

CARTAS, FRAGMENTOS DO TEMPO DO AMOR¹

Antonio Carlos Amorim

Resumo

O artigo aprecia, poeticamente, o filme 'Three Times' (2005), dirigido por Hou Hsiao Hsien, especificamente a sua primeira parte, denominada Tempo do Amor. Dedicar-se à presença das cartas no filme como o objeto cujos signos que emite nos fazem, espectadores, querer decifrar a experiência do tempo do amor. Como todo signo, as escritas das cartas *designam* um objeto e *significam* alguma coisa diferente. A composição de conexões entre o signo e a imagem faz-se, no artigo, a partir do diálogo com conceitos de Gilles Deleuze, tais como a imagem-tempo e o virtual.

Palavras-chave: tempo, imagem, virtualidade

LETTERS, FRAGMENTS OF THE LOVE TIME

Abstract

The article appreciates, poetically, the movie 'Three Times' (2005), directed by Hou Hsiao Hsien, specifically its first part, named Time of the Love. It dedicates to analyze the presence of the letters in the movie as the object which the emitted signs that make us, spectator, to want to decipher the experience of the time of the love. As all sign, the writings of the letters *assign* an object and *mean* something different. The composition of connections between the sign and the image occurs, in the article, from the dialogue with concepts of Gilles Deleuze, such as the image-time and the virtual.

Key-words: time, image, virtuality

Cartas. Cartas de amor. Cartas escritas para serem ouvidas. Cartas que se referem a músicas, possibilidades de entrada no tempo do filme

¹ Este texto traz ressonâncias e é um agradecimento ao gentil convite que me foi feito para participar do 2º Seminário de Pesquisa: Políticas da subjetividade e práticas de diferença em educação, na Faculdade de Educação da UFPel. Foram dois dias de minicurso, e este texto contém aproximações que realizei no segundo dia. Com relação às composições do primeiro dia, caso haja interesse, consultem Amorim (2009).

em/por outros tempos, da memória e da história de um período que se quer narrar. Cartas com que aprendemos as subjetividades do amor, de um amor que, para acontecer, traça caminhos de outras temporalidades – no diferir da cronologia – em que a dedicação prolongada do olhar nas formas, movimentos e (des)aparecimentos dos objetos subtrai os sujeitos do amor: o caso que me encanta, neste texto, é o de uma jovem, May, e um soldado, Chen, que se conhecem em um salão de jogos de bilhar em Kaohsiung, Taiwan. A troca de cartas entre os dois é um dos possíveis traços para a construção da narrativa fílmica, cujos encontros são buscados nos intervalos do serviço militar de Chen, ocasiões em que sempre May muda-se de local de trabalho.



‘Aquele que faz o traço’ é, para adentrar no filme, uma expressão melhor que o desenhista ou o fotógrafo, pois não é aquele que faz o mapa do lugar; o traço não preexiste ao ato de desenhar. Traços porque se derivam em caminhos, abrem-se em fendas que podem não ser seguidas, e são luminosidades lançadas sobre vestígios².

Uma luminária é o primeiro plano e, ao fundo, vêem-se, pela vidraça embaçada, os esboços traçados de uma árvore, com folhas verdes. Chove, e a câmera desce até May, que está vestindo uma blusa com flores verdes e ramos marrons, e olha atenta para o jogo; e a câmera flagra a primeira atmosfera do amor, no encontro com Chen. Logo se cansa de ir e vir entre os personagens, e passeia pelos movimentos e batidas das bolas de bilhar.

² Semetsky, Inna. 2006. p. xx.

O primeiro tempo – o tempo do amor³ – do filme ‘Three Times’⁴ (dirigido por Hou Hsiao Hsien, 2005) passa-se no ano de 1966. Chen participa da guerra do Vietnam, servindo em uma base militar dos Estados Unidos no contexto da história política da guerra fria. Todo redemoinho da mudança social encontra-se em um espaço fílmico *fora* dos repetidos ritmos, das tarefas cotidianas demoradas (abrir e fechar o salão, limpar a mesa de bilhar, organizar as bolas de bilhar, escrever no quadro os pontos dos jogadores, fumar) envoltas em muito silêncio, acompanhado várias vezes por músicas, algumas que também se repetem⁵.

O ritmo do filme, logo se perceberá, é expressão cultural à diferença do fluxo rápido e da ação das culturas americanas e de seu poder de colonização. As imagens do filme trabalham em um tempo criando situações puramente óticas e que se recusam a ser compreendidas por uma extensão na ação. Submetem-se a um ritmo interno de cada plano. As imagens fazem o tempo e o pensam perceptível⁶.

Hou Hsiao Hsien optou por deixar, no intervalo entre a divisão do espaço interior e exterior, a encenação de tristeza, melancolia e o que

³ Os outros tempos são: **Ano 1911** “Um tempo para a Liberdade” – durante a ocupação japonesa em Taiwan, um diplomata casado conquista, com sua bondade, uma cortesã, num bordel em Dadaocheng. Contudo, os seus princípios não permitem que a tome como sua concubina. Ele envia uma carta de Shangai expressando o seu remorso e o seu amor inacabado. **Ano 2005** “Um tempo para a Juventude” – sob a ameaça da guerra com a China, Taiwan enfrenta um período conturbado. Uma jovem bissexual, Jing, envolve-se num triângulo amoroso. As paixões escondidas fervem no meio de mal-entendidos, rejeições e as relações modernas nascem e morrem através da distância segura de e-mails e sms. (http://www.atalantafilmes.pt/PDFs/balao_vermelho.pdf)

⁴ Durante o estágio de pesquisa no exterior (FAPESP 2007/03041-9), realizado entre janeiro e fevereiro de 2008 em Barcelona, na UAB, fiz o curso “10 lecciones transversales sobre el estado del cine en el CaixaForum”. O filme “Three Times” foi escolhido para tratar do tema da arte do relato e sua evanescência.

⁵ “Smoke gets in your eyes” e “Rain and Tears” são ambas tocadas duas vezes neste primeiro tempo do filme. Segundo Sødtholt (2006), a filmagem, a edição e montagem seguem um padrão de repetição de closes, de passagens por espaços da cidade que são os mesmos, do movimento da roda da bicicleta após a primeira música ser tocada e encenada, indicando um tempo que gira em torno de si mesmo. Tal repetição, para este autor, são as potencialidades do devir e das ressonâncias do amor, muito mais que as imagens suaves e oníricas que se derivam da estética do filme.

⁶ Veja mais detalhes em Charles Warner (2006).

a história oficial usurparia da existência diária⁷. A parte externa é frequentemente filmada desfocada ou opaca pela fumaça dos cigarros. Podemos, como espectadores, ver algumas nuances do que acontece no tempo histórico pelos vidros das janelas da casa e do carro, frestas das portas, e pelos sons que interrompem, tenuemente, a intensidade prolongada da duração no salão de bilhar.

Eu não procuro copiar a realidade, mas recriar alguma coisa a partir de uma ideia e pelo trabalho da imaginação. Hou faz o filme em que a resposta de cada plano é tão somente para seu ritmo interno, com uma montagem em que as fissuras entre os planos são mantidas. Os fragmentos são material para composição e criação das cadeias de sentidos, lógicas dessincronizadas e da apresentação direta do tempo que não é subordinado à ação e não está inteiramente assimilável dentro das coordenadas racionais do tempo e do espaço, muito embora se garanta uma síntese cronológica dessa parte do filme.



Com esse estilo, Hou Hsiao Hsien apresenta-nos um quadro cinematográfico em que todas as formas de *off* são utilizadas para fazer conter no plano as ações que acontecem fora do que a câmera captura: entrada e saída de pessoas que não sabemos quem são, vários barulhos que invadem a cena e não compreendemos de onde vêm, pessoas que são filmadas na frente dos personagens principais, etc. Uma outra

⁷ Dag Sødtholt (2006).

característica importante é o olhar distanciado que apresenta diante de seus personagens⁸ e que, no primeiro tempo de “Three Times”, é com este distanciamento que o diretor concentra a história. *A primeira parte passa-se em 1966 e hoje não se conseguem encontrar rastros que permanecem da vida quotidiana de Taiwan da época, de um ponto de vista arquitetônico, ou até portas, carros – tudo é diferente*⁹. Com estes tipos de personagens e enquadramento cinematográfico, Hou Hsiao Hsien trabalha com a ideia de uma fusão das figuras e dos tempos históricos na memória de uma pessoa. *Não há necessidade de fazer um grande filme onde todas estas personagens apareçam: o que eu posso fazer é criar pequenos filmes onde posso usar estes pedaços e bocados de memória*¹⁰.

O tempo do amor é um arremesso do pensamento ao universal, àquilo que pertence à memória coletiva; ao invés de narrar detidamente o encontro entre os personagens do amor, recolhe da atmosfera cultural dos anos 1960 os objetos; e neles se detém a passagem do tempo: das bolas de bilhar que vão e vêm, das águas por onde a balsa atravessa no ir e vir dos (des)encontros, nas fumaças dos cigarros, nos copos de água e de chá, na sopa que é degustada. O que o filme nos mostra é que tais objetos condensam o tempo em si mesmos, e a sua escavação é mais importante que a história de amor que se narraria. É com a memória dos objetos¹¹ que se alcança um intervalo em que o tempo evapora e se torna disponível às criações da nostalgia e da lembrança. Em uma das passagens mais expressivas do filme, quando a canção ‘Rain and Tears’ toca pela segunda vez, lembramo-nos da primeira vez em que a música apareceu, a partir de uma das cartas que May recebeu e leu, e o ‘tempo

⁸ Gardnier, Ruy. Hou Hsiao-hsien, chefe da experiência. (www.contracampo.com.br/30/houhsiaohsien.htm) acessado em 18/04/2008.

⁹ Trecho da entrevista com Hou Hsiao Hsien, por Cinema Scope. s/p.

¹⁰ Idem.

¹¹ Ao analisar filmografias de vários países, com a intenção de conhecer o que denominou de cinema intercultural – aquele que opera com intersecções de dois ou mais regimes culturais de conhecimento - Laura Marks (2000) cria o conceito de ‘recollection (images, objects and senses)’ para compreender a relação entre o cinema e a memória. Está interessada especialmente no cinema experimental, mas, em seu livro, estabelece análises da história do cinema tendo como referências para o diálogo os estudos culturais da comunicação e os de Gilles Deleuze a respeito da literatura e do cinema.

que voa' nos retorna, misturado com a fusão entre lágrimas e gotas de chuva.

Reconectar – se à experiência social, a partir da memória dos objetos, é traumático frequentemente. A escrita da carta, no filme de Hou Hsiao Hsien, faz-nos centrar nos instantes breves, no tempo em meio à sua dissipação. 'O tempo voa', escreve Chen. O tempo do amor está sempre no fim do prazo: May está em outro trabalho, o trem já partiu, é tarde e, no dia seguinte, Chen tem de voltar para o serviço militar. As letras das cartas de amor, que aparecem na tela, transformam-se em imagem, expressando a experiência do transitório e do efêmero. Contribuem para os instantes de pura contemplação, tão relevantes para tornar o tempo e o pensamento perceptíveis.

Tais descrições tecidas neste texto a respeito do tempo do amor do filme "Three Times" procuram por possibilidades de compor planos com uma ideia que Inna Semetsky (2006) cria na aproximação entre Deleuze e a educação, qual seja, a educação de sentidos ou dos significados – a exploração das faculdades da percepção dos dados ou dos detalhes não limitados à impressão das sensações. Um dos diálogos bastante interessantes da autora está com os estudos que Deleuze fez a respeito dos signos; e é no traçado da relação entre signos e acontecimentos que Inna Semetsky adentra-se, em sua obra, no encontro entre educação e devir. Com o conceito de experiência, tão fundamental para as vertentes da educação¹², a autora realiza alguns importantes deslocamentos a partir da relação entre signo, estrutura e subjetivação, passando para uma proposição deleuzeana de experiência como algo que subsiste ou que é considerada como já dada em um estado não-representável, num estado virtual. Para tanto, importa bastante a relação entre unidade e multiplicidade, e a proposição de que qualquer unificação ou totalização da experiência é apresentada como sendo um fragmento no meio de tantos outros, como se passássemos uma vassoura, espalhando-os.

Especialmente com a obra "Proust e os Signos", de Gilles Deleuze, esta relação entre fragmento, signo e memória é contextualizada por Inna para pensar suas conexões com os denominados blocos de experiência: a madeleine como um signo do presente que evoca

¹² No capítulo "Becoming – Sign", Inna Semetsky (2006) interpreta Gilles Deleuze com Charles Sanders Peirce e John Dewey.

lembranças do passado com um método clássico de identificação da construção básica dos blocos de experiência não é perseguida por Deleuze em sua leitura de “Em busca do tempo perdido”. Para a autora, o que interessará na sua argumentação é como uma situação experiencial, em que os processos de individuação sem sujeitos são potentes para a efetuação do devir-outro, configura-se em um papel transversal da educação de sentidos. Estudando profundamente os conceitos de linguagem nas obras de Deleuze, Inna trabalha com as relações entre interioridade e exterioridade numa estrutura de subjetividade pré-pessoal, a-subjetiva e coletiva, uma personagem da inconsciência e da dimensão afetiva.

Pelos ensaios que venho fazendo tendo como interlocução os estudos audiovisuais, mais especificamente um trabalho de criação com as imagens¹³, a relação entre interioridade e exterioridade da linguagem estimula-me a continuar pensando o filme “Three Times” pelas potências do fragmento. Em outros textos (Amorim, 2007 e 2009), a relação entre educação e plano de sensação encontra nos escritos de Inna Semetsky (2006) a tal unidade estilizada, significando possibilidades de diálogos (im)pertinentes e compressões/distensões/supressões do pensar.

Neste texto, opto por seguir insistindo com a linha das relações entre os signos e o aprendizado, também estratificada por Gilles Deleuze em “Proust e os Signos”¹⁴.

As nossas vidas estão cheias de memórias fragmentadas. Não podemos dar-lhes nomes, não podemos classificá-las e elas não guardam nenhum significado especial. Mas elas instalam-se na nossa mente de forma inabalável. Por exemplo, eu adorava jogar bilhar quando era mais novo e tenho um fragmento da canção “Smoke gets in your eyes” sempre a tocar no salão de bilhar. Agora estou quase a chegar aos 60 e estas coisas deambularam por aqui tanto tempo que já fazem parte de mim. Talvez a única forma de

¹³ Articulado ao projeto de pesquisa ‘Escritascurrículo, diferenças em acontecimento’ (Processo CNPq 401356/2006-0) e também à bolsa de Produtividade de Pesquisa no CNPq (309228/2006-9).

¹⁴ O aparecimento da experiência - *virtual* - em que melancolia, nostalgia, lembrança e cor atualizavam-se em registros de estudantes de cursos de Licenciatura da Unicamp, o que me animou a escrever um outro texto (Amorim, 2008) no qual a imagem fotográfica foi a superfície dos acontecimentos, é imanente aos meus pensamentos a respeito dos signos e do amor no filme “Three Times”.

lhes pagar a minha dívida seja transformá-las em filme. Penso nelas como os melhores tempos. Não são os melhores porque não podemos esquecê-los, nem porque sejam coisas que se perderam no tempo. A razão pela qual são os melhores é porque existem apenas nas memórias ¹⁵ .

Dediquemo-nos à presença das cartas no filme como o objeto cujos signos que emite nos fazem, espectadores, querer decifrar a experiência do tempo do amor. Como todo signo, as escritas das cartas *designam* um objeto e *significam* alguma coisa diferente. Para quem Chen escreveu a primeira carta que foi lida no filme? Conseguimos compreender o tempo do amor pelos traçados que as escritas das cartas nos sugerem? Quando buscamos objetivamente tais respostas, podemos confundir o significado do signo com o ser ou o objeto que ele designa. “Passamos ao largo dos mais belos encontros, nos esquivando dos imperativos que deles emanam: ao aprofundamento dos encontros, preferimos a facilidade das recognições, e assim que experimentamos o prazer de uma impressão, como o esplendor de um signo, só sabemos dizer ‘ora, ora, ora’, o que vem dar no mesmo que ‘bravo! bravo! bravo!’, expressões que manifestam nossa homenagem ao objeto” (Gilles Deleuze, 2003, p. 26).

Se o tempo do amor tem, pelas cartas, a memória dos objetos, pela filmagem, edição e montagem realizadas em “Three Times”, não há a resultante do ‘objetivismo’. Não se trata da percepção do objeto, da representação pelas cartas do amor ou do seu tempo. O amor é rico em signos e se nutre de interpretação silenciosa, diz Deleuze. A que nos levam os pensamentos estendidos nesta tela de computador, Hou Hsiao Hsien está mais próximo do ‘Proust de Deleuze’ do que inicialmente poderia me parecer. O fato de o tempo do amor dedicar-se, imageticamente, à efemeridade do encontro entre os dois personagens, sujeitos que corporificariam o amor, e prolongar-se nos movimentos dos objetos, é o limiar com que aprendemos com o filme a decepção da relação entre os signos e sua designação em objetos observáveis, descritos, comunicáveis e passíveis de significarem um testemunho da experiência.

O aprendizado, no filme, acontece pela decepção; e não é por uma inexperiência, afinal de contas, quem nunca amou? Pelas repetições

¹⁵ Hou Hsiao Hsien, Taipei, Abril 2005. http://www.atlantafilmes.pt/PDFs/balao_vermelho.pdf

sucessivas é que as imagens do filme nos permitem aprender, ou seja, a nos decepcionar quando buscamos a interpretação objetiva.

O tempo do amor é, podemos pensar, efêmero, repetido. E está, no filme “Three Times”, narrado numa relação entre exterioridade e interioridade, em que cada cena não procura julgar, não intervém. Trata-se de um olhar que simplesmente se passa no/ passa pelo interior de cada ambiente.



Quase no final da primeira parte do filme, May e Chen tomam sopa, após ele a encontrar no salão de bilhar em que ela trabalha atualmente, na noite que antecede seu retorno à base militar. Três repetições chamam a atenção nesta imagem. A primeira é a fumaça, agora não mais a do cigarro, mas a que sai dos recipientes de sopa, uma referência à sensação dos odores e ao etéreo que se forma acima da cabeça de May, e ao qual a câmera dedica-se a filmar por algum tempo.

A segunda é uma luminária, muito similar à que abre este ‘tempo do amor’, e com a qual Hou Hsiao Hsien busca garantir sua preferência documental do instante; estamos, pela luminária nos anos 1960 em Taiwan, podemos acreditar.

E uma terceira, a que se destaca mais fortemente: o reflexo luminoso de forma arredondada que se projeta na parede. Em várias passagens do filme, círculos luminosos, menores ou maiores, aparecem em alguma posição da tela.

Podemos pensar essa terceira imagem como uma contração dos instantes sucessivos, uma contração tão traumática para a experiência que os presentes não sucederiam, não passariam, a não ser que se

constituíssem simultaneamente em passado. É como se fosse a imagem do espelho do tempo do amor, a imagem *virtual*, o passado contemporâneo da imagem do presente, a *atual*. Essa *imagem reflexo luminoso* poderia ser associada à expressão de Proust do tempo no estado puro.

Todas esas imágenes son una suerte de preludio a la imagen-tiempo directa, que sólo puede surgir a partir del régimen cristalino, a través del ‘cristal’ que, en lugar de ‘dilatarse’ la imagen (como en la emergencia de las imágenes-recuerdo o de las imágenes-sueño), la ‘contrae’ en ese punto en que la imagen actual coresuena con su propia imagen virtual. En lugar de una prolongación lineal entre la imagen virtual y la imagen actual (al sueño sigue el despertar o al recuerdo una reacción del personaje, por ejemplo), las dos imágenes giran en torno a un punto de indiscernibilidad (entre lo real y lo imaginario) que va a permitir una ‘cristalización’ según diferentes modos. Deleuze destaca que no se trata de una confusión entre lo real y lo imaginario (que se produciría en la mente o en el espíritu del espectador, por ejemplo), que la indiscernibilidad constituye una ilusión objetiva, que es el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza (María del Carmen Rodríguez, 2004. p. 105).

As imagens, reflexos luminosos, poderiam ser pensadas como uma verdadeira unidade dos signos e dos sentidos; são elas que constituem o signo ‘amor’ irredutível ao objeto que o emite, e que conteria sua memória; e são elas que constituem como irredutíveis aos sujeitos que aprendem a partir das narrativas das experiências do amor. Como os signos da arte, extraídos por Deleuze em “Proust e os signos”, os reflexos luminosos de “Three Times” aproximam-nos de aprendizados sem cairmos na armadilha do objeto e nem nas malhas da subjetividade. Duplas por natureza.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Antonio Carlos R. Fotografia, som e cinema como afectos e perceptos no conhecimento da escola. **Teias**. Rio de Janeiro, ano 8, no. 15-16, jan/dez 2007.

_____. Currículo, tempo perdido. **Anais do IV Colóquio Luso-Brasileiro de Questões Curriculares e VIII Colóquio sobre Questões Curriculares**, Florianópolis, 2008. 20p.

_____. Non-figurative narratives or life without subjects. In: SCHERTO, Gill (org.) **Exploring selfhood: finding ourselves, finding our stories in life narratives**. 1e. Brighton: University of Brighton and Guerand Hermès Foundation, 2009. p. 167-190.

DELEUZE, Gilles. **Em Busca do Tempo Perdido** (trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado). 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Editora, 2003.

MARKS, Laura U. **The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the sense**. London: Durke University Press., 2000.

RODRÍGUEZ, María del Carmen. Imágenes del tiempo en el cine (versión deleuzena). In: YOEL, Gerardo (comp.) **Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía**. Buenos Aires, Manantial, 2004. p. 91-126.

SEMETSKY, Inna. **Deleuze, Education and Becoming**. Rotterdam: Sense Publishers, 2006.

SØDTHOLT, Dag. The Complexity of Minimalism: Hou Hsiao Hsien's *Three Times*. **Senses of cinema**, 2006.

http://archive.sensesofcinema.com/contents/06/39/three_times.html (acessado em 07/11/2008).

WARNER, Charles R. Smoke Gets in Your Eyes: Hou Hsiao Hsien's Optics of Ephemerality. **Senses of cinema**.

http://archive.sensesofcinema.com/contents/06/39/hou_optics_ephemerality.html (acessado em 07/11/2008).

FILMOGRAFIA

Three Times 1991, 1966, 2005. (directed by Hou Hsiao Hsien). Genius Products. Santa Monica, USA. 2006.

Antonio Carlos Amorim - Graduado em Biologia (Universidade Federal de Viçosa), Mestre em Educação e Doutor em Educação (Unicamp). Atualmente é Professor Assistente da Universidade Estadual de Campinas, no Departamento de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, pesquisador no Laboratório de Estudos Audiovisuais (OLHO), pesquisador associado no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (LABJOR) e pesquisador associado do Gabinete de Filosofia da Universidade do Porto, Portugal.

E-mail: acamorim@unicamp.br
