

Elizabeth Motta Jacob\*

*Da Solidez dos Afetos Inconclusos:*

A cidade de Wong Kar-Wai

*Of The Solidity Of The Unfinished A*

The city of Wong Kar Wai

## RESUMO

Este estudo apresenta nossas reflexões sobre a representação da cidade na obra cinematográfica de Wong Kar-Wai. Para nos aproximarmos das relevantes reflexões deste cineasta sobre a paisagem urbana e a inserção do homem em seu seio, achamos importante entender a própria noção de espaço no cinema e trabalhar com as imagens por este diretor criadas a partir de sua potência de gerar percepções sinestésicas e visualidades hápticas. O interesse deste estudo deixa recair seu foco no espaço diégético e nas instâncias narrativas que o funda, no espaço profílmico e extra fílmico e nos mecanismos próprios à linguagem cinematográfica que são capazes de produzir formas específicas de apreensão do espaço. Nos ateremos à criação de visualidades hápticas e de atmosferas fílmicas que serão relevantes para a construção da visualidade das cidades e seus imbricamentos com o destino dos personagens na obra de Wong Kar Wai a partir do ponto de vista da Direção de Arte.

**Palavras-chave:** Direção de Arte, Visualidade Háptica cidade

## ABSTRACT

This study presents our reflections on the representation of the city in Wong Kar-Wai's cinematographic work. In order to approach the relevant reflections of this filmmaker on the urban landscape and the insertion of the man in his bosom, we find it important to understand the very notion of space in the cinema and to work with the images by this director created from his power to generate synesthetic perceptions and haptic visuals. The interest of this study leaves its focus on the diegetic space and the narrative instances that found it, in the profilmic and extra-filmic space and in the mechanisms proper to the cinematographic language that are capable of producing specific forms of space apprehension. Let us focus on the creation of haptic visuals and film atmospheres that will be relevant to the construction of the city's visuality and their entanglements with the fate of the characters in Wong Kar Wai's work from the point of view of the Art Direction.

**Keywords:** Art Direction, Haptic Visual, city.

## Introdução

Este estudo apresenta nossas reflexões sobre a cidade e sua representação na obra cinematográfica de Wong Kar-Wai. Este realizador nasceu em Shangai em 1956 imigrou para Hong Kong com 5 anos de idade, lançou seu primeiro longa-metragem, *Conflito Mortal*, em 1988 no qual já apresentou um estilo visual próprio e marcante. Juntamente com diretores como Eddie Fong, Stanley Kwan e Clara Law, pertence ao movimento chamado de *Segunda Nova Onda* do cinema de Hong Kong que tem como marca destacar a unicidade cultural de Hong Kong.

Para nos aproximarmos das relevantes reflexões deste cineasta sobre a paisagem urbana e a inserção do homem em seu seio, achamos importante entender a própria noção de espaço no cinema e trabalhar com as imagens por este diretor criadas a partir de sua potência de gerar percepções sinestésicas e visualidades hápticas e optico-hápticas.

Como nos diz Aumont (1993) o espaço é uma categoria fundamental de entendimento aplicada à nossa experiência do mundo real. Para ele, do ponto de vista perceptivo, o espaço refere-se sobretudo à percepção visual e à percepção háptica. No cinema de Wong Kar-Wai esta percepção háptica vai ser especialmente explorada através de uma direção de arte vigorosa realizada por William Chang<sup>ii</sup> que dá às narrativas ambiências que sobrevalorizam sensorialidades multilíneas.

O interesse deste estudo deixa recair seu foco no espaço diegético e nas instâncias narrativas que o fundam, no espaço pró-filmico e extrafilmico e nos mecanismos próprios à linguagem cinematográfica que são capazes de produzir formas específicas de apreensão do espaço. Nos ateremos à criação de visualidades hápticas e de atmosferas fílmicas que serão relevantes para a construção da visualidade das cidades e seus embricamentos com o destino dos personagens na obra de Wong Kar-Wai a partir do ponto de vista da Direção de Arte.

### **A construção da espacialidade e da visualidade no cinema através do campo da Direção de Arte:**

Para entender a construção da visualidade e da espacialidade no cinema nos parece importante definir o que vem a ser o espaço pró-filmico e suas relações com a construção do universo diegético. O espaço pró-filmico é aquele delimitado pelo enquadramento da câmera juntamente com o espaço enquadrado:

Em 1953 o filósofo Étienne Souriau<sup>iii</sup> utilizou pela primeira vez o termo pró-filmico que ele definiu como: "Tudo o que realmente existe no mundo (...) mas que é especialmente destinado ao uso fílmico; incluindo: tudo que ficou na frente da câmera e impressionou o filme". O objeto pró-filmico é, portanto, tudo aquilo que, antes da elaboração cinematográfica, está na frente da câmera: objetos, faces, corpos, espaços interiores e exteriores. Na definição de Souriau, o material pró-filmico é transformado então nesse universo fictício onde uma história se desenrola; uma realidade diegética criada pela linguagem cinematográfica. (Loffredo, 2015, s/p)<sup>iv</sup>

Loffredo lembra ainda que o pró-filmico seria o que Roland Barthes<sup>v</sup> numa abordagem sobre a fotografia chamaria de *Spectrum*. Deste modo, Loffredo sublinha a complexidade que cerca o objeto pró-filmico mostrando que a análise visual não pode estabelecer a separação entre o objeto filmado (*Spectrum*), o olhar de quem filma e a interpretação individual que se dá pelo espectador.

Entende-se então, que o espaço pró-filmico é o espaço representado que ganha visibilidade. No entanto, ele é dinâmico e inclui em seu bojo a noção de fora de campo:

(...) foi o cinema que deu a forma mais visível às relações do enquadramento e do campo. Foi também ele que levou a pensar que, se o campo é um fragmento do espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista, então não passa de um fragmento desse espaço - logo, que é possível, a partir da imagem e do campo que ela representa, pensar o espaço global do qual esse campo foi retirado. Reconhece-se a noção de fora-de-campo: noção também de origem empírica, elaborada na prática da filmagem cinematográfica, em que é indispensável saber o que, do espaço pró-filmico, será o que não será visto pela câmara. (Aumont, 1993, p.226)

Além disso, entende-se que a narrativa cinematográfica é composta através da articulação de planos que serão montados de forma a construir um sentido. Assim sendo, o que está presente num enquadramento não necessariamente assim permanecerá em um outro.

Dessa forma, tudo aquilo que é excluído em um enquadramento pode ser aparecer em outro. Sendo que o "aqui-e-agora" do plano em vigor, pode ser o "ali" do plano anterior e será o "ali" do plano seguinte. É

exatamente essa construção que vai reestruturando locais, personagens, situações, que dão o potencial que o cinema tem. (Quirino, 2018, p.194)

Deste modo, devemos atentar também que a relação da câmera é muito importante na definição do espaço pró-filmico.

No cinema, para mostrar, para dar para ver, é sempre possível mostrar de um ponto de vista particular. Mais precisamente, o mostrado e o ponto de vista estão indissolúvelmente ligados. A isto se acrescenta o trabalho de demonstração que ocorre dentro da moldura: a luz e a profundidade de campo "esculpem" o objeto que será dado para ver. A partir de então, o modo icônico de representação participa plenamente da produção de sentido, e o significado dos lugares não pode ser reduzido aos significados sociais que eles carregam. (Gardies, 1993, p.84)<sup>vi</sup>

Assim sendo, entendemos que a câmera é capaz de gerar espacialidades definindo através do enquadramento inclusive o que fica no campo e o fora de campo. Entendemos então que a imagem e sua carga narrativa/dramática vai ser gerada por seus enquadramentos<sup>vii</sup>, pelos recursos ligados ao posicionamento do eixo da câmera<sup>viii</sup>, dos deslocamentos<sup>ix</sup>, do uso do zoom<sup>x</sup>, e das possibilidades de uso de diferentes lentes que produzem efeitos imagéticos diferentes.

Ao se pensar o cinema contemporâneo é importante também considerar o espaço extrafílmico. Este é gerado por operações digitais com o objetivo de criar novas dimensões espaciais, simular movimentos de câmera, modelar espaços e objetos, corrigir cor, etc, em âmbito de pós-produção.

Todos esses recursos são fundamentais para a criação do espaço no cinema, em especial no que concerne ao espaço diegético, sendo este o conjunto de elementos que caracterizam e integram a narrativa fílmica, tais como o tempo, o espaço, os signos sonoros e outros que o delimitam. Este universo diegético vem a ser construído por meio do tripé de criação estruturado pelo trabalho do diretor, da direção de fotografia e da direção de arte. Estes departamentos vão estabelecer as bases conceituais fundamentais para a construção da visualidade do filme.

Podemos entender, deste modo, que o cinema não simplesmente exhibe espaços da realidade concreta (locações ou cenários construídos) mas sim constrói mundos que são ao mesmo tempo, visuais, narrativos, atmosféricos, enfim, capazes de gerar sensações.

Uma camada importante de criação da visualidade fílmica se dá no campo da Direção de Arte. Entendemos que a Direção de Arte tem como função criar para o filme uma imagem visual expressiva, carregada de valores plásticos abrangendo os espaços e a caracterização dos personagens.

Ela se revela enquanto uma linguagem visual específica, um elemento de construção visual do filme em sua composição plástica, valorizado pela luz e pelo registro efetuado pela câmera e, portanto, da própria imagem cinematográfica.

Souriau<sup>xi</sup>, segundo Affron (1995) identifica três funções gerais da direção de arte que vão afetar a percepção dos sets: a função

decorativa, a função de localização e a função simbólica. No cumprimento de sua função decorativa, a decoração cinematográfica fornece imagens agradáveis, mesmo belas, proporcionando um espetáculo repleto de valores plásticos, embora sua função localizadora forneça informações ao espectador sobre os eventos do filme e onde e quando ocorrem; o poder da função simbólica dos cenários permite expressar o que não pode ser dito ou é melhor deixar de dizer, investindo assim o filme com ideias, sentimentos, significados.

As proposições de Souriau, juntamente com as de Menzies<sup>xii</sup> e Bandini e Viazzi<sup>xiii</sup>, nos diz Affron, introduzem a questão da interdependência da direção de arte e da narrativa e os efeitos dessa relação no espectador.

E finalmente, ainda segundo Affron, Tashiro<sup>xiv</sup> empreende uma leitura do design na qual explicita que a lógica da narrativa precisa ser desmembrada das outras funções, o que implica num entendimento da direção de arte como instância que dialoga com a narração (1995).

Já na acepção de Affron os diretores de arte são guiados pela leitura do script para projetar cenários que sustentem os imperativos narrativos. O peso da direção de arte na leitura que os cenários irão gerar irá variar, no entanto, de acordo com o grau de intensidade do design aplicado à criação dos sets. Para ele uma cenografia de intensidade convencional pode suportar, até mesmo, a produção de uma leitura não convencional, uma leitura que pode transcender as

categorias genéricas, substituindo o estereotipado pelo particular. Um grau ainda maior de intensidade do design favorece o set criado, privilegiando sua possibilidade de ser bem mais do que o simples apoio à narrativa. Em sua visão, no filme, as funções da cenografia são construídas em relação à narrativa através de sua relativa transparência ou opacidade. Eles vão marcar os estágios dessa passagem da seguinte forma: da denotação, em que o conjunto funciona como um sinal convencional de gênero, ambiência e caráter; à pontuação, onde o conjunto tem uma função narrativa especificamente enfática; a embelezar, onde os conjuntos verossímeis chamam atenção a si mesmos dentro da narrativa; ao artifício, onde esta é uma imagem fantástica ou teatral e comanda o centro da atenção narrativa. Eles ainda estabelecem um quinto nível no qual o set é entendido como narrativa. Isso concerne, segundo eles, aos filmes cujos cenários são essencialmente e surpreendentemente unitários. Em virtude de sua onipresença e grau de intensidade de projeto, os cenários desses filmes estabelecem e proclamam uma relação privilegiada com a narrativa e podem ter suas origens no teatro.

Já para Gil (2002) a direção de arte é também importante na construção da atmosfera visual do filme

(...) a atmosfera fílmica (...) está ligada aos componentes que permitiram a realização do filme. Liberta-se do plano, de uma sequência ou da totalidade de um filme, tendo por origem elementos ou conceitos fílmicos tais como o tempo, o espaço, o som, a imagem, o ritmo, a representação dos actores, o enquadramento, a luz, etc. (...) Por isso, para conceptualizar o termo "atmosfera fílmica, é

importante dividi-lo em quatro “subatmosferas” fundamentais na sua elaboração e na sua expressão. A *atmosfera temporal* interessa-se pelo papel do tempo e pelos seus derivados (duração, acelerações, e outras formas temporais como o *flash-back*) e certos princípios da montagem como a elipse, os *raccords*, etc. A *atmosfera espacial* depende de tudo o que tem a ver com o enquadramento, os movimentos de câmara (sic) e os conceitos consequentes (como por exemplo, o fora de campo). A *atmosfera visual* está ligada ao carácter plástico da imagem que envolve a estética cromática, os tipos de cenários e os jogos de actores, e por fim, a *atmosfera sonora* que trata das vertentes fílmicas relacionadas com o trabalho da banda sonora. (Gil, 2002, p.3)

Tal construção dos subsídios materiais e plásticos da imagem, a definição da palheta cromática, a escolha por determinadas locações, os figurinos vão dar um corpo ao filme fundamental para a criação das atmosferas. Na cinematografia de Wong Kar-Wai onde os sentimentos mais viscerais de seus personagens são explorados cabe à direção de arte suporta-las e ampara-las em sua pungência.

Para tanto uma parceria se estabeleceu de maneira muito consolidada entre este diretor e William Chang. Tal colaboração atravessa a maior parte de filmografia de Wong Kar-Wai e foi se estendendo para além do desenho de produção, direção de arte, cenografia e figurinos para a montagem. A força do trabalho de Chang se consolida nos cenários construídos e nas locações, nos figurinos e caracterizações, nas volumetrias criadas e nas texturas empregadas.

Os elementos plásticos construídos pela Direção de arte neste cinema são densos, e ao mesmo tempo delicados nos fazendo emergir num intenso mundo de experiências sensoriais que

expandem os sentidos, apontam para conexões íntimas e oferecem vivências sinestésicas intensas. Seus filmes trabalham as dores da perda da pessoa amada, desencontros que escapam a vontade de seus interlocutores, dores emocionais, solidão, vínculos que a vida impõe que se rompam e envolvem o espectador nesta ambiência emocional. Os filmes se desenrolam lentamente e, de modo geral apresentam uma discursividade descontínua o que vem a dar lugar a percepções que se constroem aos poucos, indicialmente.

Entendemos os personagens, suas travas emocionais, através de uma narrativa descontínua na qual a deambulação é um elemento narrativo de grande importância. As falas são escassas e a cidade vai sendo apresentada ao mesmo tempo e através das sensações e percepções subjetivas dos protagonistas.

### **A cidade no cinema de Wong Kar-Wai :**

A cidade é apresentada por Wong Kar-Wai como uma expressão das vivências e emoções de seus personagens. Nos filmes *Conflito Mortal* (1988), *Dias Selvagens* (1990), *Amores Expressos* (1994), *Fallen Angels* (1995), *Amor à flor da Pele* (2000), *2046: Os segredos do amor* (2004) a cidade de Hong Kong é a escolhida para acolher a trama, já em *Felizes juntos* (1997) os personagens partem para Buenos Aires, Argentina. Em *Um beijo roubado* (2007) temos Nova York e a cidade de Memphis como locus da trama. Já *Cinzas do*

Passado (1994) se passa no Jianghu, um universo paralelo onde acontecem as histórias de ficção de artes marciais.

O cinema deste diretor vai transformar a cidade em poderoso fator de criação de identidades e dissonâncias tratando-a a partir da sua valorização e uso como representação subjetiva. Essa ultrapassa a função narrativa e assume aspectos temporais na medida que efetiva um tempo psíquico. É a partir dos deslocamentos dos personagens, sempre errantes, que o espaço e a temporalidade ganham substância. Percebe-se, deste modo, que não se trata apenas de revelar a paisagem urbana, nem mesmo de representar a cidade, mas sim de desvelar tempo e espaço, representar o tempo psicológico dos personagens em transitórias e efêmeras ancoras espaciais.

Os espaços, em geral, se constituem através dos deslocamentos dos personagens acompanhados pelas câmeras em suas errâncias gestoras de significados. Tal procedimento implica na revelação da cidade a partir de seus enormes edifícios, vias urbanas, locais de passagem aos quais os personagens não pertencem. Eles apenas transitam por estes espaços demonstrando impossibilidade de permanência. A câmera nos mostra as vias plenas, os movimentos dos trens, dos transeuntes, a massa que se desloca em grandes planos. Os personagens são tragados pelo fluxo da cidade fazendo com que o ritmo da cidade e dos personagens ora se tornem simbióticos, ora se contrastem. São frequentes nesta filmografia a apresentação dos trens em deslocamento, as luzes de suas janelas se deslocando velozmente no espaço contra um fundo de arranha-céus.

Isso é muito utilizado, por exemplo, em *Um beijo roubado* (2008) onde estas imagens são inseridas refletindo o estado emocional da protagonista, por exemplo.

Os personagens transitam por estes espaços sem nenhuma pertença. Os movimentos de câmera contribuem diretamente na construção de uma temporalidade específica que se estabelece em consonância com a construção espacial. São as panorâmicas dentro dos meios de transporte que revelam a cidade, e o frequente uso de *travellings-in* fazem-nos perceber suas diversas conformidades. A velocidade dos deslocamentos, os diversos meios de transporte explorados - trens, metrô, ônibus, motos...- que acompanhamos a rasgar as cidades com sua velocidade transformam a paisagem em luz na medida que deformam as cores radiantes dos anúncios. E assim, através de seus rasgos, de seus traços surge a cidade de Kar Wai.

Quando o tempo é acelerado ou abrandado através de efeitos especiais, a atmosfera também é peculiar. Geralmente, associa-se o acelerado a uma compressão de tempo. Traduz-se pelo carácter frenético da quantidade de imagens que se sucedem no ecrã e que não deixam ver, mas "entrever". (GIL, 2002, p.5)

Como evidência deste efeito podemos sublinhar algumas passagens em *2046: Os segredos do amor* (2004) como aquelas engendradas para indicar os deslocamentos para - e de volta de - 2046. Vemos aqui tuneis e corredores de luzes, paisagens urbanas pontuadas por notas cromáticas acentuadas onde a saturação é intensificada. Estas imagens e as velocidades com a qual são

apresentadas criam o estranhamento necessário para marcar as quebras narrativo-espaciais que vão assim se estabelecendo em relação aos diferentes universos diegético criados no filme - o tempo do filme e o tempo da novela ficcional que aparece dentro deste. É interessante notar como este efeito situa o espectador ao mesmo tempo que instaura instancias de alteridade dentro do próprio filme que perturbam a visualidade do mesmo gerando atmosferas singulares.

No "mundo de 2046" o artifício assume grande intensidade e vem a chamar atenção para si mesmo como um objeto consistentemente opaco em busca do "efeito de ficção". A visualidade é patentemente irreal e se pauta nos cenários criados, na caracterização e figurinos que se estabelecem como marco diferencial em relação à visualidade construída para o "mundo real". O conjunto artificial foca em efeitos luminosos e de intensificação cromática capazes de gerar desfamiliarização. Tal desfamiliarização construída visualmente sustenta uma atmosfera onírica onde a tentativa de sublimação das angustias manifesta as dissonâncias subjetivas e afetivas dos personagens.

A temporalidade em *2046: Os segredos do amor* (2004) se reparte em duas que são apresentadas paralelamente. Trata-se do tempo no qual vivem os personagens e o tempo do romance por estes escrito. Tais construções temporais e seus desdobramentos espaciais configuram relações de tempo e espaço subjetivas,

aparecem como recursos dos personagens para darem conta de si próprios e de seus sentimentos de inviabilidade afetiva.

Para além desta formatação, Wong Kar-Wai também se permite trabalhar com registros temporais diferenciados em uma mesma cena, quando, por exemplo em *Amores expressos* (1994), na cena em que o policial sofrendo por sua perda amorosa toma um café diante do olhar da garçonete. Ali se instaura o tempo dos dois que permanecem em seu momento particular enquanto as imagens da cidade passam aceleradas ao seu redor. A construção assim consolidada permite a transmissão do vivenciado pelos personagens naquele instante e marca seus distanciamentos com os ambientes nos quais estão inseridos, mas com os quais não conseguem estabelecer vínculos.

As cidades dos filmes em questão, seja a conturbada Hong Kong de *2046: os segredos do amor* (2004), ou a realidade turva de uma Buenos Aires melancólica de *Felizes Juntos* (1997) bem como os ambientes nos quais circulam, vivem, habitam, trabalham, etc, os personagens vão se constituindo a partir de fragmentos, como é particular da arte cinematográfica, fazendo com que diferentes tomadas sejam realizadas de modo descontínuo ganhando unidade a partir da montagem. Mas ao contrário do cinema realista, as obras em questão usufruem desta descontinuidade e se favorecem das rupturas espaciais e narrativas assim geradas evitando criar uma realidade cristalina e contínua promovida, no cinema hegemônico, pelo apagamento dos traços dos meios de produção do filme:

O filme realista clássico era “transparente”, no sentido de que buscava apagar todos os traços do “trabalho do filme”, fazendo-se passar por natural. Também recorria ao que Roland Barthes (em *S/Z*) denominou “efeitos de realidade”, isto é, a orquestração artística de detalhes aparentemente não essenciais como garantias de autenticidade. A precisão representacional dos detalhes importava menos que seu papel na criação de uma ilusão ótica de verdade. Por meio do apagamento dos sinais de sua produção, o cinema dominante persuadia os espectadores a tomar, por traduções transparentes do real, o que nada mais era que efeitos deliberadamente construídos. (STAM, 2003, p.166)

No caso deste cinema a construção das unidades espaciais se dá de forma bastante intrincada gerando totalidades a partir de correspondências arquiteturais, geográficas de referência, como usual, e através de usos de enquadramentos particulares e movimentos de câmera, filtros, câmera lenta ou acelerada, uso de películas de diferentes sensibilidades, registros em cor e em preto e branco num mesmo filme, entre outros recursos. As relações de contiguidade são estabelecidas muito frequentemente pela penetração de espaços exteriores dentro dos interiores através das luzes de neon e das dissonâncias de luminosidade entre uma parte da imagem e outra.

O uso dos filtros e enquadramentos incomuns, os recortes do espaço feitos pela luz fazem com que os espaços assumam uma funcionalidade particular capaz de criar uma ordenação íntima que gera aderência entre os espaços e as entranhas dos personagens.

No que concerne aos espaços externos, Wong Kar-Wai vai ter uma predileção por situar suas tramas em estações de trem e de

metro, lanchonetes, vias urbanas, quartos de hotel, quartos de aluguel, etc, os chamados espaços de transição, aos quais os personagens não pertencem. Isso fica patente, por exemplo, em *Amor à flor da pele* (2000), *2046: Os segredos do amor* (2004) e *Anjos caídos* (1995) onde trens aparecem constantemente e representam, como os demais locais de transição escolhidos por Wong Kar-Wai para ancorar sua narrativa, a transitoriedade da vida numa sociedade globalizada em que tudo é movimento e onde não há pouso ou paragem. Em *Anjos caídos* (1995) fica muito forte a turbulência das vidas dos personagens e suas relações com o espaço urbano e com os ambientes nos quais se encontram inseridos. Isso se dá por meio da produção de uma instabilidade na imagem em alguns momentos levemente difusas e o trabalho de saturação da cor. As estradas parecem infinitas e pouco referenciadas não relevando, portanto, sobre seu entorno.

Tais espaços vão ser categorizados por Marc Augé como “não lugares” Para ele estes locais se proliferam na sociedade contemporânea e afetam diretamente as relações dos homens com a cidade por que de um lado

(...) permitem uma grande circulação de pessoas, coisas e imagens em um único espaço, por outro transformam o mundo em um espetáculo com o qual mantemos relações a partir das imagens, transformando-nos em espectadores de um lugar profundamente codificado, do qual ninguém faz verdadeiramente parte. (Sá, 2013, p.211).

A escolha por estes “não lugares” faz com que percebamos o mundo como um lugar de trânsito. Em *Anjos caídos* (1995) o protagonista se apodera à noite de lojas trabalhando nelas. Isso vem a revelar sua acepção de mundo onde nada lhe pertence. Esse sentimento de não ter nada e de não pertencimento a nenhum lugar é o que vai leva-lo a uma busca interior. Já em *Felizes Juntos* (1997) o casal empreende uma viagem até Buenos Aires em busca de conciliação numa incessante deambulação sem paradeiro físico e afetivo.

Nessas incessantes buscas dos personagens se revelam as estações de metrô, as largas avenidas, as lanchonetes, as ruas, as estradas, onde as amplitudes de seus vazios ecoam nos espaços internos, em geral, exíguos. Assim Wong Kar-Wai nos revela as habitações minúsculas, desgastadas, seus detalhes e a ação do tempo sobre as superfícies.

De um suntuoso edifício passamos a um plano detalhe de pés que marcham nas calçadas irregulares ou vemos mãos que escorregam em vãos vazios. Em *Amor à flor da pele* (2000) vemos fragmentos de corpos, das marcas do tempo nas paredes, vemos corpos que tentam não se tocar ao passar pelos corredores estreitos das edificações, vemos a intimidade forçada e ao mesmo tempo interdita. Nos é oferecido a ver, óptica e hapticamente, a maciez do tecido que envolve o corpo da personagem assim como a aridez das barras de ferro que fecham o vão numa edificação ou as geladas superfícies metálicas e lisas das escadas rolantes de *Amores*

*expressos* (1994). Estas texturas refletem a própria essência dos dramas internos, definem uma tessitura emocional que extrapola a tela e nos captura hapticamente.

### Quando a visualidade se torna háptica:

Percebe-se, portanto, que o trabalho de Wong Kar-Wai investe num tipo específico de visualidade na qual, do ponto de vista da direção de arte, parte-se de uma materialidade pautada em texturas, relevos, cores, objetos particulares, etc. Os planos fechados recortam a imagem, o espaço, os corpos, lhes dão densidade, fisicalidade ao mesmo tempo que os resinificam a partir da restituição imagética de sua tactibilidade.

Diante dessas obras, o olhar vê obrigado a abandonar a clareza e a distância típicas da produção visual corrente, a ceder certo grau de domínio ou de controle sob o que está vendo e colocar em movimento um outro modo de ver – uma outra economia do olhar. Trata-se de um olhar mais íntimo e cuidadoso, um olhar próximo, atento aos pequenos detalhes, aos pequenos eventos que emergem na superfície da imagem. (Gonçalves, 2012, p.77)

Wong Kar-Wai instaura, deste modo, um novo paradigma de visualidade. Esta proximidade do olhar favorece, potencializa e faz aflorar novas sensibilidades tácteis. Estas se constroem nesta constante superposição de estímulos visuais e hápticos, permitindo um contato íntimo entre a imagem e o espectador. Este não pode escapar de se envolver, é seu corpo que é convocado a perceber num muito além do domínio da visão.

(...)toda sensação tátil tem uma dupla função: percepção de um corpo externo e sensação local do próprio corpo, porém o olho não aparece para si mesmo como visão, se existe com certeza uma experiência de duplo contato, um tocar e um ser tocado, o que, porém, não há é uma “reflexividade” parecida, nem um “ver-visto”. (Lanza, 1995, p.125)<sup>xv</sup>

No entanto, afirma Lanza, quando o olhar se transforma em contato

(...) e não no exercício da visão, se produz nela algo que é privativo do tato: o objeto percebido entra em relação imediata como corpo que o percebeu”. (Lanza, 1995, p.125)<sup>xvi</sup>

Deste modo, a materialidade de um mundo sensível vai se consolidando nos espaços e nos personagens e vai aderindo aos nossos sentidos nos remetendo a uma explosão de imagens, de vivências que se manifestam na plenitude de sua potência criadora. Desta forma Wong Kar-Wai tece sua trama de sentidos instaurando na imagem presente vestígios de um passado, memórias, rastros, percepções vagas, lampejos que expressam sua imaginação e capturam o espectador sinestésica e sensorialmente.

Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. (Bachelard, 2001, p.1).

São os objetos, as imagens recortadas, fragmentos de um lugar, as texturas e vivências dos objetos e paredes cheias de

passado que vão se acumulando e dando cada vez mais densidade à imagem. Ela transborda do campo da visão e da audição -meios próprios ao cinema- e vão evocar os demais sentidos. O cineasta trabalha as sensações e as memórias de forma a aderi-las aos sentidos, a visão torna-se háptica.

No caso de *Amor à flor da pele* (2000), cuja trama se localiza nos anos 60, os recursos para construção da cidade vão ser os mesmos adotados para os espaços interiores. As ruas são vazias, com um ou outro automóvel parado adereçando o espaço. Quando os personagens se deslocam no interior de automóveis vemos as infinitas luzes da cidade em desfoque se desenharem ao fundo contrastando com a atmosfera sombreada do interior do veículo.

As fachadas dos edifícios revelam a patina do tempo, são ricas em memórias. Os trajetos dos personagens os obrigam a passar por vielas estreitas, escadarias soturnas recortadas por sujidades. A estreiteza das vias de pedestres obriga os personagens, quando se cruzam em seus deslocamentos, à grande proximidade. E a chuva fortalece a atmosfera. Ela vem a ser um elemento importante na criação da visualidade háptica pela forma como é revelada no filme. Ela pontua o chão em sua queda firme, resvala nas pedras duras de cimento distendendo o tempo. Quando ela corre fria pelo corpo dos personagens ativa a sensualidade dos encontros o que é acentuado pela câmera lenta:

(...) a dilatação do tempo pode ser obtida pelo *ralenti* que também produz efeito de volúpia. Volúpia temporal para exprimir emoções e sensações fortes mais contida como

em *In the mood for love*, onde o *ralenti* “despersonaliza” o movimento e condensa o tempo. O movimento está subordinado ao tempo que também, está condicionado pelas sensações (dos personagens). O tempo perde as suas referências habituais, progressivas e lineares (que acabam por se misturar) porque os afetos deixam de ser controláveis quando estão activados. Mergulhado num entorpecimento sem fim no meio da ausência de gravidade, tudo se encontra deslocado da realidade. Neste caso, a lentidão dos movimentos e o alongamento de tempo substitui a expressão individual de afectos. A atmosfera é essencialmente composta de micro percepções que são claramente perceptíveis através do *ralenti*, meio que as veiculam. Tem tempo de se mexer na imagem e são reconhecíveis pelo espectador. Muitas vezes o *ralenti* é utilizado para ilustrar um momento que quer ser particularmente intenso. Acaba por ser um instrumento de acompanhamento emocional eficaz para o processo de identificação com o espectador. (Gil, 2002, p.6)

O ponto da cidade aonde os protagonistas mais frequentemente se encontram é uma rua larga com fachadas diversas entre elas uma adereçada por tijolos. Uma destas fachadas apresenta uma grade que será usada de diferentes modos conforme as tomadas. Ora os personagens estão bem próximos dela, ora as sombras das mesmas se projetam sobre eles mostrando metaforicamente seus aprisionamentos subjetivos. Nas paredes vemos cartazes, anúncios bem como as marcas do tempo. Por vezes a câmara se aproxima tanto da parede que a sua textura se torna a única coisa que se pode perceber. Essa proximidade convoca a tactibilidade da imagem levando a construção de uma visualidade háptica.

O tratamento dado à cidade de Hong Kong se repete nas demais cidades enfocadas pelo filme. O personagem afogado em suas mais profundas melancolias se desloca para Singapura e depois para o Camboja. Nesta última a câmera se desloca em longos e travellings- in descrevendo um conjunto de templos em ruínas. Os fragmentos deste espaço são tratados com delicadeza. A câmera segue como se estivesse rente as superfícies e as descreve. A sensorialidade e a visualidade háptica são deste modo fortemente evocados.

Conforme Marks (1999) a mudança entre a visão háptica e a óptica descreve o movimento entre a relação de toque e de visão. A experiência do olhar assim constituída leva o espectador a refletir sobre o fato da memória poder ser codificada mais fortemente em termos de toque, som, cheiro, do que pela visão. E a conjunção dos movimentos de câmera e a faixa sonora, portanto, entre o visual e o sonoro criam a consciência da ausência do toque e força o cinema a expressar o inexpressável. Para tanto o cinema vem a lançar mão, diz Marks, da clareza de que a memória está codificada em objetos através do contato e esta reconstrução do objeto é primordial para a criação da percepção háptica. Neste sentido a Direção de Arte dos filmes em questão, trabalha minuciosamente o detalhe, as texturas, a emoção de um gesto que se afirma sobre um objeto ele próprio carregado de significados intradieéticos.

Marks (2000, p.130) afirma ainda que os sentidos que estão mais próximos do corpo, como o tato, são capazes de armazenar poderosas memórias que são perdidas pela visão.

Objetos, corpos e coisas intangíveis mantêm histórias dentro delas que podem ser traduzidas apenas imperfeitamente. O cinema só pode abordar essas experiências assintoticamente, e no processo pode parecer desistir do seu próprio ser (audiovisual). (Marks, 2000, p.131)<sup>xvii</sup>

O cinema pode assim, enfatizar a qualidade multissensorial envolvendo todos os sentidos e saindo da dominância da visão. Os elementos plásticos propostos pela direção de arte, tais como os volumes, materiais, cores, texturas, proporções, ritmo, formas e pesos acrescentam informações importantes para o entendimento da imagem e, o modo como estes elementos serão utilizados estabelecem paradigmas relevantes para a construção da visualidade do filme.

Notamos uma mutação no estatuto da visão. Diante dessas obras, o olhar vê obrigado a abandonar a clareza e a distância típicas da produção visual corrente, a ceder certo grau de domínio ou de controle sob o que está vendo e colocar em movimento um outro modo de ver – uma outra economia do olhar. Trata-se de um olhar mais íntimo e cuidadoso, um olhar próximo, atento aos pequenos detalhes, aos pequenos eventos que emergem na superfície da imagem. (Gonçalves, 2012, p.77)

Esta proximidade do olhar favorece, potencializa e faz aflorar novas sensibilidades que vão estar a serviço, de forma plena, à narrativa.

no cinema, tal como o diagnosticou Walter Benjamin, a câmara do cinematógrafo, a montagem e certos procedimentos e dispositivos especificamente cinematográficos, como o grande-plano e o zoom, conduzem o olhar do óptico ao háptico e apontam para um funcionamento das imagens enquanto estímulos que se estendem a todo o corpo, dando origem a uma percepção onde a dimensão óptica se vê dobrada de uma dimensão tátil, obrigando a uma reorganização do pensamento estético e das relações tradicionais entre o observador e a recepção das imagens. (Duarte, s/d, s/p)

### Considerações finais:

Através deste estudo buscamos demonstrar como os recursos empreendidos na construção da visualidade dos filmes de Wong Kar-Wai estão a serviço do estabelecimento de conexões diegéticas sensíveis e potentes, capazes de criar uma ambiência capaz de convocar o espectador e envolve-lo de forma a provocar uma experiência estética.

Este contato íntimo onde a visão e o tato se confundem afetam profunda e sensivelmente o espectador gerando experiências hápticas. Os filmes de Wong Kar-Wai, são talvez por isso, também filmes sobre memórias imaginadas, recriadas, repetidas, mas sempre adulteradas onde a cidade se impõem e imprime sua marca de solidão e não pertencimento.

## REFERÊNCIAS

AFFRON, Charles e Mirella Jona AFFRON. *Sets in motion*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Editora Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUARTE, Suzana. **Háptico**, disponível em: <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Pa=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Autores&Slide=28>. Acesso em: 5/07/2028.

GARDIES, André. **L'espace au cinema**, Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.

GIL, Inês. **A atmosfera fílmica como consciência**, Revista de Comunicação e Cultura, n.2, 2002. Disponível em: [revistaulusofona.pt/index.pup/caleidoscópico/article/view/2192](http://revistaulusofona.pt/index.pup/caleidoscópico/article/view/2192) Acesso em: 10/08/2018.

GONÇALVES, Osmar. **Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea**. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/26551/15145>. Acesso em: 20 /03/ 2017.

LANZA, Amelia Gamoneda. Marguerite Duras La textura del deseo, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1995.

LOFFREDO, Gianluca; Przybyl Sarah, **La profilmie au cinéma. Une approche cinématographique au service de la recherche en sciences sociales**, Revue Science and Video, N° 5, 2015. Disponível em: <http://scienceandvideo.mmsh.univ-aix.fr/numeros/5/Pages/05-04.aspx>. Acesso em 01/08/2018

MARKS, Laura. **The Skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses**. London: Duke University Press, 2000.

QUIRINO, Rodrigo A. **A narrativa cinematográfica (GAUDREAU, André; JOST, François)**, Revista Temática, Ano XIV, n. 2. Fevereiro/2018. NAMID/UFPB Brasília: Editora da UNB. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica> Acesso em 03/08/2018,

SÁ, Teresa. **Lugares e Não Lugares em Marc Augé**, Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 2, 201. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v26n2/v26n2a12.pdf>. Acesso em 10/08/2018.

STAM, Robert. **Introdução a Teoria do Cinema**, São Paulo: Editor Papirus, 2003.

## NOTAS

---

<sup>i</sup> O movimento *Segunda Onda Nova* segue o caminho aberto pelos diretores Tsui Hark, Ann Hui e Patrick Tam do movimento *Primeira Onda Nova* do Cinema de Hong Kong. Estes movimentos foram muito importantes por enfatizarem a riqueza e particularidade cultural de Hong Kong onde a tradição chinesa e a abertura para o ocidente gerada por sua aproximação com o Japão e com a Grã Bretanha se mesclaram de forma única. Wong Kar-Wai colaborou diretamente com Patrick Tam de quem se tornou discípulo. Em sua obra ele vem a trabalhar os temas caros a Tam tais como o isolamento e o deslocamento de Hong Kong abordando-os no campo dos relacionamentos pessoais e afetivos.

<sup>ii</sup> William Chang Suk Ping (nascido em 1953) é diretor de arte, figurinista, desenhista de produção e editor de filmes, e junto com o diretor de fotografia Christopher Doyle é um importante colaborador do diretor de cinema Wong Kar-wai. Além de Wong Kar Wai, William Chang também colaborou com vários diretores de filmes de Hong Kong, como Stanley Kwan, Patrick Tam Kar Ming, Yim Ho e Tsui Hark.

<sup>iii</sup> Loffredo faz referência ao seguinte livro: SOURIAU É. L'univers filmique (ouvrage collectif, textes réunis par Étienne Souriau), Flammarion, Bibliothèque d'esthétique, édité avec le concours du CNRS », Paris, 1953, p. 3.

<sup>iv</sup> Tradução livre feita pela autora. No original lê-se: " En 1953, le philosophe Étienne Souriau utilise pour la première fois le terme de profilmie qu'il définit comme :« Tout ce qui existe réellement dans le monde (...) mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule »[2].L'objet profilmique est donc tout ce qui, avant l'élaboration cinématographique, se trouve devant la caméra : les objets, les visages, les corps, les espaces intérieurs et extérieurs. Selon la définition de Souriau, le matériel profilmique se transforme ensuite dans cet univers fictif où se déroule une histoire ; une réalité diégétique[3] créée par le langage cinématographique." (LOFFREDO, 2015, s/p)

<sup>v</sup> Loffredo faz referência à obra de BARTHES R. La chambre claire. Note sur la photographie, in Cahiers du Cinéma, éditions de l'étoile, Edition Gallimard, Le seuil, Paris, 1980, pp. 22-23.

<sup>vi</sup> Tradução livre feita pela autora. No original: " Au cinema, montrer, donner à voir, c'est toujours faire voir à partir d'un point de vue particulier. Plus précisément, le montré et le point de vue sont indissolublement liés. A cela s'ajoute encore le travail de monstration qui s'effectue au sein du cadre: la lumière et la profondeur de champ <<sculptent>> l'objet qui sera donné a voir. Dès lors le mode de représentation iconique participe pleinement à la production du sens et les sens des lieux ne saurait se réduire aux significations sociales dont ils sont porteurs."

<sup>vii</sup> A noção de enquadramento é a mais importante da linguagem cinematográfica. Enquadrar é decidir o que faz parte do filme em cada momento de sua realização. Enquadrar também é determinar o modo como o espectador perceberá o mundo que está sendo criado pelo filme. Basicamente, poderíamos dizer que escolher o plano é determinar qual é distância entre a câmera e o objeto que está sendo filmado, levando em consideração o tipo de lente que está sendo usado. Estes podem ser diferenciados pelo tipo de imagem que produzem. Um Plano Geral é normalmente utilizado para revelar espaços exteriores e interiores em sua amplitude. O Plano de Conjunto também apresenta um ângulo visual aberto, a câmera revela uma parte significativa do cenário à sua frente. A figura humana ocupa um espaço relativamente maior na tela. Já no Plano Médio a figura humana é enquadrada por inteiro tendo espaço acima de sua cabeça e abaixo de seus pés. No Plano Americano a figura humana é enquadrada do joelho para cima. Já o Plano Médio revela a figura humana da cintura para cima. No Primeiro Plano a figura humana passa a ser revelada do peito para cima e no Primeiríssimo Plano tem-se o enquadramento de sua cabeça. Para revelar partes do rosto, do corpo, dar ênfase em objetos pequenos é usado o Plano Detalhe que revela este tipo de imagem.

viii Outros dois componentes do enquadramento têm haver com o ângulo que a câmera está em relação ao objeto filmado. Em relação à altura do ângulo temos três posições básicas: o ângulo normal no qual a câmera se encontra com a lente paralela ao solo, no *Plongée* no qual a câmera está acima do objeto a ser filmado inclinada para baixo e o *contre-plongée* no qual a câmera está inclinada para cima. Além disso existem as posições do referente em relação à câmera, a câmera pode estar posicionada frontalmente ao referente, a 45 graus deste, a 90 graus em relação a este ou enquadrá-lo por detrás. As combinações destes elementos com o que foi descrito na nota de número três determinará o enquadramento.

ix Um componente fundamental de um filme é o movimento. Este pode acontecer dentro do quadro a partir dos deslocamentos dos personagens e objetos ou pelo deslocamento da câmera ou a partir dos movimentos de câmera. Esta pode se mover sobre o seu eixo horizontalmente aí temos uma Panorâmica ou verticalmente o que configura um *Tilt*. Ela pode se deslocar sobre um carrinho sobre trilhos que configura um *Travelling*, um carrinho especial, sem trilho, chamado *Dolly*, ou em uma grua, que vem ser um equipamento pesado composto por uma base e uma pinça elevatória, que permite filmagens do alto.

x Além disso existem os chamados movimentos óticos que são possibilitados pelo uso de lentes chamadas de *Zoom* que modificam o ângulo visual da tomada "aproximando" ou "afastando" o referente. Todos esses movimentos podem ser combinados o que vem a gerar enquadramentos específicos

xi SOURIAU, Anne. Fonctions Filmiques des costumes et des décors In L'Univers filmique, ed. Etienne Souriau, 85-100. Paris: Flammarion, 1952 APUD AFFRON, Charles e Mirella Jona AFFRON. Sets in motion. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

xii MENZIES, William Cameron. Interview. Cinematographe, no. 75 (feb, 1982) APUD AFFRON, Charles e Mirella Jona AFFRON. Sets in motion. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

xiii BANDINI, Baldo e Glauco Viazzi. Ragionamenti sulla scenografia. Milan: Poligono società Editrice, 1945 APUD AFFRON, Charles e Mirella Jona AFFRON. Sets in motion. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

xiv TASHIRO, Charles Shiro. Reading. Design in the Go Between. Cinema Journal (FALL 1993) APUD AFFRON, Charles e Mirella Jona AFFRON. Sets in motion. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

xv Tradução livre da autora. No original: (...) "toda sensación táctil tiene una doble función: percepción de um cuerpo externo y sensación local del próprio cuerpo; sin embargo, el ojo que mira no se aparece a sí mismo como visión, com lo que si es certo que sí hay una experiência del doble contacto, um tocar y um tocado, lo que sin embargo no hay es ni uma 'reflexividad' parecida em la vision ni um ver visto".

---

DASTUR, Françoise. Monde, chair, vision In VVAA: Maurice Merleau-Ponty, le psychique et le corporel APUD LANZA, Amelia Gamoneda. Marguerite Duras La testura del deseo, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1995.

<sup>xvi</sup> Tradução livre da autora. No original: (...)“ no um ejercicio de visión, se produce em ella algo que es privativo del tacto: el objeto percebido entra em relación com el cuerpo que lo percebe”. LANZA, Amelia Gamoneda. Marguerite Duras La testura del deseo, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1995.

<sup>xvii</sup> Tradução livre feita pela autora. No original: “Objects, bodies, and intangible things hold histories within them that can be translated only imperfectly. Cinema can only approach these experiences asymptotically, and in the process it may seems to give up its propoe (audiovisual) being.” (Marks, 2000, p.131).

---

**\*Elizabeth Motta Jacob** é doutora em Teatro pela UNIRIO , Mestre em Comunicação Social pela UFF e D.E.A. em *Esthétique: Cinema, Television et Audiovisuel - Université de Paris I Pantheon Sorbonne*, Bacharel e Licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, tendo em todas as teses trabalhado com a questão da Direção de Arte e construção de visualidades. Professora Adjunta do Curso de Comunicação Visual - Design, EBA/UFRJ e Professora e coordenadora do Curso de Pós Graduação em Artes da Cena, UFRJ. Conceitou, implantou e coordenou a Pós-graduação em Direção de Arte na Universidade Estácio de Sá, onde foi professora dos cursos de Cinema e de Produção Audiovisual. Professora convidada pela Escuela Internacional de Cine e TV, Cuba. Trabalhou para The Survivors of the Shoah Archives de Steven Spielberg, na realização de uma série de documentários hoje disponibilizados no Museu do Holocausto em Washington - DC. Trabalhou para diversas emissoras de televisão no Brasil e no exterior. Trabalha atualmente com questões relativas à Cena Expandida.

Artigo submetido em: 13/08/2018

Aprovado em: 31/12/2018