

Espelhos de Eros – Uma leitura do filme “A Mão” de Wong Kar Wai

Midian Angélica Monteiro Garcia¹
Hildiva Dórea de Meirelles Rios²

O poeta é bom.
Ele ama as mulheres castas e as mulheres impuras
Sua alma as compreende na luz e na lama
Ele é cheio de amor para as coisas da vida
E é cheio de respeito para as coisas da morte
Vinícius de Moraes

RESUMO

Este ensaio objetiva a análise da obra “A Mão” de Wong Kar Wai. Embora se trate do estudo de um texto não ocidental, a noção de amor que se constrói no filme nos possibilita aproximações com conceitos da tradição clássica ocidental, tendo em vista que o episódio integra um filme mais amplo “Eros” construído por três cineastas. Assim, integrado às obras de Michelangelo Antonioni e Steven Soderbergh e a partir de uma abordagem contemporânea, Wong Kar Wai promove uma constituição estética que faz dialogar espaço e sentimentos das personagens.

Palavras-chave: Cinema; teoria literária; análise fílmica

O filme “A Mão” está inserido num projeto cinematográfico que envolve a produção de três filmes, em modalidade de curta-metragem, para contar três histórias envolvendo amor, erotismo e desejo. Três grandes diretores de renome internacional se reúnem para produzir, cada um, um curta-metragem que traz visões singulares acerca do mesmo tema. Wong Kar-wai, Steven Soderbergh e Michelangelo Antonioni produzem, respectivamente, “A Mão”, “Equilibrium” e “O Perigoso Encadeamento das Coisas”.

A produção do diretor Wong Kar-wai, objeto do nosso estudo, em seu cerne traz todos os elementos que caracterizam o amor em sua manifestação platônica. Wong aborda uma singular manifestação do amor, uma vez que a relação construída entre os personagens principais, Zhang e Hua, está fundada na construção de um eros platônico que faz com que Zhang se torne quase um prisioneiro de seu amor por Hua. Desta forma, pode-se afirmar que a abordagem do filme perpassa a constituição

¹ Doutoranda em Artes Cênicas UFBA, Mestre em Teorias da Literatura e da Cultura, UFBA.

² Licenciatura em Letras UNIJORGE.

de um relacionamento através da idealização do ser amado, aliando elementos do erotismo, do amor platônico, do amor-paixão enraizados na construção de um eu.

Um dos aspectos fundamentais do filme é a percepção da forte natureza platônica do amor que Zhang sente por Hua. Afirmar a característica platônica dos sentimentos do referido personagem, acaba por remeter à necessidade de esclarecer os conceitos de amor platônico que adotamos nessa leitura.

De acordo com J. Lemos (2001), os gregos tiveram grande influência nas questões e reflexões relacionadas ao amor, ao ponto do termo amor platônico estar associado à obra *O Banquete*, do filósofo grego Platão. Na constituição popular, a ideia do amor platônico relaciona-se a uma idealização, à ausência do toque, à não aproximação. É o afeto e o desejo sem a possibilidade de concretização do contato físico. Porém, esse significado do amor platônico no ideário popular acabou distanciando-se da acepção original de Platão, segundo Lemos (2001) “se você perguntasse a Platão, ele diria que o amor deve ser a afeição elevada a um plano ideal que transcende o contato físico, mas não o exclui”.

No que diz respeito ao relacionamento entre Zhang e Hua, pode-se dizer que o sentimento passeia por entre essas duas acepções do amor platônico. É evidente que a afeição de Zhang tem essa característica da idealização, da elevação do seu objeto amado a uma condição transcendental e, por um período longo, esteve bem distante de qualquer materialização, ou seja, foi mantido o distanciamento entre ele e o ser amado. Desta forma, a ideia popularizada do amor platônico fundado no distanciamento e na impossibilidade da concretização se faz presente na constituição do enredo, que se passa entre o primeiro toque de Hua e o último.

Mas é evidente que há o contato físico. É a mão de Hua no corpo de Zhang, em seus dois momentos, no início e no fim, que define a relação que se desenvolve no plano da idealização, mas também acaba por consagrar uma construção não estrita do conceito do amor platônico que se vislumbra no filme. Assim, o amor de Zhang por Hua é remetido à acepção original do amor platônico, pois admitindo a idealização, o toque e a materialização da afeição não carrega consigo a condição de impossibilidade completa.

O filme tem seu início focando Zhang o qual se encontra em diálogo com uma mulher que, pelas características da voz, aparenta estar bem doente. A voz mortiça é

de Hua que fala sobre um vestido, Zhang responde carinhosamente que terminou o vestido, porém a mulher ressalta a impossibilidade de experimentá-lo por conta de sua situação enferma. Ela já vislumbra o fim e busca nas reminiscências de Zhang um alento, o momento em que ambos se conheceram e pergunta “se lembra da minha mão”. A pergunta dispara o desenrolar da narrativa.

Perguntar se Zhang se lembra da sua mão, neste momento que mais se assemelha a uma despedida, parece ser um questionamento insólito, porém se trata da cena inaugural, é o instante que acaba por definir a relação de sujeição, de veneração e de desejo que Zhang nutrirá por Hua.

Num movimento de reminiscência, a narrativa, então, se encaminha de volta ao passado para o momento em que Zhang, um ainda jovem aprendiz de alfaiate, vai atender a uma cliente costureira da alfaiataria onde ele trabalha. A câmera permanece estática e focando Zhang sentado, inerte, flagra certo desconforto. No decorrer da cena, a câmera lentamente passeia pelo o espaço focando a reação do personagem diante do som da relação sexual que escuta enquanto espera por Hua.

Nesta peculiar cena que define o próprio filme, nem sempre o foco está nos atores, os diálogos acontecem enquanto a câmera enquadra em close algum ponto do cenário, a exemplo do momento em que Zhang finalmente se encontra com Hua. Por um breve momento. o diálogo transcorre enquanto a câmera mantém o angulamento no buquê de flores em um jarro na sala em que Zhang estava minutos antes. O movimento de câmera busca tornar latente todo o desconforto e timidez de Zhang perante a situação. Isso fica claro em sua posição curvada e submissa enquanto dialoga inicialmente com Hua, com as mãos para baixo tentando esconder sua excitação atrás do pacote que contém o vestido.

Quando Hua finalmente o chama, ela percebe que ele se encontra excitado e utiliza isso a seu favor. A câmera se mantém, todo o momento, focada em Zhang, mesmo enquanto Hua fala, revelando a linguagem corporal submissa dele. Mantendo-se a câmera focada no personagem, é percebido ao fundo um espelho que reflete a imagem submissa do rapaz, e dominadora de Hua. Revela-se, nesse contexto, a intencionalidade de fazer notar as interações espaciais, psicológicas e físicas do contexto.

É evidente que a projeção para os espelhos salientam a forma como os próprios personagens se veem. É notável que, durante todo filme, ocorre recorrente presença de espelhos, muitas vezes, refletindo a cena, a exemplo da conversa ao telefone entre Hua e seu amante, da atuação de Zhang enquanto costurava um dos vestidos para Hua e dos encontros entre os dois personagens principais. É como se boa parte do filme fosse narrado através do espelho, uma câmera que captura a imagem como se penetrasse a interioridade da personagem. Vários são os significados do espelho na cultura, elegemos aqui o espelho como reflexo das almas das personagens e suas identidades. A prostituta de luxo em seus primeiros momentos de decadência, assim que perde o amante dialoga com Zhang mirando-se no espelho. O expectador vislumbra essa cena dolorosa a partir da imagem especular, rompendo com uma versão mais fotográfica da narratividade. O que pode conotar que Hua parece buscar alguém que não mais encontra.

Curiosamente, percebe-se que em vários instantes, vemos acontecimentos em que a câmera foca apenas aspectos do corpo. São cenas recorrentes de closes em determinadas partes do corpo que parece que só se apresenta inteiro no espelho. Nesse sentido, se em momentos do filme, a persona da femme fatale prevalece, principalmente nos movimentos travelling do amante tateando o corpo de Hua, coberto por vestido glamoroso em outros momentos, a imagem especular figura a decadência dessa mulher.

O ato de mirar-se parece conotar a busca desse eu que Hua não mais encontra. O espelho como um “grande outro”, em linguagem psicanalítica, reafirma a busca da imagem que construiu e que agora se desfaz diante da dor da rejeição. O seu olhar para o espelho traduz-se em uma procura desesperada por essa afirmação. Tal leitura da atitude da personagem nos remete ao conceito lacaniano de narcisismo. Essa profusão de espelhos e cenas refletidas estão associadas à necessidade de auto identificação dos personagens. A ideia fundamental, a constituição e a concepção dessa noção parte da teoria de Lacan em torno da compleição do eu através do que ele chamou de Estádio de Espelho.

Jacques Lacan teorizou o momento da constituição do eu mediante a identificação com a imagem do outro, no que chamou de Estádio do Espelho. Lacan atribuiu à imagem papel fundador na constituição do eu e na matriz simbólica do sujeito, definindo a identificação, nessa

perspectiva, como “a transformação produzida no sujeito quando assume uma imagem”. (GRECO, 2011, p. 02).

Os reflexos formam assim uma rede de enunciados que delineiam a construção de sujeitos constituídos pelo olhar do outro. Portanto naquele primeiro momento do filme, quando Zhang se encontra em pé de frente para Hua, vemos no espelho, o processo de sujeição imposto a ele por Hua, no qual o alfaiate se reconhecerá na progressão narrativa. A projeção vislumbrada no espelho reflete também, em alguns momentos, o desejo de Zhang, imagem que ele procura manter na construção dos vestidos como materialidade metonímica. Nesse sentido, os vestidos alimentam e reafirmam a sua condição narcísica.

Numa perspectiva da contemporaneidade artística da produção cinematográfica, tal forma de narrativa indireta, a partir dos espelhos, não significa também a revelação de uma câmera-narrador que não se quer distanciada? Que revela diferentes olhares de sujeitos que constroem o enredo, a despeito de não haver uma ruptura clara das regras de narratividade do cinema clássico no filme *A Mão?* Para além dos significados que advém da composição relatada aqui, a narrativa especular infringe, de certo modo, uma forma de narrar do cinema tradicional. A Câmera se desloca do seu lugar distanciado e assume diferentes focos. A câmera convida o espectador a penetrar nessa história, produzindo sentidos.

No filme, percebe-se a visão da espacialidade como narrativa que possibilita construções imaginativas. Após saída de Hua da antiga casa, os cortes de cena capturando os espaços revelam o vazio, o espelho que só reflete o próprio espaço e por fim as escadas que conotam o movimento descensional de um status glamoroso para um estado decadente. A chuva compõe o novo lócus, ironicamente denominado de *Hotel Palace*, e reproduz os espelhos no espaço da rua, ampliando o eros que antes se sustentava no interior da casa e que agora necessita do cais para se recompor.

Mas é através da recomposição dos vestidos que Zhang busca a reorganização da persona dominadora. Entretanto o encontro só é possível na instância do seu desejo no toque dos vestidos, pois o corpo de Hua lhe parece impossível: antes por ser sublime, agora por ser decadente. Assim, o vestido se caracteriza como um deslocamento metonímico do corpo de Hua, trata-se, portanto, de um símbolo forte e

constante que representa a presença da mulher que o fidelizou no primeiro encontro erótico. Os vestidos e o processo de construção deles, portanto, são a forma que Zhang encontrou de tocar Hua, de trazer concretude para o seu sentimento. Os vestidos se tornam o elo que o liga a Hua e é a manifestação concreta do seu amor por ela.

Essa imagem do vestido como signo de poder é recorrente na literatura. No poema dramático, “Caso do Vestido” de Carlos Drummond de Andrade através do diálogo entre mãe e filhas, o texto narra a história de um vestido. A indumentária que está dependurado em um prego e que de longe não é apenas um vestido comum. É, na verdade um signo fálico. Como no filme “A Mão”, o vestido é símbolo da mulher fatal, da mulher que arrebatava. No texto drummondiano, representa a história do marido que se apaixona e sofre por outra mulher, a dona do vestido.

Conformada com a perda do marido e angustiada com o sofrimento dele, a mãe se dirige à mulher que rejeitava seu marido e pede para que ela fique com ele, ela acaba por aceitar, porém deixando claro que não o ama. A dona do vestido some com o homem, para depois de um tempo aparecer na porta da mãe em situação deplorável, ressaltando que havia se apaixonado pelo marido dela e que ele a havia abandonado também. A moça decide dar o vestido à mãe como um pedido de desculpas por ter prejudicado o seu casamento. Tal doação pode ser lida também como um ato que conota sentimento de desmerecimento, pode revelar a impossibilidade de estar no lugar de poder. Nesse sentido, amar é, na verdade, assumir o sofrimento, é perder o lugar de domínio. No momento em que Hua ama, ela perde a força, passa a ser a que suplica a atenção do outro.

A verdade é que o poema passeia pelo sofrimento causado pelo amor num âmbito mais complexo, a história guardada no vestido do poema de Drummond também está fundada numa relação de poder. Enquanto no filme os vestidos sustentam o lugar superior de Hua, reforçam o sofrimento de Zhang por seu amor não ser correspondido, eles também apresentam para ele um alto grau de redenção e resiliência. Ele produz vestidos que serão tocados por outros homens. Na obra de Drummond, a doação do vestido simboliza a perda, o sofrimento, tanto para mãe quanto para a antiga dona, ambas vitimadas pelo amor. Tanto no poema como no filme reproduz-se o conceito de amor como “mal” que contamina e gera sofrimento.

Desamparada e sofrendo pela rejeição, Hua passa a enfrentar dificuldades financeiras sérias e também começa a ter dificuldades em pagar os vestidos que Zhang costura. Hua também se sente não merecedora, por isso entrega os vestido para Zhang. O amor sofredor é introduzido na história também no que diz respeito à personagem feminina, pois a partir desse momento, Hua entra em um processo de decadência constante que culmina com a perda do seu status de mulher dominadora.

Entra aqui uma questão deveras recorrente na história da literatura e na relação da própria literatura com a concepção do amor-paixão, a ideia de que o amor traz consigo uma indissociável dose de sofrimento. Essa concepção do amor é oriunda do ideário da poesia trovadoresca. O sentimento que tem no sofrimento sua representação maior. Trata-se do que os trovadores denominavam de “coita amorosa”. Nas cantigas de amor, o trovador geralmente ilustra o seu sentimento através de uma situação de impossibilidade, seria uma característica notadamente platônica, numa perspectiva da acepção mais popular. O trovador canta a idealização e o amor impossível, o sofrimento advindo dessa situação e o processo de sujeição a que ele se submete ao senti-lo. O amor o leva à loucura e ao desejo à morte, claramente demonstrando uma situação de completa submissão e desalento em relação a sua própria existência. Amar e sofrer é encontrar a felicidade. Contraditoriamente, morrer de amor é a situação que se torna inevitável para quem sofre, pois a vida sem o amado ou a amada, não é vida.

O lugar do artista é a daquele que produz porque sofre. Essa é uma noção que perpassa também todo conceito da lírica clássica. No filme, a falta faz o alfaiate encontrar a supremacia enquanto artista que produz os trajes repletos de rigor estético.

Outro texto que se inscreve na cultura como emblemático na constituição desse conceito de amor é o romance de Tristão e Isolda. De acordo com WISNIK (1987), “Tristão e Isolda é a matriz das histórias de amor em que os apaixonados se amam loucamente e morrem de amar, contra tudo e todos, contra o mundo”.

A importância em ressaltar aqui o romance de Tristão e Isolda e traçar uma relação com o filme “A Mão”, é compreender que essa noção do amor que gera sofrimento de amar não está solta na história. Essa noção de amor que povoa as artes em geral está presente no cancionero ocidental, na literatura, bem como no texto cinematográfico.

Não há dúvidas de que tanto no poema de Drummond, como no filme “A Mão”, o amor carrega consigo doses maciças de sofrimento e o chamado mal do amor acomete seus personagens. Assim, pode-se perceber que a importância de Tristão e Isolda está remetida ao seu caráter atemporal, pois se trata de uma obra com uma influência que se perpetua até os dias atuais. Por isso, pode-se destacá-lo como um texto que, apesar de ter sua data vinculada ao século XII, lida com temas atuais e que ainda são relevantes para a contemporaneidade. Wisnik (1987) deixa bem clara sua condição atual e relata as diversas implicações dos seus temas, além de descrevê-los e caracterizá-los denotando e demonstrando que apesar de um caráter anacrônico, em sua essência, expressa grande atualidade.

O romance de Tristão envolve paixão e morte, amor, casamento, adultério; amizade, sexo e desejo. O sagrado e o profano, a ortodoxia e a heresia se debatem em seus bastidores; a constelação contraditória desses temas e a desconstrução a que os movimentos ambivalentes da narrativa nos convidam fazem ver o seu anacronismo arcaico (mas arquetipo) à luz de uma surpreendente atualidade. (WISNIK, 1987, p. 195).

A história de amor entre Tristão e Isolda tem seu princípio fundador na Magia, na feitiçaria amorosa. Essa lenda Medieval Celta relata uma relação de amor impossível. Apesar de ser um amor acidental, pois ambos beberam um vinho enfeitiçado preparado pela mãe de Isolda, as consequências são intensas, pois gera um encantamento eterno que promove sofrimento para os três envolvidos. Essa narrativa, portanto, inaugura o conceito de amor cujo fundamento é o sofrimento, uma vez nasce como doença, o “mal de amor” tão recorrente nas nossas narrativas e tão cara à condição humana.

“O sol estava ardente, ambos ficaram com sede e pediram de beber. A serva procurou o que lhes trazer e achou o frasco confiado a Brangien pela mãe de Isolda. ‘Achei vinho!’ disse-lhes ela. Mas não era vinho: era a paixão, era a cruel alegria e a angústia sem fim, era a morte. A serva encheu uma taça e apresentou-a à sua senhora, a qual bebeu longos sorvos, e ofereceu depois o resto a Tristão, que a esvaziou.”

Tristão e Isolda, - Lenda medieval celta de amor,
São Paulo, Martin Claret, 2006, página 42.

A história de Tristão e Isolda compreende um marco dentro da concepção e fortalecimento da noção do amor-paixão. Esse amor sofrido se tornou elemento de diversas obras e durante a idade média também teve grande divulgação e constituiu o cerne das questões de amor abordadas no movimento chamado de trovadorismo.

Se por um lado, culturalmente o amor ocorre como projeto de sofrimento para os amantes, historicamente também se realiza no imaginário coletivo como cura de males da existência. Tal concepção advém de uma concepção cristã, amor como elemento divino, iluminação de divindade, a exemplo de Beatriz cujo amor guiou Virgílio, no caminho pelo Inferno e Purgatório, no Inferno de Dante.

Parece ser esse o empreendimento de Zhang, diante da mudança de status e de condição de Hua, ele continua amando-a e levando vestidos para ela, pagando o aluguel, pois ela já não tem mais como se manter, ele permanece ao seu lado no momento mais sombrio, acreditando que seu amor, materializado na construção dos vestidos, pode curá-la.

O filme se encerra da forma que se iniciou, com Hua promovendo o prazer em Zhang, com a masturbação. Entretanto o que move tal relação tátil não mais é o desejo de dominar. Na impossibilidade de uma entrega completa, devido à sua enfermidade, Hua busca o reconhecimento pela dedicação do alfaiate. Não mais se trata de um jogo erótico para a meretriz. Para Zhang, a circularidade desse acontecimento parece se traduzir na busca da recuperação do prazer sentido na primeira experiência, ou talvez a realização de um eros mais assentado na completude de um encontro onde tocar não seja apenas um privilégio de Hua.

REFERÊNCIAS

- A MÃO. Direção: Wong Kar-Wai. In: Eros. [S.l.]: Imovision, 2004. 1 DVD (48 min).
- ANDRADE, C. D. de. A casa do vestido. In: Nova reunião – 19 livros de poesia. Rio de Janeiro, José Olympio, 1987. p. 157.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987. 260 p.
- FILHO, C. M. **Paixão, erotismo e comunicação: contribuição de um filósofo maldito, George Bataille**. Hypnos, São Paulo, n. 2, 2008. p. 208-230.
- GRECO, M. **Os espelhos de Lacan**. Opção lacaniana online. Ano 2, n. 6, nov. 2011.
- LEMOS, J. A. Amor: a fascinante viagem dessa palavra e dos seus múltiplos significados ao longo de 3000 anos de história. Superinteressante, São Paulo, jun. 2001. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/tecnologia/amor-442242.shtml>>. Acesso em: 10 mai. 2013.
- MICHELLI, R. O amor nas cantigas trovadorescas, sublimação, concretização, transgressão. Disponível em:<http://www.filologia.org.br/pub_outras/sliit02/sliit02_99-109.html>. Acesse em: 04 mai. 2013.
- ROUGEMONT, D. de. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- STROZZI, G. V. A experiência erótica e religiosa em Georges Bataille. Revista Âncora, v. 3, ano 2, p. 50-66, nov. 2007.
- WISNIK, J. M. **A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda**. In: Os sentidos da Paixão. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 195-227. Tristão e Isolda: Lenda medieval celta de amor, Editora Martin Claret, São Paulo, 2006.