



Significação a partir da estética de Wong Kar-wai¹

Camila Ferraro Marena²

Anuschka Lemos³

Centro Universitário Curitiba

RESUMO

Esse trabalho pretende investigar a construção de significados no filme *Amor à flor da pele* a partir da composição dos elementos de expressão da linguagem cinematográfica. As cenas escolhidas para análise têm a presença da música “Tema de Yumeji” como trilha sonora, pois, além de serem pontos importantes no filme, contêm um elemento de linguagem em comum: a música. Elemento de grande impacto na significação de cada cena, principalmente tratando-se de um filme de Wong Kar-Wai.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; linguagem; significação; trilha sonora.

Introdução

Estudos históricos mostram que na China, durante a dinastia Han (206 a.C a 220 d.C), já existia uma narrativa apresentada como um teatro através da projeção das silhuetas (sombras) dos personagens em uma parede. Eram figuras recortadas em papiro e projetadas em um papel de linho, formando o Teatro de Sombras Chinesas. Visualmente eram personagens em movimento dentro de uma tela de espaço limitado, que sugeriam uma forma diferente a do teatro convencional de apresentar uma história. Construía-se ali uma linguagem nova, que precisava de uma interpretação específica, e então, nasciam espectadores para ela.

Aquela China que produzia histórias com sombras é a mesma China de Zhang Yimou, Tsai Ming-liang, John Woo e Wong Kar-wai. Porém, com o tempo, a imagem em movimento tornou-se familiar ao público e sofreu modificações na produção de significados. O cinema tornou-se um meio que manifesta significação, e como tal, criou uma linguagem própria, como afirmou Christian Metz ao dizer que “A ‘especificidade’ do cinema é a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de graduação no 7^o semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da UniCuritiba. E-mail: cam.ferraro@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Publicidade e Propaganda da UniCuritiba.



que, por sua vez, quer se tornar linguagem.”⁴ E assim como a linguagem literária tem como material de expressão as palavras, a linguagem cinematográfica tem a fotografia, o movimento, as cores, os sons, a música e a escrita.

Essa linguagem que apresenta diversos elementos de expressão torna-se heterogênia, mas com uma característica singular, como afirmou Michel Marie:

“A linguagem cinematográfica sonora apresenta um grau de heterogeneidade particularmente importante, pois combina cinco materiais diferentes: a trilha de imagem compreende as imagens fotográficas que se movem, múltiplas e colocadas em série, e, acessoriamente, notações gráficas que podem substituir as imagens analógicas (letreiros) ou a elas se sobrepor (legendas e menções gráficas internas à imagem). (...) A trilha sonora veio acrescentar três novos materiais de expressão: o som fônico, o som musical e o som analógico (os ruídos). (...) Um único desses materiais é específico da linguagem cinematográfica, trata-se, é claro, da imagem em movimento.”⁵

Se essa é uma arte que conta histórias através de imagens em movimento, é preciso falar das características dessas imagens e como elas se combinam para entender a construção das significações e das sensações. Aqui, o filme *Amor à Flor da Pele* é a obra de análise, pois nele as imagens são pilares fortes da narrativa, reforçada pela forte presença da trilha sonora, cujo papel vai muito além do meramente “acompanhante”, tem influência na estética, pois transforma ou reforça uma expressão. O próprio Wong Kar-wai, diretor do filme, declarou: “Geralmente ela (a música) intervêm na montagem e me sirvo dela como eu utilizaria um filtro ou uma tinta. Ela serve para dar uma cor diferente a certas cenas.”⁶

Sendo assim, aqui, as cenas escolhidas como base de análise são as que foram pontuadas pela música “Tema de Yumeji”, que, com esse elemento de tão forte geração de sentido em comum, representam pontos importantes de significação dentro do filme.

1. Imagem e sensação

“Ele se lembra dos anos passados como se olhasse por uma janela embaçada. O passado é uma coisa que ele

⁴ Christian Metz, *A significação no cinema* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1977), p.76.

⁵ Michel Marie. In. Jacques Aumont et. al., *A estética do filme* (Campinas, SP: Papirus, 1995), p. 193-194.

⁶ Citação extraída de entrevista presente no livro *Grandes Diretores de Cinema*.



vê, mas não toca. E tudo o que ele vê é borrado e indistinto.”⁷

Toda arte é um processo de imensa força na produção de reações, podendo transformar o espectador e seu olhar. A relação com as imagens que nos cercam forma experiências estéticas que nos atingem nos campos do sensível e do inteligível. Dessas experiências resultam efeitos no espectador que reage sensorial, emocional e cognitivamente. Aqui, tratamos especificamente do cinema, pois ele possui muitos recursos estéticos em seu discurso, verbal e não-verbal, e é capaz de produzir diversas reações, permitindo até uma plena alienação sensorial, ou seja, pode nos transportar para a sua realidade, o que demonstra um grande potencial afetivo. O sensível emerge aliado à apreensão inteligível dos elementos da linguagem cinematográfica, que se manifestam nos enquadramentos, na expansão ou contração do tempo, nos planos, nas luzes e nas cores. Esses elementos em conjunto são capazes de fazer crer em uma realidade que não passa de ilusão. Jean-Claude Carriere descreveu esse poder do cinema:

“Tudo no cinema acontece de formas diametralmente opostas às do teatro, onde a realidade nunca é sentida como verdadeira. Por mais forte que seja um desempenho teatral, ainda estamos no teatro: nenhuma mulher cabila imaginaria que os atores realmente morrem no palco (afinal, eles até dão um passo à frente para receber os aplausos, no fim). Somos tocados por uma realidade secundária, uma realidade de outra ordem, fácil de sentir, difícil de descrever”.⁸

Portanto, para compreender como essa estrutura de significação estimula a percepção do espectador com a construção do espetáculo posteriormente observado na tela, pretende-se detalhar os elementos dessa linguagem, tentando enxergá-los até quando não gostariam de ser vistos, decompondo as cenas escolhidas para uma análise mais profunda de seus significados. Essa análise que ultrapassa o olhar superficial do espectador sobre o filme pode ser definida por Metz:

“O percurso do semiólogo é paralelo (idealmente) ao do *espectador* do filme; é o percurso de uma ‘leitura’, não de uma ‘escrita’. Mas o semiólogo tenta para explicitar esse percurso em todas as suas partes ao passo que o espectador o transpõe facilmente e dentro do implícito, desejando antes de mais nada ‘compreender o filme’; o semiólogo, por seu lado, desejaria, além

⁷ Mensagem apresentada no filme aos 01:32:40.

⁸ Jean-Claude Carriere, *A linguagem secreta do cinema* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995), p.76.



do mais, entender como o filme é compreendido. (...) A leitura do semiólogo é uma metaleitura, uma leitura analítica, comparada à leitura ‘ingênua’ (na verdade: à leitura *cultural*) do espectador”.⁹

2. O filme

“O encontro foi constrangedor. Ela ficou de cabeça baixa esperando ele se aproximar. Ele não veio, faltou coragem, e ela, então, se foi.”¹⁰

Amor à Flor da Pele, dirigido por Wong Kar-wai, que nessa obra revela um cineasta perfeccionista, conta sua história muito mais com imagens do que com palavras. Muito se mostra, muito se esconde e pouco se diz, tendo a insinuação muito mais presente do que a concretização, exigindo uma elaboração do espectador para completar lacunas.

A história se passa em uma Hong Kong dos anos 1960, quando dois casais locam quartos em apartamentos vizinhos e um romance secreto entre dois dos cônjuges acaba por aproximar as partes traídas, no caso a Sra. Chang (Maggie Cheung), uma secretária, e o Sr. Chow Mo-wan (Tony Leung), um jornalista. Esse casal, então, passa a reconstituir os passos do amor alheio percorrido pelo casal que trai: o olhar, o primeiro almoço, o presente, a mentira. E passando por um caminho labiríntico do outro amor, constrói-se o próprio labirinto que é o filme: até que ponto é um teatro do outro ou é a si mesmo?

O filme revela o lado melancólico e áspero de um romance permeado por censura, alheia e pessoal, e pela constante tortura da falta da consumação do amor (não se mostra um beijo sequer). Todos os sentimentos presentes são percebidos pelo espectador de outras formas, não por palavras, às vezes nem por ações, mas sim através do que a estética e a trilha sonora transmitem.

3. A forma e o além da forma

A previsão

⁹ Christian Metz, *Linguagem e cinema* (São Paulo: Perspectiva, 1971), p.88.

¹⁰ Mensagem apresentada no filme aos 00:00:23.



A primeira na qual a música *Tema de Yumeji*, tão recorrente, aparece no filme é em uma cena de interação entre os casais que acabaram de se mudar e os seus vizinhos. A música surge juntamente com a imagem da Sra. Chan, vista bem de perto, na altura da cintura, onde se destaca a estampa do vestido e o maço de cigarros em suas mãos. Ela caminha em direção a mesa onde estão todos e a vemos apenas de lado e de costas, reconhecendo-a pelo modelo do vestido e pelo penteado, ambos características fortes da personagem.

Toda cena é filmada em câmera lenta. A Sra. Chang se senta ao lado de um homem, que não reconhecemos por estar de costas e, ao contrário dela, não apresentar características referenciais. Logo em seguida, outra mulher caminha em direção à mesa. Também é vista de costas, mas posteriormente entende-se ser a esposa do Sr. Chow. Essa mulher, ao chegar à mesa, pede para que a Sra. Chang levante-se, somente com sinais, pois não ouvimos o som ambiente, apenas a música. A Sra. Chang, ao levantar-se, encosta-se na parede, ocultando parte da mesa, dando a sensação de que a mulher ocupou seu lugar. Em seguida, quem se levanta é o Sr. Chow, passando pela Sra. Chang com um sorriso, sabemos então que não é ele quem está sentado à mesa, ou seja, parece que a mulher dele se sentou ao lado do marido da Sra. Chang, enquanto eles tiveram que sair da mesa.

A câmera segue o Sr. Chow saindo do ambiente e depois retorna à mesa, onde vemos a Sra. Chang sentada novamente em seu lugar, do lado do homem que entendemos como seu marido, que inclusive acaricia a mão dela que está apoiada no ombro dele. Mesmo com o esclarecimento da situação, essa cena denuncia o que está prestes a acontecer, mostra uma possível troca de casais ao confundir por um momento os pares na mesa, onde os que tiveram que levantar parecem, desde já, em desvantagem.

A traição

O local de trabalho da esposa do Sr. Chow é mostrado através de uma moldura que não se pode identificar pela ausência de luz na cena. A parte visível fica, então, dentro de um semicírculo, no qual se vê um balcão com um telefone verde, um mapa ao fundo, uma luminária e, o que parecem ser, cartões postais. Essa forma de mostrar, ou esconder, o ambiente faz com que o espectador precise completar a construção desse espaço para descobrir de que ambiente de trabalho se trata, pois isso não é mencionado em momento algum. Esse espaço é sempre mostrado do mesmo ponto de vista, gerando



uma identificação por repetição de elementos. Essa característica está continuamente presente no filme, os lugares são vistos por partes, não por completo, e essa parte torna-se o referencial de tal lugar, sempre será aquilo que será visto, como se não pudéssemos caminhar livremente pelo lugar, estamos sempre posicionados em um ponto específico, como espiões, que têm que desvendar o não-visto a partir do que é visto.

Na continuidade da cena ouve-se a voz da mulher ao telefone, dizendo ao Sr. Chow, o que é deduzido depois, que fará hora extra e por isso ele não precisa ir buscá-la. A partir daí a cena muda para a imagem dela de costas, dentro da mesma moldura que concentra o olhar do espectador em um ponto, no qual só se vê ela e o telefone a sua frente. A moldura está desfocada, passando a sensação de que está tão próxima de nossos olhos que não conseguimos enxergá-la direito, como ao espiar através da fechadura. Novamente se reforça a idéia de um observador que vê aquele que não quer ser visto. Outra característica forte são os rostos do casal que trai permanecerem sempre escondidos, não os conhecemos, pois nós conhecemos a história através de outros personagens, é sobre eles que sabemos. Dos outros não vemos nem os rostos, nem os sentimentos. São desconhecidos.

Retorna-se a cena inicial do local, mas desta vez com a presença do Sr. Chow na imagem, apoiado no balcão, conversando com alguém do trabalho de sua esposa. Não vemos essa pessoa, apenas a ouvimos, pois ela faz parte do mundo da Sra. Chow, o qual não conhecemos, não vemos. Ele pergunta sobre sua mulher e a voz por trás do balcão informa que ela saiu mais cedo aquele dia. Neste momento ele enfrenta o fato de ela ter mentido e entra em contato com a desconfiança, ou certeza, da razão para tal mentira.

A sensação de estar sendo enganado é percebida no Sr. Chow na melancolia e raiva sugeridas na cena seguinte, na qual a imagem se divide ao meio: no lado esquerdo uma parede de pedra, na qual o Sr. Chow está encostado, na parte direita, um caminho, uma ruela, fora de foco. A cena é bem homogênia, o marrom predomina, e o Sr. Chow praticamente mistura-se ao fundo, com sua pele e roupas de tons amarronzados, por influência da iluminação. A cena é curta, silenciosa e estática, mas muito representativa, pois revela, através da sua frieza e da expressão do Sr. Chow, que naquele momento ele teve a revelação de que estava sendo traído.

A cena estática, no total silêncio do Sr. Chow, é quebrada na cena seguinte com as pernas em movimento da Sra. Chang, que acompanhada do início da música *Tema de Yumeji*, caminham em câmera lenta. A Sra. Chang carrega um frasco térmico que utiliza para buscar macarrão nas suas jantãs solitárias. Ao apresentar essa cena acompanhada



pela trilha melancólica, seguinte à cena de tristeza do Sr. Chow, cria-se uma ligação entre os dois personagens, como se mostrar um ou outro naquele momento traduziria o mesmo sentimento, pois ambos vivenciam a mesma situação.

A Sra. Chang desce a escada mal iluminada em direção à parte mais clara da cena, onde se supõe haver um mercado aberto com barracas de diferentes comidas, o lugar é pequeno e sufocante. Quando a Sra. Chang para em pé, de perfil, esperando sua comida, pode-se reparar no ambiente com lâmpadas pontuando as fontes de luz e deixando o lugar misterioso por pouco dele se poder enxergar, a única parte que se vê claramente, iluminada e em foco, é a Sra. Chang.

Assim que ela pega sua térmica volta para a escada, a câmera permanece estática no topo vendo-a sumir. No alto da escada há uma lâmpada, que traz uma rojada de luz a um ambiente tão escuro, e mostra a parede acinzentada, suja, com sua tinta descascando e panfletos mal colados. Nesse ponto, após a Sra. Chang passar, a câmera permanece imóvel, mostrando a mesma parede, e então, surge o Sr. Chow do mesmo lado ao qual se destinou a Sra. Chang, ou seja, fazendo o mesmo caminho que ela havia feito. Esse momento traduz como esses dois estranhos têm algo em comum, ambos em um estado de decadência, de sofrimento, aprisionamento. Na tela o ponto onde eles se cruzam é esta parede que mostra a degradação, o sujo, e na vida real o ponto onde eles se cruzam pode ter a mesma leitura, pois este ponto é a traição da qual são vítimas.

Em seguida, com a música diminuindo, vemos a mesma escada, só podemos perceber que é outro dia pela roupa da Sra. Chang, que por vários momentos serve para revelar a passagem do tempo. Dessa vez o encontro entre eles é na escada, onde enquanto um sobe o outro desce, no vai-e-vem de uma rotina compartilhada.

A relação

O Sr. Chow entra em uma sala, escura e sem ninguém, que reconhecemos pelos móveis como seu ambiente de trabalho. Ele acende uma luz fria, tira o terno, e revela uma camisa branca. Então, senta-se em frente a uma mesa. Como ele está posicionado bem embaixo da lâmpada, torna-se a parte mais clara da cena. Essa é uma característica comum em grande parte do filme, onde identificamos o ponto emissor de luz na imagem, enquanto o resto do ambiente permanece mal iluminado. Com um corte a câmera agora está bem mais próxima e vemos o rosto do Sr. Chow que olha quase que diretamente para a câmera. Essa cena dá uma sensação tão forte de proximidade, pois



quase o olhamos nos olhos, porém com o olhar dele sendo levemente desviado, sabemos que vemos, sem ser vistos. Seguindo a cena, ele, até então imóvel, abaixa levemente a cabeça e, ao seu primeiro movimento, inicia-se a música. A música está muito ligada ao movimento, por vários momentos ela transmite uma possível relação de interferência nos movimentos na tela, o maior exemplo disso é a câmera lenta introduzida com a trilha. Sua ligação com a imagem torna-se assim muito mais forte.

Enquanto ele pega o cigarro, o observamos, do mesmo ponto, até um corte seguir para uma cena onde percebe-se somente a lâmpada de luz fria, o fundo escuro, e toda a tela está preenchida com muita fumaça, como se ele já estivesse fumando a algum tempo. A fumaça parece dançar, novamente construindo uma relação de influência do som na imagem. Além disso, a fumaça é mostrada no exato segundo em que a música sofre uma modificação, ou seja, corta-se de uma cena, a que ele pega o cigarro, para outra, na qual o ambiente já está esfumaçado, sem uma relação natural de tempo, pois ele ainda nem tinha começado a fumar. Porém, com a presença da música, a fumaça se justifica, como se a música a trouxesse. As coisas acontecem então em um ritmo diferente, não natural, no ritmo imposto por *Tema de Yumeji*.

A câmera mais baixa agora mostra o Sr. Chow de costas, onde vemos que ele está escrevendo, e uma sutil câmera lenta fica perceptível. Um corte nos leva até a Sra. Chang, também escrevendo. Nesse momento é bem forte a relação formada entre eles, há uma comparação onde o ato e a música os une.

Vemos a Sra. Chang através de uma câmera em travelling que passa por trás de uma espécie de cortina, de cor azul, porém transparente, exatamente como se alguém caminhasse do lado de fora da sala onde a Sra. Chang está sentada escrevendo, a observando sem ela perceber. E mais uma vez é sugerida ao espectador a posição de observador presente na cena, como se estivesse no local, por trás de algum móvel, espiando.

Na continuação aparece um relógio, o qual, no lugar dos números, tem pontos amarelos e traços vermelhos. Ele é uma referência ao trabalho do Sr. Chow, assim como também há uma relação de reconhecimento de um local através de um relógio no trabalho da Sra. Chang. Pois assim, os espaços não precisam ser mostrados para sabermos de que se tratam, além de ser mais um exemplo da contínua comparação que une os dois personagens.

A câmera desce até o Sr. Chow, agora de frente, ainda escrevendo, e com um corte para uma tela preta, que aos poucos, com um travelling, vai se revelando uma



parede com um corredor ao lado, passamos para um outro momento onde vemos os dois juntos, à vontade, conversando. E pelo fato da Sra. Chang estar lendo, e também por uma conversa recente que eles tiveram, pode-se concluir que estejam trabalhando juntos na produção de uma série sobre contos marciais. Assim pode-se concluir também que, possivelmente, era isso que ambos escreviam ao mesmo tempo, em espaços diferentes, nas cenas anteriores. Cria-se aí um envolvimento de objetivo comum, que pode representar a existência de outros objetivos e intenções em comum, como a de um amor recíproco, porém não verbalizado.

A música é interrompida em um corte brusco para uma tela em branco, que vai tornando-se uma luminária. Esse corte, de cena e som, que quebra o momento deles juntos para mostrar a conversa dos vizinhos, antecipada pelo branco total, tão claro que destoa-se muito do filme em geral, sendo incômodo aos olhos, representa o incômodo que esses vizinhos representam para eles, pois eles, assim como no corte de cena, também têm o mesmo efeito na relação dos dois.

A despedida

Até aqui, em momento algum foi verbalizado nenhum sentimento entre o Sr. Chow e a Sra. Chang. E nem depois será dito qualquer palavra sobre isso, então este diálogo é bastante importante, nele o Sr. Chow, ao falar que vai para Singapura, declara: “Pensei que fôssemos diferentes deles. Eu estava errado. Sei que não vai deixar seu marido. Então é melhor eu ir embora.” O Sr. Chow pede um favor, quer estar preparado.

Depois dessa conversa vemos os dois, por trás de uma grade, que aumenta a sensação de que eles estão presos a uma situação da qual não sabem fugir. Surge um sentimento inesperado que até então julgavam por terem sido traídos por aqueles a quem jamais queriam se igualar.

Enquanto a Sra. Chang caminha lentamente o Sr. Chow está parado fumando um cigarro. Em seguida, com um close nela, ouvimos o Sr. Chow perguntar: “Seu marido voltou?”. E ela responde: “Voltou. Não tenho saída.” Então, esse novo diálogo, que a princípio parece a continuação do outro, na realidade, não é. É uma simulação do diálogo que eles precisarão ter quando o marido dela chegar. Estão treinando a pedido do Sr. Chow. Até esse momento do filme já havíamos presenciado um teatro deles que representava outra situação, passada ou futura, mas sempre relacionada aos seus cônjuges, não a si mesmos. Agora, estão ensaiando para ver como vão encarar a



situação entre eles, pela primeira vez não é os outros que os fazem sofrer, mas eles mesmos, por um sentimento que construíram sem saber como lidar com ele.

Ao terminarem suas falas, nas quais prometem não se ver mais, a câmera mostra suas mãos se soltando e, enquanto o Sr. Chow sai andando, a câmera segue a mão da Sra. Chang passando pelo seu próprio braço até apertá-lo com força, demonstrando a angústia que aquela despedida produzia nela.

Uma tela escura vem com a voz do Sr. Chow dizendo: “Por favor. É só um ensaio. Não chore”. Aqui se esclarece que era apenas um teatro. A cena volta com as mãos deles se encontrando, do mesmo ponto de vista em que as vimos se separando a pouco. Com o som do choro da Sra. Chang a tela escurece novamente, inicia-se a música *Tema de Yumeji* e com um *travelling* a câmera retorna a eles, agora abraçados, a Sra. Chang aos prantos, e novamente temos a grade entre a câmera e eles. Essa cena é especial pela intensidade das falas e ações, é um momento de declaração ao expor a dor da despedida. E apesar da presença da trilha, a cena não está em câmera lenta e nem ignora o som ambiente. Isso demonstra um ápice, com a afirmação do sentimento que existe entre eles.

Em seguida os vemos em um táxi, de costas, a imagem muito escura, onde mal se reconhece as cores, apenas o vermelho do carro. A Sra. Chang diz: “Não quero ir para casa hoje” e encosta a cabeça no ombro do Sr. Chow, vemos então, em close, ele tocando a mão dela, ato que em outro momento do filme ele tentou e ela desviou. Essa cena mostra a exaustão dos dois pela constante luta que tiveram contra o que sentem. É uma cena de redenção.

4. Considerações finais

“Aquele tempo passou. Nada do que pertenceu a ele existe mais.”¹¹

A partir da análise minuciosa das cenas não há como negar a imensa geração de sentido que os materiais de expressão do cinema são capazes de transmitir. Essa produção de sentido é muito profunda, mesmo que pouco óbvia, no filme *Amor à flor da pele*, onde as imagens foram construídas com uma intenção muito maior do que a de

¹¹ Mensagem apresentada no filme aos 01:28:10.

simplesmente mostrar os acontecimentos e os personagens. Carrière trata a arte do cinema de uma forma que se encaixa nessa percepção sobre o filme de Kar-wai:

“Aqui, claramente estamos no reino do invisível, do imponderável – do que ilude os olhos, do que existe mas não pode ser visto. Aqui o cinema se comporta como um prestigiador profissional, como um mágico que utiliza seu equipamento para nos mostrar o que ele deseja que vejamos e nada mais, cujos movimentos se tornam mais lentos apenas quando isso é conveniente e cujas bem treinadas mãos se movem mais rápido que a visão”.¹²

E nesse espetáculo de magia o equipamento, composto pelos elementos da linguagem cinematográfica, induzem a uma interpretação específica, ou mais de uma. Mas controlam o olhar do espectador, que enxerga o que o enquadramento mostra durante o tempo que a edição permite, e daí constrói sua história e seus personagens. As cenas com a música nesse filme são pontos importantes e diferenciais. As imagens colocadas em câmera lenta demonstram que precisam de mais tempo para serem vistas, e quando o som ambiente dá lugar à música é como se nos transportássemos de um mundo exterior para um mundo interior. Aqui os elementos ganham um poder de produção de sentidos, reações e interpretações no telespectador.

Como disse Metz:

“Opor, no filme, a ‘forma’ e o ‘fundo’ – ou a ‘forma’ e o conteúdo’ – não possibilita analisar nem o filme, nem a forma, nem o fundo. Teremos de acabar aceitando, que, se os meios de *expressão* do cineasta tem ao mesmo tempo suas próprias qualidades *substanciais* (assim, a imagem não é o som, e o som não-linguístico não é a palavra) e a sua própria organização *formal* (movimentos de câmera, cortes, planos de cobertura, relação imagem/palavra, uso da voz etc.) -, o *conteúdo* dos filmes, por sua vez, também tem suas propriedades substanciais [uma coisa é falar de amor, outra é falar de guerra]”.¹³

E as inseparáveis forma e conteúdo foram analisadas para compreender o filme e o próprio processo da compreensão em si, como a interpretação de uma poesia. Porém, aqui há uma leitura individual desse conteúdo, que é complexo e pode ter maiores possibilidades de interpretação, mas mais importante que as conclusões de cada cena é a percepção do poder dos elementos dessa linguagem específica na criação de significados.

¹² Jean-Claude Carrière, *A linguagem secreta do cinema* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995), p.107.

¹³ Christian Metz, *A significação no cinema* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1977), p.233-234.



Portanto, confirma-se uma linguagem poderosa, capaz de criar mais do que uma simples narrativa, de provocar os sentidos e as percepções com todos os elementos que possui para serem lidos e interpretados, já que forma e conteúdo são interdependentes ao contar uma história, mesmo ao contá-la com poucas palavras, mas com tantos detalhes, como fez Wong Kar-wai.



REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques et.al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2^o ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição semiótica, mídia**. 2^o ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.
- TIRARD, Laurent. **Grandes diretores de cinema**. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena - melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.