





## ÍNDICE

<b>Introdução</b>	<b>7</b>
<b>SUMÁRIO PORMENORIZADO DA LIÇÃO <i>DISPONÍVEL PARA AMAR</i>.....</b>	<b>9</b>
<b>O caso do cinema de Hong Kong</b>	<b>11</b>
<b>O cinema e a comida</b>	<b>13</b>
<b>A solidão e o desejo</b>	<b>15</b>
<b>A importância da cor</b>	<b>21</b>
<b>Conclusões</b>	<b>23</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>25</b>
Filmografia	26



Esta lição é uma homenagem a Vítor Reia-Baptista, visionário da Licenciatura em Ciências da Comunicação: comunicador exímio, mentor inspirador, espírito alegre, sereno e erudito.



## Introdução

“Lição sobre um tema dentro do âmbito do ramo do conhecimento ou especialidade em que são prestadas as provas.”

O tema escolhido para esta lição, de acordo com as alíneas c) dos artigos 8.º e 5.º do Decreto-lei n.º 239/2007, de 19 de junho, é parte integrante dos conteúdos programáticos Unidade Curricular de Comunicação Audiovisual, do curso de licenciatura em Ciências da Comunicação, da Escola Superior de Educação e Comunicação, da Universidade do Algarve.

Embora o nome da Unidade Curricular tenha sofrido alterações, em linha com as reestruturações que o curso tem vindo a implementar, os conteúdos programáticos e a sua consequência têm mantido uma lógica operativa e funcional. Ainda assim, a atualização de matérias e de materiais de apoio está explicitada em publicações como *The Forking Paths, Interactive Film and Media*, de 2021, que aponta para o futuro próximo da linguagem audiovisual, objeto de estudo desta disciplina e, principalmente, em *Comunicação Audiovisual: o comboio do amor*, publicado no mesmo ano (ambas constantes no documento “Seleção de Publicações”). Esta última obra, assume-se, atualmente, como base teórica da Unidade Curricular de Comunicação Audiovisual. Neste sentido, a lição “Disponível para amar” é parte integrante do livro de apoio à Unidade Curricular e coincidente com o capítulo 2.2. do livro *Comunicação Audiovisual: o comboio do amor*.

Esta lição propõe uma análise do filme *Disponível para amar*, realizado por Wong Kar-Wai no ano 2000. Esta análise importa aos estudantes da Unidade Curricular de Comunicação Audiovisual como ferramenta de consolidação dos conceitos teóricos apresentados na primeira parte da disciplina e como forma de aperfeiçoamento da leitura do texto audiovisual, nomeadamente nos domínios estéticos, formais e conceptuais.

Inicia-se com um breve preâmbulo pela história do cinema de Hong Kong, que pretende contextualizar a obra em análise, mostrando como a cidade, o cinema dessa cidade e a narrativa do filme de entrecruzam e confundem. Recupera e relaciona opções estéticas com temáticas recorrentes no filme: o cinema, a comida, a promiscuidade espacial, as especificidades culturais, a solidão, o desejo, as grades e os vestidos *cheongsam*.

Finalmente, importa referir que são deixadas as notas de rodapé que, no livro *Comunicação Audiovisual: o comboio do amor*, remetem para os elementos gramáticos audiovisuais (e outros conceitos relevantes), marcados a negrito e que constituem um glossário inicial, com o objetivo de facilitar a consulta rápida por parte dos estudantes.







## O caso do cinema de Hong Kong

*In the mood for love* (nome na versão inglesa) ou *Fa Yeung Nin Wa* (na versão original) que em cantonês significa “na flor da idade”, conta-nos a história do Sr. Chow e da Sr<sup>a</sup>. Chan, vizinhos que vivem em quartos de apartamentos contíguos, tipicamente sobrelotados. Quando descobrem que os seus cônjuges os traem, desenvolvem uma relação obsessiva onde simulam ser os seus respetivos pares. A narrativa acontece em 1962, na cidade de Hong Kong. Esta cidade, do Extremo Oriente, confunde-se com o seu cinema, por várias razões. Antes de mais, é um cenário natural futurista, com os seus impressionantes arranha-céus. Alguns deles com passagens aéreas entre eles. Este cenário foi antecipado pelo realizador alemão Fritz Lang no filme expressionista *Metropolis*, de 1927 (Figura 1), referência prematura do género ficção científica, que traça um futuro despótico para o ano de 2026. *Blade Runner - Perigo Iminente*, de Ridley Scott, de 1982, recupera as temáticas principais de *Metropolis* e recria uma Hong Kong do ano de 2019. O terceiro e último exemplo é do próprio Wong Kar-Way, com o filme *2046* (ano em que a ação acontece), de 2004, a sequência final da trilogia composta por *Dias Selvagens*, de 1991 e *Disponível para amar*, de 2000.



**Figura 1.** Fotograma do filme *Metropolis*, 1927.

Na década de 60, o cinema de Hong Kong (com apenas 1106 km<sup>2</sup>) tinha uma audiência que rondava os 90 milhões de espetadores anuais. A terceira maior indústria cinematográfica (depois de Hollywood e Bollywood [indústria cinematográfica indiana]) operava também a maioria da lavagem de dinheiro proveniente dos negócios das Tríades (seitas mafiosas, cujo nome advém do fato de terem três líderes, por precaução). Nesse sentido, as produtoras e os investidores entendiam o cinema de Hong Kong como um investimento comercial seguro, onde experiências estéticas, formais ou mesmo semânticas eram preteridas por mecanismos de produção que provavam e garantiam sucesso de bilheteira.

Nos anos 70 do século passado, alguns críticos de cinema ocidentais consideraram (sem sucesso) encontrar uma *verdade cinematográfica* (Andrade, 1991) no cinema de ação de Hong Kong, com especial incidência no género *Kung Fu*, afirmando que este não trazia apenas sensações físicas: eram filmes pautados por conceitos inovadores como uma nova ideia de *raccord*, onde o corte só acontece no final de cada movimento; a rapidez da montagem e, em oposição a esta, uma duração excessiva e mórbida de planos de sangue e ferimentos. No entanto, o cinema de Hong Kong foi conhecido, até aos anos 80, por filmes e géneros considerados menores (e.g. comédia ou filmes de época que exacerbavam a nostalgia do grande império milenar chinês). Mais tarde, realizadores como Quentin Tarantino valem-se da estética dos filmes comerciais de Hong Kong para criarem a sua própria linguagem fílmica. Precisamente nos anos 80, chega a Hong Kong, um movimento universal (iniciado em França, nos anos 50, com o surgimento da **Nouvelle**

**Vague**<sup>1)</sup> que vem trazer ao seu cinema uma certa seriedade e reconhecimento internacional: a Nova Vaga. Com uma reduzida expressão, tendo em conta o imenso caudal produtivo de Hong Kong, a Nova Vaga vem fazer com que o cinema saia do território e chegue aos grandes festivais internacionais.

Os cineastas deste movimento deixaram de lado os géneros tipicamente fantasiosos do território e interessaram-se pela sua realidade social, pelos seus problemas quotidianos. O movimento divide-se em duas tendências. Uma quer filmar o dia a dia das pessoas do território, prescindindo dos enraizados modelos tradicionais da representação chinesa. Nesta fação, encontramos realizadores como Allen Fong, Lawrence Ah Mon ou Yim Ho. Outra assume essa forte herança cultural e inaugura uma nova fieira estética e formal, que conta com nomes como John Woo (que mais tarde virá a realizar êxitos de bilheteira como *A outra face [Face/off]*) e Tsui Hark.

Na altura, o jovem Wong Kar-Wai balouça entre as duas tendências. Todos eles cresceram em Hong Kong. Por isso, ao contrário das nostálgicas gerações anteriores de realizadores expatriados, tinham um legado cultural local. Trata-se de uma geração cujos estudos universitários foram feitos no Ocidente. A sua experiência intercultural concedia uma nova perspetiva de encarar e lidar com a realidade local. Tinham, quase todos, iniciado a carreira na televisão, meio que, embora partilhe a mesma gramática, procurava, naquela altura, naquela região, narrativas com uma tendência mais documental e uma dramaturgia menos ostensiva (Cheuk & Zhuo, 2008; Andrade, 1991).

Estes realizadores retrataram e pensaram o dia a dia: o prédio onde vivem, o vizinho do lado, o restaurante ambulante em frente. A Nova Vaga passou a ser o principal cartão de visita do cinema de Hong Kong no Ocidente, que rapidamente reconheceu e aplaudiu o seu novo potencial.

---

1. *Nouvelle Vague* foi um movimento cinematográfico surgido em França, no final da década de 50, antecipado por François Truffaut na famosa revista *Cahiers du Cinéma* (cofundada por André Bazin), em 1954, no artigo "Uma certa tendência do cinema francês". De facto, uma parte dos autores deste movimento começaram por ser críticos ou teóricos de cinema, antes de passarem à realização. Defendem que o cineasta escreve com a sua câmara e cimentam a ideia de autoria (por oposição ao paradigma cinematográfico norte americano onde a figura central é o produtor). Os filmes da *Nouvelle Vague* não apresentam características gerais comuns. Os seus autores expressaram as suas preocupações e estéticas pessoais.

## O cinema e a comida

Tal como em *Disponível para amar* (Figura 2), ainda hoje os habitantes de Hong Kong vão a casa sobretudo para dormir.



**Figura 2.** Sr. Chow (jornalista) e Sr.<sup>a</sup> Chan (escriturária) adormecem numa pequena divisão (Fotograma do filme *In the mood for Love*).

As refeições também são feitas maioritariamente fora. Os restaurantes de rua encontram-se por toda a cidade. Ir ao cinema ver um filme, numa sala às escuras, é uma maneira de conseguir um momento a sós e fugir da frenética vida urbana. É também um refúgio do clima da região, onde a humidade no ar, durante a maior parte do ano, ronda os 90% e se associa a uma temperatura média de 30 graus *Celcius*. Importa lembrar que o ar condicionado, omnipresente nas salas de cinema, é uma tecnologia dos anos 20 do século passado, que trouxe grande conforto aos habitantes daquela região.

A narrativa de *Disponível para amar* acontece quatro anos antes do início da Revolução Cultural Chinesa, no momento em que Hong Kong experienciava um dos seus maiores crescimentos económico e demográfico. Nos anos 50 e 60, na sequência da guerra da Coreia, os Estados Unidos da América embargaram o comércio com a China e o território desenvolveu a sua indústria com a ajuda dos refugiados políticos.

Nesta época, o hábito de ir ao cinema já era uma forte tradição cultural (Kaufman, 2009) que juntava várias comunidades provenientes de distintas regiões chinesas e que, embora não falassem o dialeto cantonense, podiam compreender os diálogos através da legendagem, uma vez que os caracteres chineses são comuns a todos os dialetos.

Hong Kong é um lugar onde a densidade populacional faz com que as habitações não sejam um espaço de intimidade, mas sim um lugar de promiscuidade, tendo em conta que, por norma, viviam várias famílias na mesma casa. A pouca profundidade de campo utilizada por Wong Kar-Wai, intensifica a ideia de espaços apertados, onde as pessoas se tocam quando se cruzam.

Em *Disponível para amar*, são recorrentes os diálogos entre o Sr. Chow e a Sr.<sup>a</sup> Chan sobre idas ao cinema. O cinema está sempre presente, enquanto temática secundária. O Sr. Chow decide tornar-se guionista, especificamente guionista de filmes de *Kung Fu*. Na primeira parte da narrativa, os diálogos entre as duas personagens centram-se, praticamente, em dois assuntos: cinema e comida (Figura 3). Comer é uma atividade muito presente na vida e nas conversas da população de Hong Kong, e na cultura chinesa em geral. O cumprimento habitual no dialeto cantonense (falado pela maioria da população de Hong Kong) é menos vezes “bom dia” ou “boa tarde” e quase

sempre “já comeste hoje?” (*lao mou sek fan?*). Excetuando ocasiões especiais, as refeições são ligeiras e de digestão fácil, o que implica um número de refeições superior à prática ocidental.

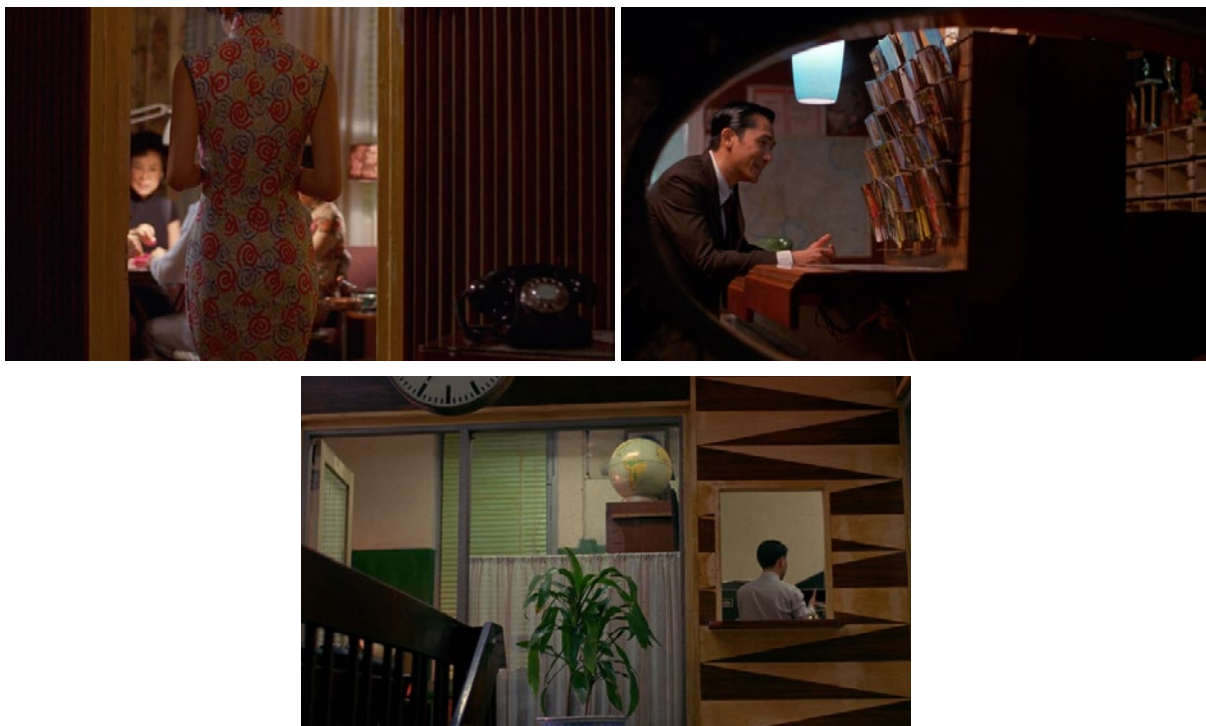


Figura 3 – Conversa em sussurro entre o Sr. Chow e Sr.<sup>a</sup> Chan para que os vizinhos não ouçam (Fotograma do filme *In the mood for Love*).

## A solidão e o desejo

A Gênese desta narrativa terá sido o projeto *Verão em Pequim*, que girava em torno de dois cidadãos de Hong Kong que tentam encontrar-se na praça Tiananmen e que seria protagonizado pelos mesmos atores – Tony Chiu-Wai Leung e Maggie Cheung (Chau, 2020). Por impedimentos vários, viria a ser repensado com o mesmo título, porém com um conceito e localização distinto: três histórias, que acontecem em diferentes décadas, filmadas em Macau, num restaurante chamado Pequim. Entretanto, Wong Kar-Wai, decide, primeiro, alterar o nome do projeto para *Três histórias sobre comida* e, mais tarde, concentrar-se em apenas numa das histórias de 30 minutos que viria a ser conhecida como *Disponível para amar*.

O filme é pautado por reenquadramentos constantes. A esmagadora maioria dos planos tem enquadramentos dentro de enquadramentos, onde a regra dos terços é imperial no recorte e reconfiguração do espaço fílmico (Figura 4).



**Figura 4.** Os enquadramentos dentro de enquadramentos promovem, também, a ideia de que as personagens estão sob permanente observação (Fotogramas do filme *In the mood for Love*)

Pequenos espaços apertados que apelam a um sentimento claustrofóbico. Esta ideia é acentuada pela escala de planos. Wong Kar-Wai não utiliza (com exceção da cena final, filmada no Camboja) um plano geral uma única vez, fica-se pelos planos médios e grandes planos. Rouba espaço à **diegese**<sup>2</sup>. Os protagonistas cruzam-se em ruas<sup>3</sup> estreitas da vizinhança e em casa, onde vivem em

---

2. A **diegese** designa o universo espaciotemporal da narrativa.

3. Na verdade, as imagens de exteriores das ruas de Hong Kong foram filmadas na Tailândia onde Wong Kar-Wai encontrou a memória urbana que tinha da cidade nos anos 60.

apartamentos partilhados por várias famílias. Não há espaço, nem privacidade. E essa ausência de privacidade promove uma tendência *voyeurista*: É inevitável contemplar a vida alheia (Figura 4).

Filmado sem guião, *Disponível para amar* desmonta a unidade spatiotemporal. As prolepses acontecem no tempo, mas não no espaço. O tempo passa, mas fica. Os grandes planos do relógio (Figura 5) de parede do escritório da Sr.<sup>a</sup> Chan, fortalecem a sensação de absoluto domínio temporal, num sítio onde nada acontece. “Afinal já tudo aconteceu” desabafa a protagonista precisamente no momento em que decidem simular a relação dos seus cônjuges. Repetir o que já aconteceu. A desfragmentação da linearidade da narrativa, que inicialmente foi lançada pela utilização do **fade out** e **fade in**<sup>4</sup> e depois do **jump cut**<sup>5</sup> ganha tamanha preponderância que, a certa altura, torna-se ténue a linha que separa a simulação da situação “real”.



**Figura 5.** Relógio em primeiro plano (Fotograma do filme *In the mood for Love*).

O peso da rotina, onde os dias se tornam efémeros e sem sentido, é reforçado pela estrutura narrativa. As cenas de encontros e desencontros acontecem e voltam a acontecer, até perderem sentido e importância. Na iminência de acontecer alguma coisa, não acontece nada e as personagens, que vivem perdidas numa solidão imposta pelas características do território, encontram na rotina a redenção. Encontramos este devir em *Lost in translation* de Sofia Coppola, onde a cidade oriental tecnológica e frenética submete as personagens à inércia. Uma inércia que é nostálgica e que anseia por uma felicidade que nunca chega (que já havíamos observado no realismo poético de *O Atalante* de Jean de Vigo). Em *In the mood for love*, Wong Kar-Wai explora os temas que lhe são mais caros e recorrentes na sua obra (e.g. *Chungking Express*): a solidão e o desejo. Estes dois sentimentos são a base para o desenrolar da progressiva obsessão que as duas personagens desenvolvem em redor das traições dos seus cônjuges e que estimulam um vórtice emotivo que nunca é concretizado nas suas ações (figura 6).

---

4. No processo de pós-produção, nomeadamente na montagem, o **fade out** corresponde uma transição de uma imagem e/ou som para a sua ausência (desaparecimento da imagem e/ou supressão sonora), enquanto o **fade in**, por oposição, é uma transição de uma não-imagem (e.g. cor preta) e/ou de um não-som para uma imagem e/ou ambiente sonoro.

5. **Jump cut** é uma técnica de montagem por corte dentro do mesmo plano (que passa a ser dois) e que resulta numa sensação de salto da imagem. Normalmente visto como uma falha técnica grosseira (muito utilizado por prosumidores em plataformas de difusão audiovisual como o *Youtube*), foi utilizada intencionalmente por pioneiros do cinema como George Méliès para criar ilusões de ótica e por razões de afirmação conceptual e estética, primeiro por Dziga Vertov e mais tarde por Jean Luc Godard e por outros realizadores da *Nouvelle Vague*.



**Figura 6.** Os protagonistas simulam a relação dos seus cônjuges (Fotograma do filme *In the mood for Love*).

O Sr. Chow e a Sr.<sup>a</sup> Chan são moldados por Wong Kar-Wai enquanto elementos pictóricos na composição do enquadramento. Os respetivos cônjuges dos protagonistas aparecem parcialmente, de costas ou mesmo em **off**<sup>6</sup>. Nunca, enquanto espetadores, os vemos de frente. Não conhecemos as suas caras. Uma premonição da futura ausência destas personagens na narrativa. O Sr. Chow e a Sr.<sup>a</sup> Chan são parte do espaço diegético, são adereços de cena cuidadosamente posicionados e, simultaneamente, são as personagens principais de uma narrativa, onde a utilização expressiva da música traz tanta informação ao espetador quanto os diálogos, unificando e fortalecendo a importância da banda sonora. “Fui ao cinema” diz a Sr.<sup>a</sup> Chan antes de fechar a porta amarela por onde se cruzou com o Sr. Chan. O bater da porta coincide, pela montagem, com o toque do telefone. Esta técnica reforça a passagem de planos, através de sonoridades agressivas, de um modo funcional e sensorial.

O ambiente lúgubre de exteriores foi encontrado por Wong Kar-Wai na Tailândia, onde o realizador reconheceu a Hong Kong dos anos 60 que morava no seu imaginário. Enquanto espetadores, nunca vemos os imponentes edifícios de Hong Kong, verticais e esguios, porque o ponto de vista do realizador (que é inevitavelmente o ponto de vista do espetador) é sempre horizontal, sempre curto. O que está em campo é um recorte *voyeurista* do tecido urbano (como acontece em *A Janela Indiscreta* de Hitchcock) que encontra a sua maior evidência na recorrente imagem de alguém que olha através de uma janela (Figura 7). Perscrutar o quotidiano desde uma janela: a perfeita alegoria para o ecrã de cinema.

---

6. Entende-se por **off** toda a ação desenvolvida fora de campo (veja **campo**) perceptível ao espetador (e.g. voz *off*, diálogos com personagens que se encontram fora do enquadramento, sons que indiciam ação fora de campo ou até ações que possam ter implicações em campo).



**Figura 7.** Protagonistas à janela filmados em estúdio (Fotogramas do filme *In the mood for Love*).

A obscuridade narrativa e visual é marcada pela utilização constante da luz artificial, com exceção da sequência final. Mesmo as cenas de exteriores são sempre filmadas com iluminação artificial. Uma iluminação fugaz para vidas esvaziadas pela rotina. Apesar da relação obsessiva que desenvolvem com base na descoberta da traição dos seus cônjuges, os protagonistas assumem uma dedicação surpreendente face aos seus vínculos matrimoniais. Nos frequentes grandes planos de mãos (Figura 8). Wong Kar-Wai destaca as alianças, reforçando a ideia de vínculo inquebrável. Destes destaca-se um em que a mão do Sr. Chow, com a respetiva aliança, tem como pano de fundo as grades de uma janela.



**Figura 8.** Alianças e grades (Fotogramas do filme *In the mood for Love*).

As grades das janelas (Figura 8), indissociáveis da arquitetura chinesa, também surgem frequentemente como pano de fundo das conversas entre estas personagens. As grades surgem, frequentemente, em primeiro plano, ou seja, Wong Kar-Wai filma esses diálogos do interior das janelas, aprisionando assim, novamente, o Sr. Chow e a Sr.<sup>a</sup> Chan nas suas alianças.

*Disponível para amar* tem uma narrativa, marcada profundamente pela utilização da **elipse**<sup>7</sup>, enquanto recurso estilístico. Quase tudo é omitido. A utilização de imagens refletidas em espelhos traz-nos a confirmação de que os protagonistas espelham (ou tentam espelhar) os seus cônjuges (e os seus comportamentos) em si mesmos. Numa tentativa, desesperada, de “entender como

---

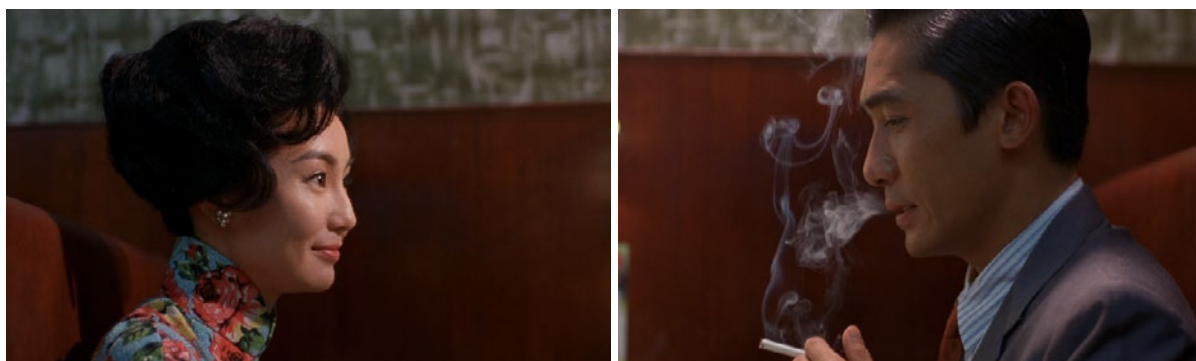
7. A **elipse** é um recurso estilístico que suprime uma parte temporal da narrativa, variavelmente subentendida pelo espetador.

tudo começou” (como refere o Sr. Chow, enquanto se protegem da chuva). Mas, se os espelhos, provocam uma ligeira sensação de dilatação espacial, a chuva (Figura 9) confina os protagonistas contra as paredes dessas ruas estreitas, oprimindo o espaço diegético.



**Figura 9.** Chuva como elemento dramático (Fotograma do filme *In the mood for Love*).

Embora Wong Kar-Wai tenha o seu universo cinematográfico muito bem consolidado e estruturado, não deixa de surpreender a utilização do **plot point**<sup>8</sup> aos 27 minutos. Apesar da antecipação da descoberta da deslealdade dos seus cônjuges (e.g. cena da gravata do chefe da Sr.<sup>a</sup> Chan), é nesse exato minuto que as personagens, que se encontram juntas num sítio público (Figura 10) pela primeira vez, validam as suas suspeições. O modo como reagem a essa descoberta é coincidente com a postura que mantêm ao longo da narrativa: uma serenidade visceral, que atinge os seus momentos mais altos nos planos em câmara lenta, sublinhados pela música de Shigeru Umebayashi que eleva as imagens para uma nova dimensão interpretativa (Silva, 2012).



**Figura 10.** Campo contra campo filmado no restaurante *Goldfinch*, que abriu ao público em 1962 -ano em que a narrativa acontece (Fotogramas do filme *In the mood for Love*).

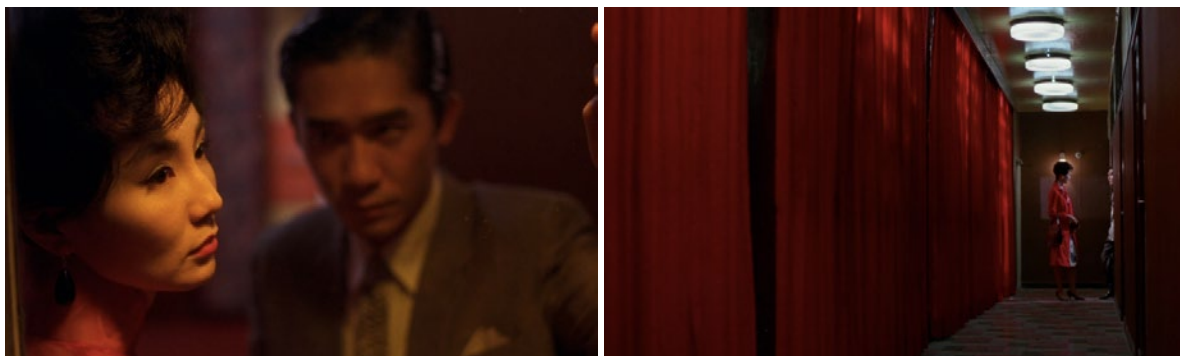
---

8. O **plot point** é o momento em que se desencadeia o enredo da narrativa. Normalmente, acontece aos 27 minutos (numa longa-metragem de cerca de 120 minutos), momento em que o espetador começa a ficar impaciente com o desenvolvimento da ação.

Provavelmente uma das mais famosas cenas de campo contra campo da história do cinema, não deixa de subverter as regras desta técnica ao utilizar um ponto de vista que nos mostra as personagens sempre de perfil, por não aproximar a câmara da linha dos 180°.

## A importância da cor

A paleta de cores suaves vai sendo progressivamente substituída por outra de cores mais intensas, até chegar ao vermelho vivo que marca o momento de eminente desejo. A hegemonia da cor vermelha e da intensidade lânguida (no seu duplo sentido de doentia e libidinosa) atinge o seu expoente máximo no corredor do hotel, onde os protagonistas se encontram no quarto 2046, nome do filme sequela de *Disponível para amar* (Figura 11).



**Figura 11.** Ambiente rubro do quarto n.º 2046 (Fotogramas do filme *In the mood for Love*).

O domínio cromático de Wong Kar-Wai e a seu aproveitamento dramático também se explicita na relação entre o **guarda-roupa**<sup>9</sup> da Sr.<sup>a</sup> Chan e a cenografia. O *Cheongsam* é um vestido justo chinês, trazido para Hong Kong por alfaiates de Shanghai fugidos da revolução cultural maoísta. Os *Cheongsams* da protagonista fazem pandã com o espaço cénico, numa perfeita harmonia de cores, padrões e formas. Na primeira cena, vemos a Sr.<sup>a</sup> Chan pela primeira vez. Assoma a uma janela amarela num *Cheongsam* azul com rosas vermelhas, folhas verdes e alguns apontamentos do mesmo amarelo das cortinas que também têm rosas vermelhas e folhas verdes. As cores quentes do fundo desfocado mantêm as mesmas tonalidades. A segunda cena do filme afigura-se baratinada. É dia de mudanças para os protagonistas e os móveis, transportados por carregadores, mal cabem nos apertados corredores. A Sr.<sup>a</sup> Chan veste um *Cheongsam* escuro, de xadrez, com um remate floral azul que combina com os tons secos e neutros do corredor com as cores de uma manta que tapa um dos móveis que, por engano, entrava no quarto errado. Ao longo da narrativa, a protagonista veste vinte *Cheongsams* distintos (Figura 12). Sempre em perfeita sintonia cenográfica. Destas duas dezenas, destacamos, pelo magnetismo, os vestidos utilizados nas cenas de ambiente cromático verde-topázio do escritório onde trabalha a Sr.<sup>a</sup> Chan.

---

9. O **guarda-roupa** é um dos elementos caracterizadores das personagens e engloba o conjunto de trajes utilizados ao longo de uma narrativa audiovisual.



**Figura 12.** *Cheongsams* (Fotogramas do filme *In the mood for Love*).

Na sequela metaficcional *2046*, Wong Kar-Wai junta ficção científica ao drama romântico. O Sr. Chow escreve, no seu quarto de hotel, sobre um comboio que parte para o ano 2046. Esta ideia lírica e melancólica de uma paixão entre uma ginoide e um ser biológico primordial, ou seja, entre a cópia e o original, havia sido trabalhada por Ridley Scott no filme *Blade Runner - Perigo Iminente*, obra em análise do capítulo seguinte do livro *Comunicação audiovisual: o comboio do amor*: "Será que os androides sonham com ovelhas elétricas?".

## Conclusões

As influências da nova vaga são ainda perceptíveis no cinema de Wong Kar-Wai, movimento que, nos anos 80, se dividiu em duas fações do movimento em Hong Kong: uma que enveredou pelo relato da complexa sociedade local, adotando uma estética muito realista e que vem cortar por completo com a tradição cinematográfica existente até então no Território; e outra, que vai beber a essa rica herança e adaptá-la a uma estética contemporânea.

Existem, ainda, alguns realizadores que ficam com um pé em cada facção, como é o caso de Wong Kar-Wai. *Disponível para amar* ainda parece procurar a realidade social. Parece tentar ser, simultaneamente, um reflexo e uma reflexão sobre a vida das pessoas comuns. No entanto, existem fatores novos que o demarcam deste movimento. Desde logo, e obviamente, a distância temporal de um movimento que, como todos os outros, é datado no tempo; o facto de estar a ser retratada uma década do passado que, segundo o próprio realizador (Kaufman, 2009), é muito interessante porque dentro da comunidade chinesa existiam diferentes culturas, idiomas e tradições (inclusivamente cinematográficas); a sedimentação do universo de Wong Kar-Wai, que reencontra, neste filme, as temáticas de solidão e desejo que lhe são características; a essência da bola de neve obsessiva dos protagonistas de uma narrativa onde, na constante iminência de acontecer o amor, nunca acontece.

Sendo a Unidade Curricular de Comunicação Audiovisual eminentemente prática, este segundo segmento do programa da Unidade Curricular de Comunicação Audiovisual procura, portanto, consolidar o domínio da linguagem audiovisual e possibilitar a leitura, análise, compreensão e articulação de conceitos, técnicas e regras, no intuito de preparar os estudantes, o melhor possível, para as vicissitudes da prática laboratorial.



## Bibliografia

- [1] Andrade, J. (1991). *Macau/Hong Kong*. Edições da Cinemateca Portuguesa.
- [2] Aumont, J. (1995). *A Estética do Filme*. Papirus Editora.
- [3] Bergan, R. (2010). *Ismos: para entender o cinema*. Globo.
- [4] Bhattacharya, A. (2018). Where Blade Runner began: 50 years of Do Androids Dream of Electric Sheep?. *Nature*, N° 555.
- [5] Brooker, W. (2005). *The Blade Runner Experience*. Wallflower.
- [6] Burns, R. W. (1998). *Television: an international history of the formative years*. IET.
- [7] Chau, H. (2020). The Troubled Production of 'In the Mood for Love'. *Film in the Ether*. Documentário. Cor.
- [8] Cheuk, P. T. & Zhuo, B. (2008). *Cinema New Wave de Hong Kong (1978-2000)*. Intellect Books.
- [9] Featherstone, M. & Burrows, R. (1996). *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk*. Sage.
- [10] Guedes, J. (1991). *As seitas: Histórias do Crime e da Política em Macau*. Livros do Oriente.
- [11] Haw, St. (2008). *História da China*. Edições Tinta da China.
- [12] Hedges, I. (2009). *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*. SIU Press
- [13] Joseph C. (1972). *The hero with a thousand faces*. Princeton University Press.
- [14] Kaufman, A. (2009, December 9). The "Mood" of Wong Kar-Wai; the Asian Master Does it Again. *Indiewire*. [http://www.indiewire.com/article/decade\\_wong\\_kar-wai\\_on\\_in\\_the\\_mood\\_for\\_love/#](http://www.indiewire.com/article/decade_wong_kar-wai_on_in_the_mood_for_love/#)
- [15] Machado, A. (1993). *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. USP.
- [16] Machado, A. (2007). *Arte e mídia*. Jorge Zahar.
- [17] Silva, B. M. (2012). Psicogeografias de Hong Kong: In The Mood For Love. *Revista Comunicando*, 1(1).
- [18] Silva, B. (2021). *Comunicação Audiovisual - o comboio do amor*. Grácio.
- [19] Silva, B., & Carrega, J. (Eds.). (2021). *The Forking Paths, Interactive Film and Media*. Edições CIAC.
- [20] Stubbs, J. (2012). *Historical Film – A Critical introduction*. Bloomsbury.
- [21] Thompson K. & Bordwell, D. (2003). *Film History: An introduction*. MacGraw-Hill.
- [22] Truby, J. (2008). *The Anatomy of a Story*. Macmillan.

[23] Vogler, C. (2008). *The writer's journey: mythic structure for storytellers and screenwriters*. Studio City.

[24] Voguel, A. (2005). *Film as a Subversive Art*. C.T. Editions.

#### Filmografia

[25] Coppola, S. (Director). (2003). *Lost in Translation* [O Amor é um lugar estranho] [Film]. American Zoetrope; Elemental Films.

[26] Hitchcock, A. (Director). (1954). *Rear Window* [A Janela Indiscreta][Film]. Paramount Pictures.

[27] Kar-Wai, W. (Director). (1990). *Days of Being Wild* [Dias Selvagens][Film]. Jet Tone Films.

[28] Kar-Wai, W. (Director). (1994). *Chungking Express* [Film]. Jet Tone Production.

[29] Kar-Wai, W. (Director). (2000). *In the Mood for Love* [Disponível para Amar] [Film]. Jet Tone Productions; Paradis Films.

[30] Kar-Wai, W. (Director). (2004). *2046* [Film]. Jet Tone Films.

[31] Lang, F. (Director). (1927). *Metropolis* [Film]. Universum Film (UFA).

[32] Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner* [Blade Runner – Perigo Iminente][Film]. The Ladd Company; Warner Bros. Pictures.

[33] Vigo, J. (Director). (1934). *L'Atalante* [Film]. Argui-Films.



