

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS (UNISINOS)
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

RENATA HEINZ

ATMOSFERA EM AMOR À FLOR DA PELE DE WONG KAR WAI:
O FILME COMO EXPERIÊNCIA

SÃO LEOPOLDO
2013

Renata Heinz

ATMOSFERA EM AMOR À FLOR DA PELE DE WONG KAR WAI:

O filme como experiência

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Área de concentração: Mídias e Processos Audiovisuais

Orientadora: Profa. Dra. Suzana Kilpp

São Leopoldo
2013

Ficha catalográfica

H472a Heinz, Renata

Atmosfera em Amor à flor da pele de Wong Kar Wai: o filme como experiência / por Renata Heinz. – 2013.

126 f. : il., 30cm.

Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2013.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Suzana Kilpp.

1. Cinema. 2. Atmosfera. 3. Experiência. 4. Personagem. 5. Ambiente. 6. Relações. I. Título.

CDU 791.43

Catálogo na Fonte:

Bibliotecária Vanessa Borges Nunes - CRB 10/1556

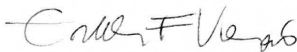
RENATA HEINZ

“ATMOSFERA EM AMOR À FLOR DA PELE DE WONG KAR WAI: O FILME COMO EXPERIÊNCIA”

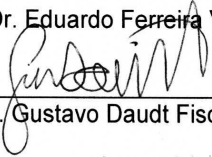
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Aprovada em 27 de março de 2013

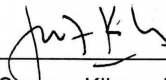
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras – UFRGS



Prof. Dr. Gustavo Daudt Fischer – UNISINOS



Profa. Dra. Suzana Kilpp – UNISINOS

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo incentivo e apoio.

RESUMO

A pesquisa abrange a atmosfera fílmica enquanto construtora de ambientes, personagens e relações entre os elementos fílmicos de *Amor à Flor da Pele* (2000), de Wong Kar Wai. Propõe um olhar e sentir atento ao que pode acionar afecções e, dessa forma, dissecar sua composição plástica e dramática, concreta e abstrata, articuladas a favor da alteração da sensibilidade e de um entendimento singular da narrativa. Sendo assim, ressalto que ao admitir a articulação das atmosferas plástica, dramática, concreta e abstrata na criação de personagens, estabelecimento de relações e composição de ambientes fílmicos, nos termos propostos, não pretendo decompor e dividir os elementos técnicos a elas relacionados na análise de *Amor à Flor da Pele* (2000), mas perceber como agem em cada um dos espaços/tempos do filme dentro do conceito de indivisibilidade da atmosfera de um filme. É a partir dessa fusão que, no todo e não somente em partes, a narrativa se transforma em experiência. Consequentemente, enquanto experiência, ainda é preciso considerar a relação desses elementos com o espectador. Nesta pesquisa, portanto, tomo como ponto de partida minhas próprias referências sobre essa vivência.

Palavras-chave: Atmosfera. Experiência. Cinema. Personagem. Ambiente. Relações.

ABSTRACT

The research is about the film atmosphere as environment, characters and relations creator among the film elements of *In the Mood for Love* (2000) by Wong Kar Wai. It proposes and attentive look and feeling at what may start affections and, this way, dissects its plastic and dramatic, concrete and abstract composition articulated in favor of the alteration of the sensibility and of an unique understanding of the narrative. So, while admitting the articulation of the plastic, dramatic, concrete and abstract atmospheres in the characters creation, relations establishment and film environment composition on the proposed terms, I do not intend to decompose and devise the technical elements related to them in the analyses of *In the Mood for Love* (2000), but notice how they act in each one of the space/time of the film in the concept of invisibility of a film atmosphere. It is from this fusion that, in its whole and not only in parts, the narrative transforms itself in experience. Consequently, as experience, it is also necessary to consider the relation of these elements with the spectator. Therefore, in this research, I take as starting point my own references about this experience.

Key words: Atmosphere; Experience; Movie; Character; Environment; Relations.

LISTA DE FRAMES

Frame 1 - Amor à Flor da Pele (2000) – A esposa que nunca vemos.....	24
Frame 2 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sobreenquadramentos.....	25
Frame 3 - Amor à Flor da Pele (2000) – O andar lânguido.....	28
Frame 4 - Amor à Flor da Pele (2000) – Objetos e a criação de paleta de cores.....	38
Frame 5 - Amor à Flor da Pele (2000) – Respeito à paleta de cores, variando a proporção.....	38
Frame 6 - Amor à Flor da Pele (2000) – Objetos marcando tempo.....	39
Frame 7 - Amor à Flor da Pele (2000) – Profusão de estampas e texturas.....	40
Frame 8 - Amor à Flor da Pele (2000) – Iluminação diegética em diálogos.....	40
Frame 9 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sombra e luz.....	41
Frame 10 - Amor à Flor da Pele (2000) – Voyeurismo.....	43
Frame 11 - Amor à Flor da Pele (2000) – Diálogos fora de quadro.....	46
Frame 12 - Amor à Flor da Pele (2000) – Espelhos com usos de composição narrativa.....	48
Frame 13 - Amor à Flor da Pele (2000) – A ausência de protagonismo da imagem humana.....	49
Frame 14 - Amor à Flor da Pele (2000) – Planos abertos como alívio para a tensão narrativa.....	50
Frame 15 - Amor à Flor da Pele (2000) – Frontalidade e moldura.....	51
Frame 16 - Amor à Flor da Pele (2000) – Inversão da moldura.....	51
Frame 17 - Amor à Flor da Pele (2000) – O corredor que explora a expectativa.....	53
Frame 18 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sequência de direção da escada - 1.....	54
Frame 19 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sequência de direção da escada - 2.....	55
Frame 20 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sequência de direção da escada - 3.....	55
Frame 21 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sequência de direção da escada - 4.....	56
Frame 22 - Amor à Flor da Pele (2000) – Os espelhos do quarto 2046.....	57
Frame 23 - Amor à Flor da Pele (2000) – Os espelhos do quarto 2046.....	58
Frame 24 - Amor à Flor da Pele (2000) – A reação do ambiente através das cortinas.....	58
Frame 25 - Amor à Flor da Pele (2000) – A reação do ambiente através das cortinas.....	59
Frame 26 - Amor à Flor da Pele (2000) – Divisão do quadro.....	60
Frame 27 - Amor à Flor da Pele (2000) – Duplicação da presença.....	61
Frame 28 - Amor à Flor da Pele (2000) – Texturas.....	62
Frame 29 - Amor à Flor da Pele (2000) – Olhar pela janela.....	63
Frame 30 - Amor à Flor da Pele (2000) – Repetição do olhar pela janela.....	64
Frame 31 - Amor à Flor da Pele (2000) – Ponto de vista do monge.....	65
Frame 32 - Amor à Flor da Pele (2000) – Réplica e distorção de reflexo.....	70
Frame 33 - Amor à Flor da Pele (2000) – Jogo de espelhos.....	71
Frame 34 - Amor à Flor da Pele (2000) – Diálogo do protagonista com o antagonista.....	72
Frame 35 - Amor à Flor da Pele (2000) – Pausas no diálogo e planos fechados.....	75
Frame 36 - Amor à Flor da Pele (2000) – Pausa no diálogo e closes.....	75
Frame 37 - Amor à Flor da Pele (2000) – Encenando a traição.....	77
Frame 38 - Amor à Flor da Pele (2000) – As grades sem prisão.....	78
Frame 39 - Amor à Flor da Pele (2000) – A primeira de muitas cenas em que comem juntos.....	81
Frame 40 - Amor à Flor da Pele (2000) – Opressão e julgamento traduzidos.....	84
Frame 41 - Amor à Flor da Pele (2000) – No limite da quarta parede.....	85
Frame 42 - Amor à Flor da Pele (2000) – Abstrações na relação a partir do ambiente.....	86
Frame 43 - Amor à Flor da Pele (2000) – O corpo responde.....	87
Frame 44 - Amor à Flor da Pele (2000) – Repetição de enquadramento ressaltando mudança.....	88
Frame 45 - Amor à Flor da Pele (2000) – Imagem 1 do retorno do travelling.....	89
Frame 46 - Amor à Flor da Pele (2000) – Imagem 2 do retorno do travelling.....	89
Frame 47 - Amor à Flor da Pele (2000) – Apresentação da Sra. Chan emoldurada pela janela.....	92
Frame 48 - Amor à Flor da Pele (2000) – Imagem na mentira ao telefone.....	96

Frame 49 - Amor à Flor da Pele (2000) – Reflexo indiscernível da Sra. Chow (Antagonista).....	97
Frame 50 - Amor à Flor da Pele (2000) – Uma das poucas referências ao Sr. Chan. (Antagonista).	98
Frame 51 - Amor à Flor da Pele (2000) – O corpo como moldura.	99
Frame 52 - Amor à Flor da Pele (2000) – Proliferação de cenas em que comem.....	100
Frame 53 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sra. Chan interpretando a Sra. Chow.....	102
Frame 54 - Amor à Flor da Pele (2000) – No quarto 2046.	105
Frame 55 - Amor à Flor da Pele (2000) – No quarto 2046.	106
Frame 56 - Amor à Flor da Pele (2000) – Closes revelam nervosismo.....	107
Frame 57 - Amor à Flor da Pele (2000) – Silêncio absoluto como recurso dramático.	110
Frame 58 - Amor à Flor da Pele (2000) – Chinelos em Hong Kong.....	111
Frame 59 - Amor à Flor da Pele (2000) – Chinelos em Cingapura.....	112
Frame 60 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sra. Chan e o filho.	113
Frame 61 - Amor à Flor da Pele (2000) – Um lugar para esconder segredos.	123

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A CRIAÇÃO DE ATMOSFERAS EM WONG KAR WAI.....	15
3 ATMOSFERAS NA COMPOSIÇÃO DE AMBIENTES.....	33
4 ATMOSFERAS NO ESTABELECIMENTO DE RELAÇÕES.....	66
5 ATMOSFERAS NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS.....	93
6 CONCLUSÃO.....	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
FILMOGRAFIA.....	126

1 INTRODUÇÃO

Desde meu ingresso no mestrado do PPGCC eu sabia que, muito motivada como espectadora pela filmografia de Wong Kar Wai, o tema irredutível de meu interesse estava relacionado ao que desde sempre chamei de atmosfera. Esse interesse, no entanto, confundia-se com outros que foram sendo gradualmente preteridos a favor do que se tornou o principal, por diferentes razões. Houve uma, porém, que foi decisiva: a escolha do tema (foco) de pesquisa precisava ser adequada para dar conta dele em dois anos de estudos.

Além disso, num cenário em que, a meu ver, o espectador está mudando, eu queria ser, ao mesmo tempo, o *flâneur* – aquele da poesia de Charles Baudelaire que despertou interesse de acadêmicos no início do século XX, a partir de Walter Benjamin (2006) – e o pesquisador que intenta entender os objetos da *flâneuria*. Refiro-me assim a esse “personagem” porque flanei por uma vasta e rica variedade de filmes antes de decidir o corpus, e porque não há superficialidade no olhar do *flâneur*, mas atenção aos detalhes do mundo, diretamente relacionados à experiência.

Só que, apenas em tese, eu poderia manter-me como um observador desapegado, pois assina essa pesquisa uma itinerante e apaixonada realizadora que encontrou no cinema sua vocação e prazer – e que aqui viu despertar em si um novo olhar para seu objeto de paixão. Assim, não inocentemente, e muito menos impunemente, em minhas primeiras constatações percebi apenas o cinema relacionado à visão ao ver uma supervalorização do olhar encontrada na revisão bibliográfica que fiz de início.

Durante o mestrado, nas disciplinas cursadas e em meu processo de pesquisa, entretanto, fui me dando conta de que, se a imagem, como estampada na tela pelos limites do enquadramento, tem sido a grande estrela das pesquisas relacionadas ao cinema, eu estava querendo examinar mais minuciosamente (até o ponto possível em uma dissertação de mestrado) os elementos que compõem um filme para além da retina – o que levou ao título de meu projeto de qualificação: “O filme além da retina” – uma composição de elementos muitas vezes relegados a um segundo plano na bibliografia que consultei, mas que, a meu ver, são extremamente relevantes na sensibilização e entendimento do espectador.

Isso não implicava deixar de ver; mas implicava encarar a imagem visual enquanto parte da experiência em que sua percepção coalesce com a percepção de outras imagens (sonoras, plásticas e mentais) que são, todas, ao final, afectivas. A meu ver, entender as coisas

que são “ditas” passa pela necessidade de entender a atmosfera¹ em que elas são “ditas”. Essa atmosfera é criada pela conjunção de vários elementos técnicos e estéticos, e é o que vem me despertando para uma pesquisa mais aprofundada.

Muitas vezes, essa afirmação pode levar a crer que se trata de um estudo de recepção; mas minha proposta se distancia, consideravelmente, desse marco, uma vez que não se trata de saber como é recebido, mas qual a maneira escolhida para transmitir. Acredito que o despertar do espectador para o filme, a partir da sensibilização de diferentes sensações (físicas e psíquicas), sugere sentidos mais variados e complexos do que os que, via de regra, são apontados na bibliografia consultada.

Com efeito, questiono a supremacia da imagem para os agenciamentos do espectador e, por isso, problematizo através do(s) filme(s) de meu *corpus* os elementos técnico-estéticos que, supostamente, interferem nesses agenciamentos. Assim, revisito estudos que giram em torno de um comunicar audiovisual numa perspectiva em que adquire mais importância o *como* contar uma história, e tento trazer alguma contribuição ao pontuar, principalmente, as técnicas e as estéticas menos estudadas. Essa escolha implica em beber de diferentes fontes, tendo como base fundamental estudos sobre cinema e comunicação, mas ainda o teatro (interpretação) e as artes visuais (plástica).

Se o cinema começou como uma máquina que colocava as imagens em movimento e se houve um cinema não sonoro e um cinema mudo (mas sonorizado ao vivo), é normal pensar que, historicamente falando, os primeiros estudos do cinema padecessem de um “atraso” na constatação da importância do som, ainda que Eisenstein, por exemplo, já o tivesse intuído e incluído em seus projetos fílmicos.

Porém, algo biologicamente comprovado me leva a rever essa questão sempre relacionada a fatalidades técnicas e históricas de contexto. Faça-se, por exemplo, o exercício de imaginar o útero materno, local de proteção e isolamento, e o primeiro contato do bebê com o mundo exterior através da voz da mãe. Ao nascer, entre luz e escuridão, ela é apenas um vulto que pode ser reconhecido sonoramente, já que a visão é um sentido desenvolvido posteriormente. Talvez essa seja uma forma polêmica de questionar o reinado da imagem, mas nos serve para pensar o som e sua importante efetividade/afetividade, fator este que,

¹ Essa expressão será desenvolvida no decorrer do texto. Inicialmente, cabe dizer que as atmosferas criadas pelos filmes (e, de modo geral, pelas mídias audiovisuais) estão, em grande parte, relacionadas com outros recursos – especialmente os sonoros –, para muito além do teor diegético e do conteúdo das imagens, usados na montagem para produzir percepções sensíveis, e quase sempre emocionais, da diegese. É um conceito que será mais esclarecido ao longo do texto, e que o leitor aos poucos deverá discernir do de contexto – conceito mais apropriado à análise de discursos, em geral textuais – e que deverá (espero) mais aproximar o leitor à produção de sentido em discursos audiovisuais.

inclusive, tem suas especificidades no cinema. É sabido que o som, mais especificamente a música no cinema, seria uma codificação rápida para os afetos que o filme deveria provocar em algum momento. Um exemplo claro, e também muito comum, é a típica cena de beijo dos protagonistas acompanhada de uma trilha musical romântica.

No limiar da arte e da comunicação, não poucas vezes me questionei e fui questionada sobre o caráter comunicacional em minha pesquisa. O foco do Programa nos processos midiáticos e da Linha de Pesquisa em Mídias e Processos Audiovisuais me levou a rever a importância de uma readequação, que foi realizada sem perda de interesse de minha parte enquanto pesquisadora. Se na pesquisa o *como* é a principal questão a investigar, o comunicar no cinema (o meio e a forma, num processo de evolução contínuo e contíguo) é o cerne da questão. As mudanças operadas nos meios de comunicação e principalmente no espectador – cada vez mais propenso a novos estímulos – estabelecem lógicas e estratégias próprias, que se refletem no fazer cinematográfico e configuram sistemas de significação singulares.

Esse *como* contar uma história está diretamente relacionado à atmosfera criada para envolver o espectador em afetos e afecções. Além de buscar desenvolver conceitos operacionais de atmosferas no cinema, pretendo estabelecer relações de autenticação de algumas técnicas possíveis na criação de atmosferas em um filme. Isso só foi possível para mim a partir de estudos que exigiram a dissociação prévia dos diferentes materiais de possíveis noções de autoria diversificando as fontes de análise.

De início, meu interesse, mais restrito, esteve voltado para a análise da atmosfera e da noção de transcultural em Wong Kar Wai, principalmente por seus filmes serem ao mesmo tempo tão específicos e tão universais. Ainda que os idiomas mais falados por seus personagens sejam o chinês e o mandarim – e definitivamente sou transportada para Hong Kong –, tenho a impressão nítida de estar sabendo, no Brasil, em português, mais do que os personagens dizem, do que a imagem mostra e do que o diretor intenciona (suponho). Vivencio (e compreendo) todos os dramas e surpresas dos amores, e compartilho (e compreendo) a confusão e a solidão do silêncio que se estabelece entre os personagens. Assim me deparei com um estranho e curioso limiar entre realidade e ficção. O que seria isso, que, inclusive, transcende outros limites, lingüísticos e culturais?

A demora em perceber o quê, precisamente, nos filmes deste diretor, me afetava, me fez ver e rever muitos outros filmes (para além daqueles de Kar Wai) – ainda que sob essa perspectiva - buscando alguma afecção enquanto espectadora, realizadora e pesquisadora. Neste percurso, encontrei importantes discussões para a construção das bases da investigação

também em muitos outros realizadores e filmes que tornaram infindável a lista de materiais empíricos que poderiam compor meu corpus, por diferentes motivos. Por exemplo, em Lucrécia Martel (especialmente em *O Pântano*, 2001) encontrei a inquietude de suas cenas paradas propondo uma *mise-en-scene* que se arrasta e pouca movimentação de câmera; Gus Van Sant, em *Últimos Dias* (2005), despertou meu interesse pelos efeitos de seus quadros vazios e silêncios (de estúdio), além da inusitada construção do personagem protagonista; Francis Ford Coppola em uma das cenas iniciais de *A Conversação* (1974), por sua vez, impressiona pelo uso do som, que articulado com a imagem faz um jogo que revela e esconde; Jacques Tati chama a atenção pelos usos mais criativos do som em *Meu Tio* (1958), não pautado pelas convenções, e surpreende com contrapontos, comentários e ações sonoras de toda inventividade; Jean-Luc Godard revela em vários filmes o aparato, a farsa da narrativa, e a transparência dá lugar ao estilo que permite jogar um novo jogo quando as cartas estão expostas na mesa, sem deixar de contar uma história.

Ou seja, no processo da investigação me voltei, a um só tempo, à restrição dos aspectos a serem analisados e à ampliação do corpus (que, na época da qualificação, não mais se comporia de filmes somente de Wong Kar Wai). Depois, tomando consciência e alertada pela banca de que não daria conta de tudo que me afetava, retornei a esse diretor de partida, e a um filme em especial (*Amor à Flor da Pele*). Mas retornei a ele com outra perspectiva: abandonei o transcultural (que estava em meu projeto de ingresso no curso), e foquei nas atmosferas criadas técnica e esteticamente por Wong Kar Wai nesse filme (agregando, periféricamente, considerações sobre outros filmes, dele e de outros diretores).

A pragmática encontrada para chegar à pesquisa atual foi perceber quais elementos deveriam ter destaque nas análises e estudos, levando em conta, enquanto pesquisadora, também meu repertório enquanto espectadora, e meu conhecimento técnico enquanto realizadora. Abriu-se assim um universo de possibilidades não pensadas antes.

Sabia não se tratar de algo novo (o tema, relacionado à criação de atmosferas nos filmes), nem de algo usado apenas por um diretor. Pelo contrário, é possível identificar tentativas e experiências cinematográficas relevantes para essa pesquisa já na década de 20, seja na forma de textos ou de filmes. Os filmes de horror, por exemplo, sabidamente os primeiros a produzirem sentidos através de sensações físicas, criaram inclusive padrões de comportamentos e reações. Ou seja, no período que antecedeu a finalização do processo de definição do corpus, foi possível autenticar opções técnicas e de estilo que se apresentam como regulares nesse gênero de filmes que, em grande parte, foi relegado e classificado como

arte menor – especialmente por ser mais “físico” e menos “cerebral” (mesmo sendo as palavras mais utilizadas, acredito que o termo “consciente” seja mais apropriado). Nestes filmes, coloquei o discurso em segundo plano, dei ênfase à montagem e para a *mise-en-scène* – na qualidade de opção estética, o quê, inclusive, me fez transitar pelo expressionismo alemão, passando pelo surrealismo e chegando ao cinema de horror mais recente.

Entretanto, após a qualificação, foi necessário inverter o processo: apesar da vasta produção cinematográfica propensa à discussão das atmosferas, delimito o que seria a análise exequível que permitiria o aprofundamento necessário em vistas de contribuir mais originalmente para os estudos do tema no prazo estipulado para a realização da pesquisa. Por isso, outra longa etapa, que culmina neste texto, foi decidir a metodologia e o escopo da pesquisa. Os resultados desses deslocamentos, de ampliação, de um lado, e de restrição, de outro, refletem-se diretamente no foco que decidi dar aos temas e materiais, bem como aos procedimentos metodológicos.

Inicialmente, então, no texto a seguir, destacarei dentre os filmes e diretores que passaram por esse processo de pesquisa e que me acompanharam até a qualificação, aquele que se tornou o objeto empírico analisado nesta dissertação, e o relacionarei um pouco com todos os objetos pré-observados, a partir da metodologia e das teorias que se mostraram mais produtivas para a pesquisa. Na discussão, apontarei algumas articulações possíveis com as teorias e os autores que serão indicados, e buscarei explorar os pontos de tensão entre os objetos e os estudos existentes.

Na seqüência, ficou claro que se destacavam nesse olhar lançado ao material a atmosfera a serviço da construção do personagem, da composição do ambiente e do estabelecimento das relações, influenciando diretamente a maneira de abordar e estruturar o texto. Dessa forma dividi a pesquisa em mais três capítulos: atmosfera na composição de ambientes, atmosferas no estabelecimento das relações e atmosferas na construção do personagem. Assim, foi possível dar conta de elementos fílmicos que somente podem ser considerados atuantes na atmosfera vistos em conjunto. Optei por tentar estabelecer, sempre que possível, uma coerência entre a construção do texto, a partir da abordagem dos elementos e a forma como os acontecimentos se desenrolam no filme, reservando algumas expectativas do leitor/espectador. Buscando respeitar a narrativa e permitir a leitura enquanto tal, me permiti repetir alguns dos apontamentos para situar o leitor perante a história, utilizando ainda um grande número de frames do filme para dar visualidade (ainda que me falte, imensamente, a sonoridade) à análise.

Por considerar a experiência deste filme a partir de meus próprios afectos, utilizo a primeira pessoa ao fazer considerações relativas à pesquisa, mas, ao mesmo tempo, utilizo a terceira pessoa do plural para falar do que é visto ou ouvido e, efetivamente, está na técnica no filme. Todo espectador pode ver e ouvir, mas cada um pode experimentar e reconsiderar a partir de abordagens teóricas e afetivas.

2 A CRIAÇÃO DE ATMOSFERAS EM WONG KAR WAI

Como afirmei já na Introdução, a afecção é o que move essa pesquisa, e foi a intuição que me fez voltar à filmografia de Wong Kar Wai. A intuição sempre esteve envolta numa misteriosa aura de inspiração poética, mas é a partir da análise de Arnheim (2004, p. 16) – sobre intuição e intelecto na arte – que pude estabelecer uma definição coerente com o entendimento necessário nesta pesquisa: “Como disse antes, a intuição é uma capacidade cognitiva reservada à atividade dos sentidos porque age por meio de processos de campo, e só a percepção sensorial pode gerar o conhecimento por meio de processos de campo”.

Sendo assim, no caso do meu despertar para o tema através da intuição, esse processo teve início fisiologicamente, com estímulos visuais e auditivos ao experimentar os filmes. Demanda, deste modo, um processo de campo onde a significação é um constructo a partir das relações de contexto de um todo. Segundo o autor, na intuição, essa articulação perceptiva ocorre rapidamente e abaixo do nível da consciência. Ainda levando em conta suas considerações, neste caso, quando se trata de uma situação de estímulo complexa, indistinta ou ambígua, lutamos conscientemente por uma organização estável, que defina cada parte e cada relação e estabeleça uma situação decisiva. Na decisão por uma determinada abordagem do tema (atmosferas) na filmografia escolhida (Wong Kar Wai), essa condição de equilíbrio “é testada, avaliada e inteiramente corrigida pela experiência perceptiva direta, da mesma forma que alguém se mantém equilibrado numa bicicleta reagindo às reações cinestésicas do próprio corpo” (ARNHEIM, 2004, p. 17). Essas considerações me permitem avançar e dar sequência às articulações pretendidas acionando a outra ramificação fundamental e indispensável ao conhecimento: o intelecto.

Nesse sentido esbarro em algumas aparentes limitações que exigem um esforço metodológico para identificar o que pode, a uma primeira vista, não ser óbvio ou mensurável. Quando busco alcançar o impacto do meio no corpo pelo domínio da experiência, a questão que acaba por surgir parece ser, afinal, como fazê-lo, sem entrar nos escorregadios estudos de significados e sem abarcar um estudo de recepção. Como provar a afecção provocada por um filme, a potência de escolhas ligadas ao estilo enquanto produtoras de sentido? O que eu, como pesquisadora, não estaria percebendo, mas que tanto me afetava nesses objetos? Tinha uma intuição a respeito, embora não soubesse (e ainda não saiba) como explicar o indizível. No entanto, uma vez que entendo que esse indizível é da ordem da experiência – e, portanto, é

algo múltiplo, diverso e irrepetível – não é de meu interesse identificar *o quê*, mas sim, e, sobretudo, *como* ele parece comparecer nos filmes.

Com efeito, e como já afirmei, não por acaso, a filmografia de Wong Kar Wai surge nessa pesquisa como foco principal. Seus filmes possuem características que se perpetuam nas diferentes narrativas e trazem mais que histórias, e tem o poder de sensibilizar o espectador. Fui conduzida, então, ao seguinte questionamento: o que, afinal, seria o potente, o virtual, que permanece na minha pesquisa e que se encontra atualizado nesses filmes? A atmosfera! Não bastasse a atmosfera que exala de cada um dos seus filmes de maneira particular e própria, há neles algo que permanece. Qualidades, intensidades e diferentes teores de afecção que se desprendem dos elementos fílmicos e do uso que seus filmes fazem deles, ainda que sejam articulados de modo a ser sempre em outra história. Ou seja, em uma visão geral podem trazer aquilo que, perpetuado, eu poderia chamar de “assinatura”.

Decidi correr o risco de, com o cruzamento das dissecações dos filmes de um único diretor, configurar um estudo de caso ou a análise do cinema de um autor. Ainda assim, perpasso as análises com outros filmes trazendo perspectivas que possam, por um lado, enriquecer a pesquisa em perspectiva e possibilidades, por outro, estimular e ampliar esses estudos num futuro próximo. Disposta a recuperar o realizador instigado que moveu o início da pesquisa, numa convivência nem sempre pacífica com o pesquisador que se forma, busquei mais um caminho, porém sem dicotomizar as experiências. Algumas vezes fui tomada pelo autopolicimento, tentei *ver de fora*, lançar um olhar que não implicasse envolvimento afetivo, mas reconheço que nos momentos em que a pesquisa parecia se desvirtuar na busca do que havia nela de comunicacional, foi necessário me lançar novamente no desconhecido, perder o chão e alcançar o olho do furacão: o cerne da questão que me motiva (esteja ele onde estiver).

Porém, se é no intervalo entre a matéria, propriamente, e a percepção consciente da matéria que se encontra o objeto desse estudo, como lidar com o nem sempre consciente, com aquilo que é percebido pelo corpo? Mark Hansen (2004) aponta que estudos de neurociência colocam o corpo como inseparável da atividade cognitiva do cérebro. Então, nessa perspectiva, temos na recepção física (corporal) um importante elemento de criação de sentido. Estas constatações não serão profundamente questionadas nessa pesquisa, mas delas extraio a noção de que, de uma forma ou de outra, as escolhas (no caso, de composição fílmica) são capazes de tais “despertares” da intuição, dotando o corpo de fortes capacidades criativas.

Ainda sobre a questão do corpo nesse processo aciono Henri Bergson, que acredita ser ele (o corpo) o centro de indeterminação, funcionando como filtro sobre o universo de imagens que o circunda em função de suas próprias capacidades e a partir do que considera relevante. Em *Matéria e Memória* (2010), ele afirma que uma imagem é diferente das outras não apenas pela percepção, mas pela afecção, pelo corpo. A afectividade – que aqui não será entendida como um conjunto completo e fechado da realidade – é um pressuposto que me serve de maneira fundamental, uma vez que pode se relacionar com questões de ordem analítica. Isso, pois, para converter o virtual no atual precisamos escurecer alguns de seus aspectos (ou colocar holofotes em outros) os quais, em alguma medida, nos são conduzidos pela lógica das afecções – já que é possível imaginar que não há como abordar a totalidade de suas dimensões (se falamos, sobretudo, no caso, de filmes).

Consequentemente, minha proposta é entender a afecção a partir de sua mais frequente definição, ainda que pareça simplória, mas que me é esclarecedora, enquanto uma alteração da sensibilidade ou do entendimento. Tendo em vista essa perspectiva optei por uma abordagem mais detalhada do filme *Amor à Flor da Pele* (Wong Kar Wai, 2000), levando em consideração ainda sua, alardeada pela crítica em mídias especializadas, atmosfera romântica (sem entrar no mérito dos quesitos para essa definição), o que lhe rendeu a “qualificação” de um dos filmes mais românticos dos últimos tempos. Posso concordar com o caráter romântico do filme; mas o que lhe confere essa atmosfera? O que me leva a crer na força de um sentimento que os personagens não confessam em nenhum momento, nem a si mesmos?

A atmosfera no cinema é objeto de poucos estudos, ainda assim quando abordada é tratada com certo temor: intangível, tanto em termos de realização como de recepção. Um terreno arenoso e de difícil definição com certeza, mas proponho um olhar diferenciado sobre alguns aspectos. Percebo assim que a ausência de um referencial teórico específico sobre atmosferas cinematográficas vinha estancando o fluxo deste processo de pesquisa. A busca por livros e artigos que pudessem trazer algum apoio para o que propunha parecia ainda muito superficial e permitia abordagens mais periféricas, onde aproximaria todas as questões elementares em separado, desta maneira trazendo apontamentos indiretos sobre as atmosferas no cinema. Ainda assim, talvez não conseguisse encontrar nas palavras a definição certa para a atmosfera do modo que eu a percebia. Para mim parecia mais confortável descrever como ela age antes de conseguir refletir e verificar a aplicação de conceitos teóricos ao que eu propunha. Tive que superar o choque de chegar ao estágio final da pesquisa que relato nessa dissertação e encontrar um trabalho sobre o tema que foi realizado alguns anos antes e

totalmente desconhecido para mim, publicado em dois artigos que fazem parte da tese da pesquisadora portuguesa Inês Gil.

Gil (2005) apresenta um conceito de atmosfera bastante amplo e, na medida do meu acesso, bastante vago, onde a mesma é tratada como um sistema de forças dotando os elementos do mundo da capacidade de se conhecer e, ainda, reconhecer a natureza do seu estado. Como “emanante das coisas do mundo”, a atmosfera muitas vezes é confundida com noções de clima ou de ambiente, mas apesar de atentar para diferenças sutis a autora não chega a esclarecer as diferenças de modo que se tornem mais relevantes do que a distinção que aqui tentamos propor em poucas palavras, em conceitos mais gerais, pois não pretendo me aprofundar nessa questão. O clima estaria em primeiro plano, numa presença explícita e fundamental, e assim, o clima de romance, por exemplo, óbvio e anunciado, pode estar reafirmado na trilha musical e no nome do filme. Por sua vez, o ambiente estaria em segundo plano, dispensável, como um elemento de cenário ou som ambiente, e, dessa forma, entendo eu que poderia ser substituído ou abandonado sem causar maiores prejuízos a trama.

A atmosfera cinematográfica se dividiria, de acordo com Inês Gil (2005), em duas categorias gerais: a atmosfera espectral – a qual emerge do filme, mas é condicionada pela situação do espectador – e a atmosfera fílmica – que se refere exclusivamente à relação intrínseca entre os elementos fílmicos visuais e sonoros. Ainda que essa distinção seja superficial, fica claro que, na primeira categoria, a atmosfera se constitui entre o espectador e o filme como uma espécie de campo energético, em um contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação específica, ainda que não produza necessariamente representações para um senso comum, pois implica também uma experiência singular de cada espectador. Esse conceito está profundamente ligado ao nosso afecto e, portanto, merece atenção ao oferecer um conceito operativo para a análise fílmica e uma taxinomia da atmosfera no cinema. A segunda categoria, definida como atmosfera fílmica, interessa particularmente a esta pesquisa por abordar aquela que se encontra na representação fílmica em si mesma, que, de acordo com a autora, não se limita a ser recebida e percebida pelo espectador, e, no caso desta pesquisa, precisa ser entendida na relação estabelecida pelo realizador entre os diferentes elementos técnicos significantes de um filme; assim, imagens do tempo e do espaço, os diferentes sons que acompanham as imagens, o ritmo da narrativa, a atuação dos atores, os enquadramentos e a iluminação, os cenários e os figurinos etc, em diferentes proporções, participam da criação de atmosferas.

Dessa forma, a partir das abordagens expostas até este momento, já poderia afirmar que uma mesma atmosfera criada não será a mesma atmosfera absorvida para todos os espectadores que forem envolvidos pelo filme (muitos, inclusive, não serão, pois dependem dos seus afectos). Nesse sentido, preciso lembrar que, em tempos de mudanças claras no olhar, o espectador se tornou multifuncional e desenvolveu a capacidade de transitar num fluxo contínuo de imagens de diferentes mídias e tecnologias. Caberia, neste momento, talvez, perguntar: Tais mudanças são absorvidas pelos filmes em recursos técnicos e estéticos já experimentados por realizadores que estavam mais sintonizados criticamente com esse espectador em busca de um “sentir mais”? O que seriam as atmosferas atualizadas? Seriam elas capazes de assumir novas dimensões da imagem, do som e das sensações?

Segundo Mark Hansen (2004), o usuário está acostumado com a imagem proporcionada pela “nova mídia”, que, para o autor, diz respeito à presença marcante no cotidiano das mais diversas mídias e, ainda, sua multiplicação nos mais diferentes suportes: celular, computador, *tablets*, etc. Isso sugere a necessidade de mudar o que entendemos, afinal, por imagem. Por certo, isso não se aplica somente a essas mídias, mas também àquilo que dela emergiu, ou seja, um espectador transformado em “usuário”, mais ativo, diferente do sujeito que olhava as imagens e buscava, em alguma medida, relacioná-las a uma referência de realidade - a partir da qual, geralmente, se julga e se mensura os efeitos de realidade. Se há, portanto, uma nova filosofia para uma nova mídia (HANSEN, 2004), que implica a emergência de um novo tipo de espectador, penso que – no que diz respeito aos filmes – podemos também estar frente a um *flâneur* atualizado.

Para efeito de análise, retomo Inês Gil (2005, p. 142) que classifica as atmosferas, novamente, em dois grupos: “A primeira chama-se plástica porque diz respeito a forma da imagem fílmica, e aos elementos que constituem seu espaço plástico. A segunda, é a atmosfera dramática, porque é expressa essencialmente a partir da diegese”.

É importante ressaltar que não se trata de categorias excludentes, mas que podem aparecer concomitantes em diferentes intensidades, privilegiando uma ou outra dependendo da proposta do filme. A atmosfera dramática, por exemplo, será privilegiada em filmes ditos “realistas”, sempre em favor da narrativa, não implicando a ausência de uma atmosfera plástica bem elaborada, mas a mesma não deverá ultrapassar, em força, as questões relativas à diegese.

Porém, seria tolice pensar que esse espectador/usuário seria abordado (afetado) apenas pelas atmosferas plásticas e dramáticas. Depois de proliferar “atmosferas” em seus textos ao

limite da banalização de uso do termo, passo a questionar a validade das colocações de Inês Gil (2005) para o tipo de análise que faço e, por vezes, me afasto de suas conceituações. Prefiro, desse modo, explorar os conceitos, mas com outras apropriações, capazes de ampliar e focar as abrangências do meu material empírico autenticando suas atmosferas particulares. Porém, esses conceitos devem, ainda, dar conta das dissecações de outros filmes.

No sentido de discutir a validade de suas aplicações para esta pesquisa, apresento algumas de suas proposições de classificações: Atmosfera concreta – é material ou criada pela técnica para obter efeitos estilísticos ou dramáticos óbvios. Atmosfera abstrata – também se exprime através de um plano ou de uma cena, mas esta atmosfera não é diretamente visível porque não está concretamente representada. De acordo com Inês Gil (2005), deste segundo grupo faria parte a maioria dos usos do som; mas não seria o som, geralmente, parte de um construto mensurável, ou ao menos identificável? Talvez, na minha apropriação dos conceitos, consideraria abstrata a partir do momento em que deixa de ser uma “coisa”, uma imagem figurativa, para dar vazão a alguma exteriorização de algo mais interno, de um sentir, por exemplo: dor, medo, amor, solidão. Além de não desenvolver mais essas definições, não pude, através de seus exemplos, tornar seus conceitos esclarecedores tanto quanto pretendia. Possivelmente aí reside a maior controvérsia, pois os dois artigos que acessei são apenas partes de uma pesquisa maior da autora, cuja publicação, em livro, está esgotada, inclusive em Portugal; assim, para esclarecer minhas dúvidas e tomar uma posição mais definitiva, seria preciso ler o conjunto da obra.

Assumindo o risco de não apreender a definição pretendida pela autora, algumas questões tratadas nessa superficialidade beiram a incoerência, pois no esforço de dividir tais atmosferas a autora contradiz uma das propriedades que seu discurso propõe ao conceito: a indivisibilidade da atmosfera. “Ela funciona como um todo, um sistema de forças sensíveis ou afetivas que é percebido como um conjunto de corpo inteiro” (GIL, 2005, p 145).

Ao levar em conta essa afirmação prefiro chamar apenas de elementos ou componentes fílmicos (geralmente relacionados ao que se convencionou chamar de estilo), aqueles que Inês Gil aponta como “subatmosferas” fundamentais na elaboração e expressão da atmosfera no cinema: a) A atmosfera temporal comportaria as funções do tempo e seus derivados: duração, acelerações, *flash-back*, elipses, *raccords*, etc.; b) A atmosfera espacial compreende enquadramentos, movimentos de câmera, fora de campo, etc.; c) A atmosfera visual trata do caráter plástico da imagem, cromatismo, *mise-en-scène*, cenários, etc.; d) E, por fim, a atmosfera sonora dependendo de toda a banda sonora.

Novamente, no esforço dessa metodologia de análise, surge como barreira a importância de entender a atmosfera como fruto da articulação desses elementos. Assim como desmembrar acionamentos de afectos de cada cena parece um esforço contraprodutivo, também parece improdutivo analisar separadamente cada um dos elementos, enquanto atmosferas, pois pode trazer constatações rasas para o propósito desta pesquisa. Em outro momento, a própria autora (GIL, 2005, p. 145) diz que “é importante referir que tentar reduzir a atmosfera a um sistema estável e fechado seria desnaturar a sua própria natureza fugidia”. Portanto, desde o princípio da pesquisa enfatizo que não busco *o que* determinada atmosfera quer dizer, mas sempre a maneira *como* é dita. Acertar o tom entre as generalizações e os reducionismos parece ser o maior esforço a ser realizado.

Nesse sentido, é razoável perceber que as pesquisas de temas que perpassam o cinema estão impregnadas pelo que as motiva em seus princípios mais elementares e, geralmente, partem de um pesquisador espectador atento com vasto repertório ou de um pesquisador realizador - que busca no seu próprio fazer as bases de apoio para suas proposições. Afirmo em diversos momentos desta pesquisa que foi como realizadora que assiste que percebi os elementos que compõem tecnicamente as atmosferas nos filmes de Wong Kar Wai (mas não tão somente nos dele). Portanto, foi necessário dissecar os filmes, desconstruir as cenas, desmembrar opções técnicas que refletem diretamente no estilo de cada diretor, para imaginar a possibilidade de reconstituir o *como*.

Ainda que retome o conceito de atmosfera fílmica de Gil, com algumas mudanças, lembro que não se trata de dividir a análise proposta em banda de imagem e banda sonora. É, sim, necessário perceber suas articulações em favor da atmosfera do filme, nesse sentido, portanto, apresento alguns dos elementos que a compõe autenticados no filme objeto de minha análise. Como afirmei anteriormente, um espectador não habituado a fazer a análise desses conceitos operacionais pode não perceber como uma criação óbvia de atmosfera enquanto objeto de manipulação dos seus afectos em relação ao filme - posto que obviedade não é o caso de *Amor à Flor da Pele* (2000) -, mas é inegável a força de suas atmosferas. Por isso, volto a reafirmar minha difícil escolha de um corpus num universo de opções muito mais largas do que a deste filme em particular.

Qual é, afinal, a atmosfera fílmica de *Amor à Flor da Pele*? Coloco a seguir, aspectos relevantes na relação entre os elementos fílmicos visuais e sonoros que se apresentam nessa dissecação. Muitos deles reaparecerão compondo as outras atmosferas autenticadas, com diferentes articulações e até mesmo isoladas, mas aqui faço uma primeira abordagem sobre

sua totalidade, que será revista no final desta pesquisa. Consequentemente, esta atmosfera fílmica soma-se a outras atmosferas (plástica, dramática, concreta e abstrata) que criam essa narrativa peculiar. Essa articulação implica em acionar algumas reflexões teóricas e abordagens já consolidadas, como a aparição constante de Jacques Aumont entre as referências mais utilizadas, desde o *Dicionário teórico e crítico de cinema* (AUMONT; MARIE, 2003). É a partir dele que abordo os termos que serão adotados nesta dissertação no caso de dúvidas entre usar os termos técnicos aprendidos na prática e os usados teoricamente às vezes com o mesmo sentido e às vezes com outro.

Ainda que, a exemplo de padrões cinematográficos mais clássicos, eu perceba neste filme uma maior presença do espaço *in*, ou seja, “vemos” na maior parte do tempo ações e personagens que interessam à trama, com certeza, não se trata apenas disso. Com base na noção de fora-de-campo, de Jacques Aumont (2002), posso aferir que o quadro se define tanto pelo que contém como pelo que exclui. O que está em quadro constitui um olhar, sem sombra de dúvidas, e adquire uma determinada importância na narrativa. Porém, no questionamento da atmosfera fílmica, além do quadro, neste filme encontro o fora-de-quadro como composição enunciativa, onde aquilo que não vejo pode apresentar sutilezas ou até adquirir maior importância do que o que está representado na tela. Dessa maneira, me alinho com o conceito de campo de Aumont (2002, p. 220):

A palavra campo, nesse sentido, é de origem cinematográfica: designa, no cinema, o pedaço de espaço imaginário com três dimensões que é percebido na imagem fílmica. Sabe-se que essa noção, de origem empírica, está ligada à impressão muito forte de realidade produzida pela imagem de filme, que leva a acreditar sem dificuldade na realidade do campo como espaço profundo – e também a acreditar que esse espaço, como o espaço visível real, não pára nas bordas do quadro, mas se prolonga indefinidamente além dessas bordas, sob a forma de fora-de-campo.

Apoio minha construção no entendimento da “natureza do espaço no cinema” em Noel Burch (2006, p. 37), que propõe como absolutamente relevante a compreensão de que se trata de dois espaços: o que existe em cada quadro e o que existe fora do quadro. O autor define o campo (quadro), de maneira simples: como “tudo que o olho percebe na tela”. Já o espaço fora de tela é mais complexo e sua análise é dividida em seis segmentos: os quatro cantos da tela são os limites imediatos dos quatro primeiros segmentos, numa relação visual geométrica. Ainda que não seja definido com tanta precisão, ninguém pode duvidar da existência do espaço fora da tela, do que se encontra “atrás da câmera” (quinto segmento). Pensando dessa forma, ele pode ser o lugar onde nós, espectadores, estamos, já que vemos pelos olhos da lente. Porém, a questão é mais complexa que isso. Trata-se antes da tênue linha que divide o

espaço fora de quadro e o lugar que é habitado pelos espectadores; por isso, se necessário, voltarei a abordar esta questão. O sexto segmento se encontra atrás do cenário, atrás do que vemos ao fundo da ação, passando por uma porta ou depois do “horizonte”.

Pragmaticamente posso questionar por intermédio de quais recursos pensamos que a presença de um espaço-fora-da-tela adquire igual importância que o espaço-da-tela. A resposta mais óbvia e imediata seria a de que essas partes do espaço ganham corpo na imaginação do espectador. Em outras palavras, toda vez que um personagem entra ou sai de campo queremos saber para onde vai ou de onde veio. “Em todo caso, desde que a personagem entra efetivamente no quadro, esta sua entrada nos propõe, embora de forma retrospectiva, a existência do segmento de espaço do qual ela surgiu” (BURCH, 2006, p. 39). Isso pode ser explorado, técnica e esteticamente, com grandes ganhos narrativos, utilizando outras formas de desenvolver as ações, como mostrarei a seguir. Personagens podem somente passar pelo plano e desenvolver a ação fora dele – então, o que nos atenta para o que ocorre fora é essencialmente um quadro vazio. Já um plano que começa com um quadro vazio gera uma expectativa (e suspense), pois não há como saber se algo vai acontecer, se algum personagem entrará em quadro e a partir de qual segmento irá se desenrolar a ação.

A discussão em torno de um padrão clássico hollywoodiano que se fixa na centralidade já foi explorada em textos e filmes; porém, essa discussão já suscitou algumas abordagens relevantes para pensar as imagens nos termos que proponho. Um recurso de enquadramento, comum em filmes que envolvem o espectador em suspense, assume uma *mise-en-scène* em quadro relegada a uma menor importância, sendo ela mesma o contexto/fundo. Nesse cenário, onde o que importa é estar lá sem mostrar, a narrativa pode ser protagonizada, por exemplo, por um “braço”, cuja mão segura um cigarro de determinada marca. Esse personagem ocupa o primeiro plano, vazando na moldura para a imaginação do espectador. Esse espaço fora de tela pode ser dividido, ainda, em espaço concreto e imaginário: é concreto quando é referido (mostrado) em outro plano. Ainda assim, o imaginário pode, também ele, tornar-se concreto (BURCH, 2006). Por vezes, este espaço-fora-da-tela pode, ao contrário, tornar-se imaginário, na medida em que nenhum plano mais amplo, em outro eixo ou em nenhum movimento de câmera, venha a nos mostrar de onde saiu o braço ou o ponto de atração do olhar em *off*, ou o segmento em *off* para o qual o personagem se dirige ao sair do quadro. Wong Kar Wai explora esse contexto por meio dos personagens antagonistas de *Amor à flor da pele* (2000), por exemplo: nunca vemos o rosto dos cônjuges dos protagonistas; apenas aparecem partes que compõem o corpo e que servem, inclusive,

para refazer o enquadramento do personagem principal. O mistério em torno deles não se desfaz.

O fato de que todas essas variantes sobre a imagem do filme tornam suas bordas mais permeáveis, ainda que marcadas pelas escolhas do olho produtor (câmera) atento às nuances e detalhes do campo, torna mais vulneráveis as proezas do fora-de-campo. Não é difícil perceber que aquilo que escolhemos não mostrar diz muito ao espectador, mesmo que de maneira indireta. Reafirmo, portanto que o quadro se define tanto pelo que contém como pelo que exclui.

Frame 1 - Amor à Flor da Pele (2000) – A esposa que nunca vemos



Nesse mesmo filme encontramos, ainda, o que Aumont (2004) chama de “sobreenquadramento”: o quadro dentro do quadro, através de janelas, molduras e espelhos, objetos intermediários no quadro da imagem. Um exemplo é o inusitado enquadramento dos protagonistas que pressupõe uma câmera dentro do armário, com as portas abertas e como limite superior da moldura estão roupas penduradas: esse quadro é composto sem qualquer justificativa ou motivação narrativa óbvia.

Outro enquadramento específico traz a Sra. Chan sentada na cama e à sua frente, fora de quadro, porém em cena, através do reflexo no espelho do armário, o outro protagonista. Acompanhamos, assim, os personagens e suas reações com nitidez, reagindo ao mesmo tempo em que são projetados lado a lado. De maneiras sutis ou não, temos nos sobreenquadramentos

recortes que apresentam uma reinterpretação de plano e contra-plano em um único enquadramento, o momento cênico dividido e com o momento dramático somado. Esse uso não é explorado ao extremo, e justamente por isso merece atenção por sua força dramática. Questões sobre estes enquadramentos retornarão na autenticação das outras atmosferas; aqui, limito-me ao que considero suficiente para o entendimento dos componentes da atmosfera fílmica, apontando como agem no filme.

Frame 2 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sobreenquadramentos



Outras articulações estão diretamente relacionadas a uma obsessão humana: o tempo! Vivemos num eterno retorno ao elixir da juventude, à máquina do tempo e à vida eterna. No cinema, trata-se de um dos elementos de construção do filme mais experimentados, sobretudo por meio da montagem, sendo que no cinema clássico deveria ser invisível, fluída e respeitar o “tempo da ação”. Tratar-se-ia, assim, de uma técnica que exige uma percepção apurada para tornar o filme crível, vender a ilusão de realidade.

Perceber consiste, portanto, em suma, em condensar períodos enormes de uma existência infinitamente diluída em alguns momentos mais diferenciados de uma vida mais intensa, e em resumir assim uma história muito longa. Perceber significa imobilizar (BERGSON, 2010, p. 244).

Isso não significa que os diretores se resignavam a fazer um “resumo da realidade”. Dziga Vertov e Sergei Eisenstei, exemplos emblemáticos de certo período histórico, desenvolveram princípios básicos para a montagem até hoje reverenciados e utilizados como base de pesquisa. Depois da Segunda Guerra, o Neorealismo Italiano e, mais tarde, a Nouvelle Vague (diretamente influenciada pela Montagem Soviética), desafiaram o *status quo* em sua forma inovadora de montagem (e não-montagem). Tais movimentos tinham outras idéias sobre o que é a continuidade narrativa, o tempo dramático, o tempo real e o tempo do filme. A montagem era, em sua perspectiva, ainda que de diferentes modos, definidora de estilos, capaz de alterar profundamente a estrutura do filme e a nossa percepção sobre a trama e os personagens. De acordo com Flusser (2010, p. 107), o modo como lemos o filme é afetado pelos vários níveis de tempo em que a leitura acontece:

Há o tempo linear, em que os fotogramas se seguem uns aos outros. Há o tempo determinado para o movimento de cada fotograma. E também há o tempo que gastamos para captar cada imagem. Há também o tempo referente à história que o filme está contando. E provavelmente existem outros níveis temporais ainda mais complexos.

A manipulação do tempo no filme se dá, ainda, através da manipulação do movimento dos personagens e (por que não?) da câmera no tempo espacializado dentro da ficção – elementos que, fatalmente, alteram nossa leitura enquanto espectadores. Ainda que trabalhe com elipses de tempo, Wong Kar Wai traz, como marca neste filme, movimentos lentos e tempos dilatados pela edição. Em geral, a supressão é a manipulação de tempo/espaço mais usual, ampla e explorada no cinema, seja para que o tempo de narrativa histórica e linear possa comportar o tempo da história contada, seja para imprimir um determinado ritmo. Elipses, clipagens e aceleração da velocidade podem ser uma opção exclusivamente estética, sem nenhuma funcionalidade específica. Porém, a produção de sensações físicas é outro território, mais inóspito e aberto a inúmeras divergências sobre como ocorre.

Peixoto (1993) afirma que a mudança de velocidade, como tentativa analítica de ir mais devagar para ver melhor, é uma forma orgânica, física, de decomposição da imagem. Assim, a mudança de velocidade, tomada como algo matérico, carnal, é capaz de afetar o corpo da imagem. Nessa condição a imagem é, ela mesma, matéria-prima dessa mudança.

A dilatação e a supressão do tempo sempre tiveram uma clara função narrativa no cinema. Um exemplo disso é a introdução de uma foto num filme. Neste caso, e como efeito, a tentativa de reproduzir o instante repetindo o *frame*/fotograma (qual seja, a exposição da

própria foto) cria a ilusão de imobilidade por meio do congelamento do tempo. É nesse tempo congelado e percebido que seria possível encontrar o eterno do momento.

No que diz respeito aos objetivos desta pesquisa, saliento que, nos filmes analisados, o *slow-motion* permite um maior detalhamento da cena, a partir do qual o espectador tem a chance de incluir, em sua leitura, detalhes que, do contrário, lhe passariam despercebidos. Esse fluxo mais lento pode fornecer um espaço para reflexão do que é visto ou ouvido. Esteticamente, retomarei esse recurso no capítulo da atmosfera plástica, pois ele produz uma textura na imagem justamente pela lentidão dos movimentos (dos corpos em cena ou da câmera).

Frame 3 - Amor à Flor da Pele (2000) – O andar lânguido



A movimentação enquanto jogo articulado entre deslocamentos de câmera, *mise-en-scène* e atuação pode ser um balé sincronizado e fluído ou disruptivo, por exemplo, e qualquer que seja a opção, fundamentada na narrativa ou puramente estilística, tem forte impacto sobre a informação (história) apresentada ao espectador. *Amor à Flor da Pele* (2000) permite “tempos mortos”, onde nada parece acontecer, mas que podem ser repletos de ação interna do personagem (quando o mesmo está em quadro) ou de ações fora de quadro. Ritmo pode, ainda, ser imposto ou articulado por sons, sejam eles passos, músicas ou ruídos diegéticos, não diegéticos e extra-diegéticos. No caso deste filme, há uma fluidez entre som e imagem

que acompanha a narrativa, onde escorre, pela percepção, lenta e suavemente, a languidez dos corpos na tela.

Ainda tratando dos elementos fílmicos, aqui abordo brevemente a potencialidade da cor como elemento enunciativo, pode extrapolar o diegético, ampliar as significações ou provocar diferentes impactos na visão, na recepção do corpo, encontrando equilíbrio ou até mesmo causando desconforto. Proponho fazer uma discussão sobre iluminação por acreditar na importância de uma análise sobre as cores e incidências de luz, compondo a fotografia e a *mise-en-scène* – e, nessa condição, como mais um elemento fundamental na produção de sentidos e sensações.

Uma vez que a bibliografia sobre este tema é ainda escassa, realizo aqui uma análise mais empírica apoiada pelos poucos estudos do assunto e também pelo repertório proveniente das artes visuais e da fotografia. No campo das artes visuais encontraremos vários estudos afirmando que as cores são “signos” capazes de provocar estímulos sensoriais, associações materiais – que, por sua vez, demandam memória (também afetiva) – de origem também cultural, histórica e psíquica. O pintor russo Wassily Kandinsky foi um dos defensores da abstração nas artes e conseguiu desenvolver a sensação tátil em imagens visíveis – além de, em suas obras, utilizar as cores como forças manobráveis com capacidade de conter ou impelir as “ações” na tela (ARGAN, 1992). Conforme o autor, Kandinsky acreditava na capacidade da cor em provocar a alma, sendo que isso não deveria se aplicar somente nas telas das artes visuais, mas também nas telas de cinema. Afirmo, neste sentido, que a aproximação deste pintor específico não foi aleatória, já que foi ele que propôs substituir o conceito de espaço pela noção de campo como um sistema dinâmico de forças.

No que se refere à atmosfera fílmica de *Amor à Flor da Pele*(2000) o uso da cor pode ser sutil, mas junto da fotografia/luz, acrescenta uma textura característica de um período e até mesmo pode identificar a obra como parte da filmografia de Wong Kar Wai, ainda que não seja uma característica unicamente dele. Algumas de suas opções são de caráter enunciativo, e mexem diretamente com as atmosferas dramática e concreta, como o uso do preto-e-branco em algumas cenas; mas de modo geral se constitui forte referência para a atmosfera plástica do filme, como abordarei em outro capítulo. Não obstante, a cor será ainda abordada na criação de uma atmosfera abstrata.

Nas artes visuais, que acabam servindo como referência teórica para esta pesquisa, a cor tem funções diversas e acumulativas, tais como recriar, diferenciar e destacar elementos, personagens, paisagens, objetos e momentos. A cor pode, ainda, associar a imagem a algum

sentido, provocar estímulos sensoriais e sensações psicológicas. Ela constrói, com os outros elementos, composições estéticas agressivas, contrastantes ou harmoniosas.

De forma análoga, o uso das cores criará planos de percepção, separando e unindo, categorizando e realçando os diversos elementos da composição da imagem e, sobretudo, exigindo maior participação do espectador ou deixando-o mais passivo e relaxado (GUIMARÃES, 2004, p. 25).

Dessa forma, a cor constitui parte da atmosfera fílmica deste objeto, e veremos que, assim como nas artes plásticas, na fotografia e nos espetáculos teatrais, a cor consegue construir atmosferas, modular climas psicológicos e emocionais, além de delimitar o destacado, o mostrado, o insinuado e o não mostrado. O cinema absorveu as técnicas e faz uso das possibilidades da cor, esteja ela subordinada a diegese ou extrapolando a mesma, ainda que numa obsessão funcional na narrativa. Aqui, em *Amor à Flor da Pele* (2000), ela faz parte do jogo de sutilezas.

Uma das principais questões da atmosfera é incluir de maneira mais incisiva o estudo do som na sua construção. Na proposta de buscar referências para falar da produção de sentidos pela técnica no audiovisual, é imprescindível pensar na utilização dos sons – o que, como já dito, nos leva a uma quase ausência de estudos sobre o tema - No cinema clássico hollywoodiano, o som deve complementar e intensificar a impressão de realidade das imagens na tela – neste caso, por meio de sons naturais, gerados pela imagem na vida real, incentivando a função mimética. Enveredar por este caminho implicará pensar sobre os possíveis agenciamentos das imagens com as palavras e sons – estes relegados a um estatuto secundário no foco dos estudos comunicacionais, em que a análise tende a privilegiar o conteúdo diegético depreendido das imagens visuais. Ou seja, neles, o som parece ter importância diminuída em relação à imagem.

Quando proponho estudar as atmosferas, não significa ignorar a narrativa, e quando falo que devemos ir além do que o universo retiniano propõe, não falo em deixar de ver. Portanto, quando falo do uso da banda sonora para além do que foi convencionalizado como padrão, não estou desconsiderando a força dos diálogos como componentes de atmosferas fílmicas, por exemplo. Quero chamar a atenção para importância do som, que aqui trato também como diálogos, mas ainda ruídos e barulhos que são usados para construção da *mise-en-scène* e pontuação dramática, além de trilhas musicais.

Certamente poderemos imaginar uma mesma cena de maneiras diversas sem, por exemplo, barulhos e trilha musical. Mas pensemos numa cena em que um casal se beija: se ela é acompanhada por uma música romântica, isso reforça o romantismo da ação; se,

diferentemente, essa ação é acompanhada do ruído de passos e um som não diegético de forte carga dramática, somados a uma trilha específica, esse conjunto nos remeteria com facilidade ao suspense. Tão grande é a importância desses elementos que a mesma cena visual, com sonoridades diversas, nos leva a diferentes gêneros cinematográficos e a outros sentidos da diegese, submetida assim à atmosfera na qual o espectador a assiste.

Isso, pois, permite ouvir nos diálogos, além do significado das palavras, e perceber a composição de personagens e ambientes, sentir o timbre dos sons. Em *Amor à Flor da Pele*, o som é um importante elemento para compor os personagens que não vemos em quadro – e isso não somente pelo que é dito, mas também pelo timbre da voz e entonações nos diálogos. O som marca fortemente o contexto ao pensarmos as escolhas do filme: momentos onde a trilha musical sufoca os outros sons, inclusive o dos diálogos de protagonistas. Ou também, o som das vozes que passam a importar, não pelas palavras que dizem, mas sim pelo ambiente que criam. Nestes usos específicos, o som já pode compor diretamente a atmosfera dramática e concreta, numa ousadia de minha parte que ainda pretendo pensar nas atmosferas plástica e abstrata.

Assim, também, os usos do silêncio são capazes de ultrapassar a ausência das palavras de maneira enunciativa, narrativa e sensibilizante. Da mesma maneira que uma trilha musical tem a potência estabilizadora da narrativa, os ruídos devem obviamente ser analisados como recursos de pontuação e ambiência, aliás, um dos recursos mais usados no cinema para constituição de atmosferas.

Todos os elementos técnicos, relativos à articulação visual e sonora, abordados na atmosfera fílmica em *Amor à Flor da Pele* (2000) serão considerados nas atmosferas que venho a autenticar nos próximos capítulos, assim reafirmando o caráter indivisível da atmosfera de um filme: elas se misturam, se somam e dissolvem para concretizar a experiência do espectador.

De acordo com Flusser (2010), ainda não aprendemos a “ler” os filmes, pois continuamos lendo-os como se fossem linhas escritas e falhamos na tentativa de captar a qualidade de superfície inerente a eles. O som introduz a terceira dimensão na tela bidimensional, o que pode ser sentido fisicamente nas projeções com som estereofônico. Ainda que visualmente os filmes sejam superfícies de imagens na tela, para o ouvido eles são espacializados além da tela, no ambiente tridimensional da sala de projeção: o som da rua chega do fundo da sala de exibição, por exemplo, abafado pelas paredes que se interpõem à sala de estar; à nossa direita (ou esquerda), os vizinhos do personagem gritam; um barulho na

porta no centro da tela vem exatamente daí, do centro. Ou seja, na sala de cinema, torna-se possível, dessa forma, sentir o filme num espaço para além da tela, para além da retina. “Nadamos no oceano de sons, e ele nos penetra enquanto confrontamos com o mundo das imagens, esse mundo que nos circunda” (FLUSSER, 2010, p.109). É essa dimensão, pois, que muda completamente o modo de pensar e ler a superfície dos filmes.

Como afirma Dubois (2004, p. 44), “o cinema é tanto uma maquinação (uma máquina de pensamento) quanto uma maquinaria, tanto uma experiência psíquica quanto um fenômeno físico-perceptivo”. A novidade, portanto, está em vermos de outra maneira, a ponto de, a partir disso, podermos questionar a possibilidade do *como* numa qualidade alternativa ao puro jogo de imagem em que o simulacro se fecha sobre si mesmo, ainda que pelas interfaces continuemos expostos às máquinas de visão. Desde a câmara escura ou da *tavoletta*, essas máquinas são instrumentos que organizam o olhar, facilitam (ou confundem) a apreensão do real, reproduzem, imitam, controlam, medem ou aprofundam a percepção visual do olho humano.

Desta forma, podemos considerar em nossa análise os elementos técnicos e estéticos dos filmes articulados a uma resposta do corpo e da mente - mesmo que esta articulação nem sempre se dê de maneira perfeita e harmoniosa. Com efeito, não são poucas as vezes que saímos do cinema após assistir a um filme e, ao conversar sobre o mesmo com outras pessoas, sentimos como se tivéssemos visto filmes diferentes, ou seja, produzem-se articulações singulares no corpo e na mente de cada espectador.

Mas há que se levar em conta outras questões, de ordem técnica, que impactam sobre a imprevisibilidade da individualidade de “sentires” do corpo e da mente. Um exemplo foi o início do uso da câmera solta, na mão, em alguns filmes. Eram recursos para produzir sensações de agilidade, liberdade ou mal estar? Lembro referências de que antes da técnica se proliferar, muitos foram os espectadores a se retirar do cinema reclamando de enjoos e dores de cabeça. Hoje, talvez, tenhamos domesticado algumas sensações ao nos habituarmos com essa e outras opções estilísticas; isto é, após um tempo, generalizando-se a prática estilística, os sentidos das narrativas que a utilizam, normalizam-se. Mas essa constatação reforça o apontamento que faço sobre a interveniência da técnica sobre os agenciamentos singulares.

3 ATMOSFERAS NA COMPOSIÇÃO DE AMBIENTES

Admitir a articulação das atmosferas plástica, dramática, concreta e abstrata na criação de ambientes fílmicos, nos termos antes referidos, não significa decompor e dividir os elementos técnicos a elas relacionados na análise de *Amor à Flor da Pele* (2000), mas perceber como agem em cada um dos espaços/tempos do filme. Nesse sentido, limitar o ambiente à atmosfera plástica, ainda que seja primordial sua força, seria derrubar o próprio conceito de indivisibilidade da atmosfera de um filme. Por isso, o ambiente é entendido aqui como local onde a narrativa se desenrola, e que não se restringe ao espaço físico (entre quatro paredes ou ao ar livre) - o que no cinema convencionamos de locação -, mas, acima de tudo, refere-se a um lugar imaginariamente construído e que é significado como lugar (ou ambiente) da narrativa pela linguagem cinematográfica.

Portanto, sendo compreendido dessa forma, o ambiente deve ser levado em conta pelas paredes, móveis e objetos, por sua disposição no espaço físico, e ainda por suas cores, texturas e incidência de iluminação, diegéticos ou não. O que parece óbvio, mesmo que contássemos apenas com sua materialidade. Porém, o *como* a que me refiro abrange, além disso, questões como os enquadramentos, movimentação de câmera, sons e diálogos são fundamentais quando se fala de ambiente no cinema. Ao analisar a atmosfera na composição de ambientes do cinema é preciso tomar como prioridade a articulação desses elementos com o que está fora de quadro, e tudo que se desprende dessa relação, ainda que seja a partir de afectos pessoais.

Decidi começar pela atmosfera na composição de ambientes depois de ler uma declaração de Wong Kar Wai, onde o realizador afirma que, em um filme, precisa, primordialmente, se deixar envolver com o espaço onde pretende desenrolar a trama: o diretor que pretende se deixar inspirar pela atmosfera do local demanda uma atenção diferenciada ao ambiente.

Na verdade, antes de pôr no papel uma linha, tenho que escolher as locações. Quando escrevo um filme, escrevo mais com imagens do que com palavras e para que essas imagens nasçam, preciso ver os locais onde a história se desenrola. E preciso vê-los fisicamente. Somente depois de ter delimitado o espaço no qual essa história se desenrola é que sei que tipo de personagens vão evoluir nela, como eles vão falar e se deslocar, etc. (KAR WAI, 2006, p.184)

Proponho uma espécie de inventário da atmosfera na composição de ambientes em *Amor à Flor da Pele*, do início ao fim, destacando mudanças de atmosferas e ambientes. Começo pela abertura do filme que, geralmente, nos prepara para, ou gera expectativas sobre,

o que está por vir. A abertura de *Amor à Flor da Pele* não tem som, não tem trilha, o mais absoluto silêncio onde o fundo vermelho com letras brancas apresenta informações sobre a produção (direção, produção, nome do filme). Em seguida, sobre um fundo preto, com texto branco: “O encontro foi constrangedor, ela ficou de cabeça baixa esperando ele se aproximar. Ele não veio, faltou coragem, e ela, então, se foi.” Intertítulo nos localiza no tempo e no espaço: “Hong Kong – 1962”. O início é inesperado, não remete aos filmes do gênero esperado (romance) e, não fosse pela frase, diz quase nada sobre o que veremos. Mal sabe o espectador que é justamente nesse suspense que se constitui a tônica do filme.

A primeira cena decepcionaria os que pregam por padrões rígidos de construção narrativa e esperam o primeiro plano de estabelecimento, que nos diga claramente, com um plano geral, onde estamos. O filme informa que estamos em Hong Kong, através do intertítulo, mas não temos um plano aberto que localize objetos, ambiente e deslocamentos no espaço. Há uma atmosfera criada para nos trazer essas informações, e outras além, e são esses aspectos que trato neste capítulo específico.

Uma questão a ser levantada é a atmosfera que demanda do estado emocional ocorrente e tem dimensões tanto físicas quanto cognitivas. Nesse sentido, ainda que em um objeto diverso do meu², me sirvo das proposições de Carroll (1999) de que, de modo geral, a dimensão física de uma emoção é uma agitação sentida, mesmo que eu tenha que me referir às minhas próprias experiências. Ou seja, ao sermos “tocados” pelo filme, pela sua música, fotografia, movimentação, tema ou aspecto que nos envolva indiretamente, a emoção gera uma espécie de excitação, de perturbação ou de suspensão, fisiologicamente marcada por uma (des) aceleração do batimento cardíaco, da respiração e de reações assemelhadas.

A palavra “emoção” vem do latim *emovere*, que combina a noção de “mover” com o prefixo “fora”. Uma emoção era originalmente um movimento para fora. Estar num estado emocional envolve a experiência de transição ou migração – uma mudança de estado, um mover-se para fora de um estado físico normal para outro estado agitado, marcado por mudanças interiores. Quero afirmar que uma emoção ocorrente envolve um estado físico – uma sensação de modificação fisiológica de algum tipo – uma agitação sentida ou uma sensação de comoção (CARROLL, 1999, p. 41).

Consequentemente, o que Carrol (1999) propõe é que sensações diversas podem estar correlacionadas com diferentes estados emocionais em pessoas diferentes. Ou seja, as emoções não envolvem apenas perturbações físicas, mas também a interpretação e a avaliação cognitiva do sujeito acerca de sua situação. Lembrando que o autor não realizou nenhuma

² Noël Carrol em *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* (1999) tem como objeto os filmes de horror.

pesquisa com o público, esta discussão interessa aqui na medida em que consideramos a resposta emocional que um filme *deve* provocar.

Não é nenhuma novidade que filmes possuem uma composição visual de acordo com a disposição dos objetos, combinações da paleta de cores, incidências de luz e sombra, criando texturas e espaços por onde os personagens se posicionam e movimentam, assim como a câmera se desloca, numa utilização consciente dos materiais. Desprende da relação entre tais elementos uma atmosfera que nos envolve no filme e que leva à construção de narrativas próprias aos afectos de cada espectador.

Deste modo, na primeira cena de *Amor à Flor da Pele*, por exemplo, ao som de uma música chinesa, que até aos menos introduzidos na cultura local, soa tradicional e antiga, a câmera se desloca horizontalmente, num *travelling*³ em enquadramento fechado, e passa pelo papel de parede e uma fotografia emoldurada que parece colorida a mão e retrata uma mulher vestindo um *cheongsam*⁴. Essa construção plástica inicial - a iluminação, as cores e as texturas - remete a pôsteres da Shangai dos anos 20 e 30, usados para calendários e publicidade de uma variedade de produtos (de pó facial a cigarros) estampados com a imagem de garotas em floreos *cheongsams*. Mas não é tão distante o passado que o filme refere, e os personagens reforçam o que o intertítulo inicial nos apresenta como verdade (Hong Kong, 1962), preto no branco, ou, literalmente, branco no preto, seja pelas suas relações, pela vida que levam ou pelas roupas que vestem.

Ao final do passeio da câmera pela parede, o som de pessoas conversando invade o ambiente, o enquadramento mostra metade de uma mulher de costas, desfocada, e sua voz ganha destaque, mas só fala uma frase banal. Em primeiro plano o final da parede, com um marco de madeira, preso a ele, um interruptor de luz e outro aparato elétrico.

Passamos dessa cena inicial que oferecia um enquadramento fechado para outro também fechado da protagonista abrindo uma janela e é através dela que continuamos acompanhando o desenrolar da cena. Uma profusão de estampas e padrões compõe as cortinas, vestidos, luminária, estofaria e se mesclam com informações de fundo complexas e difusas pela pouca profundidade de campo. Apesar de haver fontes de luz diegética, como janelas e abajures, há pouca luz, alto contraste e pouco brilho, os objetos não refletem, nesse sentido há um equilíbrio e harmonia, e essa composição agrega sutileza ao universo de cor e

³ Movimento de câmera onde ela se desloca no espaço geralmente em um “carrinho” sobre trilhos.

⁴ *Cheongsams* são modelos de vestidos típicos; no filme, os modelos têm como referencia os que foram criados na década de 20 e eram usados, principalmente, por mulheres de alta classe chinesa.

estampa. A tonalidade quente que predomina na luz é percebida pela alteração de seu reflexo nas cores claras e na pele da protagonista.

O acesso ao prédio é por uma escadaria pouco iluminada, e essa escuridão aumenta nas cenas seguintes e é capaz de dissolver todas as formas, tornando indiscernível qualquer reação sutil dos personagens. Já no corredor frente às portas, a câmera faz uma movimentação vertical indo do grande lustre branco ao personagem. As paredes de pintura desbotada são, em parte, revestidas por madeira escura, e com a madeira das portas de tinta descascando são a representação da decadência discreta e concreta que funciona como pano de fundo para a elegância daqueles que passam com seus trajes bem cortados. Toda essa composição não demanda da falta de verba, nem se trata de uma incoerência com relação aos figurinos e posturas; não há descuido na plástica e sim uma reconstituição da época e local. Somente para contextualizar rapidamente, era comum no início dos anos 60, proprietários alugarem cômodos de suas residências aos milhares que migravam para Hong Kong em busca de prosperidade.

Logo no início do filme, a cena da mudança é uma das mais interessantes constituições desse espaço onde se instalam os protagonistas, realizando a mudança no mesmo dia e se tornando, assim, vizinhos. A cena começa com muito barulho, conversas paralelas, pessoas carregando móveis e objetos, em planos fechados, com os protagonistas em primeiríssimo plano, dando ordens e tentando organizar a situação. Ao fundo em perspectiva temos a amplitude de um plano médio, diminuindo a profundidade de campo. A *mise-en-scène* é ressaltada pela movimentação e barulho em quadro. Os carregadores desviam, erram de porta, reclamam uns com os outros, aumentando a sensação de confusão e realçando a noção de pouco espaço. Os tempos, apesar de lineares, não tem como objetivo analisar os acontecimentos segundo a lógica matemática ou dramática da cena.

De qualquer forma, esse contexto sugere que ainda é uma prerrogativa a subordinação da cor à narrativa, portanto, ela não deve ser percebida em separado, correndo-se o risco de limitar o entendimento sobre o conteúdo dramático da imagem.

Historicamente, no cinema, a cor não esteve somente subordinada à narrativa. Ela poderia ser ditada, por exemplo, pelo *star system*, que realçava a “estrela feminina” e suas qualidades definiam e restringiam todos os outros usos da cor. No entanto, o potencial da cor também foi utilizado no cinema para enfatizar efeitos dramáticos de maneira expressiva e a cor passou, assim, a ser uma obsessão funcional. A idéia de a imagem servir como cópia da realidade cotidiana foi enfraquecida e, no lugar dela, emergiu a crença de que os recursos

cromáticos poderiam intervir na trama complexificando o filme e tornando-os insubstituíveis por outro código – ou seja, tornando-os finalmente admissíveis em sua capacidade de produção de sentido. Essa posição poderia ser questionada se se colocar em suspenso a proposição da cor “em si mesma”. Isso significaria ignorar sua possibilidade de, junto a outros elementos, “simplesmente” compor o belo (ou o feio, o terrível, etc.).

Com efeito, acredito que a cor não precisaria servir ao realismo, mas que, antes disso ou ao mesmo tempo, poderia relacionar-se ao prazer (ou desprazer); essa função poderia ser realizada pela proposição dos realizadores de uma estética (qualquer) e de um efeito de sentido intencionado em seus filmes. Talvez, nesse sentido, não busco definir o que *Amor à Flor da Pele* quer dizer com a predominância de uma paleta de cores, mas que há efetivamente um cuidado a esse respeito. As composições em amarelo, roxo, marrom, vermelho, azul e verde, na proporção em que aparecem na demanda de cada ambiente - em diferentes intensidades e valores, em relação direta a fatores de luminosidade - acabam por afetar a percepção das relações entre os personagens.

Também os objetos seguem a paleta variando em tonalidades e, como já afirmei, em muitos momentos, não vemos muito além daquilo que está diretamente na ação, relegando boa parte deles à escuridão, a baixa profundidade e a proposição de uma textura. Porém, servem ainda para lembrar, através de sua articulação com o ambiente, o onde e o quando, como um marcador estético de tempo eficiente no cinema.

Ainda abordando os elementos que compõe de maneira concreta o cenário, preciso apontar uma profusão de estonteantes tecidos e estampas, variando de tons claros abertos e vibrantes ao florido e colorido. De qualquer forma, pela intensidade e incidência de luz, a paleta de cores é mais refinada e suave que as cores alardeadas em *Happy Together* (1997), filme de Wong Kar Wai anterior ao que se tornou foco desta pesquisa.

Frame 4 - Amor à Flor da Pele (2000) – Objetos e a criação de paleta de cores



Frame 5 - Amor à Flor da Pele (2000) – Respeito à paleta de cores, variando a proporção



Frame 6 - Amor à Flor da Pele (2000) – Objetos marcando tempo



As fontes de luz, diegética e artificial, aparecem durante o dia a maior fonte de luminosidade é sempre de uma janela. A composição dos ambientes do filme é feita através de pouca luz e muitas sombras. Justamente, por trabalhar muito com as sombras e fontes justificadas de luz os personagens se posicionam sob a fonte diegética de luz e/ou frente a um fundo mais claro, ajudando a definir formas num modelo compensatório sem luz de ataque ou qualquer formalidade baseada na noção clássica dos três pontos de luz (ataque, preenchimento e contraluz).

Frame 7 - Amor à Flor da Pele (2000) – Profusão de estampas e texturas



Frame 8 - Amor à Flor da Pele (2000) – iluminação diegética em diálogos



Ainda no que se refere à luz na composição do ambiente, é interessante perceber as geometrias criadas por ela e quando o personagem se retira do quadro, são essas formas que junto ao som do ambiente ao lado protagonizam a cena. Geralmente, mas não tão somente,

linhas se desenham a partir dos espaços, portas, janelas, profundidades realçadas pelo jogo de luz e sombra que agrega volume aos ambientes.

Frame 9 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sombra e luz



Ao mencionar o uso da cor como produtora de sentidos eu devo tratar, no cinema, das incidências de luz que são capazes de construir dramaticidade narrativa. Nas artes visuais, o *chiaroscuro*, que muitos creditam a Leonardo da Vinci, trouxe a perspectiva tonal, com contrastes entre luz e sombra sugerindo volume na imagem. Os pintores começaram a criar volume e espaço por meio de efeitos de iluminação – embora tenham também percebido que essa técnica deturpava a composição de cor (ARNHEIM, 1998). Assim, quando abordo a luz do filme neste projeto, refiro-me à iluminação, vibração, incidência e cor que emanam da tela. O cinema absorveu as técnicas das artes plásticas, da fotografia e dos espetáculos teatrais, e assim conseguiu construir atmosferas, modular climas psicológicos e emocionais, além de conseguir delimitar o destacado, o mostrado, o insinuado e o não mostrado.

A iluminação, além de poder alterar as cores e afetar a narrativa com suas potências, como os exemplos nas análises feitas, está diretamente ligada à profundidade de campo. Trata-se de um princípio conhecido por qualquer fotógrafo: quanto mais iluminada a cena, maior a profundidade de campo, proporcionando aos olhos acesso ao mundo que cerca o “objetivo principal”. Isso tem reflexo direto no espectador, já que exige menor esforço muscular – ou seja, temos aqui melhor qualidade de imagem e, em função disso, mais

comodidade aos olhos. Nem sempre essa é a melhor opção para um filme, mas ter clareza sobre isso permite explorar algumas variantes a serviço da narrativa. Dizendo de outro modo, se a luz traz conforto, a penumbra traz desconforto físico? Nessa perspectiva, exigindo mais dos olhos do espectador, geramos, literalmente, alguma tensão.

Deste modo, reforçando a composição desse ambiente, o recurso que mistura música e barulho, pessoas conversando e não importa o que dizem, pois não são as palavras que compõem a narrativa, apenas conversas banais que preenchem esse ambiente de som. O filme trabalha exaustivamente na marca de um estilo que privilegia o sobreenquadramento em favor das construções de atmosfera. Espaços interiores recortados de maneiras curiosas aparecendo pela metade, formando *layers* de profundidades e recortes de diferentes formas. Os pontos de vista, portanto, não são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático, tornando-se invisíveis ao espectador. Apesar de um apuro da estética e da forma, a narrativa não esquece a trama, mas busca usar esses elementos em favor da mesma.

É através da porta que vemos o que acontece e todo resto deixamos de ver, e nesse contexto o protagonista tem destaque, seja pelo posicionamento ou pela profundidade de campo. Comprime a ação no espaço de visão da porta, é o que nos oferece, além do mundo imaginado que existe atrás das paredes e para além delas. O olhar da câmera pode deixar de ser nítido sem que saibamos o porquê, manchas ou texturas que seriam cortinas, reflexos em vidro ou algum recurso estético que borra a visão, cobrem o quadro e migram suavemente do quadro ao *black* que é a codificação da elipse temporal. O que se ressalta é a questão da origem desse olhar, com os olhos de quem nós vemos essa cena. Seria um *voyeurismo*?

Frame 10 - Amor à Flor da Pele (2000) – Voyeurismo



Apesar de recorrente na arte, principalmente pictórica, é o cinema que mais faz uso do fora-de-campo enquanto recurso narrativo. O fora-de-campo pode ser a simples continuação do campo; pode, ainda, responder a ele e confirmar o que está nele; mas pode também transformá-lo e até mesmo enfraquecê-lo, dando outra potência ao que vemos ou ouvimos. Para Bazin (apud AUMONT, 2004), o quadro fílmico é capaz de levar o olhar pra longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não visto. É, enfim, o sujeito/espectador que cria e, nesta perspectiva, “o olho é o instrumento que aprecia a justa e harmoniosa relação das massas visuais, seu peso-respectivo, seu afastamento do centro ou dos centros” (AUMONT, 2002, p.113). Ao questionar de onde parte esse olhar, parece no mínimo curioso a angulação da grande maioria dos enquadramentos, principalmente os que envolvem mais pessoas, geralmente baixos utilizam os dois terços inferiores do total do ambiente. Assim como as outras questões plásticas, esta não é uma regra de restrição intransponível.

Há uma descentralização do quadro e da composição, complementado por seu estilo de edição com *jump-cuts* e elipses, muito diferente do que Bordwell (2008) percebe no estilo clássico hollywoodiano. Nesse padrão, uma maioria esmagadora de planos que estabelece uma centralidade: uma espécie de ocupação primordial em formato de “T” – terço superior horizontal e terço central vertical – onde as bordas não são exploradas. Em *Amor à Flor da*

Pele os personagens são vistos somente de costas, espremidos em um canto, ou longe em algum outro cômodo ao fundo, emoldurado pelo vão da porta entreaberta e vai mais longe compondo quadros onde dos protagonistas se vê apenas uma parte de seus corpos.

Com efeito, podemos destacar outros olhares interessantes sobre a história e neste capítulo, especificamente, me detenho nos ambientes. Apesar de não ser um filme centrado na diversidade de locações, diverso é o modo de localizar-nos perante os mesmos. Como exemplo, destaco o escritório onde a Sra. Chan trabalha que tem entre as imagens que estabelecem o espaço a movimentação panorâmica da câmera (horizontal sobre o mesmo eixo), conjugada com uma angulação em contra-*plongée* (câmera se encontra abaixo do nível do objeto a ser filmado, em inclinação acentuada) que traz um universo de informações. As informações visuais, aparentemente excessivas e despropositadas desta tomada, soam como alguns diálogos que apontei, essenciais para a composição da atmosfera plástica, revelando uma unidade na composição de linhas, texturas, matérias e cores, também neste ambiente. Assim como o local de trabalho da Sra. Chan, a luz da redação do jornal onde trabalha o Sr. Chow tende ao branco. Porém, ao contrário do primeiro, não preenche o ambiente e é mais pontual, onde as áreas mais escuras são maioria e, neste cenário, dominam o ambiente a presença do protagonista e um imenso fichário de metal cinza. A maior parte das cenas neste local parecem se passar no final do expediente, com o protagonista sozinho e uma luz mais dura e pontual da luminária na sua mesa.

Em geral, uma narrativa clássica trata a técnica cinematográfica como um veículo para informações capazes de estruturar a fábula. Porém, o estilo, aqui, não é usado somente para guiar o espectador a atentar para o mais importante na cena e, assim, evitar “erros” possíveis; pelo contrário, alguns podem ser levados a questionar o porquê estão vendo determinada coisa. Neste sentido, além de ser livre para sua própria percepção intuitiva, o espectador pode (deve) fazer uso dessa liberdade na experimentação do filme. Os elementos técnicos continuam a serviço do que o personagem precisa transmitir da trama, tornando corpos e rostos os principais pontos focais de atenção, mesmo que não da maneira mais usual. Não é necessário afastar *Amor à Flor da Pele* (2000) de uma narrativa clássica, criando dualidades que geralmente são contraproduativas à análise. Dessa forma, ainda que a fase de introdução não tenha um plano que situa os personagens no espaço e no tempo, de acordo com a maneira como esses personagens interagem, cria lógicas próprias que afetam o ambiente, como pretendo autenticar nessa análise. Não é necessário um regramento rígido que estabelece

planos mais fechados de ação e reação, mas com certeza a composição de iluminação, trilha e movimento de câmera contribuem na configuração de objetivos, divergências e decisões.

Sendo assim, a linguagem privilegia *travellings*, *jump cuts*, reenquadramentos e sobreenquadramentos, que apesar de revelar muito pouco sobre os ambientes quando analisados separadamente, são fundamentais à criação de atmosferas a partir da composição de ambientes. Assim, a câmera, em alguns momentos, passeia enquanto se desenrola o diálogo, e parece não ter a pretensão de tornar tudo o que mostra potente de significações, mas, sim, sugerindo uma atmosfera imagética de quase devaneio.

Aquilo que muitos deixariam de lado (ou, nesse caso, literalmente, de fora) na composição do quadro em um plano (lustres no teto, interruptor de luz), Wong Kar Wai deixa “vazar” pelas bordas. Esse quadro, que permanece vazio por alguns instantes, é protagonizando com diálogos fora de quadro, para que o personagem apenas atravesse o mesmo em um dado momento, para continuar vazio. Os espaços sem a presença visual de personagens se repetem enquanto um diálogo se desenvolve em outro ambiente. Esse recurso narrativo é recorrente e aparece na composição de situações, ambientes e personagens. O não visto tem a potência de povoar o imaginário com a criação de imagens sonoras.

No filme analisado percebo um novo uso para antigos elementos. Não se trata da proposta do novo pelo novo, mas do antigo como efeito que se projeta renovado em novas dimensões. De acordo com Walter Murch (2000), a profundidade que percebemos não é uma alucinação, é uma terceira dimensão do mundo; mas a forma particular como a percebemos é unicamente nossa (não como espécie), mas, nos seus ínfimos detalhes, individualmente. De modo muito semelhante, o esforço mental de fundir imagem e som em um filme produz uma dimensionalidade que a mente projeta de volta na imagem como se ele tivesse vindo da imagem desde o início. O resultado é que, na realidade, vemos na tela algo que existe apenas em nossa mente e isso, em seus mais finos detalhes, é único para cada um dos espectadores. Nós não vemos “e” ouvimos um filme: nós o vemos/ouvimos, ainda que a distância metafórica entre imagens de um filme e os sons associados a elas é (deve ser) continuamente mutável e flexível – geralmente, apenas uma fração de segundo é necessária para que o cérebro faça as conexões certas (MURCH, 2000).

Se falarmos em conexões convencionadas (sejam elas “certas” ou “erradas”), tudo parece extremamente previsível. O que aconteceria se outras conexões fossem propostas, aumentando ou diminuindo a distância entre as imagens e os sons, ou seja, desassociando conexões lógicas, elas (conexões) seriam guiadas pelos instintos, pela emoção e pelos afetos?

Frame 11 - Amor à Flor da Pele (2000) – Diálogos fora de quadro



Ou seja, é preciso pensar no som, na composição de ambientes, como produtor de imagens mentais e ainda como deflagrador de sensações, que acentuam ou contrapõem imagens dadas pela tela. Peixoto (1993) retoma Deleuze na afirmação de que as imagens sonoras têm o poder de capturar outras imagens. As imagens capturadas poderiam ser outras, além das que vemos nas máquinas de visão, com os ruídos e sons fora de quadro que, diegéticos ou não, podem remeter a outras paisagens.

A proliferação da utilização dos sobrequadramentos dá a impressão de que vai lançando mão de subterfúgios para ir reduzindo o espaço com molduras e mais molduras sobrepostas, para que no final restem apenas os personagens a ocupar “todo” o quadro. Além de modificar a plástica do ambiente, esse recurso remete a um olhar mais específico ao personagem em um dado momento do filme, como pretendo retomar na construção dos personagens. Da mesma maneira o uso dos espelhos nos ambientes, que começa timidamente, mas se amplia como recurso, seja enquanto moldura plástica ou elemento narrativo para construção do personagem e até de relações. Além disso, propõe um olhar fugidio daquilo que a câmera não nos mostra, já que se a câmera se posiciona em dar a ver o espelho, não mostra o que está posicionado diretamente no oposto e que, portanto, reflete no espelho.

A música tema dos protagonistas, uma valsa, forma com o movimento da protagonista, rumo ao mercado de venda de macarrão, uma das cenas que melhor conjugam as atmosferas plástica, dramática e abstrata, resultando numa atmosfera fílmica digna de maior atenção e que será retomada nos outros capítulos. É através desse andar em *slow-motion* (recurso que sempre acompanha esse tema musical) que percebemos as paredes externas da rua, a forma como se move e entra numa escadaria entre paredes velhas se tornando quase um vulto destacado nos contornos pela luz refletida na parede e o fundo mais iluminado. A perspectiva do enquadramento vai se ajustando para definir uma relativa centralidade a partir do movimento da câmera conectado a movimentação da Sra. Chan. O quadro oferece harmonia e equilíbrio de forças, com pontos de luminosidade bem distribuídos. A câmera só deixa de acompanhar a protagonista no ponto mais luminoso próximo da saída da escada, onde espera acompanhar o outro protagonista Sr. Chow.

As movimentações panorâmicas da câmera geralmente partem da direita para a esquerda, dessa forma constrói um olhar sobre o ambiente onde temos a possibilidade de olhar de perto, uma coisa de cada vez, porém, sem plano geral de estabelecimento, apenas o que o olho da câmera nos mostra. Além da cena de início do filme, outra se apresenta desta maneira e merece ser detalhada aqui por trazer especificidades de articulações. A câmera mostra uma parede escura até chegar a um espelho de moldura grossa de madeira, onde fixa e mostra o que reflete, ajusta o enquadramento, e é por esse meio que temos acesso à cena.

Frame 12 - Amor à Flor da Pele (2000) – Espelhos com usos de composição narrativa



Retomando duas questões que abordei neste texto, a geometria da plástica que privilegia as linhas e o posicionamento do personagem no enquadramento, volto a afirmar que não são regras estabelecidas, mas a autenticação de usos da técnica em favor de certas atmosferas. Nesse sentido a plástica pode não dar destaque ao protagonista, em um determinado enquadramento, mas sim a atmosfera fílmica necessária ou mais adequada ao momento do filme, sem necessariamente valorizar ainda mais o elemento humano, que senhor das ações e falas terá a atenção do espectador ainda que não ocupe o centro do enquadramento e nem mesmo tenha seu rosto em *close*. Talvez a maior contribuição para a narrativa seja, justamente, permitir a ambiguidade ao optar por não mostrar esse momento do personagem. Da mesma forma, a maneira como se comporta o ambiente frente a determinadas situações, onde barulhos e movimentações (ou a ausência dos mesmos) compõem parte significativa da narrativa. O que parece inegável, nesse sentido, é o poder do som no cinema, que pode esclarecer situações expostas na imagem, contradizê-las ou torná-las ambíguas.

Frame 13 - Amor à Flor da Pele (2000) – A ausência de protagonismo da imagem humana



O filme só apresenta um aumento de planos gerais quando se passou metade da história e ainda são poucos os momentos de frontalidade dos personagens, que continuam aparecendo de costas, semicobertos por objetos e transparências texturizadas, sendo que predominam ainda os planos mais fechados. Ao ampliar a visão, finalmente, o filme nos apresenta locais que conhecemos por partes e geralmente de passagem, através de planos fechados com movimentos de câmera, como já referi neste texto. No plano aberto em que acompanhamos os personagens caminhando pela rua durante a noite após a cena do restaurante, a câmera é parada, enquanto eles se afastam lentamente. A primeira sensação que tenho é a de sair do sufoco dos enquadramentos comprimidos: o alívio. Ou seja, depois de confirmar a desconfiança que os personagens tinham, tirando o peso da suspeita e a pressão do enquadramento, podemos apreciar a beleza plástica do momento ao som de um bolero.

Frame 14 - Amor à Flor da Pele (2000) – Planos abertos como alívio para a tensão narrativa



As nuances na composição de ambiente e as atmosferas se tornam mais relevantes à medida que os personagens não estabelecem sua própria relação no espaço em que a narrativa se desenvolve através de diálogos. O número reduzido de locações - algo em torno de uma dezena - é um exercício na criação das atmosferas das cenas, seja através da mudança de luz ou posicionamentos de câmera. Algumas cenas se passam em um táxi e pelo reflexo suave das luzes da rua no para-brisa, arrisco afirmar que mesmo tendo a possibilidade, já que a câmera se encontra do lado de fora, o filme optou por não mostrar entrada ou saída do carro, nem mesmo referências claras das ruas por onde passa. O enquadramento do filme é emoldurado por partes do carro que os transporta, com o mínimo referencial do ombro do motorista que o conduz, sem que ele interfira na cena. A estética dessa composição se aproxima de um retrato dos dois e a movimentação das luzes desfocadas da cidade colore o fundo. Num momento de exposição total dos personagens, rara frontalidade, em que depois é feita uma inversão de posição da câmera, eles aparecem de costas numa proporção semelhante à anterior. Nessa cena a câmera está posicionada na parte traseira do carro, podendo remeter a mudanças na atmosfera fílmica e nas relações, como abordarei no capítulo seguinte.

Frame 15 - Amor à Flor da Pele (2000) – Frontalidade e moldura



Frame 16 - Amor à Flor da Pele (2000) – Inversão da moldura



O inevitável acontece, poderíamos supor ao acompanhar todas essas mudanças nos ambientes. A aproximação forçada das primeiras cenas, de corredores estreitos e vizinhanças barulhentas; os encontros ao acaso pela rua, sempre sozinhos, sempre ensimesmados; a

desconfiança e a confirmação aproximando os dois, na mesma situação, compartilhando o mesmo restaurante, o mesmo táxi. Todas as situações do ambiente que refletem nos personagens e nas relações e que retomarei nos próximos capítulos. E agora, qual seria o ambiente composto pela atmosfera?

Pode parecer óbvio, neste momento, mas é importante afirmar que uma mesma locação pode gerar diferentes ambientes e, também, que locações diferentes podem ter seus ambientes conectados, ambos pela atmosfera criada. Ao som da música tema dos protagonistas temos duas cenas que concernem um mesmo momento dos personagens. Na redação do jornal, Sr. Chow está sozinho, de costas, escreve enquanto a fumaça do seu cigarro preenche o ambiente. Através de cortinas transparentes azuis vemos a Sra. Chan escrevendo. Não é possível enxergar com clareza, assim como os próprios personagens parecem não enxergar com clareza, o que se constrói a partir de suas ações e reações. Geralmente, quando estão, assim, sozinhos, predomina o silêncio, a pouca luminosidade e a sobreposição de texturas, interferindo e deturpando a visão.

Acostumada a tela preta (*black*) como eclipse, o filme provoca um estranhamento com uma tela branca na passagem de uma cena a outra, mas com o afastamento da câmera se revela o lustre da casa cheia, representada pela proliferação de conversas e movimentação de personagens. Sr. Chow entra sorrateiramente no quarto, a câmera nos oferece apenas um ângulo muito baixo e fechado, somente os pés, e no desenrolar da cena temos o ângulo da altura dos quadris e o ponto de vista é de dentro do armário. Os personagens sentam na cama, ajustando o enquadramento para o diálogo através de sua movimentação. Essa opção não é justificada pela narrativa de maneira óbvia, mas as ações e o modo de falar (sussurrando) dão como fato eles estarem escondidos, talvez por isso o enquadramento pode propor o sentido de um jogo de esconde-encontra. A passagem do tempo afeta o ambiente, uma câmera panorâmica em *plongée* passeia pelo quarto: mostra papéis cheios de anotações, ele dormindo, restos de comidas, ela deitada impaciente. A cena termina com novo plano fechado e baixo, onde ela coloca um sapato de salto que mal lhe cabe e esconde os chinelos sob a cama.

Um dos ambientes que compõe algumas das cenas de grande impacto plástico e emocional do filme é o corredor do hotel do quarto 2046, lugar que marca a mudança paradigmática na relação dos protagonistas. Um corredor vazio, com muitas portas de um lado e longas cortinas vermelhas cobrindo as janelas e todo o outro lado. O chão é composto por fragmentos de pisos coloridos em combinação com a paleta dominante. A disposição dos elementos visuais e o enquadramento continuam a desenhar linhas. Este é o local que passa a

gerar expectativas nos personagens e nos espectadores, ao som da música tema dos personagens, incitando a realização daquilo que se pronuncia desde o princípio, onde a idealização poderia transbordar o imaginário.

Frame 17 - Amor à Flor da Pele (2000) – O corredor que explora a expectativa



Uma clara articulação plástica de som e imagem são as deturpações de estabelecimento de espaço através de *jump cuts* e ritmada pelo estalar de saltos altos em contato com degraus compondo harmoniosamente com a trilha. Sra. Chan sobe as escadas do hotel, depois desce, volta a subir, se apoia no corrimão, caminha pelo corredor, volta para a escada e desce os degraus. Após essa sequência de movimentação vertiginosa temos uma imagem praticamente estática dele e a porta se fecha. Essa cena é incapaz de traduzir a quantidade de degraus ou número de andares que a protagonista andou. Mas o ambiente se torna totalmente pertinente ao estado emocional do personagem.

No que se refere aos efeitos que essas modificações permitem pensar, Gilles Deleuze (2009) nos coloca em xeque, especialmente ao afirmar que seria ao nível do mental e do pensamento que o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofreriam um transtorno, irrompendo em um elemento novo que impediria a percepção de se prolongar em ação e subordinaria a imagem às exigências de novos signos, para além do movimento: “Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes,

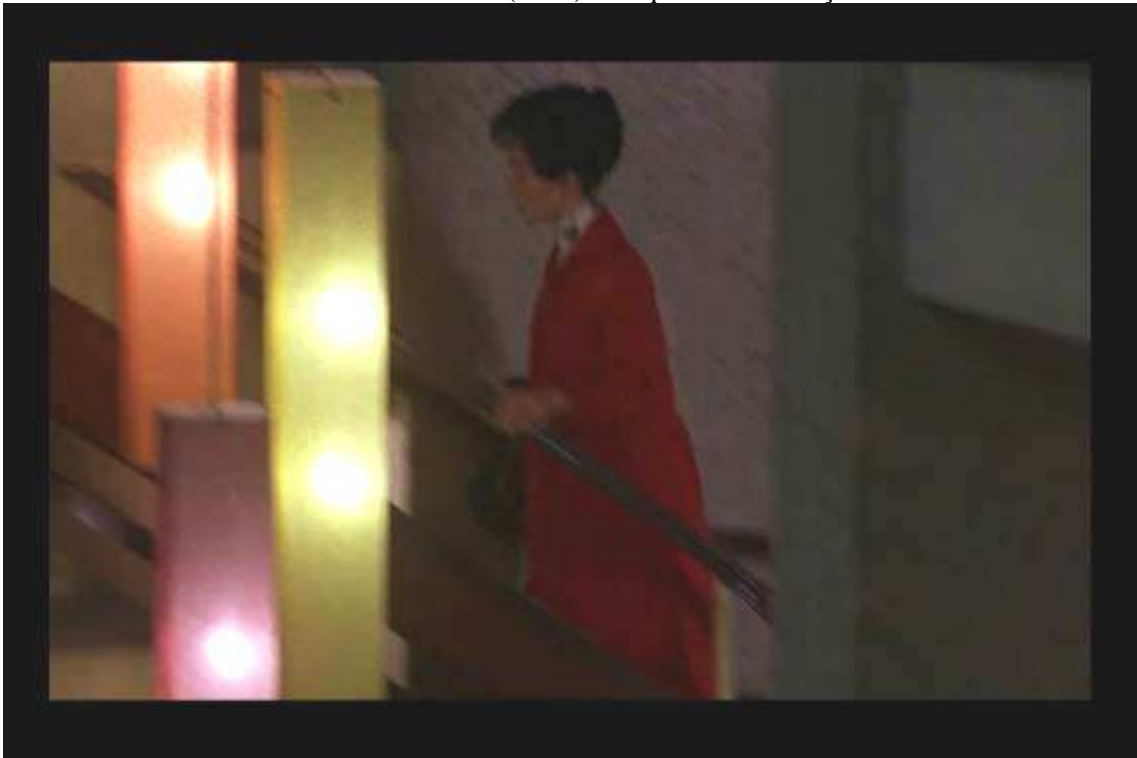
mas que, por isso mesmo, obedecem, muito, a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu como uma *situação ótica pura* [...]” (DELEUZE, 2009, p. 10).

Assim, pode-se dizer que um personagem é capaz de estabelecer uma visão interior (aflição, compaixão, amor, felicidade, aceitação) no seu percurso pela trama, não por meio da sua ação – o que corresponde ao um “cinema vidente” (DELEUZE, 2009). O simples desenrolar da sucessão de imagens e clichês visuais pode afetar o personagem a ponto de ele descobrir algo insuportável para além do seu limite. Em função disso, pergunto: esse cinema não seria mais capaz de despertar vínculo sensório-motor, como o que abordamos no subcapítulo anterior, ao tratar das afecções do cinema de horror? Segundo o autor, “Eles tornaram possível, mas ainda não constituíam, a nova imagem. O que a constituiu é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas” (DELEUZE, 2009, p. 12).

Frame 18 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sequência de direção da escada - 1



Frame 19 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sequência de direção da escada -2



Frame 20 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sequência de direção da escada – 3



Frame 21 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sequência de direção da escada – 4



O quarto 2046 no hotel onde se encontram - e que deu origem ao filme que é considerado a sequência de *Amor à Flor da Pele*⁵ - é o ambiente em que vivem seus melhores momentos. Cores são usadas de forma expressiva; especialmente nesse quarto onde o Sr. Chow escreve suas histórias de arte marcial, as cores são muito vividas. A câmera descreve essa relação no tempo, no ritmo do tema musical, em *travelling* horizontal. Compartilhamos dos seus segredos por entre janelas, vidros, luminárias, cortinas, reflexos no espelho.

⁵ Em 2004 Wong Kar Wai lança o filme *2046*, repleto de referências a *Amor à Flor da Pele*, no qual o protagonista é o Sr. Chow e há uma clara relação com Su Li-zhen (nome da Sra. Chan).

Frame 22 - Amor à Flor da Pele (2000) – Os espelhos do quarto 2046



Uma das mais belas sequências que retratam o desencontro dos protagonistas traz o ambiente do hotel com uma mudança: as cortinas do corredor, sempre imóveis, agora voam, com o vento que sopra pelas janelas. Momento de ação interna intensa dos personagens, que suponho pela situação previamente apresentada, é assinalado pelo ambiente, num claro jogo entre atmosfera plástica e abstrata.

Frame 23 - Amor à Flor da Pele (2000) – Os espelhos do quarto 2046



Frame 24 - Amor à Flor da Pele (2000) – A reação do ambiente através das cortinas



O filme poderia acabar no desencontro, como tantos, mas temos mais um intertítulo que nos leva pra outro ano e outro local: Cingapura, 1963. O quarto é escuro, como a maioria dos ambientes do filme, a luz diegética vem de um velho abajur vermelho, consequentemente

pouca profundidade de campo. O ângulo de câmera é baixo e prevalecem movimentos de inclinação em um leve *contra-plongée* que acompanham a ação do Sr. Chow, que procura algo pelo chão, debaixo da cama. Quando ele levanta vemos outra luminária na parede, resultando numa coloração esverdeada, coerente com a paleta do filme. Os *closes* e sobreenquadramentos continuam prevalecendo, como no diálogo com o funcionário do hotel sobre o sumiço de algo importante do seu quarto. De volta ao ambiente, *close* em um cigarro com marca de batom que Sr. Chow pega com a ponta dos dedos.

Frame 25 - Amor à Flor da Pele (2000) – A reação do ambiente através das cortinas



Seguindo a narrativa, a presença do som volta a chamar atenção na composição de ambientes: o lugar onde Sr. Chow encontra com seu amigo Ping para comer é barulhento, o diálogo entre eles é atravessado pelas conversas de pessoas ao fundo, sem, contudo, se sobrepôr ao que é o foco da cena. As paredes têm sempre o mesmo aspecto desbotado, com tinta descascando e o reboco caído em algum ponto. Parte da cena tem Ping de costas no primeiro plano enquadrando o amigo, recurso utilizado em muitas das cenas do filme, independente do momento. Quando a câmera muda de posição, continuamos acompanhando a conversa através de uma cortina de contas, situações e sentimentos velados, com o que o filme parece dizer: “Ainda não sabem tudo”.

A câmera oferece um *close* no corrimão de madeira escura e ferro trabalhado, ao fundo se desenha uma forma geométrica a partir da escada, da posição dos degraus, das cores e da incidência de luz. Ao som de uma música que lembra o teatro oriental tradicional e barulho de passos com sapatos de salto, uma mão feminina entra em quadro e se apoia no corrimão. No quarto do Sr. Chow a mesma mão toca a cama, pelo movimento da câmera vemos a Sra. Chan de costas, mexendo nas coisas do criado mudo, levanta, pega um cigarro dele e fuma (em todo filme não vimos isso). Pelo reflexo do espelho a vemos sentar num sofá alaranjado, completamente à vontade, como raramente está a protagonista: “em sua própria casa”.

Novamente, a cena seguinte começa com um *close*, agora de um telefone preso na parede, o som é de chamada; quando Sr. Chow atende vemos a Sra. Chan sem responder. Alternam-se dois sobreenquadramentos, o silêncio dos personagens e a entrada da trilha musical com o bolero *Quizás, Quizás, Quizás*. Ela, encostada na parede, ocupa o lado direito do quadro. Ele, de costas e levemente desfocado, do lado direito, divide o quadro com a sua imagem refletida no espelho do lado esquerdo.

Frame 26 - Amor à Flor da Pele (2000) – Divisão do quadro



Frame 27 - Amor à Flor da Pele (2000) – Duplicação da presença



A expressiva quantidade de texturas que o filme oferece dentro da proposta de arte e fotografia é impressionante. A sobreposição de transparências e a luz vazada através de objetos – não apenas luminárias, mas também formas de janelas – provocam uma impressão tátil; para além da beleza plástica, preenche os espaços com volumes e formas de maneira bastante eficiente.

Frame 28 - Amor à Flor da Pele (2000) – Texturas



As passagens de tempo são marcadas através de códigos bastante formais, ainda que não pela técnica, e representam uma coerência cronológica. Desde simples elipses, telas pretas (*blacks*) em períodos menores e intertítulos com local e data, situando o espectador dentro da narrativa, para períodos mais longos. De volta a Hong Kong no ano de 1966. Tudo remete a um tempo que passou, o antigo apartamento, muito mais iluminado pela luz do dia que vem das janelas, está com caixas, pacotes e outras quinquilharias empilhadas. Sra. Suen (a proprietária) está de partida e na conversa Sra. Chan fala do marido. Ela ainda está com o marido. Os vizinhos daquele tempo se mudaram e a Sra. Chan se interessa em ficar com o apartamento, repete um enquadramento semelhante ao que nos apresentou seu personagem no princípio do filme. A ênfase é a melancolia ao som do bolero que marca essa fase do filme (*Quizás, Quizás, Quizás*).

Frame 29 - Amor à Flor da Pele (2000) – Olhar pela janela



A cena seguinte é composta por um plano fechado que parece acompanhar um pacote carregado por um homem. É dia e crianças brincam e jogam bola, a rua é a mesma que foi um dos cenários do romance dos protagonistas, tudo é percebido pelo som e pelas imagens que se misturam ao fundo. A escada que Sr. Chow, agora facilmente identificado, sobe é a do antigo prédio. Bate na porta, é informado que todos mudaram e, num enquadramento parecido ao dela, sabe que no apartamento ao lado moram “apenas uma mulher e seu filho pequeno”. Ele sorri ao som de *Quizás, Quizás, Quizás*.

Frame 30 - Amor à Flor da Pele (2000) – Repetição do olhar pela janela



Intertítulo com a informação “Cambodja, 1966”, e a inserção de um documentário narrado em francês, com qualidade de imagem inferior ao filme, granulada e em tom sépia, traz veracidade ao registro audiovisual da chegada ao aeroporto dos príncipes que recebem o General Degaulle, com toda formalidade e pompa militar, assim como o povo assistindo no entorno do espaço. A real intenção ao realizar essa inserção no filme passa longe da minha percepção, que permanece no fator de situação histórica da visita do presidente francês ao antigo território que no século anterior era protetorado francês. Talvez justificasse a presença do Sr. Chow no Cambodja, cobrindo essa notícia como jornalista. Ainda que não seja o caso de analisar esta questão tão a fundo, importa ser citado enquanto recurso da mudança de ambientação.

Planos abertos das ruínas de algo que no passado foi grandioso. *Travellings* conseguem traçar comparativos da grandiosidade do templo em ruínas diante da pequena figura humana representada por um jovem monge. O som é ambiente, apenas o vento, os pássaros e o silêncio. Um *close* em um buraco na parede das ruínas, Sr. Chow coloca seu dedo no buraco e olha pensativo, e sussurra seu segredo, que não ouvimos e, conforme a lenda, lá ele ficará pra sempre. Essa cena é mostrada por diferentes ângulos *plongées*, *travellings*, *closes*, sobreenquadramentos; acredito que todos os “olhares” propostos no filme foram lançados nessa cena. Depois de um *close* no buraco coberto de terra e grama, a câmera

acompanha a saída do personagem desse monumento grandioso da história, deixando pra trás a sua própria. O momento final parece resumir as opções do filme como um todo, condiz com a atmosfera presente na composição dos ambientes das cenas, consequentemente, parte de um início em detalhes para um final mais amplo e grandioso apoiando a narrativa nos aspectos de construção de personagem e estabelecimento de relações, como abordarei nos próximos capítulos.

Frame 31 - Amor à Flor da Pele (2000) – Ponto de vista do monge



4 ATMOSEFAS NO ESTABELECIMENTO DE RELAÇÕES

Neste capítulo proponho analisar a atmosfera estabelecendo relações no filme, e nesse sentido não me refiro somente às relações entre personagens, mas também, entre diversos elementos fílmicos. Em *Amor à Flor da Pele* (2000) as atmosferas plástica, concreta, abstrata e dramática são fundamentais na evolução dos sentimentos entre os protagonistas até justificar o título e constituir o romance. Conseqüentemente, a atmosfera consegue estabelecer as relações secundárias dos mesmos com outros personagens, respeitando a importância narrativa de cada um deles.

As relações também devem ser vistas para além das relações humanas, mas a partir de como a figura humana se porta frente aos ambientes e situações. Desse modo, da mesma forma que a composição do ambiente afeta a atmosfera, e vice-versa, o modo como o personagem reage a ele também deve ser considerado potente na narrativa. Talvez, pela natureza das relações, nesse capítulo a palavra no diálogo é um componente forte de composição da atmosfera, assim como as questões dramáticas, mas não significa que sejam de exclusividade delas. Como, volto a afirmar, não há uma intenção em separar esses elementos de maneira excludente, porque entre os princípios mais elementares da atmosfera está essa fusão que, no todo e não somente em partes, transforma a narrativa em experiência. Conseqüentemente, enquanto experiência, ainda é preciso considerar a relação desses elementos com o espectador, tomando como ponto de partida minhas próprias referências sobre essa vivência.

Da mesma forma que no capítulo anterior, pretendo analisar os materiais seguindo a linha narrativa da história, intuindo que a evolução nos usos da atmosfera também guia o leitor/espectador em seus entendimentos da trama. Nesses termos, e, por isso, a primeira consideração quanto às relações não podia ser outra se não o primeiro encontro dos protagonistas. No corredor do prédio, frente às portas de entrada dos apartamentos, a situação é banal, sem importância, sem troca de olhares. A convivência inicial e os encontros parecem forçados, seja pela situação (vizinhos que locam quartos em apartamentos que ficam lado a lado) ou pela plástica da imagem, como afirmei no capítulo anterior, que condensa e comprime os personagens em enquadramentos reduzidos por sobreenquadramentos e planos fechados, provocando a clara sensação de falta de espaço para relações de outro tipo qualquer.

A partir dessas constatações iniciais, retomo as afirmações de Hansen (2004) sobre as conexões que mantém as atividades cognitivas do cérebro diretamente interligadas às

sensações do corpo. Não pretendo com isso afirmar que tudo o que o cérebro recebe de estímulo traduz-se em percepção, mas que o contrário também deveria ser explorado. Principalmente, porque parto de uma apropriação particular de Bergson (2010), considero pensar os afectos como produções imediatas que partem do corpo como filtro determinante da percepção das imagens, no caso do filme: imagens, sons e movimentos.

A narração da vida dos personagens segue em linhas paralelas, próximas, até a primeira vez em que se cruzam no caminho entre suas casas e o mercado com tendas que vendem macarrão. Esse momento é marcado pela trilha musical tema dos personagens, que cessa, dando ênfase ao instante em que percebem “suas solidões”. É óbvio que a possibilidade de uma relação se estabelecendo entre os dois pode ser percebida antes. Ambos exercem um protagonismo na atuação e nas imagens que se movimentam na tela, nem sempre da maneira mais tradicional, como abordei anteriormente, mas com igual ou maior força através da atmosfera criada, deixando claro que alguma espécie de relação entre eles deve se desenvolver.

As relações dos protagonistas com seus cônjuges, que aqui poderia chamar ainda de antagonistas, não é claramente definida para muito além do fato de serem casados, pois não são muitas as cenas de diálogos e de interação entre os cônjuges e eles. Justamente esse fator pode ser fundamental para autenticar um distanciamento entre eles, par a par, reforçado nos diálogos com outros personagens ou entre os protagonistas, e não apenas pelo fato de estarem sempre viajando - o que justificaria as poucas cenas -, mas principalmente pela forma como estes personagens desenvolvem suas ações nas cenas. Ao espectador é negada a reação facial de cada um e as suas falas nos diálogos tendem ao superficial. Dessa forma a relação que estabelecem entre si para o espectador é de distância e indiferença, o que, conseqüentemente reforça os eventuais laços do espectador com os protagonistas. Mesmo nas cenas com mais personagens, como quando vizinhança se une em torno da mesa para jogar e o sobreenquadramento reorganiza o quadro dando maior amplitude vertical, os cônjuges sempre aparecem de costas, são praticamente inatingíveis, não se permitem ser “tocados” pelo nosso olhar (espectador).

Analisando os sentidos para além das cores, mas usando ainda Luciano Guimarães (2004) como base, é possível pensar a relação entre os casais a partir de camadas perceptivas criadas pelas atmosferas, que separam e unem, categorizam e realçam diversos elementos do filme. Ao buscar a racionalização (os porquês) dessas camadas o espectador será mais exigido na composição da trama, mas a grande questão que aponto é que experimentar essa atmosfera

permite um processo mais “relaxado”, sem implicar uma passividade, no gradual entendimento dos personagens no desenrolar da trama.

A cena de confraternização entre os vizinhos se repete, o que permite perceber as nuances de mudanças no comportamento dos personagens, inclusive é através dessas repetições que acessamos parte das relações que se constroem entre os antagonistas, deixando clara certa intimidade entre eles, representada por contatos físicos sutis, como um toque no ombro na mesa. A música tema e o *close* na mão da protagonista iniciam a cena emoldurada pela porta na composição de um espaço vertical e comprimido de ação. O *slow motion* imprime o ritmo da movimentação: depois da chegada da esposa, o Sr. Chow sai e cruza com a Sra. Chan, desvia para a esquerda e depois para a direita, em uma movimentação horizontal. A descrição da cena não pode ser comparada à cena assistida, mas propõe imaginar a movimentação dos personagens como uma coreografia, calculada ou não, que se assemelha a um balé acentuando a sinuosidade da relação dos corpos entre si e com o ambiente. Parecem felizes, enquanto que o movimento que fazem suscita no espectador uma impressão de que, no entanto, alguma coisa está “errada”, ou não vai tão bem quanto parece.

Não é apenas a atmosfera das relações românticas que afeta a atmosfera total: temos também a incidência na cena de relações profissionais, com amigos e vizinhos, cada uma com sua própria atmosfera. Assim, algumas construções servem para compor um pano de fundo ou encaminhar o envolvimento do espectador: as relações de trabalho do Sr. Chow, por exemplo, não aparecem como problemáticas, apenas definem para o espectador o tipo de trabalho que realiza e o ambiente em que passa muito tempo sozinho após o expediente, o que também justifica as mudanças no ambiente; o diálogo com o chefe é mais iluminado e dá vistas à composição do espaço com profundidade de campo; mas a maior parte das cenas nesse espaço físico se refere ao depois do expediente. Enfim, as referências sobre a relação do personagem com seu trabalho fazem outra coisa: criam uma atmosfera que prepara o espectador para perceber e se envolver, mais adiante, com as mudanças no ambiente e no personagem.

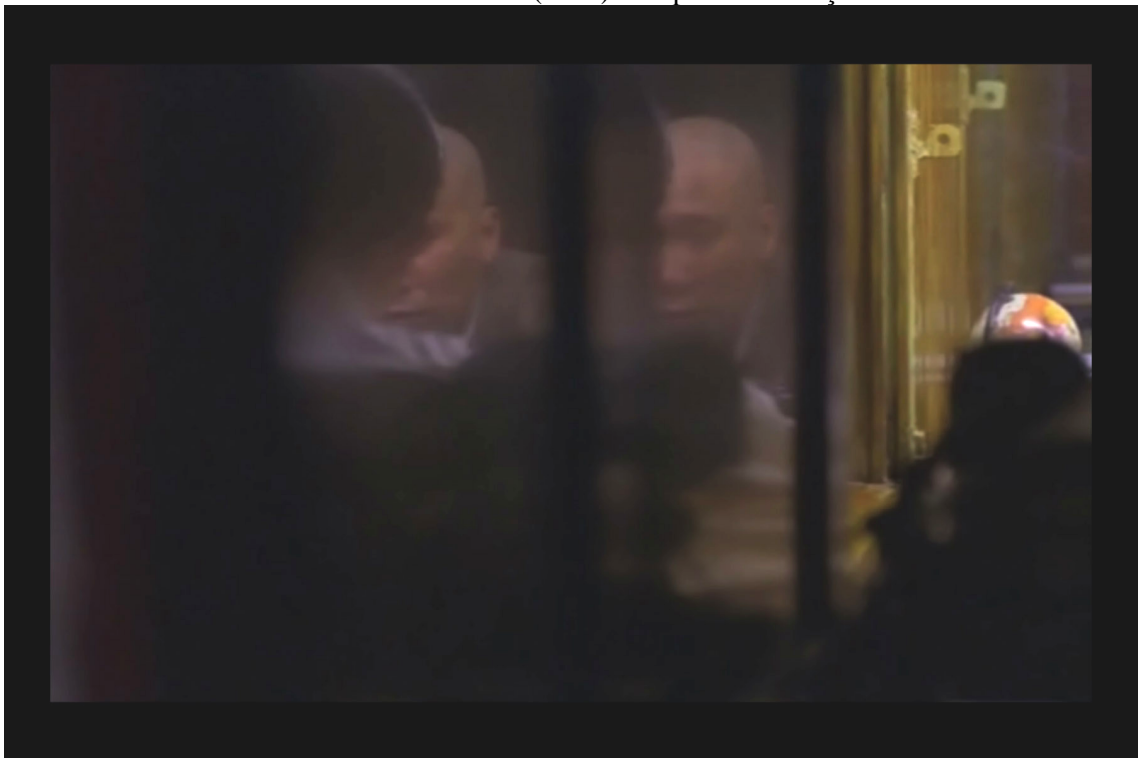
No caso da Sra. Chan, uma cena específica do escritório onde trabalha estabelece o tipo de relação que se propõe entre ela e o patrão. Os diálogos podem ser banais, mas revelam, indiretamente, questões importantes para o entendimento da trama, como o fato da secretária (Sra. Chan) ser responsável pela articulação e bom andamento do relacionamento matrimonial do patrão com a relação extraconjugal que ele mantém. Essa cena - além do diálogo onde a situação parece velada - exala a mesma atmosfera por sua composição estética e dramática, e essa característica é enfatizada pelo sobrenquadramento, onde não vemos o

rosto da Sra. Chan. Na sequência um novo plano com outro sobre-enquadramento proporciona uma quase centralidade da protagonista, em que ela permanece impassível à situação que poderia causar algum constrangimento.

Ao prosseguir na análise das relações dentro do filme é possível perceber que as funções narrativas (ou seja, dentro da trama como um todo) de alguns personagens secundários são caracterizadas por suas interações com o ambiente e com outros personagens. A figura cômica de Ping se constrói na primeira metade do filme através da relação de amizade que tem com o Sr. Chow. Sempre envolvido em alguma confusão, Ping recorre a Sr. Chow, por exemplo, para pedir dinheiro emprestado para pagar um bordel que visitou logo após sair do hospital. A comicidade não é uma qualidade intrínseca deste filme, mas esta personagem traz algum alívio à tensão quase constante na narrativa, sempre através de diálogos que chegam a se desconectar da atmosfera dramática que se desenha até então. Porém, não se resume ao alívio cômico a participação de Ping: uma cena das mais interessantes envolvendo os dois personagens tem um teor mais dramático, ainda que a interpretação de Ping não convença totalmente da gravidade do assunto. Ping conta ao amigo traído que encontrou casualmente sua esposa andando pela rua acompanhada de outro homem.

Não importa muito se o Sr. Chow confia na sua interpretação dos fatos, mas enquanto fala, a atmosfera é ressaltada pelo reflexo de seu rosto em uma superfície preta que, devido ao contraste acentuado pela luz marcada e pela movimentação da câmera, aparece replicado e distorcido. O Sr. Chow, de costas, não esboça surpresa nem mesmo pelo tom de voz que permanece inalterado ao responder: “Devia ser um amigo”. Ou seja, a situação é propensa a reações intempestivas, mas a cena, ao invés, acaba fornecendo mais uma informação sobre o protagonista: um sujeito extremamente contido em demonstrar seus sentimentos.

Frame 32 - Amor à Flor da Pele (2000) – Réplica e distorção de reflexo



Uma questão técnica e estética já abordada é extremamente relevante para a atmosfera, a qual emana da relação em progresso dos protagonistas: a composição em quadros fechados e sobreenquadramentos, que reduzem o espaço visível do filme, parece ter uma consequência inevitável para o entendimento de que, no convívio, cresce a intimidade entre os personagens. Ainda que uma análise dos elementos em separado demonstre que enquanto um está claramente ligado ao aparato fílmico e opções estéticas típicas da linguagem cinematográfica, o outro está dentro da diegese e também relacionado ao que acontece além do quadro. Isso significa dizer que, a princípio, o espaço reduzido do quadro proposto não afetaria o entendimento inequívoco da relação entre eles dentro da trama; porém, pela atmosfera criada, elementos diversos se misturam para suscitar afectos singulares, que, então, levarão a diferentes entendimentos da história.

Outra articulação plástica das relações é percebida no momento em que o diálogo se torna mais pessoal, onde os protagonistas expressam suas opiniões e gostos, e em que se inicia uma espécie de “jogo de espelhos”. O posicionamento dos espelhos no ambiente oferece diferentes ângulos de visão sobre as ações e reações dos personagens, capaz de convergir um plano e contraplano num único enquadramento, de duplicar a dramaticidade. De maneira nada convencional, esse recurso proporciona o acesso, nem sempre nítido, às ações dos personagens, mesmo reagindo frente a frente e projetados lado a lado. Como diz Aumont

(2004, p. 127), “Em todos os casos, o mesmo efeito, a um só tempo perturbador e tranquilizador, é obtido de uma colocação [do quadro] em abismo visual, diegética e retórica, onde o ‘segundo’ quadro perfura a superfície, ao mesmo tempo em que a reforça”. O uso desse recurso não é incomum no conjunto de filmes pré-observados, o que autoriza pensar um cinema que vai além do mostrar, capaz de fazer escorrer por suas bordas diversos sentidos para a narrativa.

Frame 33 - Amor à Flor da Pele (2000) – Jogo de espelhos



Constantemente, o jogo surge como uma definição de articulações de elementos (peças) capazes de modificar o esperado. Dessa maneira, o filme parece propor um constante jogo de mistério e suspense; mesmo sendo um dos filmes mais românticos que eu, enquanto espectadora, já assisti, é praticamente impossível não perceber tais articulações.

E a cada vez que me lanço num novo projeto, tento fazer com que ele se encaixe num gênero bem preciso, com todos os códigos que isso implica. No caso de *Amor à Flor da Pele*, por exemplo, eu sabia que queria tratar de uma ligação impossível entre duas pessoas, mas não queria ir na direção da história de amor clássica ou do melodrama, pois eu sabia que isso poderia facilmente se tornar tedioso. Então decidi abordar esse filme como um thriller, um filme de suspense. Para mim, o filme começa com duas pessoas que são vítimas de um crime que se lançam numa investigação para compreender como e porque as coisas aconteceram. O filme é estruturado assim, com cenas muito curtas e uma vontade de manter uma espécie de mistério e tensão. (KAR WAI, 2006, p. 185)

Como o próprio diretor afirma, os códigos que pertencem a um gênero específico, o *thriller*, podem ser encontrados bem definidos na narrativa. As cenas de telefonemas, por exemplo, onde não há qualquer referência, sonora ou visual, de quem está do outro lado da linha e podemos apenas deduzir, montar um quebra-cabeças a partir das informações que são ofertadas. Conseqüentemente, à medida que este “jogo de mistério e suspense” vai se revelando como tal, não encontro os cônjuges (antagonistas) em cena, os diálogos ficam mais objetivos e específicos (“há algo errado”) e o filme parece ter um aumento de luminosidade, proposital ou não.

Frame 34 - *Amor à Flor da Pele* (2000) – Diálogo do protagonista com o antagonista



Quando me refiro às relações posso considerar, além das relações diegéticas entre personagens, as relações do personagem com a câmera. Muito abordei, no capítulo anterior, os deslocamentos horizontais que são uma forte marca do filme, porém também é possível

perceber, em um número bastante reduzido, movimentação de câmera vertical, que geralmente parte de uma ação física para o rosto da protagonista e suas reações. Uma cena específica acompanha a Sr. Chan mexendo seu café, num plano fechado, a câmera segue, com reajuste de movimento horizontal, para estabilizar em um plano que mostre seu rosto. Os movimentos de câmera, inclusive (talvez, principalmente) os que se repetem durante o filme, tem como uma de suas funções mostrar a mudança nos personagens.

Uma das sequências mais repetidas no filme é a compra de macarrão em um mercado típico de rua ao som da música tema dos personagens principais, onde inevitavelmente eles se encontram nos corredores estreitos do acesso ao mercado. Outra sequência afim ocorre em uma noite chuvosa, em que os personagens sobem juntos, e em silêncio, as escadarias escuras do prédio. O tempo que permanecem em frente à porta de entrada de seus respectivos apartamentos é suficiente para que iniciem um diálogo aparentemente superficial, mas que tem a função de informar que os cônjuges de ambos estão coincidentemente viajando. A frase da Sra. Chan que fecha o diálogo e a cena faz mais do que explicar o fato de estarem sempre sozinhos. “Isso explica tudo” soa nas entrelinhas como “Nós estamos sozinhos; e eles?” Ou seja, o filme joga com as palavras que os personagens deixam de dizer, mas que parecem insinuar: é o suspense e o mistério conjugado com diálogos banais.

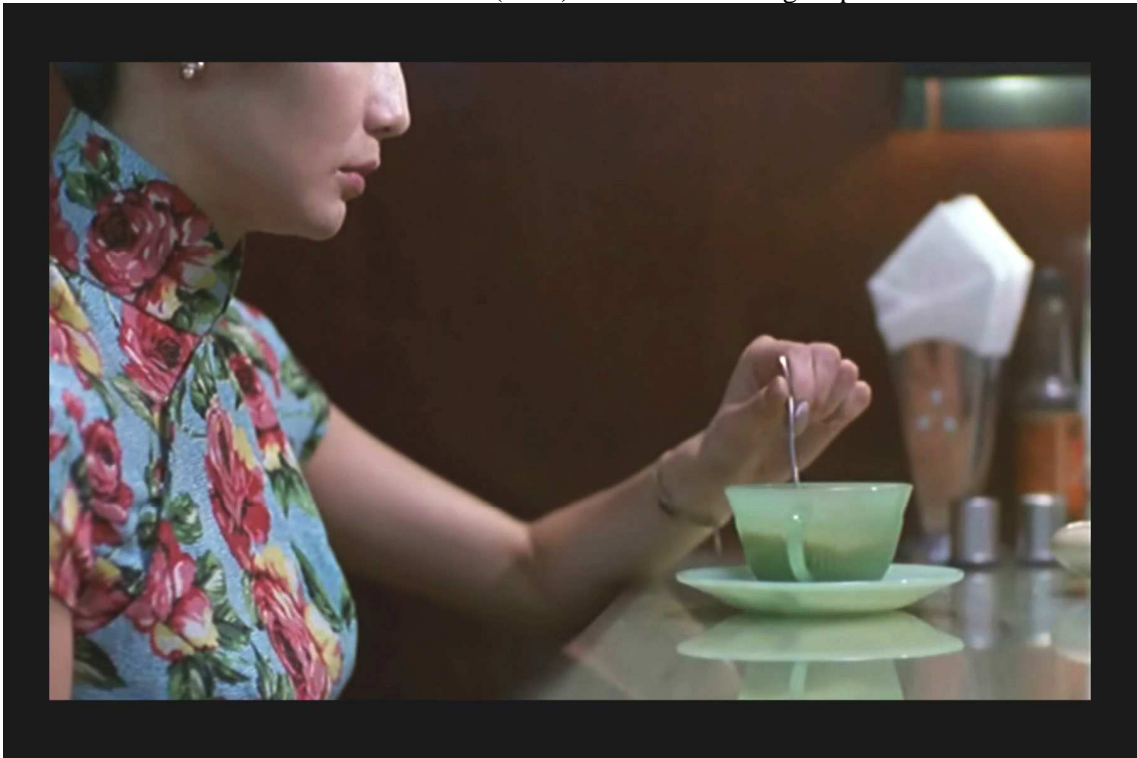
Dou a seguir o exemplo de um diálogo entre os protagonistas, não destituído da função de narrar, mas que, além disso, trabalha atmosferas em igualdade de forças com outros elementos da composição ao contar uma história.

Na primeira cena, do restaurante, Sr. Chow fala sobre a bolsa da Sra. Chan e pergunta se poderia comprar outra igual para sua esposa:

SRA. CHAN: Ela não deve querer uma bolsa igual à minha.
 SR. CHOW: É mesmo. Não tinha pensado nisso. Mulheres não gostam disso.
 SRA. CHAN: Não. Ainda mais se são vizinhas.
 SR. CHOW: Eles fazem de outras cores?
 SRA. CHAN: Preciso perguntar ao meu marido.
 SR. CHOW: Por quê?
 SRA. CHAN: Foi ele que comprou em uma de suas viagens de negócios. Elas não são vendidas aqui.
 SR. CHOW: Então não se preocupe.
 (Plano fechado da Sra. Chan mexendo o café, quase displicente, em segundos de silêncio)
 SRA. CHAN: Na verdade também quero lhe perguntar algo.
 (A câmera se movimenta em chicote de um personagem ao outro)
 SR. CHOW: O que?
 SRA. CHAN: Onde comprou sua gravata?
 SR. CHOW: Não sei da onde veio. Minha mulher compra minhas gravatas.
 SRA. CHAN: É mesmo?
 SR. CHOW: Comprou esta numa viagem de negócios. Não a vendem aqui.
 SRA. CHAN: Que coincidência!
 SR. CHOW: Sim.
 SRA. CHAN: Na verdade, meu marido tem uma igual. Disse que foi presente do chefe. Ele a usa todos os dias. (durante a fala dela, imagem da reação dele)
 SR. CHOW: Minha mulher tem uma bolsa igual à sua. (durante a fala dele imagem da reação dela)
 SRA. CHAN: Eu sei. Eu já vi. Onde quer chegar?
 (Close na mão dele e na fumaça do cigarro)
 SRA. CHAN: Achei que era a única a saber.

Dessa forma, a confirmação da traição se dá através de um jogo indireto de pistas até desvendar o suspense e instaurar outra dúvida: Como agirão com a confirmação desse fato? Como fica o relacionamento com seus cônjuges? Qual é o teor da relação que se estabelece entre eles?

Frame 35 - Amor à Flor da Pele (2000) – Pausas no diálogo e planos fechados

Frame 36 - Amor à Flor da Pele (2000) – Pausa no diálogo e *closes*

Uma maneira usual, no cinema clássico, de manipular o ritmo dos diálogos numa mesma cena é através da alternância de planos contrapondo o falar e o ouvir, ação e reação. Ao referir o ritmo desse diálogo, ou até de outros planos variados, a duração do plano deve

respeitar o tempo mínimo de apreensão do seu conteúdo, eliminando o que é irrelevante em favor da agilidade narrativa. Porém, ao privilegiar o diálogo em um único plano, com os dois personagens ou até mesmo apenas um falando e ouvindo, não há interferência da montagem e, portanto, o ritmo da interpretação desse diálogo, pelo tempo interno do personagem é respeitado. Posso afirmar que os diálogos em suspenso, assim como as imagens que dispersam do foco de interesse, servem à atmosfera fílmica provocando certa ansiedade essencial para o processo de identificação na relação entre espectador e personagem compartilhando de suas angústias a partir de sensações física e psicológicas.

O primeiro plano geral do filme, e um dos poucos, mostra os dois protagonistas caminhando juntos, após a conversa no restaurante que colocou às claras o que sabiam, proporciona um alívio físico à tensão que o espectador acompanhou tão de perto e de maneira tão medida. Ao som de um bolero e em *off* escutamos a voz da Sra. Chan: “Me pergunto como começaram”. Até esse momento do filme os diálogos, mesmo mais indiretos, giravam em torno de uma possível investigação dos fatos; agora, a confirmação da traição traz outras questões interessantes tanto nos diálogos quanto nas ações dos personagens e, ainda, na maneira como são abordadas.

Frame 37 - Amor à Flor da Pele (2000) – Encenando a traição



Conseqüentemente, começa um jogo entre os personagens que passam a interpretar seus cônjuges, na reconstrução das possibilidades de início do *affair*. O cenário tem na parede de fundo a projeção da sombra de seus corpos. O diálogo se desenvolve com enquadramentos dos olhares, gestos de sedução, enfatizados em planos mais fechados, e os protagonistas não parecem mais os mesmos personagens que seguimos até o momento. A confirmação de que não passa de uma encenação só se dá quando as feições da Sra. Chan se modificam, o sorriso sedutor que estampava em seu rosto se desmancha na afirmação: “Meu marido nunca diria isso”. Um romance preso a uma traição. A escolha dessas palavras não foi aleatória, já que ao recomençar a caminhada, além de suas próprias sombras projetadas na parede, somam-se a elas as sombras de grades, reconfigurando a atmosfera do próprio ambiente. Eles tornam a repetir a mesma situação, invertendo algumas ações, na nova encenação é a Sra. Chan que toma a iniciativa, enquanto interpreta a esposa do Sr. Chow; mas, novamente, ela *sai do personagem*. Outras vezes, ainda, o jogo se repete e se torna cada vez mais difícil perceber o que os protagonistas fingem ser, e o que isso demanda de seus próprios sentimentos. Os personagens parecem ter a necessidade de afirmar que “Nunca seremos como eles”.

Frame 38 - Amor à Flor da Pele (2000) – As grades sem prisão



Ainda assim, seguem representando, nos pregando peças, que percebemos na repetição da mesma situação com outras variantes audiovisuais. Tentam conhecer os hábitos da pessoa que despertou o interesse do seu marido/esposa, seja fazendo pedidos no restaurante ou supondo diálogos, como apontamos. O jogo proposto nos faz acompanhar o que se passa na mente dos personagens; ao final, lidamos todos, espectadores e personagens, com suposições. Por alguns instantes eu mesma não tenho certeza de quem eles são, aqueles que fingem ser ou aqueles que se tornaram.

O processo que o diretor utiliza para criar esses laços, entre os personagens tem muito de seu *modus operandi*:

E de modo algum trabalho de modo cartesiano: durante algum tempo, as idéias me vêm de toda parte e de maneira abstrata. Não sei realmente o que quero, mas consigo decidir o que não quero, e vou procedendo por eliminação. Não tento necessariamente responder a todas as questões que geralmente se colocam para o roteirista de um filme. Na verdade, acho que o próprio filme serve para encontrar essas respostas, e quando elas não tiverem sido encontradas, ainda estamos fazendo o filme. Às vezes encontramos essas respostas nas filmagens, às vezes na montagem, e às vezes... três meses depois da estréia do filme, ao ouvir a reação de um jornalista ou de um espectador. (KAR WAI, 2006, p. 185)

A escolha da palavra processo, ao referir o trabalho de Wong Kar Wai, é intencional, primeiro por acreditar que a feitura de um filme envolve processos paralelos e concomitantes, mas acima de tudo deve ser ressaltada por sua própria postura de que o filme não se acaba em

si mesmo. Uma narrativa capaz de articular as informações dadas, sugeridas ou até mesmo ausentes traz efeitos diretamente sobre os sentidos que um filme pode propor. Com essa afirmação vou ao encontro de uma perspectiva de estrutura aberta e de um processo que agora, com inovações culturais e tecnológicas que alteraram a percepção visual e sonora, de um espectador usuário de internet, por exemplo, se constitui de maneira mais fluída. A mudança não está na imagem, mas no código, aberto pelos ruídos (visuais, sonoros e temporais) que o atravessam. A imensidão de sensações provocadas por essa abertura narrativa pode ter origem em diferentes estímulos, até mesmo contraditórios, causando confusão, desconforto, desorientação. A combinação desses elementos atinge níveis mentais e físicos diferentes dos anteriores, alterando a atmosfera fílmica e a maneira como percebemos o mesmo fato narrado.

Ainda que os *closes* não sejam poupados para os ápices dramáticos da narrativa, o *close* na mão esquerda dele de aliança tentando tocar a mão dela, que recua, nos faz retornar à realidade dos personagens: são vizinhos e casados com outras pessoas. Ao mesmo tempo relembra a traição que motivou esse jogo onde os protagonistas ignoram as possibilidades de perder o controle sobre suas emoções. Ainda que a interpretação encontre o ponto de retorno do personagem que finge ser ao personagem que é, a encenação compõe possibilidades para entender o que aconteceu e nos foi negado pela narrativa assistir e averiguar. Ao mesmo tempo a investigação que reconstitui a cena do crime permite especular ou ansiar o desenrolar do romance.

Novamente, diálogos indiretos são subterfúgios do filme para nos informar sobre o tipo de relação entre os personagens, assim como um engano da criada traz pistas sobre a continuação do romance dos antagonistas. A atmosfera dramática parece ser a opção mais óbvia para estabelecer as relações entre os personagens, mas é preciso lembrar sempre que as outras atmosferas estão presentes e que na abordagem que proponho se trata de um processo indivisível. Os diálogos são parte relevante nessa constituição, ainda que as palavras proferidas não sejam as respostas e que muitas vezes o silêncio, unido aos elementos plásticos e movimentação em cena, permite aferir mais atmosfera que uma afirmação literal.

Nesse sentido, uma clara mudança se estabelece no relacionamento entre os protagonistas, que deixam de ser apenas vizinhos atenciosos, e agora compartilham segredos. Isso é ressaltado pela atmosfera, pelo mistério e suspense proposto pelo filme. Como nas cenas ao telefone, já referidas, a informação visual de quem fala nos é negada, e em seu lugar vemos um relógio ou as costas do personagem.

O filme sugere (deliberadamente ou não) que o “saber mais”, ainda que seja pela intuição, não decorre imediatamente ou apenas do som e da imagem repetidos; há outros elementos em curso que nos dão pequenas pistas, que resolvem (ou propõem) pequenos mistérios, como os da cena do telefone, em que a pergunta da Sra. Chan fica no ar: “O que acha que [os antagonistas] estão fazendo agora?” Quando, de fato, a pergunta que não quer calar é: O que os protagonistas farão agora, diante disso?

Assim, na sequência, ao apresentar um corredor vazio, com muitas portas de um lado e longas cortinas vermelhas cobrindo as janelas do outro lado, o ambiente e a atmosfera que desprende dele poderiam dar a continuidade esperada e ansiada. No quarto do hotel, um primeiríssimo plano frontal da Sra. Chan, preenchendo o quadro com Sr. Chow posicionado logo atrás, ao som da música tema, sem falas. Vestida de vermelho, ela sai do quarto, enquanto ficamos apenas com suposições sobre o que ocorreu. Logo depois temos a inversão do plano de enquadramento no táxi, já tratado no capítulo anterior, cena em que eles aparecem de costas com a câmera posicionada na parte traseira do carro: não podemos encará-los, e não nos é dada a opção de buscar qualquer sinal de remorso em suas feições, o que poderia levar a um entendimento do ocorrido.

Assim como no princípio deste capítulo abordei a questão de enquadramentos mais fechados causarem a sensação de espaços de ação reduzidos que impelem a uma intimidade forçada, agora proponho pensar a questão da restrição do espaço diegético na relação dos protagonistas. Na cena em que ficam impedidos de sair do quarto do Sr. Chow a narrativa trabalha com um espaço pequeno e restrito por um tempo prolongado, onde os protagonistas lêem, comem, conversam, dormem e esperam. Mas no *making of*, material extra do filme lançado em DVD, o diretor afirma que optou pela inserção de um grande número de cenas em que os personagens comem juntos porque isso denota intimidade na relação que se desenvolve entre eles.

Frame 39 - Amor à Flor da Pele (2000) – A primeira de muitas cenas em que comem juntos



A intimidade acentuada transparece no ambiente, nos rastros dessas ações, mas não é referida somente nisso: transparece ainda nos diálogos em que a falácia reflete-se sobre a relação entre os protagonistas, que parece exigir decoro moral, ainda que certa mudança nos personagens deflagra ver possibilidades do que antes nem lhes passava pela cabeça. A relação dos protagonistas passa por momentos de dúvida, hesitação e desencontros que vai muito além da atmosfera dramática, que até agora protagonizava o estabelecimento de relações. Ou seja, as questões da *mise-en-scène* acabam sendo fundamentais para a criação da atmosfera fílmica, e se (re) propõem as relações de maneira mais ampla, desprendendo-se de suas articulações diferentes sentidos a partir de diferentes afectos.

Volto à proposição de que a atmosfera fílmica estabelece relações mais diversas do que as entre os personagens, para muito além da diegese, e extrapolando os limites da trama. Duas cenas em que isso acontece: 1 - o Sr. Chow é reenquadrado pela janela do quarto por alguns instantes, em silêncio ele aguarda, ela não vai; 2 - o telefone toca no trabalho dele, não se identifica, em plano fechado, uma mão que desliga o telefone, compondo o fundo a estampa do vestido, que os atentos perceberiam ser da Sra Chan. Ou seja, há informações sobre o que está ocorrendo na trama que não são perceptíveis audiovisualmente, mas que são sugeridas pela atmosfera – que pode ser intuída – que, assim, conecta os elementos, dando conta para o espectador da insuficiência das informações perceptíveis.

Uma sequência de cenas rápidas, curtas, com poucas informações, demanda ser completada com certa atmosfera para ser entendida em alinhamento ou contraposição com as cenas mais marcantes do filme, nas quais, em geral, se dá mais informações audiovisuais ao espectador. Assim, por exemplo, um momento prolongado dela dentro do táxi em que o sempre igual enquadramento é preenchido com outras informações advindas do foco em seu rosto tenso de onde emana uma atmosfera de dúvidas.

Então, retomo mais uma vez, agora sob a perspectiva das relações, a cena onde a Sra. Chan, relutante, sobe e desce as escadas até chegar ao quarto 2046. A construção dessa cena através apenas da montagem não permite concluir sobre qual a direção que o espectador deve seguir para entender a trama; pelo contrário, estimula a confusão, pois não se trata de uma sequência de planos que se complementam na mesma direção. Então, a confusão, entendida como atmosfera, pode ser encarada como exteriorização do sentimento da Sra. Chan quanto à relação que parece se estabelecer entre os protagonistas, porém o vínculo com o espectador se torna mais forte porque transfere sensações físicas que coincidem com esses sentimentos.

Como diz Arnheim (2004, p.81), “a impaciência, o tédio e o medo são circunstâncias que nos evocam o tempo como um ingrediente especial e positivamente excepcional da percepção”. Enfim, o tempo em que somos expostos a um determinado fato da ficção, seja através da manipulação da velocidade de suas imagens, do ritmo ou dos cortes, traz efeitos diretamente no tempo de assimilação – o que, por sua vez, fatalmente, implica modos diferentes de se produzir filmes. No caso deste filme, essa assimilação do fato narrado é potencializada pelo corpo através da desordem provocada pela ausência de estabelecimento de uma relação entre tempo e espaço.

Conseqüentemente, essa articulação da atmosfera abstrata a partir de um forte apelo à subversão do concreto, acaba por favorecer a plástica e o dramático, e me leva, como espectadora, a pensar que o romance entre eles finalmente acontece, principalmente, porque os dias passam, enquanto eles comem, riem, escrevem, compartilham suas vidas.

A questão é que esse segredo não é compartilhado objetivamente com todos os espectadores, enquanto senhores do filme, que sabem tudo e que a tudo têm acesso através da dita transparência da linguagem cinematográfica. A câmera permite um olhar furtivo sobre a felicidade, por janelas, cortinas, vidros, luminárias e reflexos no espelho, que perpassa os dias em movimentos que vão e voltam no ritmo da trilha musical. Surpreendendo novamente, há uma cena em que a felicidade se dissipa no rosto da Sra. Chan. Outra, em que os protagonistas voltam ao fingimento, ao jogo, e ao real: por exemplo, ainda que seja o Sr. Chow

interpretando o marido, a protagonista treina reações e repete possíveis diálogos que sugerem seu forte vínculo com o marido, e não com o protagonista.

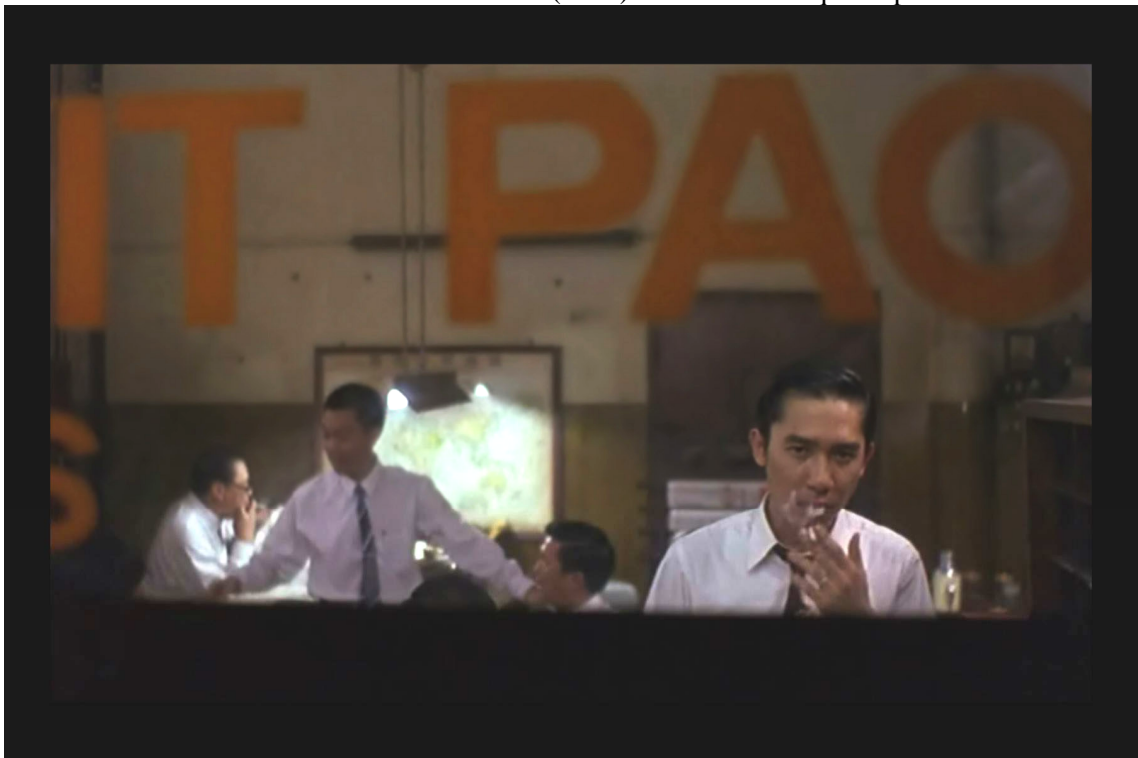
A atmosfera amplia o acesso aos vínculos que se estabelecem entre os protagonistas e os personagens secundários - vizinhos, amigos, colegas de trabalho - não apenas quanto a obviedades, mas também quanto a qualidades mais complexas. Nessa direção, uma questão que merece ser levantada na análise do filme é que algumas opções de escolhas podem estabelecer um juízo de valor, de um personagem em relação a outro, como o close da nuca da Sra. Chan, marcado pela gola do vestido, que valoriza ainda mais sua forma esguia, e é o centro do enquadramento na cena em que ela é interpelada pela Sra. Suen, proprietária do apartamento. Enquanto a senhora cheia de moral repreende a inquilina por sair muito e pela ausência de seu marido, sua imagem não passa de um vulto desfocado ao fundo. Em silêncio, a protagonista ouve e no primeiro plano percorremos seu corpo, partindo da sua nuca, passando por seu braço, até seus dedos mexendo na alça da bolsa nervosamente, claramente afetada pelo julgamento aferido.

Frame 40 - Amor à Flor da Pele (2000) – Opressão e julgamento traduzidos



A mudança de hábitos dos protagonistas, quando a Sra. Chan decide que o melhor é se afastarem, inicia numa composição curiosa: um close do telefone, do relógio, da cortina e do braço dela apoiado na mesa. A protagonista se afasta do Sr. Chow e Wong Kar Wai afasta o espectador. Os protagonistas respeitam convenções, parecem tocar suas vidas normalmente, interagem com outros personagens, mas a trilha musical sem qualquer ruído de ambiência remete a ação interior do personagem, que adquire outra feição. O plano mais interessante desse contexto é amplo, com muitas pessoas se divertindo, inclusive o Sr. Chow, mas em dado momento ele caminha em direção a janela, se aproxima da câmera reduzindo o quadro com seu movimento, chega próximo da quebra da quarta parede, quase interpelando o espectador com o olhar para o que está “atrás da câmera” (BURCH, 2006). Portanto, ao mesmo tempo em que provoca o limite da relação do espectador com a protagonista através da distância, praticamente ultrapassa o mesmo limite com a ação dele, sem chegar a descolar a narrativa da ficção proposta.

Frame 41 - Amor à Flor da Pele (2000) – No limite da quarta parede



Assim como afirmei que o ambiente afeta as relações, busco perceber como os personagens se relacionam com o ambiente e como a atmosfera contribui e se desprende dessas combinações. Uma cena especificamente alterna bons momentos de diálogos com silêncios prolongados repletos de significação. Eles se encontram ao acaso, chove muito e buscam abrigo sob um telhado. Conversam sobre a situação, sobre os comentários, o afastamento e ele comunica que vai pra Cingapura, sem previsão de retorno. Assim como o barulho da água da chuva, ela não consegue conter e muda o discurso tentando evitar a partida dele. As falas mais aguardadas pelo público, onde ele expõe seus sentimentos em meio a grandes pausas, gera ainda mais expectativas. Outra característica interessante no diálogo que transcrevo a seguir é a referência objetiva aos diálogos anteriores

SR. CHOW: Pensei que fôssemos diferentes deles. Eu estava errado. (pausa) Sei que não vai deixar o seu marido, então é melhor eu ir embora.

SRA. CHAN: Não esperava que se apaixonasse por mim.

SR. CHOW: Nem Eu.

SR. CHOW: Só queria saber como eles começaram. Agora eu sei.(pausa) As emoções podem nos pegar de surpresa. Eu achava que as tinha sob controle... Mas a idéia de seu marido voltar me deixa transtornado. Queria que ele não voltasse. Sou um homem ruim. (pausa) Pode me fazer um favor?

SRA. CHAN: Qual?

SR. CHOW: Quero estar preparado.

Depois dessa fala, que, se tomamos como referência o relacionamento dos dois, é a mais direta do filme, e talvez também uma das mais longas, ele propõe que encenem mais uma vez e ela permanece ouvindo. A sequência de imagem parece desconexa, mas permite a abstração necessária para permitir experimentar um dos momentos mais importantes da narrativa: close na chuva, seguido por um close na lâmpada (quente) sob a chuva (fria), gotas na água empoeçada. Não chove mais, ela anda em círculos, acompanhada pela câmera por trás das grades. Eles encenam a volta do marido e ele promete não vê-la mais. Close nas mãos dele e dela se soltando. Enquanto vemos ele se distanciar ao fundo, em primeiro plano a câmera acompanha a mão dela subindo no próprio braço, cravando os dedos nele.

Frame 42 - Amor à Flor da Pele (2000) – Abstrações na relação a partir do ambiente



Frame 43 - Amor à Flor da Pele (2000) – O corpo responde



Um recurso que até o momento o filme utilizou apenas para elipses temporais, agora, ganha outra função e provoca um efeito diferenciado: sobre uma imagem em *black* a voz dele afirma “Não chore, é só ensaio”. Quando retorna a imagem – ele pega a mão dela e continua: “Isto não é real”. Novamente uma tela preta e sobe a trilha musical tema dos personagens e logo após um *travelling* curto até onde ela chora abraçada nele. O que posso aferir, até o momento, é que o filme trabalha alimentando altas expectativas e frustração, tanto quando falo da relação dos protagonistas, como quando me refiro ao que a relação filme/espectador oferece ao último.

Frame 44 - Amor à Flor da Pele (2000) – Repetição de enquadramento ressaltando mudança



Assim, quando tudo parece estar perdido para o romance entre os personagens, mais uma reviravolta. Dentro no taxi, na mesma perspectiva e enquadramento de costas que nos impede de ver seus rostos, a Sra. Chan diz: “Não quero ir pra casa hoje”. A repetição de enquadramentos, principalmente fechados, desperta a atenção e configura uma ênfase na mudança. Dessa forma, o close nas mãos, e ele, ainda de aliança, toca na mão dela, que aceita o toque que antes recusou, reafirma a intenção de suas palavras. Porém, a continuidade narrativa não dá referências claras afirmando aquilo que, portanto, podemos apenas supor. Após essa cena, não há mais nenhuma outra em que estejam ambos no mesmo ambiente, não há mais nenhum diálogo entre os protagonistas e ainda assim há uma atmosfera que continua evocando a relação entre ambos. A cena em que a Sra. Chan recebe pelo rádio uma música por seu aniversário, representa bem o tipo de opções a favor dessa atmosfera. Um *travelling* aberto mostra que estão em seus apartamentos, vizinhos, ela toma chá sozinha e ele do outro lado da parede está lendo; quando ele apoia a cabeça na parede o *travelling* começa o movimento contrário e do outro lado ela também está com a cabeça encostada na parede.

Frame 45 - Amor à Flor da Pele (2000) – Imagem 1 do retorno do *travelling*Frame 46 - Amor à Flor da Pele (2000) – Imagem 2 do retorno do *travelling*

O tempo volta a surgir como questão importante no relacionamento entre os protagonistas, inclusive através da mise-en-scène, e o amor parece uma questão de *timing*. O telefone toca três vezes e para de tocar, um código pré-estabelecido entre os protagonistas

para dizer que são eles ao telefone; ela não atende, vemos o relógio. Em *off* a voz dele: “Se eu tivesse uma passagem sobrando, você iria comigo?”. Oportunamente, a trilha é de novo *Quizás, Quizás, Quizás* (Talvez, Talvez, Talvez). Além de se produzir um *link* afetivo óbvio, enquanto escolha que compõe a atmosfera das relações, é um comentário do próprio filme a respeito das dúvidas que pairam sobre as escolhas.

Novamente, uma sequência de planos curtos ressalta a questão do *timing* entre os personagens, quando o Sr. Chow desliga as luzes do quarto 2046, fecha a porta e faz-se um *black*. Com ele parado no corredor, a câmera recua. Quando ela finalmente chega, ele já partiu. As cortinas do corredor, sempre imóveis, agora voam, e, nesse sentido, podemos falar da criação, nesse momento, de atmosferas abstratas.

Ainda que sirvam à narrativa e componham a atmosfera dramática, se dão, porém, diferentemente da forma como é abordada por Inês Gil (2005). Acredito que as atmosferas abstratas em *Amor à flor da pele* estão, por vezes, “concretamente representadas” ainda que o que elas representem não seja concretamente definido. Nessa questão reside a abstração sem uma funcionalidade óbvia, não significando ausência de funcionalidade, mas que ela pode não ser mensurável. Esse ímpeto de formas, que através da atmosfera cria um universo propenso a ambivalência, traz a matéria como um desenho de associações através da lógica dos afectos, e se transforma em objeto de desejo depositário de relações afetivas.

Por isso retomo a afirmação de Dubois (2004) do cinema tanto como uma experiência psíquica quanto um fenômeno físico-perceptivo, e busco, portanto, enfatizar as relações do filme, privilegiando o último quesito, sempre combinado ao primeiro:

Sua maquinaria é não só produtora de imagens como também geradora de afectos, e dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores. A máquina do cinema reintroduz assim o Sujeito na imagem, mas desta vez do lado do espectador e do seu investimento imaginário, não do lado da assinatura do artista. Portanto, tanto um quanto o outro constituem a imagem, que só é digna deste nome por trazer em sua espessura uma potência de sensação, de emoção ou de inteligibilidade, que vêm de sua relação com uma exterioridade (o Sujeito, o Real, o Outro) (DUBOIS, 2004, p.45)

Enfim, se estabelecem relações de diferentes naturezas através das articulações propostas em um filme. A atmosfera, em diversos teores e intensidades, presente em todo e qualquer filme, é capaz de potencializar a experiência singular de cada um ao ser afetado por ela e a maneira como se relaciona com a história, tendo como resultado um filme diferente para cada espectador.

5 ATMOSFERAS NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS

A proposta de estudar a constituição de um personagem a partir de atmosferas demanda mais do que analisar o trabalho do diretor e do ator sobre o personagem que se desenha no roteiro. Falo da combinação entre a construção de tal personagem, as escolhas narrativas e estéticas acerca do ambiente em que ele se insere e as relações que estabelece; e, principalmente, de como ele é apresentado no filme e o que emana de todas essas articulações.

Antes de iniciar uma abordagem mais direcionada ao filme *Amor à Flor da Pele* (2000) decidi buscar mais informações sobre o processo específico de direção dos atores. Wong Kar Wai define como arbitrária e inexplicável a forma como escala determinado ator para um personagem, mas no momento em que o encontra, o personagem do roteiro não é o mais importante, porque o próprio ator traz ao papel uma dimensão surpreendente que obriga a transformar o personagem original.

Creio que um filme é algo orgânico, que ele nunca para de evoluir e de crescer, e que é preciso aceitar deixar-se levar por ele mais do que tentar sempre manter o controle sobre ele. Quanto à direção de ator, para mim, ela se baseia essencialmente em duas coisas: primeiramente, num bom conhecimento dos personagens descritos no roteiro e, em segundo lugar, num bom conhecimento da natureza humana. (KAR WAI, 2006, p. 188)

A idéia do filme como uma produção orgânica, em constante evolução, vai ao encontro do conceito de experiência única, calcada em memórias pessoais e afectos suscitados a partir da atmosfera. De toda forma, tanto o filme como a criação do personagem extrapolam o controle absoluto do realizador sobre a obra. São máquinas de ver atravessadas por ruídos pessoais, do diretor mesmo, dos técnicos, dos atores e, é claro, do próprio espectador. Assim, essa criação (personagem) escapa aos limites das escolhas do diretor e o que busco como pesquisadora é perceber esse personagem da tela impregnado de atmosferas fílmicas.

Deste modo, o capítulo sobre personagens se estrutura de maneira um pouco diferenciada com relação aos que o antecedem e que acompanham mais diretamente a ordem narrativa do filme. Partirei agora da análise dos personagens secundários, que acabam compondo parte importante da atmosfera de construção dos antagonistas e protagonistas, que serão mais detalhados em seus aspectos plásticos e abstratos. Por outro lado, tenho consciência de que as atmosferas concreta e dramática são extremamente solicitadas nessa construção e justamente por isso tratarei, ainda, de como os personagens principais são introduzidos na trama, as suas ações e a construção da personalidade, como também sua evolução na trama.

Sendo assim, ainda que outros personagens estejam agindo sobre a trama antes, através do barulho da conversa de pessoas que não vemos e a Sra. Suen já aparece de costas

na cena de introdução, o primeiro personagem que nos é oficialmente apresentado é a Sra. Chan, que abre a janela e por ela é emoldurada. Além da beleza plástica da cena, das cores vivas e estampas de flores que compõem o quadro, há um contraste da alegria óbvia que deveria desprender dessa combinação com a expressão distante e melancólica do personagem. Outras informações, menos visuais e mais dramáticas, são fornecidas nesse primeiro momento em diálogo com a proprietária do apartamento. Posso deduzir pelas falas que ela é nova no lugar e que ela trabalha fora, que é independente do marido; mas, mesmo sendo nos anos 60 – quando se naturaliza essa inserção da mulher no mercado de trabalho, ou seja, a atividade da mulher deixa de ser necessariamente associada “ao lar” e, ao cuidar subalternamente do marido, ela ainda se define pelo nome do marido (Sr. Chan). O filme, em poucos minutos, fornece o que o espectador necessita para começar a construir ligações de contexto do personagem.

Frame 47 - Amor à Flor da Pele (2000) – Apresentação da Sra. Chan emoldurada pela janela



O outro protagonista, Sr. Chow, entra na trama logo na sequência: a câmera o mostra de costas enquanto sobe os degraus da escada mal iluminada. Chega à porta de sua residência justamente na saída da Sra. Chan da sua, configurando o primeiro encontro entre eles. Como já abordei no capítulo sobre as relações, trata-se de um encontro banal, que não gera qualquer expectativa sobre a possibilidade do que depois vai se configurar como um envolvimento

amoroso. Da mesma forma, temos mais algumas informações básicas para conjecturar acerca de futuras novas relações entre os personagens. Está claro que qualquer espectador assiste ao filme com uma expectativa prévia a respeito do que acontecerá entre os protagonistas: pelos comentários da mídia, pelos cartazes de divulgação, pela própria sinopse do filme e principalmente pelas imagens de divulgação do mesmo. Porém, pretendo analisar a construção dos personagens pela atmosfera do filme, esquecendo julgamentos e informações prévias à espetação.

Consequentemente, algumas questões plásticas sobre como os protagonistas são representados na tela merecem atenção desde o princípio da narrativa: geralmente eles aparecem em closes ou planos fechados, evitando, no entanto, a frontalidade excessiva dos personagens. Por um lado, esse recurso parece dar maior destaque ao personagem, destaque que se prolonga no uso contínuo de sobreenquadramentos, reduzindo, assim, o espaço que é o quadro final resultante dessa soma de enquadramentos passa a ser protagonizado pelos personagens principais.

Por outro lado, se pretendo defender a hipótese de que há uma priorização do personagem nos enquadramentos, o que justificaria as composições que cortam o personagem em partes ou mostram o mesmo de costas?

No caso dos antagonistas, mantém-se o mistério, um recurso de composição de personagem, que nos afasta para criar um suspense. Os coadjuvantes aparecem pouco e funcionam mais para compor o ambiente e o clima que deve prevalecer em determinada atmosfera. Mas e no caso dos protagonistas? Seria um contracenar dar destaque através de closes e em determinado momento relegar sua imagem a pedaços, ou a ela estar coberta por parte do cenário. De imediato o que posso afirmar é que, ressaltando as mudanças do personagem durante a trama, algumas de suas cenas não são protagonizadas pela sua imagem, mas pela atmosfera que emana do momento.

Deste modo, trago algumas questões específicas sobre a construção de personagem no cinema a partir de Gomes (2007), que traz uma pesquisa tomando como referência alguns comparativos com o romance escrito e o teatro. Nessa abordagem o autor percebe que no cinema o narrador, ou o “instrumental mecânico através do qual um narrador se exprime”, se retrai ao máximo tendendo à objetividade. Ou seja, o aparato fílmico deixa o campo livre para que o personagem e suas ações se desenvolvam a favor da narrativa. Nesse sentido, a visão narrada deveria necessariamente assumir: “o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem. Basta atentarmos para a forma mais habitual de diálogo, o

chamado “campo contra campo”, onde vemos, sucessivamente e vice-versa, um protagonista do ponto de vista do outro” (GOMES, 2007, p. 107).

Assim como é abolida, em *Amor à Flor da Pele*, essa tendência convencional ao diálogo, também não há ponto de vista pré-definido e exclusivo de um personagem. Nem mesmo de vários personagens; portanto não há contradição desse olhar que narra, mas há, porém, uma ambiguidade que me faz perguntar sempre: se o ponto de vista não é o de um personagem, qual é o olhar que lançamos sobre o filme? Uma alternativa já apontada, e que volto a referir como *voyeurismo*, remete ao prazer de ver do espectador, que não interage com o objeto, que permanece a uma relativa distância, observando escondido o personagem, como um segredo que o diretor compartilha com o espectador e que pode justificar a maior parte das opções de posicionamento de câmera.

Nesse sentido, Arlindo Machado (2007) reconhece que a câmera já não incorpora a visão “subjetiva” de um (ou mais) personagem: ela se coloca de modo a que a visão de um sujeito fictício possa se tornar “legível” a um sujeito imaginário, a um sujeito fílmico, o espectador, que parece, assim, se tornar “senhor” do filme a que assiste. Nessa condição, o espectador, com poder de visão acima da ficção - enquanto a realidade do filme -, ultrapassa o voyeurismo de um personagem. A partir dessa colocação, repensamos o papel do espectador na formação de uma imagem qualquer, que, como na abordagem de Aumont (2002), é entendido como parceiro ativo da imagem, construindo e sendo construído por ela, emocional e cognitivamente. Ou seja, apesar dos códigos pré-estabelecidos com funções canônicas, nunca veremos o mesmo filme e, possivelmente, sempre sentiremos de maneiras diferentes a mesma cena.

Uma questão pertinente à criação dos personagens que deve ser retomada é a presença em cena, a postura e o figurino dos mesmos, que acaba refletindo parte do que acessamos nos primeiros contatos com o personagem. Importa neste momento perceber que quase todos os personagens, mas principalmente os protagonistas, têm uma postura imponente, ereta e firme, com trajes bem cortados coerentes com a época e o local onde se passa o filme. Porém, toda essa elegância gera um grande contraste quando relacionado ao ambiente concreto em que se inserem, geralmente mal iluminado e que, como já foi abordado, deixa transparecer decadência em paredes com pintura descascando, madeiras mal conservadas e reboco caindo.

Os antagonistas desta trama são os cônjuges dos protagonistas e possuem algumas particularidades que demandam de um olhar atento à construção desses personagens. Ainda que o espectador já tenha sido informado da existência dos mesmos nos primeiros diálogos,

há uma ausência expressiva deles já no início do filme. A primeira presença visível da Sra. Chow é quando as duas mulheres se cruzam na escada escura próxima do corredor. Ela está de costas. Logo depois, o close na sua mão com aliança. A expectativa continua a crescer, sabemos quem é, mas foi pouco o visto sobre como é o personagem. Os quadros compostos pela Sra. Chow de costas e por partes do seu corpo vazados pelas bordas, por isso, além do que é visto, o que é ouvido deve ter relevância nessa construção. No quadro vazio a Sra. Chow fala ao telefone, tem a voz aveludada, suave e delicada. A câmera se movimenta e, no novo posicionamento do sobreenquadramento da janela, ela está, novamente, de costas. Não temos acesso a qualquer esboço de reação do seu rosto, e muito pouco de suas ações físicas, portanto, e mais uma vez, o som é primordial já que oferece informações através do timbre de sua voz que se altera em situações que o personagem é exigido por mudanças da narrativa. Sendo assim, ainda que a voz da Sra. Chow continue aveludada, parece mais fria e seca, ou seja, as terminações sonoras das palavras, antes estendidas, se tornam mais abruptas.

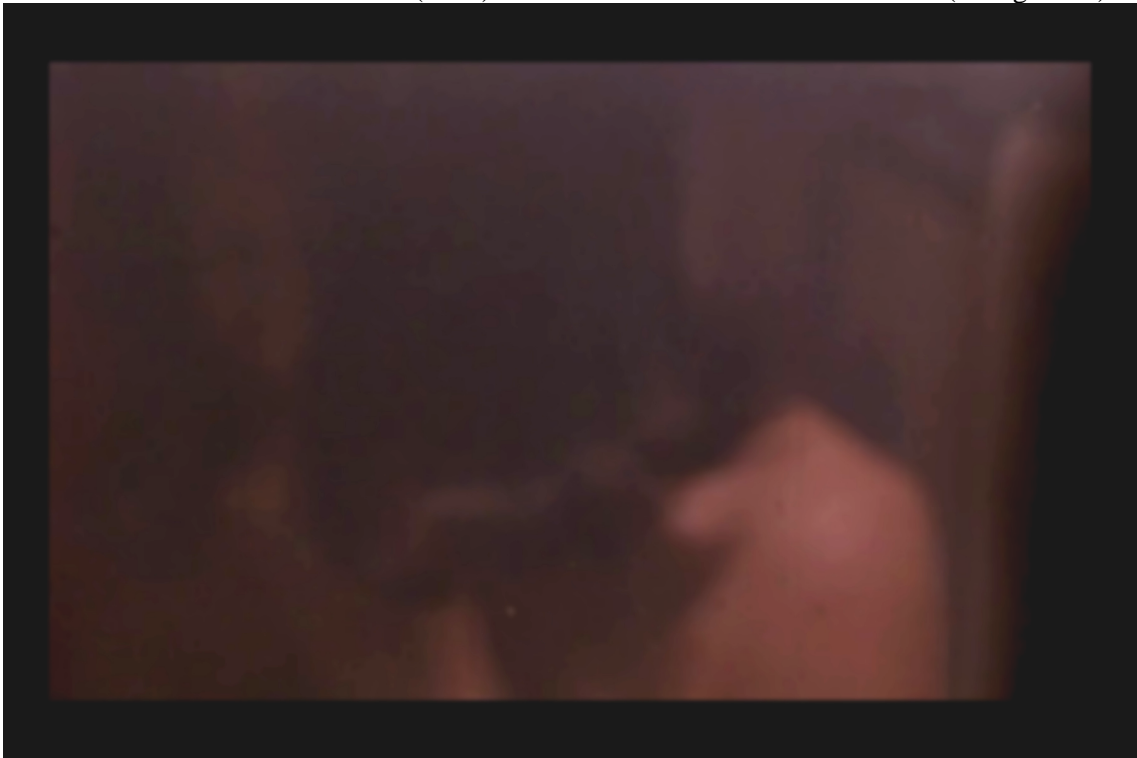
Com efeito, devo salientar que as características e qualidades do som nos diálogos são fortes referências da personalidade e de mudanças internas dos personagens de modo geral, mesmo daqueles que mais aparecem em quadro. A Sra. Chan, por exemplo, em diálogos iniciais com o marido sempre se mostrou carinhosa, imprimindo certa suavidade em sua voz firme. Interessante pensar que a maior mudança nas suas falas ocorre nos momentos em que o seu rosto não é visto, o que pode sugerir que há algo a esconder. Essa expectativa é confirmada quando, ao telefone, usa um tom formal para avisar que chega tarde - uma mentira que depois se revela na intenção de flagrar os amantes.

Frame 48 - Amor à Flor da Pele (2000) – Imagem na mentira ao telefone



O personagem antagonista masculino, Sr. Chan, talvez seja o mais obscuro do filme. A cena em que está mais presente se passa no quarto do casal, enquanto ele se prepara para, novamente, viajar. A câmera proporciona um ângulo fechado e baixo que prioriza a imagem da esposa sentada na cama, ou seja, tudo que vemos dele é apenas parte de suas pernas. O timbre de voz do marido é grave, firme, seco e objetivo, quando fala com sua mulher. No diálogo, informa que sua frequente ausência é também por períodos mais longos e imprecisos: “De duas a quatro semanas”. Ele aparece ainda menos que a antagonista, a esposa do Sr. Chow: geralmente não o vemos e por vezes, também não o ouvimos. Ainda que haja legendas indicando suas falas, no mais das vezes, como, por exemplo, no diálogo com o vizinho sobre a panela elétrica, não conseguimos distinguir o som da sua voz na banda sonora, e como a imagem dele também não temos, ele permanece um estranho ao espectador. Quais são as informações que temos desses personagens? Reflexos quase indiscerníveis, pedaços de seus corpos, suas costas, algumas palavras e nunca seus rostos.

Frame 49 - Amor à Flor da Pele (2000) – Reflexo indiscernível da Sra. Chow (Antagonista)



Quando Gomes (2007) aponta, em seus estudos, personagens cinematográficos constituídos exclusivamente de palavras, o autor me remete aos antagonistas que, principalmente no caso do Sr. Chan, não vão muito além de referências vagas de sua presença física por enquadramentos de parte de seus corpos durante todo o filme. Porém, o autor faz lembrar que eles são constituídos ainda por suas ausências, que posso dimensionar pelas palavras trocadas pelos personagens presentes em cena e, claro, condicionada ao contexto visual em que se inserem.

Porém, o filme tem o cuidado de não definir os antagonistas como vilões desprovidos de sentimentos, evitando o maniqueísmo fácil de estereótipos, julgamento prévio não é uma opção em Amor a Flor da Pele. Um exemplo dessa constituição de personagens ambíguos é a cena em que a Sra. Chow pressiona o Sr. Chan para que fale com a esposa, e a resposta (não audível) sugere o término do romance. Ocorre aí um sobre-enquadramento do espelho na parede precedido por *travelling* horizontal, o mesmo procedimento de movimento de câmera e montagem que já foi abordado na composição de ambientes. O que o espectador acompanha através do reflexo no espelho é a água que escorre pelo cabelo da Sra. Chow e que esconde seu rosto inclinado. O som do choro da antagonista se mistura ao ruído da água do chuveiro. Dessa imagem a montagem corta para um close de uma mão masculina, de aliança no dedo,

batendo na porta. E ao espectador cabe solucionar o mistério sugerido por tais presenças e quais ausências de informação.

Frame 50 - Amor à Flor da Pele (2000) – Uma das poucas referências ao Sr. Chan. (Antagonista)



Uma característica presente em alguns planos do filme se refere ao posicionamento visível dos personagens em cena com relação ao posicionamento da câmera. Além de gerar novos enquadramentos plásticos, a partir da moldura que se estabelece dessa forma, também se aciona a plástica a serviço da narrativa, quando, por exemplo, em um momento bastante dramático de um personagem se oferece ao espectador a ambiguidade audiovisual concernente a uma reação não vista e ouvida, mas sim ouvida e visualmente imaginada.

Os usos desse recurso não são bastante frequentes a ponto de configurar uma linguagem característica do filme; nesse caso é apontado como uma possibilidade interessante na constituição de diferentes perspectivas narrativas nas atmosferas audiovisuais. Isto é, não apenas das constâncias de uma opção técnica de estilo é que se compõe essa linguagem autoral, mas ainda da inconstância de alguns padrões que podem ser rompidos para constituir a atmosfera fílmica desejada (seja ela qual for).

Frame 51 - Amor à Flor da Pele (2000) – O corpo como moldura



Sendo assim, todas essas opções cheias de nuances e detalhes minimamente planejados abrem espaço para as articulações do fora-de-campo, local mais propício (ainda que não seja o único) para o desenvolvimento de atmosferas abstratas. Novamente afirmo que aquilo que escolhemos não mostrar ou mostrar através de alterações da visão, sobreposições de transparências e objetos ou, ainda, por imagens que não proporcionem uma relação estável com a cena, diz mais ao espectador do que escolhas óbvias. Dessa maneira, o quadro se compõe tanto pelo que contém como pelo que exclui (AUMONT, 2002), num fluxo de forças afetando conexões diretas com a imagem, alterando totalmente o entendimento a respeito de um filme.

Como abordei no capítulo anterior a relação dos movimentos de câmera com a atuação se converte em grande aliada na construção de personagens, e a repetição de um movimento dentro de um mesmo ambiente (interno ou externo) pode ressaltar os efeitos dramáticos da evolução do personagem na história. No mesmo sentido, uma das cenas mais marcantes do filme, na caminhada até a compra do macarrão, a movimentação da câmera é usada a favor da atmosfera abstrata. Acompanha o personagem até a luz pontual da rua e por alguns momentos dá vistas apenas ao quadro vazio, com chuva, até a volta do personagem que se abriga próximo dela. Vemos a água acumulada no chão, os pingos que fazem vibrar a superfície

plana, e ouvimos o silêncio, do personagem e do ambiente, embalado pela valsa, tema dos personagens.

Os protagonistas, da mesma forma que aferi sobre os antagonistas, não têm gestos calculados, nem seus movimentos são estritamente os necessários para que a trama aconteça. Não são eles heróis clássicos, e Wong Kar Wai confere humanidade a todos, e todos possuem suas falhas e podem ser questionados por suas ações. Um bom exemplo dessa humanidade é o grande número de cenas em que se mostram refeições nas quais, no conjunto das cenas, ao final, todos comem; são cenas que, além de dar mostras de intimidades crescentes entre os personagens, a maneira como comem (e isso nos é permitido ver) é um indício de que essa intimidade se estende ao espectador. Ou seja, os personagens principais de *Amor à Flor da Pele* (2000) comem e fazem barulho ao comer.

Frame 52 - Amor à Flor da Pele (2000) – Proliferação de cenas em que comem



De outro lado, os personagens principais parecem ser extremamente contidos quanto à manifestação de suas opiniões e sentimentos, ainda que possamos perceber algumas nuances distintas de suas personalidades através de algumas cenas, como já afirmei anteriormente. Diálogos são ditos sem carga dramática, quase enquanto um comentário frívolo e cotidiano, há um misterioso jogo do filme com quem assiste (e eu me coloco aqui enquanto espectadora) que, no entanto, dá pistas subjetivas sobre o que se passa no interior dos personagens. Um

exemplo dessa ligação é a cena que se passa no trabalho da Sra. Chan que elogia a gravata do chefe, presente da amante; ao ouvir dele que é quase igual à anterior ela responde: “Olhando com atenção, nota-se.” Indica-se a qualidade observadora da protagonista, mas também denota certa posição moral da mesma com relação às atitudes do seu patrão.

Ainda que Wong Kar Wai declare que explora os códigos dos gêneros romance e drama, em *Amor à flor da pele*, apela também para o suspense e o mistério. Parece contraditório, porém não podemos pensar no gênero cinematográfico unicamente como foi constituído há muitas décadas. A hibridização dos elementos dramáticos e estéticos nos chamados cinemas modernos é uma realidade nas telas dos cinemas. Por esse motivo, justamente, posso pensar no afrouxamento da relação causal que permitiria, nesta cena, o silêncio sobre os motivos do personagem, enfatizando ações e intervalos aparentemente insignificantes, sem a preocupação de revelar os efeitos das reações associadas a relações afetivas, aumentando assim a importância dos modos da construção dos personagens. As características dos personagens não são mostradas, ao contrário dos personagens bem definidos do cinema de gênero, mas estão implícitas; seus objetivos, quando os possuem, não estão claros: a angústia e a dúvida são frequentes, de modo que o conflito da trama nasce, justamente, de aparentes contradições no modo de narrar que, enquanto atmosfera, sugere ao espectador que os personagens hesitam sobre quem são e o que fazem.

Uma das questões mais interessantes relacionada aos personagens principais é que além de serem, eles mesmos, diferentes quando estão a sós, também confundem o espectador com encenações onde interpretam seus cônjuges. É preciso explorar nuances tênues para não cair na armadilha do caricato, e deixar transparecer, nos personagens que fingem ser, aqueles que realmente são na trama.

Ao estudar o método de trabalho do diretor com seus atores é possível supor como eles conseguem tamanhas variações em intensidades tão sutis.

Se se tem um mínimo de experiência, sabe-se que toda a complexidade do ser humano vem do fato de que suas ações estão frequentemente em contradição total com seus pensamentos, e de que dois seres humanos nem sempre reagem da mesma maneira diante de uma situação dada. Alguns choram quando estão tristes, outros ficam violentos ou, ao contrário, se fecham em si mesmos... É por isso que, mais do que teorizar durante horas, sempre preferirei mandar ligar a câmera e deixar que os atores me surpreendam (KAR WAI, 2006, p. 188).

Dessa maneira, há nos personagens que povoam a atmosfera fílmica de *Amor à Flor da Pele* uma complexa construção das escolhas plásticas, que se mostram visualmente pela fotografia e pela arte em algumas questões construtivas. Talvez seja esta a receita para as variações percebidas nos personagens: acrescentar e retirar um pouco do personagem no ator, ou justamente o contrário.

Frame 53 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sra. Chan interpretando a Sra. Chow



Os personagens acompanham as mudanças na atmosfera fílmica, da mesma forma que o ambiente e as relações estão diretamente interligados as suas ações. Nesse sentido, algumas ações demandam mudanças no personagem, como na cena em que a Sra. Chan prepara o xarope para o Sr. Chow. Essa ação confirma que sua preocupação com ele ultrapassou os limites de uma ligação pautada pela traição dos cônjuges. A cena é mais iluminada e eles conversam sobre cinema, liberdade e felicidade. Quando ele pergunta se ela já pensou como seria se ambos fossem solteiros, a resposta dela é que talvez fossem mais felizes. Os questionamentos que fazem também se modificaram durante a narrativa, e agora pairam sobre

a situação de ambos, não mais enquanto traídos, mas a respeito das necessidades próprias de mudanças.

Inverto o processo e, depois de apontar mudanças na personalidade, abordo a constituição dramática da mesma no decorrer do filme. Enquanto o Sr. Chow parece mais decidido, ainda que não se solucione totalmente a ambiguidade dessa decisão (que poderia ser por vingança ou vontade própria, talvez ainda um misto de ambos), no filme a hesitação parece ser, sempre, da parte da Sra. Chan: a ligação que faz para ele, mas em que não se identifica; a cena da escada em que desce e sobre, decide e desiste, e finalmente se encontra com ele. Com efeito, mais que confirmar a observação, a cena da escada, abordada em todos os capítulos dessa pesquisa, consegue, talvez como nenhuma outra das abordadas, produzir afectos no espectador e compartilhar com ele uma sensação física próxima ao sentimento do personagem.

De acordo com Jonathan Crary (2004), antes mesmo da criação do cinema as condições de percepção humana já estavam sendo novamente remontadas em novos componentes por um problema de atenção, porque saturado de informações sensoriais. Dessa forma, a visão teria se reconfigurado dinâmica, temporal e sintética, e o sujeito um “consumidor agente” na síntese de uma diversidade próspera de “efeitos de realidade” (CRARY, 2004).

Noel Burch (2006, p. 150) fala sobre estruturas de agressão na práxis do cinema apoiado justamente em construções que, na minha pesquisa, concernem às atmosferas fílmicas. Especificamente na cena da escada, referida em todos os capítulos, a atmosfera poderia se enquadrar naquilo que ele define como “mal-estar provocado pela desorientação, com ‘falsos *raccords*’ de olhar, de posição ou de direção”. Ainda que seus vetores sejam controláveis, esse tipo de construção demandaria uma nova espécie de orientação ao espectador através do que ele chama de “ligação com efeito retardado”. Imagino que essa estrutura da informação, em suspenso, surpreende o espectador por situar-se em ambiente espacial ou temporal diferente do que, em tese, teria sido imaginado por ele, e demanda dele um maior esforço de entendimento, e suscita nele confusão e desconforto, o que o aproxima do momento interior vivido pelo personagem. Ou seja, enquanto espectadores, experimentamos um estímulo sensorial e físico que nos convida a compartilhar com o personagem seus sentimentos.

Ora, parece-nos que a surpresa e o mal-estar, assim como os compreendemos, são duas das mais moderadas maneiras pelas quais a imagem cinematográfica pode agredir a sensibilidade do espectador, e que abrem caminho para toda uma gama de

agressões, com intensidade crescente e de natureza muito variada [...] (BURCH, 2006, p. 150)

Dessa forma, minha tendência inicial seria optar pelo uso de uma terminologia diferente da agressão. Acredito ser preferível atingir ou tocar o espectador no lugar de agredir, pelo caráter negativo que a palavra carrega *per se* e por acreditar que as sensações podem ser ainda prazerosas. Repensando as aplicações posso entender essa reorganização das estruturas de percepção como agressivas porque rompem com esquemas sensoriais e motores mais simples, evitando as ligações mais óbvias e diretas.

Por outro lado, a movimentação em algumas cenas é mais coerente com sua dramaticidade intrínseca. Dessa maneira, constato, no filme, que uma boa articulação da atmosfera fílmica permite alternar os momentos para gerar afecto, a partir de sensações físicas de identificação, com uma cena mais atenta às convenções, tomando o cuidado para não destoar da obra em sua totalidade. O excesso de estímulo poderia levar o espectador à exaustão e descolar o mesmo definitivamente da trama.

A cena em que os protagonistas se questionam sobre o que estariam fazendo os seus cônjuges é um bom exemplo disso (de uma boa articulação). O enquadramento é da janela do quarto do hotel: ambos estão sérios; Sra. Chan em primeiro plano olha para rua e o Sr. Chow, levemente desfocado, a observa. Ela inclina a cabeça e se direciona para a porta, e, dessa forma, ele passa para o primeiro plano. Ainda que ela, agora, componha a parte da imagem desfocada, é possível ver que não sai do quarto e que faz menção de abrir o botão da gola de seu *cheongsam* (vestido). A ação dos personagens por si só seria suficiente para evocar qualquer sentimento relacionado ao desejo; mas, não satisfeito com essa informação, o filme adiciona tons mais intensos ao momento: literalmente, ela está de vestido vermelho, a pele levemente corada; a luz quente preenche o ambiente; o fundo em tons de marrom, bordô e vermelho tem pontos mais iluminados; a movimentação tem uma leve redução na velocidade, suficiente para encaixá-la no ritmo da música tema, que, por si mesma, já traz um apelo emocional.

Frame 54 - Amor à Flor da Pele (2000) – No quarto 2046



Por outro lado, as imagens da sequência que descrevo a seguir também são concretizadas pelo som, ainda que de outra maneira, e a essa altura da trama a trilha musical já aciona naturalmente a memória afetiva e estabelece uma ligação rápida com o espectador. Quando a Sra. Chan sai do quarto 2046, no corredor, vestida com um casaco vermelho, ela caminha e a câmera recua. O silêncio é um recurso que projeta também um afastamento e o som dos sapatos de salto tocando o chão aumentam a tensão até que ela para de caminhar e entra mais decisivamente o tema musical marcante. A cena parece, conseqüentemente, ter o poder de paralisar o instante e a respiração de quem assiste.

Frame 55 - Amor à Flor da Pele (2000) – No quarto 2046



Dentre os personagens secundários, que não os antagonistas, a Sra. Suen, proprietária do apartamento, parece mais bem definida em suas aparições. Vive do aluguel de cômodos, é solteira (ou viúva) e se reserva altos padrões de moralidade os quais tenta impor no espaço de convívio. Poderia traduzir essas suposições pelos fatos narrados no filme: ela não sai muito; não trabalha fora; interessa-se e intromete-se na vida pessoal dos inquilinos. Isso bastaria para construir um personagem crível para a narrativa. Também bastaria para caracterizar sua função no filme – de intimidação – referir a cena em que intimida a Sra. Chan questionando-a por seu comportamento, a ausência do marido e suas constantes saídas de casa, situação fílmica na qual, em contrapartida, a Sra. Chan se mantém em silêncio ouvindo o “sermão” e respondendo em poucas palavras as perguntas que lhe são dirigidas, contém o choro e seus sentimentos são sugeridos ao espectador através dos closes.

Frame 56 - Amor à Flor da Pele (2000) – Closes revelam nervosismo



Em *Amor à flor da pele* (2000), o som é um importante elemento para compor os personagens que não vemos em quadro – e isso não exatamente pelo que é dito, mas pelo timbre da voz e entonações nos diálogos. Os momentos quase festivos na sala, enquanto os moradores jogam, a balburdia e a alegria pelo tom de voz não exige que entendamos as palavras que são ditas, nem mesmo que vejamos os personagens.

É interessante pensar nas construções dos personagens comparativamente sob esse ponto de vista sonoro. De modo geral os coadjuvantes, principalmente a Sra. Suen e Ping, desenvolvem diálogos mais longos se considerarmos suas mais raras presenças em cena. Já os protagonistas, que comparecem mais, tendem a ser econômicos com as palavras, e suas conversas não coincidem com as ações interiores, mostrando-se geralmente superficiais e frios.

Outra questão relativa ao som ainda deve ser apontada, mais precisamente referem-se aos diálogos. Quando se pretende imprimir um ritmo mais dinâmico à narrativa, geralmente, há uma supressão de silêncios. Porém, nas falas mais importantes do filme, a maior parte das pausas nos diálogos não é excluída na montagem e algumas cenas não têm a mesma duração que a da ação, como eu descreverei a seguir. Essas escolhas afetam o ritmo e consequentemente distendem o tempo real como o percebemos.

A sensualidade “lânguida” que parece ser a essência que transpira nesse filme é proporcionada pela escolha dos planos em que o diretor utiliza o recurso do *slow-motion*. Neste sentido, e diferentemente de outros casos, aqui este recurso não causa desconforto ou ansiedade – ao contrário, ele proporciona mais tempo para usufruir o prazer dessas belas imagens. Em *Amor à flor da pele* (2000), Wong Kar Wai destaca, como afirmei anteriormente, a partir deste mesmo recurso, o andar da protagonista, suas mãos pelo corrimão da escada, o cigarro sendo levado à boca e outros momentos de trocas entre os personagens.

Cabe ressaltar agora algo que afirmo desde o princípio da pesquisa: cineastas já exploravam a atmosfera abstrata para externar o universo interior dos personagens através de imagens sem ações significativas para a narrativa, sem diálogos importantes, e até mesmo através do silêncio. Enfim, recursos como imagens despropositadas de objetos aparentemente sem função e os famosos tempos mortos já foram muito utilizadas pelas vanguardas cinematográficas de décadas passadas. Sendo assim, não se trata de uma qualidade cinematográfica exclusiva de um diretor, nem mesmo se configura em novidade. Wong Kar Wai – assim como Gus Van Sant, Tom Ford e outros diretores – explora os tempos mortos e o uso do *slow-motion* como elemento dramático que confere mais força à trama – algo que Antonioni alcançou como poucos cineastas.

Deste modo o acesso a esse universo interior do personagem é possível por outras vias, dentre as quais o som, como, por exemplo, o barulho da chuva que invade os momentos de tristeza, mas o personagem não chora; contido, é o universo ao seu redor que fala por ele. Na mesma medida, as imagens de relógios, telefones, água empoçada, lâmpada na chuva e tanta outras são carregadas de ação interna do personagem. Assim, também, os tempos mortos, estando o personagem em quadro ou quando executa ações fora de quadro. Parece evidente a contraposição da intensa ação interior dos personagens com o que a banda de imagem oferta, sobretudo porque, por meio desta estratégia, compartilhamos da angústia do personagem.

Lembrando que no início deste capítulo apontei a constatação de um protagonismo dos personagens principais nos enquadramentos, ainda que em sua maioria não frontais, e que permitiam um acesso direto a suas reações. Uma mudança na imagem ocorre quando demanda também uma mudança no personagem. A cena em que Sra. Chan decide que é melhor se afastarem é composta por close do telefone, do relógio, da cortina e do braço dela

apoiado na mesa, sem mostrar suas feições. A Sra. Chan se afasta do Sr. Chow e Wong Kar Wai afasta o espectador.

Porém, há ainda mais uma questão a ser levantada a respeito dessas opções; comparativamente aos antagonistas que não aparecem, talvez esses momentos de menos visibilidade dos protagonistas seja quando mais se aproximam daqueles que prometeram nunca se tornar. Depois do desencontro no hotel, aquele que poderia ter mudado todo rumo das relações no filme, Sra. Chan ainda tenta conter o choro no quarto 2046, fica sentada frente ao espelho em um silêncio total. Penso, segurando o ar nos pulmões para ouvir o silêncio: Ela ainda respira? Não há trilha musical, nem vozes ou ruídos de ambiência. Quase um frame congelado, mas ela move os cílios, respira e seus olhos ficam aguados. Esse plano é intercalado com o corredor do hotel onde as cortinas, que permaneceram por todo filme imóveis, agora voam, uma clara referência à atmosfera abstrata e externalização dos sentimentos da personagem. Voltando ao plano da Sra. Chan, agora mais fechado, permite-se visualizar melhor sua reação, o enquadramento mostra o seu reflexo, de costas, nos espelhos.

Em um filme tão marcado pelos sons desde o princípio, o silêncio não pode ser uma escolha casual. Nessa perspectiva, retomo alguns dos usos percebidos no filme: o barulho de pessoas conversando preenchem os ambientes vazios; o som diegético do rádio surge com funções dramáticas, narrativas e emotivas; a trilha, tema dos personagens principais, que se converte em conexão rápida para as afetividades facilitando a identificação de relações. Na construção desse cenário sonoro o silêncio adquire uma força narrativa extremamente pontual, dando a importância necessária ao momento em que a Sra. Chan realmente se entrega. E sua voz em *off* confirma: “Sou eu. Se houvesse uma passagem sobrando você viria comigo?” É, enfim, a efetiva exteriorização dos sentimentos do personagem através da fala não pronunciada, mas ainda audível em um monólogo interior.

Frame 57 - Amor à Flor da Pele (2000) – Silêncio absoluto como recurso dramático



Retomando as proposições de Gomes (2007) sobre o personagem no cinema, é possível perceber um processo evolutivo onde o diálogo acabou tendo suas funções adaptadas. Nos primórdios do cinema falado, os diálogos eram objetivos e as palavras definiam e completavam as ações dos personagens; depois foi assumida como recurso narrativo e poderia agir em contraponto à narração por imagens e ruídos. Porém, cogitando a possibilidade de um filme se tornar o exercício de uma literatura falada, o autor ainda aponta outras possibilidades. “quando a palavra no filme escapou às limitações do seu emprego objetivo em diálogos de cena, rasgaram-se para ela horizontes estéticos muito mais amplos do que a simples narrativa, ou a utilização dramática do monólogo interior” (GOMES, 2007, p. 109).

Seguindo essa linha de pensamento, os usos da fala autenticados no filme já se enquadram nesses horizontes estéticos apontados por ele, e a palavra passa a ser importante não apenas pelo significado que carrega, mas pelo ritmo como se articula com outras, pelo tom (alegre, triste, nervoso), pelo volume e intensidade com que é pronunciada.

Com efeito, a trilha sempre foi relacionada ao componente mais emocional, enquanto a imagem seria o concreto; ainda que esse conceito possa ser questionado em cinemas específicos, cabe a essa pesquisa perceber esse caráter a favor da atmosfera. A trilha serve, tradicionalmente, como complemento ao que a imagem precisa dizer, mas pode ser ainda um comentário a respeito dos acontecimentos. Por exemplo, depois da passagem de algum tempo,

a Sra. Chan está em Cingapura, sentada no quarto de Chow, mais à vontade e relaxada do que esteve por todo filme. Pelo reflexo do espelho é possível ver que ela está com o mesmo chinelo rosa que usou quando esteve impedida de sair do quarto de Sr. Chow e por lá permaneceram juntos. Ao som de *Quizás, Quizás, Quizás*, impossível não ter expectativas de que “talvez” algo mude. Ela telefona pra ele, mas não fala nada, calça seus sapatos e carrega consigo os chinelos, provavelmente o objeto valioso que Sr. Chow passa a procurar pelo quarto, o resquício de um tempo feliz.

Frame 58 - Amor à Flor da Pele (2000) – Chinelos em Hong Kong



Frame 59 - Amor à Flor da Pele (2000) – Chinelos em Cingapura



A memória e a nostalgia parecem ser temas recorrentes da parte final do filme; sendo assim, de volta a Hong Kong, mas depois de nova passagem de tempo, no ano de 1966. Os personagens, separadamente e em períodos de tempo diferenciados, são informados das mudanças na vizinhança. A Sra. Chan, primeira a saber, se muda para o apartamento em que locava um quarto no passado, tocada pela nostalgia de um tempo que já não existe mais. O tempo passa e o Sr. Chan visita o apartamento onde morou, é informado que ao lado moram “apenas uma mulher e seu filho pequeno”. Olhando pela janela, ele sorri ao som de *Quizás, Quizás, Quizás*. Quando ele vai embora, o corredor iluminado parece ainda mais decadente, o volume da trilha musical aumenta e ele pára em frente à porta vizinha. E um novo intertítulo ao som de sapatos de salto tocando o chão: “Aquele tempo passou. Nada do que pertenceu a ele existe mais.” Na imagem reenquadrada pelo reflexo do espelho, a Sra. Chan e seu filho.

Frame 60 - Amor à Flor da Pele (2000) – Sra. Chan e o filho



Sendo assim, tudo faz crer que os personagens seguiram com suas vidas anteriores; os segredos dos personagens não compartilhados com o espectador são sussurrados pelo Sr. Chow em um buraco entre as paredes das grandiosas ruínas do Camboja, e a palavra que se perpetua pela atmosfera é *talvez*.

Ou seja, o que podemos perceber ao final dessa análise dos personagens é que, com o uso da atmosfera nessa construção, a temível e questionada por Gomes (2007, p. 111) definição completa imposta pelo cinema é bastante relativa, e, no caso, impede qualquer reducionismo. O grande ganho é o aumento da liberdade do espectador nesse terreno:

[...] em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade.

Um filme onde os corpos encenam uma lânguida e tensa coreografia, marcada pela postura e movimentação dos personagens e pela dilatação do tempo através do *slow motion*, poderia gerar um mal-estar frente a situações ordinárias do cotidiano. Dessa forma, pela questão estética, alia-se em suas características a subversão de expectativas, sem ceder à pressão do jogo de representar (que aqui serve no sentido, também, de atuar) nada além de objetos de desejo a serem admirados.

A atmosfera torna os personagens o que devem ser: os escritos no roteiro, os construídos na relação ator e diretor, os mostrados e ouvidos pelas escolhas técnicas. Os personagens são assim marcados pela relação das posições, justaposições, distinções e afastamentos entre os corpos e os ambientes como uma política de sentidos. A conversão visual e sonora evoca uma estrutura de incorporações e confrontos: ainda que os personagens não falem, a atmosfera que emana dos mesmos não cala.

6 CONCLUSÃO

As expectativas em torno de uma grande conclusão de pesquisa provavelmente serão frustradas, pois ela não foi produzida. Ao invés – e isso é a meu ver um bom resultado –, concludo acerca das possibilidades de larga aplicação dos conceitos aqui usados, inicialmente apropriados dos autores referidos e depois expandidos criticamente na medida em que o caso analisado – meu objeto empírico – demandou que isso se fizesse.

Tive muita dificuldade de chegar a uma divisão do texto em capítulos, pois não quis destituir de força cada um dos elementos que participam da instauração das atmosferas do filme analisado. Se, como acredito, corroborando os autores citados, a atmosfera é algo indivisível, a análise não poderia fragmentar o objeto sem ferir o princípio básico dessa indivisibilidade. Dividir o texto em capítulos baseados nas divisões de atmosfera propostas por Inês Gil (2005), por exemplo, chegou a ser cogitado, mas então deixaria de ser a análise de atmosferas como ela mesma as define.

Primeiro constatei que as atmosferas categorizadas por Gil (2005) que de fato me interessavam – porque foram as que eu autentiquei na análise do filme – eram as seguintes:

- a Concreta, que se constitui de modo material, é fundamental para obter efeitos estéticos e dramáticos óbvios, e é altamente funcional e palpável;
- a Dramática, ligada à diegese, à narrativa, ao diálogo, à interpretação e à *mise-en-scène*;
- a Abstrata, tratada nesta pesquisa como exteriorização de sentimentos através de imagens/sons que não possuam outra função além dessa ou que sejam subvertidas a partir dessa função;
- a Plástica, ligada à forma da imagem fílmica e a combinações dos elementos que a compõem.

Depois percebi que se eu analisasse cada uma delas numa estrutura capitular exclusiva, eu acabaria trabalhando apenas os elementos técnicos e não as atmosferas que deles se desprendem. E mais, constatei que um mesmo elemento fílmico transita por todas essas atmosferas, e percebi que, tendo em mente o que são tais atmosferas, seria muito mais produtivo para a pesquisa perceber como agem esses elementos técnicos e, mais largamente, fílmicos, em suas articulações dentro do filme.

Dessa forma, ainda que muitas questões relativas à atmosfera escapem à escolha que fiz, cheguei à estrutura apresentada, onde busco perceber como as atmosferas agem para

compor ambientes significantes, estabelecer relações entre os elementos fílmicos e para construir personagens. Consequentemente foi possível concluir que a atmosfera fílmica resulta, sim, de um jogo de forças onde cada uma delas age de maneiras e intensidades diferentes a cada cena, a cada plano, a cada seqüência do filme narrado.

Com certeza, a atmosfera Concreta é aquela à qual sempre teremos mais acesso, e é através dela, como princípio, que as outras se viabilizam. A atmosfera na construção de personagens trabalha, obviamente, com as interferências humanas diretas através do ator que encarna o personagem, e a atmosfera Dramática parece ser a condição mais coerente e forte nessa constituição. Todavia, outros elementos agem sobre a atmosfera fílmica e participam ativamente desse processo e demandariam de outras atmosferas.

A questão mais interessante aferida na pesquisa é como a atmosfera Plástica e a Abstrata conseguem externar sentimentos e, em conjugação com a atmosfera Concreta, provocar os afectos que nos permitam sentir algo físico aproximado ao que o personagem sente, ainda que o mesmo não esteja em cena. No caso dos protagonistas, esse aspecto pareceu ser decisivo na identificação do espectador com os conflitos dos mesmos. Da mesma forma os demais personagens, e não apenas os antagonistas, que quase não aparecem, têm a ausência como qualidade maior, seja no sentido da ausência física de sua imagem, seja no de palavras não ditas nos diálogos, ou ainda de reações que não são mostradas. Ou seja, autentiquei que a ausência de partes significantes dos personagens na composição de ambientes também é significada pelo espectador. O personagem não é a prioridade nesse ambiente - ainda que seja a figura que se destaca em muitas das cenas - e sim a atmosfera que se cria a partir de sua ausência.

Em contrapartida, os excessos são fundamentais para o filme se constituir e permitir que a atmosfera que emana do ambiente tenha a tensão adequada. Os excessos não devem ser vistos como uma qualidade pejorativa, pois eles se distanciam - no contexto do caso analisado - da definição de exagero; pelo contrário, neste filme, parecem estar justamente na medida. É assim que os ambientes são trabalhados com muitas estampas, cores e texturas, muito bem medidas e articuladas pela fotografia em enquadramentos e iluminação, preenchendo os lugares e trazendo a redução do espaço.

Essa questão do espaço ainda é ressaltada por uma constante no estilo do filme: os sobreenquadramentos. Essa decisão técnica e estética é bastante explorada em *Amor à Flor da Pele* (2000) e proporciona mais força aos afectos, gerando uma espécie de sufocamento, que

coincide com a personalidade contida dos protagonistas e também leva a pensar na relação entre eles como inevitável em um “espaço tão pequeno”.

Uma palavra que acabou sendo constante na análise, e que se justifica pelo tipo de proposta que o diretor, assumidamente, apresenta neste filme, foi jogo. Na medida em que a narrativa de um romance, que tenderia ao melodrama, é estruturada em formas e códigos do gênero *thriller*, o jogo já está instituído na origem. O que deixa mais óbvio o teor dessa afirmação é a atmosfera que estabelece as relações entre os personagens, ainda que ele esteja presente também na construção dos personagens e na composição do ambiente. Dessa forma, por um lado surge uma relação principal, amorosa, entre os protagonistas que parece iniciar de modo forçado, seja pelas questões do ambiente provocando o encontro sucessivo ou pelas questões dramáticas ligadas à traição, e ainda assim demandam de expectativas um tanto óbvias de resoluções. Por outro lado, a construção narrativa parece um esconde-esconde que mantém em suspenso o fechamento das linhas dramáticas abertas pela história. O jogo vem a ser confirmado com maestria pela atmosfera Plástica que se desprende de ações fora de campo (também, dessa maneira, ausências) e do olhar *voyer* que o filme sugere, por entre portas, janelas, cortinas, transparências e objetos: o mistério a desvendar.

Tenho consciência plena de que, em muitos momentos do texto, os limites entre os capítulos estruturados foram transgredidos. Optei pela pesquisa de atmosferas fílmicas justamente por acreditar que não se tratam de limites intransponíveis. Deste modo também foi o processo de feitura do texto, que começou acionando possíveis bases teóricas que poderiam servir de fundo para alçar as questões que pretendia cotejar e que acabaram, geralmente, se diluindo no próprio *modus operandi* da pesquisa. Tudo se mistura nesse amálgama: os personagens criam ambientes, as relações criam personagens e os ambientes criam relações. A cena da escada, abordada em todos os capítulos, é um exemplo claro de que alguns dos limites precisaram ser transpostos para realmente gerar afectos, e raros são os que o fazem com tanta eficiência quanto Wong Kar Wai.

Algumas questões que desejava indicar ficaram aquém das perspectivas apontadas na fase do projeto, onde um número maior de filmes permitiria destacar onde determinados usos dos elementos fílmicos eram mais bem explorados em favor da criação de atmosferas no cinema. Como afirmei desde o início da pesquisa, minha própria afecção foi determinante na escolha de Wong Kar Wai e, mais especificamente, de *Amor à Flor da Pele*. Claro que levei em conta nessa decisão o grande número de articulações que suscitavam as atmosferas, mas creio que a maior frustração foi perceber que o som ainda se constitui de maneira muito

tímida, no geral e neste filme específico. Essa constatação não diminui a importância do som em *Amor à Flor da Pele*, como apontei em diversos trechos da pesquisa: nas ambientações (*off* e *in*), nas informações proporcionadas a partir da forma como são ditas as coisas no diálogo, como também pela trilha como conexão rápida ao emocional. Consequentemente, a banda sonora não apresenta grandes ousadias, e parece estar quase sempre subordinada à imagem. Pode parecer contraditório o que coloco agora, mas, no entanto, a sonoridade de *Amor à Flor da Pele*, simbiótica e ainda estreita em variações e timbres, implanta uma harmonia em uníssono. Talvez seja uma forma funcional de proporcionar um equilíbrio à atmosfera do filme como um todo.

O som não deveria ser apenas re-espacialização, ambiência e reforço narrativo da imagem; ele serve ainda como comentário e contraponto, oferecendo não apenas uma leitura, mas um universo de sensações. O espectador está cada vez mais exposto aos dispositivos imersivos, 3D e *games*, e a nossa cultura se abre para um novo tipo de geração de significados não mais baseados nos conteúdos. O corpo tem sido cada vez mais solicitado, já que a forma surge como produtora de significado por si só. Trata-se de um conjunto de significações de ordem sensorial que nos atinge de outra maneira, em níveis antes considerados como menos importantes.

Assim como com a imagem, talvez seja o momento de transgredir com a banda de áudio na dimensão espacializada da narrativa – investir naquilo que o som consegue proporcionar de maneira raramente explorada. Percebemos que a força da montagem, a um só tempo, não se esvaiu com a totalização do cinema atual como sonoro – ao contrário do que profetizava Eisenstein (2002) – e tirou proveito do áudio como lhe convinha em favor de outra composição harmoniosa.

Wong Kar Wai, por sua vez, se confessa um diretor muito ligado à linguagem visual, ao ponto de não conseguir se comunicar muito bem com os músicos; portanto raramente suas trilhas são especialmente compostas. Ele busca ouvir trechos de música que inspirem “algo de visual” e esse banco de dados é utilizado durante vários momentos do processo de feitura de um filme.

Geralmente ela [a música] intervém na montagem e me sirvo dela como eu utilizaria um filtro ou uma tinteira. Ela serve pra dar uma cor diferente a certas cenas. Sob esse ponto de vista, gosto particularmente de usar músicas de uma época que não corresponde à do filme, porque acho que isso deixa a atmosfera mais ambígua, mais complexa. [...] Quando tento fazer com que um câmera compreenda a velocidade necessária a um movimento de câmera, um trecho musical muitas vezes fala mais do que um longo discurso. (KAR WAI, 2006, p. 186)

A partir dessa colocação do próprio diretor, venho a abordar outra questão que pode demandar mais atenção e que permanece sutilmente, e unicamente, funcional: o uso da cor na composição das atmosferas. Não que as cores não estejam diretamente relacionadas à atmosfera do filme, mas, salvo algumas utilizações pontuais, como o vermelho – que está presente em variações complexas (e mais saliente nos momentos do hotel), seja sob a forma de figurino ou cenário –, nada parece merecer um maior destaque na análise. Porém, volto a afirmar, como no caso do som, que isso não é nenhum demérito: a paleta é bem composta e adequadamente elegante.

As leituras realizadas sobre o assunto me fazem questionar se o diretor e sua equipe criativa (em especial o diretor de arte e o diretor de fotografia) conceberiam o filme de outra maneira tendo algumas informações “fisiológicas” sobre a cor. Como agiriam ao compor visualmente luz e cor tendo em mente que algumas cores fornecem melhor “leitura” na periferia da retina enquanto outras na região central? Pois, por exemplo, segundo Guimarães (2004), o amarelo é a cor com maior iluminação, a que exige menos esforço da visão e, teoricamente, em decorrência disso, a que produz maior prazer. Poderia dizer que é, também por isso, que os comerciais de margarina são tão amarelos e “felizes”.

Porém, retomo Eisenstein (2002) para lembrar da ambivalência das cores – o que nos permite entender que a maior armadilha na análise das cores é adjectivá-las de maneira leviana, simplesmente associando o amarelo à felicidade, o vermelho ao amor, e assim por diante. Enquanto realizador, Eisenstein buscava abstrair “tonalidades internas” (que aqui aproximamos a um primeiro momento das afecções) de qualquer matéria externa, ainda que seja obscura e desconcertante sua (in)definição.

Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte em particular. O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra (EISENSTEIN, 2002, p. 99).

O amarelo, que classifiquei como “feliz”, pode estabelecer significações contraditórias a partir do resultado das relações entre conceitos e associações, como nos estudos realizados por Eisenstein (2002) – para quem, em algumas obras e pelo seu contexto, o amarelo foi relacionado ao pecado, ao misticismo e até a um “aterrorizante tom fatal do amarelo”. A cor pode provocar determinado efeito por seu uso específico em um filme, e é sobre essa experiência e sobre as sensações que poderiam surgir perspectivas para a composição de atmosferas na direção que propôs Kandinsky (1996, p. 64): “a cor provoca [...] uma vibração

psíquica. E seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma”.

Possivelmente, examinando o cenário que se apresenta hoje, alguns filmes podem ser mais afeitos a trabalhar as atmosferas; mas acredito na presença da mesma no cinema de maneira irrestrita, ainda que em diferentes valores, intensidades e articulações. Algumas propostas recentes, por exemplo, apontam caminhos que unem ousadia e coerência em uma mesma produção. Um bom exemplo disso é a decupagem de *Direito de amar* (2008) – primeiro filme de Tom Ford – toda baseada em planos médios, *closes* e plano detalhe. As imagens panorâmicas e os poucos planos gerais são confusos, não criam um *establishment shot*⁶ para nos situar e tranquilizar a respeito da trama; antes disso, são fruto de câmera na mão (tremida) ou com movimentos. Excluídos poucos e breves momentos onde são intercalados *closes*, boa parte dos planos abertos são sobreenquadramentos. O *close*, apesar de ser uma constante no filme, não tem seu uso vulgarizado. Os detalhes de bocas, pescoço, olhos e corpos jovens oferecem o universo de sensações do personagem, um torpor que exala sensualidade. O filme estabelece uma harmonia em seu balé de pequenas observações, sempre cabíveis ao personagem e à trama.

De sua maneira muito própria, Gus Van Sant, em *Últimos Dias* (2005), traz uma sequência de planos abertos e, sim, sem trocadilhos, longos planos-sequência. No início do filme, com poucos cortes e plano aberto em câmera fixa, o protagonista parece pouco mais que um ponto de cor na imagem geral. A situação só é modificada quando ele se aproxima da câmera, oferecendo outro enquadramento, sem corte. No entanto, apesar da quantidade de planos fixos, há bastante movimentação de câmera nos planos-sequência, em que a câmera segue o personagem, dele ora se aproximando, ora se afastando. O filme alterna suas opções entre esses dois estilos e, ainda assim, poucas vezes vimos o rosto ou ouvimos a voz do protagonista, seja pela interpretação, seja pela decupagem. Nos diálogos sempre temos o plano fixo. Não raras vezes o personagem sai de cena e ficamos com o quadro vazio; e algumas vezes ele retorna, outras não. Uma das cenas mais interessantes, nesse sentido, é quando o personagem salta do enquadramento, literalmente, deixando o quadro vazio e desenvolvendo alguma ação que apenas supomos pelo som. E é assim que acaba a cena: sem resolução, sem sequência, sem causalidade. Alguns momentos do filme merecem maior atenção, como no plano geral do protagonista tocando guitarra, sobreenquadrado pela janela,

⁶ No sistema do cinema clássico, uma cena comporta, normalmente, um plano bem aberto (geralmente, um plano de conjunto), situado de preferência no início da cena e que permite ao espectador ter conhecimento do conjunto da situação cênica, à qual os planos mais parciais que compõem a cena são referidos mentalmente. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 108),

em que, porém, há uma disjunção da diegese de som e imagem, quando o som da guitarra continua e na imagem ele já está sem tocar.

No que se refere à cor, alguns diretores (dentre eles Wong Kar Wai) parecem desenhar alguma constância de usos em sua filmografia, que torna seus filmes singularmente autorais. Acredito que uma coloração (paleta) que se repete na fotografia e na arte acaba por ser marcante, e acaba por criar um certo “padrão” (tal como percebemos na obra de Pedro Almodóvar). Filmes como *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (JEUNET, 2001) acabam por criar uma textura específica - que poderia ser identificada até de maneira mais sutil em outros filmes de Jean-Pierre Jeunet – e que, aqui, beiram o fantasioso e o onírico (então condizente com os padrões?). Assim, o crível, que fornece nossa imagem de real, não seria compatível com um trabalho mais onipresente em cores?

Dentre os exemplos mais recentes que mereceriam alguma reflexão sobre o assunto penso ser pertinente referir o filme *Direito de amar* (FORD, 2008), alternativa funcional, sutil e realista (ou seria crível? Qual o limite entre um e outro?). Mesmo sendo alvo de ótimas críticas quanto à atuação e à sensibilidade do tema, a grande estrela parece ser a direção de arte impecável, com grande apuro estético, na qual se destacam os super *closes* em detalhes sensoriais. Nesse tipo de enquadramento, e no caso do filme em particular, podemos ver uma boca vermelha tornar-se mais vermelha ao sorrir, o olho mais azul num piscar dos longos cílios, os poros e pelos que cobrem a curva do pescoço. No detalhe, a cor se torna mais vibrante, quase erótica, exalando sensualidade e beleza, e enriquecendo a narrativa.

Ainda que estes elementos extremamente capazes de envolver o espectador nas atmosferas do filme não encontrem a mesma qualidade e intensidade em *Amor à Flor da Pele* (2000), servem para reforçar as conclusões que tiramos apenas desse filme de Wong Kar Wai (o que atesta sua potência objetual!) de que as atmosferas incidem sobre os sentidos subjetivos de um filme, ainda mais quando é cada vez mais frequente o uso de narrativas não-lineares, assim como alguma experimentação nos enquadramentos, que deixou de buscar unicamente a centralidade e o primeiro plano protagonizante.

Nossa afecção mudou com esses filmes. Por exemplo, na fotografia, já não nos provoca grande estranhamento assistir a um filme com a estética da câmera na mão, e já há uma compreensão diferenciada do tempo pela montagem - seja na supressão (clipado) ou na dilatação (tempos mortos e *slow*) -, assumidos agora como recursos narrativos e não apenas estéticos.

Tendemos a pensar que os aspectos tecnológicos de feitura e recepção vêm modificando os processos de percepção e cognição do espectador. Mas, lamentavelmente, preterimos a consideração da incidência do espectador sobre essa recorrente (re)invenção da imagem no cinema, que, nessa perspectiva, seria ela uma resposta às demandas do espectador atualizado.

Ao final desta pesquisa, lembro do intertítulo que encaminha o filme analisado ao seu final: “Ele se lembra dos anos passados como se olhasse por uma janela embaçada. O passado é uma coisa que ele vê, mas não toca. E tudo o que ele vê é borrado e indistinto”. Percebo que assim também ainda se constitui o estudo das atmosferas no cinema, porém acredito que pesquisas nesse sentido, lancem um olhar para o futuro a partir do que já foi realizado.

Frame 61 - Amor à Flor da Pele (2000) – Um lugar para esconder segredos



Assim como o protagonista que sussurra no buraco da parede em ruínas o segredo que não queria contar a ninguém, cobrindo-o de barro para que lá permanecesse, Wong Kar Wai nos dá um fim, mas nos nega a resolução dos mistérios que ficam sussurrados nos entre quadros do filme, na atmosfera que afeta a cada um diferentemente e através da qual o realizador nos permite experimentar o filme de maneiras muito diversas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **A Imagem**. Campinas (SP): Papyrus Editora, 2002.
- _____; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas (SP): Papyrus Editora, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BORDWELL, David. **Poetics of Cinema**. Londres: Routledge, 2008.
- BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas (SP): Papyrus, 1999.
- CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. In: ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I, 2005 . Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gil-ines-a-atmosfera-como-figura-filmica.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2012
- GOMES, Paulo Emílio Salles. A Personagem Cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GUIMARÃES, Luciano. **A Cor como Informação**. São Paulo: Annablume, 2004.

KANDINSKY, Vassily. **Do Espiritual à Arte**. São Paulo, Martins Editora, 1996.

KAR WAI, Wong. In: TIRARD, Laurent. **Grandes Diretores de Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

HANSEN, Mark. **New Philosophy for New Media**. London: MIT Press, 2004.

MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela**. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MURCH, Walter. **Stretching Sound to Help the Mind See**. Disponível em: <<http://www.filmsound.org/murch/stretching.htm>>. 2000. Acesso: 12 dez. 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da Imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro, Ed.34, 1993.

FILMOGRAFIA

2046. Direção/Roteiro: Wong Kar-wai. Intérpretes: Tony Leung Chiu-wai, Li Gong, Takuya Kimura, Faye Wong, Ziyi Zhang, Carina Lau, Chen Chang. LOCAL: Block 2 Pictures, Paradis Films, Orly Fils, Jet Tone, 2004. 129 min. Color

AMOR à Flor da Pele (In the Mood for Love/Huayang Nianhua). Direção: Wong Kar-wai. LOCAL: Hong Kong, France: Block 2 Pictures, Paradis Films, Jet Tone., 2000. 98 min. Color.

DIREITO de Amar (A Single Man). Direção: Tom Ford. LOCAL: EUA: Fade to Black Productions, Depth of Field, Artina Films, 2008. 99 min. Color.

O FABULOSO Destino de Amélie Poulain (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain). Direção: Jean-Pierre Jeunet. LOCAL: França, Alemanha: Claudie Ossard Productions, Union Générale Cinématographique (UGC), Victoires Productions, 2001. 122 min. Color.

ÚLTIMOS Dias (Last Days). Direção: Gus Van Sant. LOCAL: EUA: HBO Films, Meno Film Company, Picturehouse Entertainment, 2005. 97 min. Color.