

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE EDUCAÇÃO CONTINUADA
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA

FERNANDA BOFF

IMAGENS VELADAS NO CINEMA DE WONG KAR-WAI

Porto Alegre
2011

Imagens veladas no cinema de Wong Kar-wai

Fernanda Boff

Resumo: Estudo sobre as potencialidades dos elementos velados na imagem dos filmes *Amor à flor da pele* (2000) e *Anjos Caídos* (1995), dirigidos por Wong Kar-wai. Essa questão é analisada a partir do direcionamento do olhar através da moldura, composição, enquadramento, desenquadramento e zonas de claro e escuro presentes nos filmes. O objetivo dessa análise é discutir como a utilização desses elementos pode enriquecer o conteúdo da narrativa. Esses conceitos são elucidados com a análise de cenas e com a utilização de fotogramas dos filmes, buscando-se uma reflexão em torno do que é negado ao espectador e desvelado em forma potente. A bibliografia utilizada tem como alicerce Jacques Aumont e conceitos sobre o cinema e imagens propostos por René Gardies, David Bordwell, Didi-Huberman, Gilles Deleuze e Francisco Javier Gómez Tarín.

Palavras-chaves: Cinema. Imagem. Enquadramento. Fora-de-campo. Direção de fotografia.

Abstract: A study on the potentialities of the elements that are veiled in the image of the films *In the mood for love* (2000) and *Fallen Angels* (1995) directed by Wong Kar-wai. This matter is analyzed through a focused look through the frame, composition, framework, deframing, and the bright and dark zones in the films. The objective of the analysis is to discuss how the use of these elements can enrich the content of the narrative. These concepts are elucidated with the analysis of the scenes and the use of some frames of the films, aiming to reflect about what is denied and what is potentially revealed to the spectator. The bibliography is based on Jacques Aumont and on concepts of movie and image proposed by different authors such as René Gardies, David Bordwell, Didi-Huberman, Gilles Deleuze e Francisco Javier Gómez Tarín.

Keywords: Cinema. Image. Framing. Offscreen. Direction of photography.

Imagens veladas no cinema de Wong Kar-wai

“É um momento de inquietação. Ela mantém a cabeça baixa para que ele se aproxime mais. Mas ele não é capaz, por falta de coragem. Ela se volta e se afasta.”

O filme *Amor à flor da pele* (*In the mood for Love / Huayang Nianhua / Dut Yeung Nin Wa*) (2000), de Wong Kar-wai, inicia com essa citação que antecipa os acontecimentos da obra e que pode, também, caracterizar boa parte da filmografia do diretor. A ausência de satisfação, o descontentamento com o presente voltando-se sempre para o passado, bem como os amores desencontrados permeiam a temática de sua cinematografia e podem ser percebidas na forma dos seus filmes. “... Ela mantém a cabeça baixa para que ele se aproxime mais”. O não-dito acompanha o não-visto na ausência de esclarecimentos entre os personagens e o espectador, não só em *Amor à flor da pele*, mas também em *Anjos Caídos* (*Fallen Angels / Duoluo Tianshi / Doh Laai Tin Sai*) (1995). Esses dois filmes serão utilizados como objeto de análise nesse estudo que propõe pensar as potencialidades do que não se vê e do que é sugerido na obra de Wong Kar-wai. Analisando o direcionamento do olhar através das escolhas de quadro, moldura, composição, enquadramento e desenquadramento, bem como relações de campo e fora-de-campo, luz e escuro, busca-se refletir acerca do que não é visível, do que é velado, e que pode ser desvelado em forma potente. “La pregnancy de lo ausente hace mucho más potente el valor connotativo de las imágenes y ‘dispara’ la sugerencia” (GOMÉZ TARÍN, 2008, p. 85).

O cineasta Wong Kar-wai nasceu em Xangai, em 1956, e, ainda criança, se mudou para Hong Kong, cidade em que se passa a maioria de seus filmes, nos quais há uma forte relação com os espaços geográficos e a história desse lugar. O diretor realizou nove longas-metragens e um média-metragem, que junto com outros dois compõem o longa-metragem *Eros* (2004)¹. Os filmes possuem elementos semelhantes entre si, que se repetem, tanto na forma quanto no conteúdo, assim como a cada filme, o cineasta dialoga com as obras anteriores.

¹ *Eros* é um longa-metragem dividido em três segmentos: *The Dangerous Thread of Things*, de Michelangelo Antonioni, *Equilibrium*, de Steven Soderbergh, e *The Hand*, de Wong Kar-wai.

El cine de Wong Kar-wai se corresponde con un “todo en progresión”, que no permite la individualización de cada una de sus obras. Hay, como hemos ido viendo, algunos aspectos que rigen sus tramas argumentales: el amor-deseo insatisfecho, en todos sus matices y niveles, y la representación nostálgica del entorno urbano (Hong Kong, para ser más exacto, si exceptuamos *Ashes of time*). (GÓMEZ TARÍN, 2008, p. 63)

Entendendo a filmografia de Wong Kar-wai como um “todo em progressão”, este estudo foca em dois filmes, que caracterizam duas fases do diretor, que se intercalaram durante os anos de produção. Uma fase corresponde aos filmes que são ambientados na década de 60, onde o diretor se volta para o passado com um olhar nostálgico, rememorando àquela Hong Kong da sua infância. A outra fase é a dos filmes ambientados nos dias atuais, com personagens muitas vezes incoerentes e impulsivos. A única exceção na filmografia de Wong Kar-wai é o filme *Cinzas do passado* (1994), que foi uma tentativa de realização de um grande épico sobre espadachins, mas que também traz elementos do amor não-correspondido na sua história. Nesse artigo, optou-se pela análise dos filmes *Amor à flor da pele* e *Anjos caídos*, pela relevância de estudo dos elementos de ausência presente nessas obras, uma de cada época de representação, levando em consideração a análise prévia de toda a filmografia do cineasta que foi realizada para esse estudo.

Amor à flor da pele conta a história de Mrs. Chan e Mr. Chow que ao sublocar quartos no mesmo prédio descobrem que seus cônjuges são amantes e, a partir de então, passam a representá-los, encenando e imaginando como seus esposos agiriam em cada situação inventada. Há um forte envolvimento entre os dois que não se concretiza. Já o filme *Anjos caídos* possui dois enredos paralelos: um é a história de uma garota que trabalha limpando quartos em Chungking Mansions e está apaixonada pelo dono de um dos quartos. Este homem é um assassino de aluguel solitário que se envolve com outra garota. A segunda história do filme é de um rapaz mudo que acaba de sair da prisão. Constantemente ele muda de trabalho, e em um deles, ele conhece uma garota por quem se apaixona e não é totalmente correspondido. Nas duas histórias de *Anjos Caídos* os amores não se concretizam, devido ao distanciamento e incomunicabilidade. Como na citação que é epígrafe desse texto “Mas ele não é capaz, por falta de coragem. Ela se volta e se afasta”. Dessa forma, os dois filmes possuem personagens com um sentimento idealizado em relação ao outro, assim como de espera, sem que haja movimentos externos deles, que acabam por internalizar seus desejos e sensações.

“Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). A frase de Didi-Huberman nos remete aos filmes de Wong Kar-wai, pois ele utiliza o fora-de-campo e/ou o escuro para sugerir esse fechar de olhos, fazendo-nos ver pelo poder de sugestão do que é velado através da sua escolha de enquadramento. É como se os personagens e também nós, espectadores, fechássemos os olhos para um “*vazio* que nos olha” e que “nos constitui” através de sensações não visíveis, mas que podemos sentir, imaginar. Didi-Huberman escreve que o que vemos também nos olha, e que o visível só é visível por ser também, tátil. Através de um estilo sensorial de filmar, característico desse cineasta em estudo, podemos sentir o visível e o tátil entre as personagens por meio da sugestão do não-visto.

O quadro e o enquadramento

Para Bordwell (2008, p. 63), no cinema o quadro exclui muito mais do que inclui, e por isso, todas as características estilísticas competem para ressaltar as qualidades mais pertinentes à trama. Wong Kar-wai constrói seus enquadramentos de maneira a sugerir sensações ao espectador. Seus trabalhos possuem quadros cuidadosamente compostos, muitas vezes *close-ups* de mãos ou de objetos, ou enquadramentos / desenquadramentos que priorizam uma parte do personagem, deixando outra no fora-de-campo. O conceito de desenquadramento pode ser entendido como um *vazio* no centro da imagem que enfatiza as bordas do quadro, e será mais desenvolvido ao longo do texto.

A palavra **enquadramento** e o verbo *enquadrar* apareceram com o cinema para designar o processo mental e material já em atividade portanto na imagem pictórica e fotográfica, pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos. (AUMONT, 2002, p. 153)

Essa escolha do que filmar diante de todo um campo é determinante na interpretação da cena pelo espectador. Sugerir que o espectador olhe apenas um pedaço do personagem, assim como deixar que ele escolha para onde olhar em meio a um quadro aberto e repleto de informações, influencia nos sentidos que o diretor espera obter dos seus espectadores com a sua obra.

Enquadrar é, antes de tudo, excluir e instituir. A esta primeira e decisiva linha divisória entre o que é retido e o que é afastado pelo próprio acto de enquadrar, acrescentam-se as escolhas que opera para representar e dar sentido. No que respeita ao sujeito, o tamanho do quadro, à luz, etc., tudo se torna significante, e isso tem vários níveis de análise: informativo, narrativo, axiológico, sensível e estético. (GARDIES, 2011, p. 23)

O enquadramento é uma opção de mostrar uma pequena parcela de espaço dentro de um campo mais vasto, e que ao mesmo tempo, seja significativa a ponto de remeter a todo esse campo. Como escreve Gardies, antes de tudo, enquadrar é excluir, e a escolha do enquadramento tem por objetivo trazer todo o significado em um quadro, para que se compreenda a intenção da sequência. No filme *Amor à flor da pele* há uma cena em que a dona do quarto onde Mrs. Chan está hospedada, aconselha-a a sair menos de casa, argumentando que uma senhora casada deve se preservar e passar mais tempo com o marido. Nessa cena vemos Mrs. Chan de costas escutando o que a dona do quarto, sem foco, lhe diz (fotograma 1). Porque não mostrar o rosto de Mrs. Chan? Como escreve Gardies, as decisões do que enquadrar ou não, acrescentam escolhas que operam para representar e dar sentido. A surpresa desconcertante de Mrs. Chan, que a deixa sem jeito e envergonhada, é aqui representado pela negação do seu rosto, negando ao espectador sua expressão, mas ao mesmo tempo fazendo-o sentir seu desconforto.



Fotograma 1: *Amor à flor da pele*

Para pensar o desenquadramento será utilizada a cena seguinte a esta como exemplo. O plano fechado inicia com o relógio de parede do trabalho de Mrs. Chan enquanto ouvimo-la conversar com Mr. Chow ao telefone. A câmera baixa faz um lento *travelling* que desliza por uma cortina até enquadrar o quadril de Mrs. Chan que está escorada em uma pequena mesa. Enquanto Mrs. Chan fala para Mr. Chow que eles não

devem mais se encontrar, a mão dela se movimenta em cima da mesa, indicando tensão (fotograma 2).



Fotograma 2: *Amor à flor da pele*

Desenquadramento e centramento: a concepção tradicional da composição volta portanto a ocupar o centro da imagem. O desenquadramento, tal como foi definido por Bonitzer, consiste em *esvaziar* o centro, isto é – já que evidentemente não se trata de fazer um buraco na imagem -, em esvaziá-lo de todo objeto significativo, em atribuir-lhe porções relativamente insignificantes da representação. O desenquadramento é pois um descentramento, no sentido de Arnheim, e introduz forte tensão visual em que o espectador tem tendência, quase automática, a reocupar esse centro vazio. (AUMONT, 2002, p. 158)

Há nessa cena de *Amor à flor da pele* um esvaziamento do centro. Primeiramente vê-se apenas o relógio, depois a cortina, enquanto ouve-se em *off* um diálogo pelo telefone. Ao enquadrar a personagem que fala (fotograma 2), optou-se por não mostrar o rosto, que é totalmente esvaziado do quadro. Ao observar parte do seu corpo e sua mão, pode-se pensar no que Aumont cita de Bonitzer, que o desenquadramento consiste em esvaziar o centro de todo objeto significativo. Porém, a mão de Mrs. Chan possui um significado, e como escreve Aumont sobre o sentido que Arnheim dá ao desenquadramento, o espectador tem tendência a reocupar esse vazio, que com um gesto apenas, preenche o quadro como se visse o rosto de Mrs. Chan.

No cinema, a noção de composição deve, portanto, ser entendida como uma realidade *essencialmente e sempre móvel*. É uma forma dramática e plástica apanhada num processo incessante de transformação, porque não pára de se compor, decompor e recompor, passando continuamente de um equilíbrio para outro, através do desequilíbrio da dinâmica do movimento. (GARDIES, 2011, p. 35)

O cinema tem como característica própria o movimento, e por isso é passível de modificações que podem revelar o que antes não era visto, enquadrar ou reenquadrar de

outra maneira. Em outra cena de *Amor à flor da pele*, Mr. Chow e Mrs. Chan se encontram em uma esquina, ponto comum de encontro dos dois, e conversam sobre amenidades. Os planos aqui variam entre ele e ela, porém são planos fechados onde se vê apenas a expressão de um deles. Mrs. Chan conta que foi ao cinema e Mr. Chow diz que há muito já não faz isso, que quando era solteiro tinha mais tempo para fazer o que ele queria. Mr. Chow indaga Mrs. Chan sobre como eles seriam se não fossem casados e ela responde: “talvez mais feliz”. Nesse momento há um corte e o espectador vê em quadro a esquina vazia com uma sombra projetando-se na outra parede. Em seguida Mrs. Chan sai de trás da coluna, ficando de costas para Mr. Chow, que não aparece em quadro. Nessa encenação, ela se afasta de Mr. Chow, nega a sua expressão para ele e também para o espectador. Essa composição, ela centralizada em frente à sua sombra, dando às costas a alguém que não está visível, revela a insegurança e o vazio que a personagem sente. Remetendo a uma vida infeliz com o marido, que não é mostrada com detalhes, mas que ao longo do filme pode-se sentir o tensionamento. Essa seqüência revela o desejo latente e reprimido por Mr. Chow, que como diz a citação inicial do filme “Ela se volta e se afasta” (fotograma 3).

Em seguida Mr. Chow sai de trás da coluna e se aproxima dela, tentando acalmá-la e dizendo que em breve seu marido estará de volta. Mrs. Chan vira-se para ele e pergunta: “e você?”. Há um corte para um plano (quase) de ombros de Mrs. Chan, onde se vê apenas o rosto de Mr. Chow através de uma grade, respondendo: “na verdade, estamos no mesmo barco. Mas eu não fico cismado.” (fotograma 4).



Fotograma 3: *Amor à flor da pele*



Fotograma 4: *Amor à flor da pele*

O assunto da cena é a insatisfação quanto ao casamento que cada um construiu. Mr. Chow passa pelo mesmo problema, porém não fica cismado, a grade não sobrepõe o seu rosto – apenas limita seu espaço (fotograma 4). Enquanto isso, Mrs. Chan, que

carrega uma tristeza no semblante, tem seu olhar na cena negado pelo enquadramento. Não se vê esse olhar, porém constantemente o espectador a percebe de cabeça baixa. A composição do quadro, superenquadrado através de grades é simbólica, remete à vida solitária que ambos vivem, e ao mesmo tempo, revela como eles são incapazes de desistir dos seus relacionamentos. Quando eles se despedem, Mr. Chow inicia o movimento saindo pelo lado direito do quadro. Há uma fusão para um plano mais afastado, onde Mr. Chow está saindo de quadro e Mrs. Chan está caminhando em direção à câmera (fotograma 5). Há outra fusão, o plano se afasta mais ainda, e Mr. Chow não está mais em quadro (fotograma 6).



Fotograma 5: *Amor à flor da pele*



Fotograma 6: *Amor à flor da pele*

Tais fusões, nesse caso, não permitem ao espectador ver a troca de olhares, o único indicativo de tensão e desejo entre os dois. Ao mesmo tempo em que diminui a despedida dele, prolonga a sensação de solidão de Mrs. Chan, que é mostrada em diferentes planos os momentos de um mesmo fato: ele indo embora; os dois caminhando um de costas para o outro; e ela caminhando só (fotograma 6).

O enquadramento é pois a atividade da moldura, sua mobilidade potencial, o deslize interminável da janela à qual a moldura equivale em todos os modos da imagem representativa baseados numa referência, primeira ou última, a um olho genérico, a um olhar, ainda que perfeitamente anônimo e desencarnado, cuja imagem é o traço. (AUMONT, 2002, p. 153)

A moldura do quadro é definida pelas suas bordas, pelo seu limite, podendo haver molduras naturais que fazem parte da composição, caracterizando um superenquadramento, e que por sua vez, guiam o olhar. Um exemplo são as grades do fotograma 4, que são elementos dentro do quadro com função de construir novos reenquadros dentro do principal. O limite que Wong Kar-wai utiliza nessas cenas anteriormente descritas, leva o espectador a pensar no fora-de-campo para dar significado à cena. Perceber pelas bordas o que está para além delas. Para Aumont

(2004, p. 111) “o quadro fílmico, por si só, é *centrífugo*: ele leva a olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto.

O fora-de-campo

O campo fílmico remete para um espaço não visível, o *fora-de-campo*, que lhe é imaginariamente contíguo e que só existe pela sua relação com o campo. Mais do que ele próprio, é a sua natureza viva que interessa a análise: a *dinâmica campo-fora-de-campo* que nasce das relações entre o visto e o sugerido. (GARDIES, 2011, p. 38)

Pensar na dinâmica entre o campo e o fora-de-campo é o que possibilita refletir sobre as potencialidades do tensionamento gerado entre o *velado* e o *claramente* visível. O quadro é limitado pelas bordas e se concentra em uma pequena parte de espaço contida em um campo mais amplo, conhecido como fora-de-campo. Aumont (2011, p. 24) escreve sobre a metáfora de André Bazin que definiu o quadro como “janela aberta para o mundo”, e que já no Renascimento havia sido assim definida por Leon Battisti Alberti, com as imagens pictóricas. O que não aparece em quadro, mas que por ele é sugerido pode remontar um mundo ficcionalizado através das bordas que retêm as imagens. Na imagem pictórica, esse fora-de-campo permanece não visto; mas no cinema, uma situação velada pode ser desvelada devido a uma característica específica da técnica, o movimento, que permite reenquadrar, revelar algo enquanto vela outro, e assim por diante. Sobre a metáfora de Bazin, Aumont (2011, p. 24) escreve que “há muito a criticar nessa concepção, que dá vantagens demais à ilusão; mas tem o mérito de indicar por excesso a idéia, sempre presente quando vemos um filme, desse espaço, invisível, mas prolongando o visível, que se chama *fora de campo*.”

Para Bordwell (2008, p. 29) a arte cinematográfica passou despercebida pelos espectadores e ele questiona: “o que lembramos de um filme?” , respondendo que lembramos alguns cenários, atores, ou momentos surpreendentes. Porém, esses momentos surpreendem devido a uma “pressão silenciosa e insistente que nos prepara para eles”, e que “no mais das vezes, por não antecipar o desenvolvimento da ação dramática, não apreendemos suas sutis preparações”. Pode-se relacionar essa citação de Bordwell com o fora-de-campo e o seu poder sobre a narrativa de um filme. Não é o

fora-de-campo que prende a atenção e permanece na memória do espectador, e sim determinados acontecimentos, alguns clímax narrativos; no entanto, a construção de sentido no imaginário de cada um, se dá através do que é sugerido por uma “pressão silenciosa e insistente”, não-visível, fazendo com que determinados acontecimentos sejam surpreendentes.

Foi a partir do filme que se aprendeu, por exemplo, que o fora-de-campo pode ser a simples continuação do campo, responder a ele e confirmá-lo, mas que ele pode também transformá-lo, e até mesmo enfraquecê-lo. Dessa duplicidade do fora-de-campo como “figura de ausência” (Marc Vernet), cuja leitura supõe a reconstituição quase policial de uma intriga, foi sobretudo o cinema que tirou proveito. (AUMONT, 2004, p. 120)

Se o fora-de-campo é uma continuação do campo, e o objeto cinematográfico contém uma característica tão específica que é o movimento, fica possível revelar e desvelar acontecimentos através do reenquadramento. Esse reenquadramento pode ser feito com uma correção do movimento da câmera, e pode também ser mostrado através de um vidro ou de um espelho, por exemplo. Wong Kar-wai utiliza o campo de maneira potente, criando conflitos, mostrando apenas um ambiente ou uma parte do personagem, para dar ênfase, instigar ao fora-de-campo. Ao negar os personagens em um diálogo, optando por deixar a câmera fixa em um corredor, o diretor chama a atenção para o ambiente, para os objetos – telefones, relógios, luzes diegéticas –, para, a nível simbólico, serem construídos sentidos a cerca das sensações dos personagens.

Conforme a citação de Didi-Huberman exposta no início do texto, o fora-de-campo pode ser interpretado como um “fechar os olhos” para ver, imaginar, para poder sentir. Uma parte do campo é negada ao espectador que apenas sente a sua presença de maneira a ir construindo os sentidos, para enfim, em determinado momento, se surpreender com algo que foi cuidadosamente preparado. O não-visto estimula o poder de sugestão e potencializa a reflexão, podendo gerar significados diversos, sentidos diferentes em cada espectador. A dúvida é colocada antes da certeza, e se algo é desvelado, os significados do que é visto somam-se àquilo que foi negado, enriquecendo o conteúdo da narrativa.

Pensando nessas questões do fora-de-campo, no filme *Anjos Caídos*, há uma cena em que o rapaz mudo arruma suas coisas em uma sacola, enquanto sua voz, em *off*, declara que seu pai faleceu. A câmera está fora do quarto, com um leve *dutch angle*, e

através do batente da porta vê-se o rapaz arrumar algumas roupas em uma sacola. O assunto da cena é o pai, que está presente na lembrança do rapaz. Na sequência seguinte, o rapaz está sentado em um balcão, comendo sorvete e assistindo a um vídeo que gravara do seu pai. Há um corte para a tevê, onde não se vê mais o rapaz (fotograma 7). A câmera faz uma panorâmica e enquadra o garoto que olha atento em direção à tevê (fotograma 8). Após, a câmera enquadra apenas a tevê novamente. Nesse momento o rapaz está no fora-de-campo, o espectador vê as imagens da fita voltando constantemente para o início da filmagem, sabendo que o rapaz que está emocionado ao ver o seu pai. Assim, a sequência de enquadramentos não constrói relação direta entre o garoto e a imagem do seu pai na tevê. No entanto, a montagem une e sugere a relação, dilatando-a com um constante afastar e reunir.



Fotograma 7: *Anjos Caídos*



Fotograma 8: *Anjos Caídos*

Puesto que las diversas historias no se cierran a cada film, un primer fuera de campo con fuerza, desde una perspectiva narrativa, es el de los personajes que se entrecruzan; cada vez que la cámara nos muestra lo que acontece con uno, perdemos la información sobre los demás y, en ocasiones, esa pérdida es definitiva. (GÓMEZ TARÍN, 2008, p. 89)

Essa perda de informações não ocorre nesse exemplo do garoto que assiste ao vídeo com seu pai. Nesta cena, o pensamento em *off* do garoto atualiza o que aconteceu na sua vida durante os momentos em que o espectador acompanhava os outros personagens. Em outros momentos do filme, o espectador perde o que aconteceu no enredo paralelo, permanecendo para sempre não-visto.

Já em *Amor à flor da pele*, há saltos temporais onde muitas vezes não se sabe o que é passado e o que é presente, ficando em evidência apenas as sensações, enquanto o restante permanece nesse fora-de-campo para sempre não-visto. Há uma sequência em *Amor à flor da pele* que Mr. Chow liga para sua esposa, ela lhe diz que irá trabalhar até mais tarde e que ele não precisa buscá-la. O quadro é composto pela esposa de Mr.

Chow, que nega o olhar na cena (fotograma 9). Na outra sequência Mr. Chow está escorado no balcão do trabalho de sua esposa. Ele fala com um atendente, que não aparece na imagem, apenas ouve-se a sua voz. O rapaz diz para Mr. Chow que sua esposa foi embora mais cedo. E ele, decepcionado com a notícia, vai embora. Toda essa cena é superenquadrada por uma janela oval e mais uma vez reenquadrada por uma estante que divide esse quadro (fotograma 10). A esposa de Mr. Chow está no fora-de-campo, e o que está ocorrendo permanece oculto, não-visto, tanto para o espectador quanto para Mr. Chow, que apenas imaginam o que pode estar acontecendo. Ao negar o rosto ao espectador e negar esclarecimentos ao marido, a esposa de Mr. Chow reforça as relações de dualidade, dúvida, suspeita, construídas no imaginário do personagem e de quem assiste ao filme.



Fotograma 9: *Amor à flor da pele*



Fotograma 10: *Amor à flor da pele*

El espejo contribuye a generar un plus de sentido mediante la redefinición de los espacios; se trata de un *dispositivo de puesta en escena* que afecta al *fuera de campo fílmico*, según su inscripción en el *significante*, marcado, en *el cine de la pluripuntualidade* (Gómez Tarín, 2003^a y 2006), lo mismo que las sombras, las siluetas e los reflejos. (GÓMEZ TARÍN, 2008, p. 43)

Ao escolher uma parcela de todo o espaço para filmar, obviamente outra parte fica no fora-de-campo. Optar por mostrar um espelho e redefinir os espaços, revelando o campo não-visto através do reflexo, cria um distanciamento no espectador com a cena, sugerindo significados mais amplos daquilo que não se pode ver e que foi potencialmente revelado e atualizado.

Em uma outra cena de *Amor à flor da pele*, Mrs. Chan vai mais cedo para casa e segue até o apartamento de Mr. Chow. A esposa de Mr. Chow atende a porta e Mrs. Chan pergunta pelo dono do apartamento, diz que ouviu alguns barulhos, porém Mrs. Chow tenta desconversar dizendo que está sozinha em casa. Nesse diálogo, o espectador

vê Mrs. Chan em um primeiro plano frontal, sem nunca ver o rosto de Mrs. Chow. Essa opção está presente no filme todo, é uma alternativa narrativa, não dar rostos a quem não é tão importante na história, mas pode-se interpretar de maneira a não dar rostos a quem trai, mente, mascara a verdade.

Quando Mrs. Chan vai embora se ouve Mrs. Chow falar no fora-de-campo: “era a sua mulher”, indicando que o marido de Mrs. Chan estava lá naquele momento. A cena que segue é novamente no trabalho da esposa de Mr. Chow. A mesma janela oval superenquadrada e ela ao telefone dizendo: “então não devemos nos encontrar mais”. O próximo plano é um *travelling* que desliza sob uma parede enquanto ouve-se uma mulher chorar. A câmera para em um espelho atualizando o fora-de-campo, onde se vê uma cama de casal e uma porta que dá para o banheiro (fotograma 11). O plano em que o espelho atualiza o quarto que está no fora-de-campo, remete ao espaço onde os cônjuges de Mr. Chow e Mrs. Chan se encontravam às escondidas. Mostrar através de um espelho indica, nesse caso, um fora-de-campo não permitido para ser visto, mas que através do reflexo revela o quarto onde eles se encontravam, e como Gómez Tarín indica, gera um “plus de sentido”.



Fotograma 11: *Amor à flor da pele*

Com a mesma intenção se dá uma cena de *Anjos Caídos*. O personagem, o assassino de aluguel, está em um banheiro de um bar, prestes a executar sua tarefa. Ele lava o rosto na pia e se afasta. A câmera faz uma leve correção e enquadra o espelho onde se vê o personagem pegar a arma e sair do banheiro apontando (fotograma 12). Mais uma vez o espelho atualiza o que está no fora-de-campo, mostrando uma informação que era até então, censurada. Há também um distanciamento quando o

espectador vê através do reflexo. É uma barreira que se interpõe a ação, no lado contrário desta, atualizando-a.



Fotograma 12: *Anjos Caídos*

Corolariamente, o quadro é o que institui um fora-de-campo, outra reserva ficcional onde o filme vai buscar, se for o caso, determinados efeitos necessários a um novo impulso. Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é *sua medida temporal*, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente. (AUMONT, 2004, p. 41)

Em *Amor à flor da pele* os personagens desejam voltar ao passado para viver as situações que agora saberiam como lidar. Em *Anjos Caídos* os personagens vivem impulsivamente em busca de um futuro incerto, porém, mais feliz. Esses sentidos são construídos no imaginário através das propulsões que o fora-de-campo causa. Como escreve Aumont, o fora-de-campo como lugar do potencial e do virtual, do passado e do futuro. Espaços abertos, potentes, entregues ao espectador:

O enquadramento é limitação. Mas, de acordo com o próprio conceito, os limites podem ser concebidos de dois modos, matemático ou dinâmico: ou como condição para a existência dos corpos cuja essência os limites vão fixar, ou como algo que se estende precisamente até onde vai a potência do corpo existente. (DELEUZE, 2004, p. 27)

O claro e o escuro

Entendida la filmografía de este director como una progresión, una búsqueda estilística constante, en la que cada hallazgo es integrado en su concepción como nuevo estilema y posteriormente se radicaliza y perfecciona, no puedo sorprendernos su constante trabajo sobre el *color* (uso del Blanco y negro, el color e los virados) o la *luz* (contrastes extremos, juego con las sombras). (GÓMEZ TARÍN, 2008, p. 63)

Como Gómez Tarín destaca, os contrastes extremos e o jogo com as sombras são características relevantes no cinema de Wong Kar-wai. O diretor trabalha com uma luz estetizada e que muitas vezes remete a uma fotografia publicitária. Porém o jogo de contrastes é o que diferencia cinema de publicidade, esta que é caracterizada por uma luz banhada, com pouco ou quase nada de contrastes, na maioria dos casos. Para Aumont (2004, p. 172-175), a luz possui três funções principais: uma função *simbólica*, que liga a presença da imagem a um sentido; uma função *dramática*, ligada a organização do espaço como cênico; e uma função *atmosférica*, que corresponde ao clima da cena, à luz difusa presente no ambiente. Essas funções interessam para perceber como este diretor expressa os sentimentos, que muitas vezes são para sempre internalizados, através de luzes e sombras, e que causam um sentimento correspondente no espectador.

Eu estaria sobretudo tentado a ressaltar aqui o papel do *escuro* na sessão cinematográfica. Em primeiro lugar, é o escuro em torno da imagem que, literalmente, a torna visível: em pleno dia, ela empalidece e se apaga, ela se altera de modo ainda mais radical do que a tela pintada sob uma luz crua. Mas profundamente, é o escuro que materializa a parte de sombra e de mistério da sessão: é ele que faz com que os fantasmas existam sobre a tela. A aura da obra fílmica é noturna: nada mais aqui da ostentação luminosa do quadro (moldura) dourado. Até mesmo uma certa ambigüidade da relação entre imagem e seu quadro-objeto é encontrada: o escuro, também ele, à sua maneira, *circula*. (AUMONT, 2004, p. 118)

O filme só existe em função da luz. É a luz que imprime as imagens no negativo, e é ela que faz as imagens aparecerem na tela. Para o filme a luz é percebida e entendida porque existe o escuro. O escuro da sala de cinema em torno da tela luminosa faz-se perceber as imagens pela bordas podendo “vazar” para dentro do quadro, emoldurando novamente e adquirindo novas formas. Assim como o fora-de-campo só existe em função de um campo, o escuro só existe em função da luz. No filme, a luz afirma um pedaço de todo esse campo, podendo negar outra parcela com o escuro.

Podemos apontar três casos principais de construção do escuro como moldura-potente nos conceitos fílmicos: (1) o da molduração que nasce das bordas, tornando-se extensão do escuro da sala e, com isso, proporcionando novos formatos de tela; (2) o escuro que adentra por uma das bordas e reenquadra um elemento da imagem, como se escorresse para alguma área, dando destaque para os elementos da imagem que ele circunda e escoando as partes próximas de si; e (3) a situação que podemos visualizar com o filme “Eros”, a utilização narrativa do escuro-moldura, no qual ele, principalmente como sombra, faz com que consigamos compreender a ação em que o corpo que gera a sombra se encontra – no exemplo, um ato sexual. (POLIDORO, 2010, p. 172)

Há uma cena em *Anjos Caídos* que podemos pensar o escuro como extensão da sala de cinema e que possibilita novos enquadramentos. Na cena, o rapaz mudo leva a garota por quem está apaixonado a um jogo de futebol. No final do jogo eles permanecem no estádio e se aproximam do campo. A garota confessa que só foi ao jogo e torceu e pulou porque sabia que seu ex-namorado estaria assistindo ao jogo, e que ele poderia vê-la. Então, a garota abraça o rapaz e a câmera corta para um plano mais aberto, onde vemos os dois ao fundo, reenquadrados pela abertura do túnel onde passam os jogadores (fotograma 13). Após, a câmera faz um *travelling out*, afastando-se ainda mais do casal – e acentuando o escuro no quadro. Há um *jump cut* e no quadro está apenas o rapaz (fotograma 14).



Fotograma 13: *Anjos Caídos*



Fotograma 14: *Anjos Caídos*

Pode-se perceber que no momento em que a garota confessa que ainda ama o outro homem, eles se abraçam e a câmera corta para um plano afastado. A câmera distante afasta o espectador da cena, e o fato de esta estar reenquadrada pelo escuro, deixando-os num pequeno espaço luminoso, dá a sensação de angústia e vazio do personagem. Com o *travelling out* e o *jump cut*, distanciando ainda mais o espectador

da cena, vê-se o rapaz em uma pequena porção de espaço luminoso, em meio a um quadro escuro que se prolonga para além das suas bordas, construindo um significado de abandono e solidão que aprisiona o protagonista.

Em outro caso de emolduração através do escuro, pode-se pensar a moldura-potente² que escorre para dentro do quadro e circula um elemento em uma cena de *Amor à flor da pele*. Mrs. Chan encontra Mr. Chow no quarto dele para ajudá-lo a escrever uma história sobre artes marciais. No entanto, os donos do apartamento chegam mais cedo e eles ficam presos no quarto. Há um plano em que a câmera, afastada, enquadra os dois sentados. A moldura escura que escorre das bordas faz um contorno em suas cabeças, deixando-os presos dentro do quadro e enfatizando a aproximação dos dois (fotograma 15). Fato semelhante ocorre em *Anjos Caídos*, em um momento em que a garota apaixonada pelo assassino de aluguel o espera em um bar. A moldura escura que vem das bordas, contornado-a, mistura-se com o cabelo negro deixando o quadro escurecido. Há um fecho de luz no ombro e na mão da garota, e o escuro que a envolve junto com a sombra em seu rosto é opressivo, intensificando a sua tensão (fotograma 16).



Fotograma 15: *Amor à flor da pele*



Fotograma 16: *Anjos Caídos*

No filme *Amor à flor da pele* pode-se perceber a utilização do escuro-moldura através das sombras. A cena inicia com as sombras de Mr. Chow e Mrs. Chan projetadas na parede (fotograma 17). Essa cena procede ao momento em que os dois chegam à conclusão de que estão sendo traídos, terminando a sequência com Mrs. Chan

² Conceito desenvolvido por Bruno Polidoro (2010), que visa autenticar a presença do escuro como elemento potencializador da imagem cinematográfica, no qual ele estabelece um jogo com os corpos dos personagens, escorrendo por e entre eles, produzindo constantes reenquadramentos – e significados – na cena.

falando: “gostaria de saber como tudo começou”. Ao ver a sombra de um casal, a primeira impressão é de que são os cônjuges de Mr. Chow e Mrs. Chan, porém aos poucos é revelado que são os dois que estão inventando situações para entender como o romance dos seus esposos começou. As sombras indicam dualidade, ambigüidade, dúvida, que só depois podem virar uma afirmação. É essa primeira impressão causada pelas sombras que mexe com o imaginário do espectador, que pode pensar estar descobrindo como o romance dos infiéis começou e ao mesmo tempo criando uma expectativa em relação ao possível romance que poderá começar. A cena inicia com a dúvida, por isso as sombras.



Fotograma 17: *Amor à flor da pele*

“O cinema aprendeu bem cedo a singularizar certas zonas da imagem, e da cena, por uma iluminação apropriada, a salientar, significativamente, certos elementos” (AUMONT, 2004, p. 174). Wong Kar-wai salienta certos elementos não só pela luz, mas pela sombra também. A potência do escuro consiste em encobrir, dissimular à certeza de um ocorrido, tornando a sugestão mais instigante, e talvez, mais reveladora. O escuro pode também informar um acontecimento que está no fora-de-campo através de uma sombra, revelando ao espectador uma informação que estava potencialmente velada.

Considerações finais

Para Gómez Tarín (2008, p. 88) a câmera se detém na ante-sala do acontecimento, e o que analisamos são fragmentos de espaço, como se fosse um vizinho observando através de objetos, barreiras, e com isso se faz possível um “cine de lo

incompleto”. Esse cinema do incompleto, onde faltam informações, que muitas vezes são negadas pelo escuro, pelos fragmentos perdidos, são também sugeridas pela composição e pelo quadro, remetendo a significados, que aos poucos, são construídos no imaginário do espectador a ponto de completar alguns sentidos. E outros, porém, podem permanecer para sempre incompletos.

“De acuerdo con la máxima proustiana, los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos; ésta, y no otra, es la esencia del cine del cine de Wong Kar-wai.” (GÓMEZ TARÍN, 2008, p. 81). São nos paraísos perdidos que os personagens de Wong Kar-wai encontram a estabilidade. Em *Amor à flor da pele* há o desejo de voltar ao passado que é idealizado, um paraíso perdido. E em *Anjos Caídos* os personagens se jogam num futuro incerto, devido a um passado inconseqüente, porém cheio de desejos, desejos não realizados, perdidos. Essa impossibilidade de realizações, negada pelas indecisões e impassibilidades dos personagens tão presentes no conteúdo, foram, aqui nesse estudo, buscadas na forma. Através do fora-de-campo e do escuro, pode-se valorizar o poder de sugestão, além de possibilitar a construção de significados que potencializam a história. Para Gómez Tarín (2008, p. 25) a forma é *também* o conteúdo. Através da análise desses dois filmes pode-se compreender essa afirmação de Gómez Tarín. O conteúdo dessas histórias está intrinsecamente ligado à forma, e esta acaba potencializando-o.

“fechemos os olhos para ver” [...] pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual). (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34)

Se fechar os olhos para ver o vazio que nos olha é relevante para pensar o cinema de Wong Kar-wai, que em muitos aspectos nega informações ou deixa-as subentendidas, pode-se também fazer o exercício contrário: abrir os olhos para experimentar o que não vemos. Essas informações negadas, que num primeiro momento não são visíveis, se abirmos os olhos para ver, para ver as sugestões, imaginar, podemos encontrar um significado para aquilo que não é dito e que não é visto, e assim, potencializar a história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 2011.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2006. 1.^a Edição especial livrarias Saraiva no Brasil, 2011.
- POLIDORO, Bruno. Sobre a luz e as potências do escuro nos conceitos fílmicos – moldurações nos conceitos fílmicos de sexo. In: SILVA, Alexandre Rocha da; ROSÁRIO, Nísia Martins do; KILLP, Suzana (Org.). **Audiovisualidades da cultura**. Porto Alegre: Entremeios, 2010.
- TARÍN, Francisco Javier Gómez. **Wong Kar-wai - Grietas en el espacio-tiempo**. Madrid, Espanha: Ediciones Akal, S.A., 2008.

FILMOGRAFIA

- KAR-WAI, Wong. **Amor à flor da pele (2000)**. DVD lançado pela Spectra Nova.
- KAR-WAI, Wong. **Anjos Caídos (1995)**. DVD lançado pela Kino Vídeo.
- KAR-WAI, Wong. **Cinzas do passado – redux (1994)**. DVD lançado pela Imagem Filmes.
- KAR-WAI, Wong. SODERBERGH, Steven. ANTONIONI, Michelangelo. **Eros (2004)**. DVD lançado pela Imovision.

ANEXO A – FICHA TÉCNICA

Anjos Caídos (Duolo Tianshi / Doh Laai Tin Sai) (1995)

Produção: Jet Tone Productions. *Produtor:* Jeff Lau. *Diretor:* Wong Kar-wai. *Roteiro:* Wong Kar-wai. *Direção de fotografia:* Christopher Doyle. *Direção de arte:* William Chang. *Música:* Frankie Chang e Roel A. García. *Edição:* William Chang e Wong Ming Lam. *Duração:* 101 min.

Elenco: Leon Lai, Michelle Reis, Takeshi Kaneshiro, Charlie Yeung, Karen Mok, Chan Fai Hung, Kwan Lee Na, Wu Yuk Ho, Chan Man Lei, Saito Toru, Benz Kong.

Amor à flor da pele (Huayang Niahua / Dut Yeung Nin Wa) (2000)

Produção: Jet Tone Productions / Block 2 Pictures / Paradis Films. *Produtor associado:* Jacky Pang. *Produtor:* Chang Ye-cheng. *Diretor:* Wong Kar-wai. *Roteiro:* Wong Kar-wai. *Direção de fotografia:* Christopher Doyle e Mark Li. *Figurino:* William Chang. *Direção de arte:* Alfred Yau e Man Lim. *Música:* Michael Galasso, Shigeru Umebayashi, canções cantadas por de Nat King Cole, Rebecca Pan e Zhou Xuan. *Edição:* William Chang e Chan Kei. *Duração:* 95min.

Elenco: Meggie Cheung, Tony Leung, Rebecca Pan, Kelly Lai, Siu Ping, Chin Tsi-ang, Roy Cheung, Chan Man, Koo Kam, Hsien Yu, Chow Po, Paulyn Sun.