



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



A Contribuição da Direção de Fotografia para a Narrativa em *Anjos Caídos* e *Amor à Flor da Pele*¹

Amanda Macêdo de Moraes Guirra²
Universidade Estadual de Santa Cruz

RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar a utilização de diferentes técnicas relacionadas a direção de fotografia em *Anjos Caídos* (1995) e *Amor à Flor da Pele* (2000), roteirizados e dirigidos por Wong Kar-Wai, e de que forma estes elementos influenciam na narrativa dos filmes. Trazemos como base teórica para a investigação autores e autoras que abordam a análise fílmica (Vanoye e Goliot-Lété, 2009); as técnicas e a linguagem cinematográfica (Mascelli, 2010; Bordwell e Thompson, 2013; Carreiro, 2021), e, a imagem cinematográfica (Scansani, 2019; 2020). Ao fim da análise podemos observar como técnicas fotográficas podem se adequar a propostas diferentes, contribuindo para o entendimento da narrativa de um filme e para a sua atmosfera.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Direção de Fotografia; Análise Fílmica; Wong Kar-Wai; *Anjos Caídos*; *Amor à Flor da Pele*.

INTRODUÇÃO

Um filme é construído a partir de vários elementos e todos eles estarão trabalhando juntos para o bom funcionamento da sua narrativa e para que ela chegue da melhor forma aos(as) espectadores(as). No entanto, a experiência ao assistir um filme é única: por mais que a tela (de uma sala de cinema, do celular, do computador etc.) mostre o mesmo conteúdo para várias pessoas, cada uma irá senti-lo e vivê-lo de uma forma, isso inclui a maneira com a qual alguns elementos vão se destacar ou não. Se tratando de obras audiovisuais, a direção de fotografia é um dos elementos mais facilmente reconhecidos e passíveis de chamar a atenção

¹ Trabalho apresentado no GT "Fotografia Contemporânea".

² Pós-Graduada do Curso de Especialização em Gestão Cultural e Bacharela em Comunicação Social – Rádio e TV pela UESC, e-mail: ammguirra@gmail.com



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



do(a) espectador(a) devido a sua evidência. Assim, conseqüentemente, e intencionalmente, ela irá contribuir em como a narrativa daquele produto será consumida.

Podemos citar aqui *Anjos Caídos* (1995) e *Amor à Flor da Pele* (2000) como bons objetos de investigação: os dois os filmes têm uma estética particular, podendo ser reconhecidos facilmente a partir de suas cenas mesmo quando separadas do conteúdo original. No entanto, apesar de ambos serem dirigidos e roteirizados por Wong Kar-Wai, com a atuação de Christopher Doyle na direção de fotografia, os filmes se utilizam de diferentes elementos dentro da linguagem cinematográfica para que essas histórias sejam contadas. Em *Anjos Caídos* somos apresentados a algumas histórias que se cruzam em Hong Kong nos anos noventa: a de um assassino de aluguel que quer se aposentar e a sua parceira de negócios, que nutre um sentimento aparentemente unilateral por ele, e a de um rapaz que invade estabelecimentos para trabalhar neles enquanto estão fechados. Já em *Amor à Flor da Pele*, nos deparamos com uma Hong Kong dos anos sessenta, no qual dois vizinhos, o Sr. Chow e a Sra. Chan, formam um vínculo ao descobrirem que seus cônjuges estão tendo um caso.

Através deste artigo procuramos responder os seguintes questionamentos: Como a direção de fotografia se apresenta em ambos os filmes? De que forma ela contribui para a construção das suas narrativas? Para respondê-los, estabelecemos como objetivo geral deste trabalho investigar sobre a utilização de diferentes técnicas relacionadas a linguagem cinematográfica em *Anjos Caídos* e *Amor à Flor da Pele* e de que forma elas influenciam na narrativa dos filmes, e como objetivos específicos pesquisar sobre a linguagem cinematográfica e a narrativa; decupar as cenas escolhidas de *Anjos Caídos* e *Amor à Flor da Pele* e analisar os filmes a partir dos elementos identificados dentro da sua direção de fotografia.



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



Os conceitos importantes para a construção deste trabalho são a análise fílmica por Vanoye e Goliot-Lété (2009); as técnicas cinematográficas por Mascelli (2010); a linguagem cinematográfica por Bordwell e Thompson (2013); a imagem cinematográfica por Scansani (2019; 2020), e, a direção de fotografia por Carreiro (2021). Esta pesquisa visa contribuir para o debate sobre a aplicação das técnicas relacionadas a cinematografia e em como elas se refletem nos produtos audiovisuais, principalmente se tratando da relação entre a direção de fotografia e a narrativa. Para isso, foram desenvolvidas as seguintes etapas metodológicas: a pesquisa bibliográfica, visando o levantamento e estudo dos conceitos utilizados na construção da direção de fotografia de um produto audiovisual; a pesquisa documental, para estudo dos filmes selecionados, e a análise fílmica.

ASPECTOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

Bordwell e Thompson (2013) nos dizem que os filmes nos conduzem por viagens que nos oferecerão experiências, e que essas experiências seguem certos padrões que envolvem nossas mentes e emoções. Já Scansani (2020) vai qualificar a experiência de assistir a um filme como pessoal, única e intransferível, pois cada espectador(a) terá uma forma de olhar, de ouvir e de se relacionar, ou não, com o que lhe é apresentado.

A imagem carrega em si elementos concretos que fogem ao escopo da razão e não se enquadram em categorias interpretativas. Elas simplesmente tocam, de maneira singular, quem as olha. A experiência do encontro com a imagem é corporal e única. Diferentemente de seu sentido, que pode ser planejado por seu idealizador [como no caso do filme de família dos Lumière] e captado de forma mais ou menos equivalente por grande parte das pessoas, a capacidade das imagens em entrar [ou não] em sintonia com quem as observa é expressada por seus atributos físicos. São eles que promovem o contato, que se fazem presentes e permitem o encontro. (Scansani, 2020, p. 215)



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



De acordo com Mascelli (2010, p. 19) “Uma história cinematográfica é uma série de imagens em constante mudança que retrata acontecimentos de vários pontos de vista”. A partir deste conceito podemos pensar no processo de construção da imagem dentro do cinema: da mesma forma que a experiência de consumo é única, um filme também será. Podemos nos perguntar como os seus acontecimentos são representados através das suas imagens e como se constituiu o processo de escolha dos seus elementos técnicos e estéticos, mas a resposta não será tão simples e generalizada assim.

Para Bordwell e Thompson (2013, p. 144) a narrativa pode ser considerada como uma “cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço”. Segundo os autores, o cineasta é responsável tanto pelo “o que será filmado” quanto pelo “como será filmado”, ou seja, tudo que ocorre dentro da narrativa estará sob o seu controle. Bordwell e Thompson (2013) também vão chamar o “como” de qualidade cinematográfica, dividindo-a em três tópicos, sendo eles o aspecto fotográfico do plano, o enquadramento e a duração do plano. No entanto, os autores nos chamam atenção para um ponto muito importante: ao invés de nos limitarmos a algumas receitas através de significados absolutos dentro das técnicas, devemos prestar atenção na função que a técnica executa no contexto específico do filme total.

A análise do cinema como arte seria muito mais fácil se as qualidades técnicas automaticamente possuísem tais significados fixos, mas os filmes individuais, com isso, perderiam muito de sua singularidade e riqueza [...] Valer-se de fórmulas é esquecer que o significado e o efeito sempre brotam do filme, da sua operação como um sistema. O contexto do filme determina a função dos enquadramentos, assim como determina a função da *mise-en-scène*, as qualidades fotográficas e outras técnicas. (Bordwell; Thompson, 2013, p. 310)

De acordo com Scansani (2019) as imagens do cinema são resultado de uma construção complexa na qual a fotografia cinematográfica exerce um papel-chave.



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



Para a autora, o cinema conta com uma série de elementos fixos para manejar a sua materialização e é justamente da organização desses elementos que um filme será constituído. É também a sua disposição no tempo e no espaço que vai construir frequências, ondas e vibrações que vão fazer eco, ou não, nos(as) espectadores(as). Ainda segundo Scansani (2019), vários desses componentes se encontram sob o domínio da fotografia, se manifestando em intervalos que podem ser verificados, mensurados, e, conseqüentemente, planejados.

Sendo assim, podemos falar sobre o papel da direção de fotografia dentro de todo esse processo. Conforme Carreiro (2021) é função da direção de fotografia criar as condições técnicas de iluminação, decidir qual o tipo de equipamento e de película mais adequados para cada cena do filme, bem como planejar os posicionamento e movimentos de câmera de acordo com o efeito pretendido pela direção. Scansani (2020), quando aborda o trabalho do(a) diretor(a) de fotografia, nos diz que a sua importância para o(a) cineasta se encontra em tarefas não muito simples que vão apostar mais em interações subjetivas do que em execuções práticas das proposições do(a) diretor(a), além disso, é um trabalho que pode mudar bastante, tanto pela expectativa de cada produção, com seus diferentes níveis de engajamento na criação e execução do projeto, como pela própria natureza do cinema. Ainda de acordo com a autora, a quantidade de formas de se fazer um filme será equivalente a quantidade de filmes que já foram feitos, pois as equações que resultam em uma obra cinematográfica vão partir de muitas variáveis.

Contrariamente ao que a literatura predominante indica, a prática fotográfica requer a adoção concomitante do modo técnico e artístico de pensar [...] Para um fotógrafo, a fronteira entre estes dois grandes campos é obrigatoriamente apagada. Ambos são acionados simultaneamente, ainda que possam alternar sua relevância e assumir posições de maior ou menor destaque em determinadas oportunidades. (Scansani, 2020, p. 228)



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



ANÁLISE: A DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA EM *ANJOS CAÍDOS* E *AMOR À FLOR DA PELE*

Anjos Caídos (1995) e *Amor à Flor da Pele* (2000) foram roteirizados e dirigidos por Wong Kar-Wai, com direção de fotografia por Christopher Doyle. Wong Kar-Wai é um cineasta chinês, e, que, de acordo com Carvalho (2010), pertence ao movimento cinematográfico conhecido como a *Nouvelle Vague*³ de Hong Kong, surgida entre as décadas de 1980 e 1990. Segundo a autora, os filmes deste período se tornam cada vez mais transnacionais, muitos deles borrando a linha entre o local e o global, entre a identidade e o outro.

Goméz Tarín (2008) nos diz que o desamor e a cidade são dois protagonistas essenciais nos filmes de Wong Kar-Wai. Segundo o autor, Hong Kong se apresenta como uma das grandes características de seu cinema, tendo uma presença urbana física, sendo também uma personagem, bem como um local no qual vão parecer ressoar ecos de músicas do passado e do presente. Já Boff (2011) comenta que alguns temas atravessam as obras de Wong Kar-Wai e também podem ser percebidos nas formas dos seus filmes, sendo eles a ausência de satisfação, os amores desencontrados e o descontentamento com o presente, voltando-se sempre para o passado. A autora discorre que tanto em *Amor à Flor da Pele* quanto em *Anjos Caídos* vamos nos deparar com personagens que possuem sentimentos idealizados em relação ao outro e que internalizam seus desejos e sensações.

De acordo com Goméz Tarín (2008), Christopher Doyle ocupa um dos postos mais significativos dentro do corpo técnico que acompanha a filmografia de Wong Kar-Wai. Além de *Anjos Caídos* e *Amor à Flor da Pele*, ele também assina a direção de fotografia de filmes como *Dias Selvagens* (1990), *Amores Expressos* (1994),

³ Em tradução literal o termo significa “nova onda”. Também é utilizado para caracterizar um movimento cinematográfico francês iniciado no fim da década de cinquenta.



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



Cinzas do Passado (1994), *Felizes Juntos* (1997), *2046 – Os Segredos do Amor* (2004) e *The Hand*⁴ (2004). Para Lumbreras (2016), uma das características que mais se destaca dentro do cinema de Christopher Doyle é a sua maneira de captar a luz e a cor dos locais e cenários, sendo predominante o uso de uma iluminação que busca reproduzir de forma fiel a luz natural e artificial dos ambientes urbanos e das ruas de Hong Kong. O autor também aponta que o cinema de Wong Kar-Wai e Christopher Doyle rompe com o cinema convencional, se caracterizando pela construção de um estilo marcado por códigos próprios.

Isto dá lugar a uma série de estilos e técnicas fotográficas que se repetem de maneira progressiva em função das necessidades do diretor e que portanto definem um estilo cinematográfico pessoal e único. Graças a busca deste estilo inovador Doyle tem a oportunidade de experimentar com a câmera, os planos, as personagens e os elementos do cenário, na maioria dos casos com uma dupla finalidade ou um duplo sentido emocional. (Lumbreras, 2016, p. 31, tradução nossa).⁵

Vanoye e Goliot-Lété (2009) consideram a análise fílmica como a atividade de analisar ou o resultado dessa atividade. De acordo com os autores, a análise de um filme ou de um fragmento é feita tal como se analisa a composição química da água: despedaçando, descosturando, desunindo, extraíndo, separando, destacando e denominando materiais que não seriam percebidos isoladamente “a olho nú”. Em sua primeira etapa, o analista alcança um certo distanciamento da obra, enquanto que em sua segunda etapa, vai estabelecer ligações entre esses elementos isolados e entender como eles se relacionam e se tornam cúmplices para reconstruir o filme ou o fragmento. É importante destacar que essa reconstrução é uma “criação”

⁴ Título sem tradução para português.

⁵ “Esto da lugar a una serie de estilemas y técnicas fotográficas que se repiten de manera progresiva en función de las necesidades del director y que por tanto definen un estilo cinematográfico personal y único. Gracias ala búsqueda de este estilo innovador Doyle tiene la oportunidad de experimentar con la cámara, los planos, los personajes y los elementos del decorado, en la mayoría de casos con una doble finalidad o un doble sentido emocional.” (Lumbreras, 2016, p. 31).



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



adotada pelo analista e não irá apresentar pontos em comum com a realização concreta do filme.

Bordwell e Thompson (2013) comentam que independentemente de qual for o formato do quadro, ele irá colocar fronteiras ou limites à imagem, selecionando uma fatia de um mundo contínuo para nos mostrar. Segundo Carreiro (2021, p. 104) “Todas as ferramentas narrativas audiovisuais possuem pelo menos duas funções centrais: a função narrativa e a função estética”. O autor nos conta que, apesar de nem sempre ocorrer desta forma, é comum que a decupagem⁶ de uma cena, por parte do(a) diretor(a), seja escolhida em função de um conceito narrativo, o qual será definido por ele(a) durante a pré-produção e discutido com a equipe para que cada departamento possa criar soluções visuais e sonoras que correspondam a esse conceito. Nesta análise procuramos relacionar algumas das técnicas utilizadas dentro da direção de fotografia com a narrativa de *Anjos Caídos e Amor à Flor da Pele* a partir dos seguintes elementos: o estilo de fotografia⁷, o tipo de lente fotográfica⁸, bem como o ângulo, o nível, a altura, a distância do enquadramento e os movimentos de câmera.

Em *Anjos Caídos* (Figura 1), o estilo de fotografia se configura entre o realismo e o expressionismo, pois temos uma iluminação que, apesar de prezar pela fidelidade com a realidade, também preza pela ênfase às cores, como o verde, o

⁶ Carreiro (2021, p. 103) define a decupagem aplicada à encenação como “a divisão de uma cena em planos, com a câmera registrando a ação da forma mais adequada para a compreensão do acontecimento”. De acordo com o autor, a decupagem feita pelo(a) diretor(a) precisa ajudar a contar a história, tanto no sentido da compreensão narrativa, quanto no aspecto emocional. Para Carreiro (2021), a decupagem deve indicar ao(a) espectador(a) para onde se deve olhar e com qual ênfase.

⁷ Conforme Carreiro (2021), podemos dividir os estilos de fotografia em três categorias: o realismo, o naturalismo e o expressionismo.

⁸ Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 282) a lente de uma câmera fotográfica “colhe a luz da cena e transmite essa luz para a superfície plana do filme para formar uma imagem que representa tamanho, profundidade e outras dimensões da cena”. Segundo os autores, cada tipo de lente fotográfica vai representar a perspectiva de uma maneira diferente, podendo ser distinguidas em três tipos diferentes: as lentes de distância focal curta (grande-angulares), as lentes de distância focal média (médias) e as lentes de distância focal longa (teleobjetivas).



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



amarelo e o vermelho, em uma combinação que ambienta o(a) espectador(a) à rotina noturna das personagens. Também percebemos cenas com contrastes entre sombra e luz, e a presença do preto e branco realçando momentos específicos, havendo a sensação de que estamos testemunhando algo fora da realidade, mas que se assemelha a ela. Se tratando de lentes fotográficas, percebemos a predominância da utilização das lentes grande-angulares, as quais, de acordo com Bordwell e Thompson (2013), exageram a profundidade deixando a distância entre o primeiro plano e o plano de fundo maiores, com tendência a distorcer linhas retas nas bordas do quadro, estufando-as para fora. Há também uma diversidade de ângulos e enquadramentos nas cenas, com bastante presença da câmera alta (plongée) e da câmera baixa (contraplongée), tal como do nível oblíquo.

Figura 1 – Montagem com alguns *frames* de *Anjos Caídos*



Fonte: *Printscreen* em tela, 2024.

Os enquadramentos mais abertos, admitindo a distorção da lente, trazem uma sensação de estranhamento a primeira vista, mas que dentro da narrativa é bem vinda, pois nos mostra que estamos vendo algo que é fora do comum. Devido a utilização da lente grande-angular os espaços sempre parecem maiores e temos acesso aos lugares em que as personagens se encontram. Percebemos também a utilização de uma câmera objetiva⁹, a qual acompanha o ritmo da personagem, as

⁹ Segundo Mascelli (2010, p. 20) “a câmera objetiva filma de um ponto de vista externo. O público vê o fato através dos olhos de um observador oculto, como se estivesse espionando”.



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



vezes calmo, as vezes frenético, e há muita presença de câmera na mão com tremores, sendo comum que ela saia do eixo.

Em *Amor à Flor da Pele* (Figura 2), as cores são utilizadas com destaque dentro dos cenários e do figurino enquanto a iluminação busca retratar de forma fidedigna a luz das locações internas e externas, evocando a sensação de que estamos, de fato, tendo um vislumbre da vida daquelas personagens, caracterizando um estilo de fotografia dentro do realismo. Em relação as lentes fotográficas, detectamos a utilização de lentes teleobjetivas, que, conforme Bordwell e Thompson (2013), achatam o espaço ao longo do eixo da câmera, e reduzem os sinais de profundidade e volume. Há a predominância do ângulo horizontal, na altura dos olhos, nivelado, sem sair do eixo, com uma câmera estável e movimentos fluídos.

Figura 2 – Montagem com alguns *frames* de *Amor à Flor da Pele*



Fonte: *Printscreen* em tela, 2024.

Devido a utilização da lente teleobjetiva temos a sensação de sempre estar perto da ação, mesmo que os planos utilizados sejam maiores, como o plano conjunto, pois os espaços parecem ser menores. Também percebemos a presença da câmera objetiva, a qual parece estar sempre próxima das personagens principais, sendo testemunha dos seus encontros, das suas conversas e das suas confissões, principalmente porque o Sr. Chow e a Sra. Chan mantém em segredo a traição de



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS

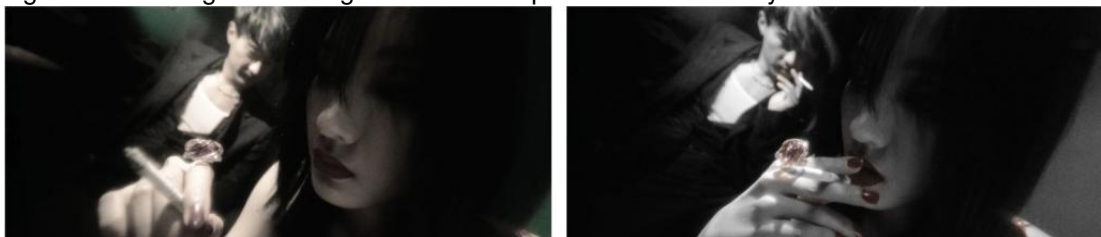


seus cônjuges e de sua amizade. Assim, temos a sensação de estar observando algo íntimo, como alguém que está a par do segredo junto dos protagonistas.

Tendo sido identificados estes elementos dentro dos filmes, selecionamos algumas cenas para análise com o objetivo de percebê-los em um contexto específico e observar como eles agem em conjunto dentro da narrativa.

A primeira cena de *Anjos Caídos* (Figura 3) é um plano próximo com duas das personagens principais do filme enquanto elas estão viradas para lados opostos apesar de estarem quase lado-a-lado. Ambas as personagens estão mais próximas do lado direito da tela, porém, a personagem feminina está mais perto da câmera, virada para o lado esquerdo com o olhar voltado para baixo, mostrando apenas o seu rosto e parte da mão que segura um cigarro, enquanto a personagem masculina está um pouco atrás dela, com o olhar voltado para o lado direito e mais distante da câmera, de forma que vemos parte do seu corpo.

Figura 3 – Montagem com alguns *frames* da primeira cena de *Anjos Caídos*



Fonte: *Printscreen* em tela, 2024

A câmera está em um nível oblíquo com o plano fixo, no entanto, conseguimos perceber leves movimentos nela. A imagem parece desbotada, ao ponto de quase se confundir com o preto e branco, mas dá destaque a cor vermelha no batom, na unha e no anel da personagem feminina, que tem uma sombra projetada em seu rosto com a luz em sua mão e braço que estão a mostra. Ela, trêmula, é a única a se pronunciar verbalmente perguntando “ainda somos parceiros?” e ouvimos em voz *off* a personagem masculina, que é iluminada em seu corpo (do quadril até a



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



cabeça) e apenas em parte do rosto. Ele fala como se estivesse explicando para o(a) espectador(a) a situação em que se encontra, dizendo que apesar de serem parceiros de negócios a um tempo, esta é a primeira vez que ambos se veem pessoalmente, pois parceiros não deveriam se envolver emocionalmente e presencialmente é difícil controlar as emoções.

A sensação dentro desta cena é de tensão, e o plano fixo corrobora para isso, já que a câmera não se move, mas as personagens sim (apenas para levarem o cigarro a boca). O ângulo utilizado também coloca em perspectiva a situação de ambos perante àquela aproximação: ela, a única que indaga, e que parece ser a mais afetada, está próxima a câmera, não o encarando, como se também não quisesse encarar a resposta que a espera, enquanto ele, que está mais distante da câmera, desvia o olhar, como se não quisesse entregá-la. É aparente que ambos tem pontos de vistas diferentes sobre o assunto em discussão.

Em *Amor à Flor da Pele* analisamos uma cena (Figura 4) que é bastante simbólica dentro do filme pela nossa perspectiva. Nela, a velocidade do movimento foi diminuída e nos é mostrada apenas uma parte da ação, a qual presumimos que está ocorrendo um jogo com as pessoas que moram nas casas vizinhas.

Figura 4 – Montagem com alguns *frames* da cena analisada em *Amor à Flor da Pele*



Fonte: *Printscreen* em tela, 2024.



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



A luz é amarelada, com o corredor mais escuro, e há uma luz mais forte e aparente na mesa para que as pessoas enxerguem melhor. O clima parece agradável e as pessoas se mostram contentes com a socialização. Temos uma câmera estável que acompanha os movimentos das personagens de uma maneira sutil e de forma horizontal: Ela começa acompanhando a Sra. Chan em um plano próximo, que sai do lado direito da tela com um pacote de cigarro em mãos, e quanto mais ela se distancia, mais o plano próximo vai mudando para um plano americano quando, por fim, ela se senta ao lado do seu marido, não participando ativamente do jogo. Aqui o plano se fixa, utilizando como moldura as paredes, e o que vemos da cena é a partir da porta que está aberta. Logo depois, a esposa do Sr. Chow aparece a partir do lado esquerdo da tela, mostrando apenas as suas costas, revelando mais de si conforme chega perto da mesa. Ela apoia a sua mão na Sra. Chan, como em um pedido de licença, e faz um gesto com as mãos sinalizando que quer que alguém saia do lugar para que ela possa entrar no jogo também, então, a Sra. Chan se levanta, dando espaço a ela, e a câmera se aproxima mais da ação, enquanto o Sr. Chow, que até então não tínhamos visto, sai de onde estava e passa pela Sra. Chan, quase se esbarrando nela, se encaminhando para a porta. A câmera o segue em um movimento que se aproxima de um plano médio para se afastar novamente e então há um corte e a câmera se volta para o mesmo local de antes, onde revela a Sra. Chan de volta ao lugar que estava sentada acariciando o ombro do marido, e o quadro vai se abrindo até estar em um plano geral, mas ela nunca sai daquela fresta.

A cena é acompanhada por uma música instrumental de violino, o qual faz os movimentos das personagens parecerem uma dança, e é partir daqui temos um vislumbre do que ocorre no filme: A Sra. Chan e o Sr. Chow ficam de fora do jogo, tal como ficaram de fora do que estava havendo com os seus casamentos. Eles quase se esbarram, como quase sempre se esbarravam ao comprar sopa no



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



mercado, e durante o desenvolvimento do seu laço ao descobrirem a traição. É algo que quase ocorre, como o envolvimento que também fica no quase. E, ao final, o Sr. Chow sai de cena, indo para outro lugar, e a Sra. Chan fica, voltando àquela mesma casa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas obras do Wong Kar-Wai nos lembram contos dentro da literatura e *Anjos Caídos*, bem como *Amor à Flor da Pele*, não escapam deste sentimento: são filmes que nos apresentam um recorte da vida das personagens, com um ritmo ditado pelos seus elementos imagéticos (e sonoros!). Ao término de cada um deles sentimos que realmente testemunhamos uma história a partir da ótica escolhida pelo diretor, ou seja, temos a completa consciência de que não estamos testemunhando a realidade, mas um ponto de vista sobre ela.

A partir desta análise podemos identificar como a direção de fotografia contribui para, justamente, como esta perspectiva da realidade será contada. Apesar de termos o mesmo diretor, roteirista e diretor de fotografia, observamos resultados bem diferentes, mas que se adequam a cada proposta. É bastante perceptível a harmonia e a continuidade dentro dos filmes no que se refere as técnicas fotográficas e como a junção de todos os elementos contribuem para um melhor entendimento das situações exibidas no filme, tal como para a sua atmosfera.

REFERÊNCIAS

AMOR à flor da pele. Direção: Wong Kar-Wai. Hong Kong: Jet Tone Films, 2000. Filme (98min).

ANJOS caídos. Direção: Wong Kar-Wai. Hong Kong: Jet Tone Films, 1995. Filme (98min).



VII Grão Fino: Semana de Fotografia
Campina Grande/PB
1 a 3 de Outubro de 2024
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



BOFF, Fernanda Vieira. **Imagens veladas no cinema de Wong Kar-Wai**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso. (Especialização em Cinema) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre, 2011.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

CARREIRO, Rodrigo. **A linguagem do cinema: uma introdução**. Recife: Ed. UFPE, 2021.

CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. O cinema de Hong Kong: do local ao transnacional. *In*: FAZENDO GÊNERO 9 DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTO. 9., 2010, Florianópolis: **Anais [...]**. Florianópolis, 23-26 ago. 2010. 1-8. Disponível em: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277842863_ARQUIVO_CinemanacionalHK_completo_.pdf. Acesso em: 10 set. 2024.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. **Wong Kar-Wai: grietas en el espacio-tiempo**. Madrid: Akal, 2008.

LUMBRERAS, David Vázquez. **Análisis de la fotografía de Christopher Doyle a través de la colaboración con el director Wong Kar Wai**. 2016. Trabajo Final de Grado – Universidad Politécnica de Valencia, Gandia, 2016.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. São Paulo: Summus. Editorial, 2010.

SCANSANI, Andréa C. Notas [quase] pessoais sobre cinematografia. **Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, n. 21, p. 212-236, 2020. Disponível em: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/79> Acesso em: 01 set. 2024.

SCANSANI, Andréa C. Visualizações da matéria fílmica: a imagem cinematográfica em camadas. *In*: TEDESCO, Marina; OLIVEIRA, Rogério (orgs.). **Cinematografia, expressão e pensamento**. Curitiba: Appris, 2019.

VANOYE Francis; GOLIOT-LÉTÉ Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.