

DESIGN GRÁFICO E CINEMA: AS PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS DO FILME *IN THE MOOD FOR LOVE*

Izael Dias da Silva Filho¹

Talita de Azevedo Déda²

Design Gráfico



cadernos de
graduação

ciências humanas e sociais

ISSN IMPRESSO 1980-1785

ISSN ELETRÔNICO 2316-3143

RESUMO

O designer de produção, profissional que atua na indústria cinematográfica, é responsável pelo conceito estético da imagem fílmica. Para alcançar o conceito que o filme requer, ele utiliza certos elementos que servirão de apoio aos personagens e a narrativa, no entanto, para a articulação desses elementos, o designer de produção deve compreender as regras do alfabetismo visual e de que forma ele pode auxiliar nas unidades da linguagem visual em prol da narrativa, tendo como objeto de estudo o filme *In the Mood for Love*. Para a compreensão da significação desses elementos no filme, será realizada uma análise semiótica com base no método de Christian Metz (2014) auxiliado pela transcrição e leitura fílmica proposta por Laurent Jullier e Michel Marie (2009). Este artigo não pretende fazer uma análise unilateral sobre o discurso fílmico e suas estratégias narrativas, mas sim, objetiva expor aos designers gráficos de que maneira as teorias em design gráfico podem ser aplicadas ao projeto fílmico, com o intuito de auxiliar a narrativa fílmica, por meio de um estudo sobre os elementos de design de produção presentes no filme *In the Mood for Love*.

PALAVRAS-CHAVE

Design Gráfico. Design de Produção. Semiótica. Linguagem Cinematográfica.

ABSTRACT

The production designer, a professional who works in the film industry, is responsible for the aesthetic concept of the filmic image. In order to achieve the concept that the film requires, it uses certain elements that will support the characters and the narrative. However, for the articulation of these elements, the production designer must understand the rules of visual literacy and how it can help in the units of the visual language in favor of the narrative, having as object of study the film *In the Mood for Love*. To understand the significance of these elements in the film, a semiotic analysis will be performed based on the method of Christian Metz (2014) aided by the transcription and film reading proposed by Laurent Jullier and Michel Marie (2009). This article does not intend to make a unilateral analysis on the filmic discourse and its narrative strategies. But rather, it aims to expose to the graphic designers how the theories in graphic design can be applied to the film project, with the purpose of assisting the filmic narrative, through of a study on the elements of production design present in the film *In the Mood for Love*.

KEYWORDS

Graphic design. Production design. Semiotics. Film Language.

1 INTRODUÇÃO

O que começou como entretenimento e passatempo para as massas, adquiriu com o tempo *status* de arte. Martin (2009, p. 13), em seu livro *A linguagem Cinematográfica*, defende o cinema enquanto arte e que “se alguns desprezam o cinema, é porque na verdade ignoram suas belezas, e que de toda forma é absolutamente irracional negligenciar uma arte que, socialmente falando, é a mais importante e a mais influente da nossa época”. Na verdade, há aqueles que alegam, como é o caso do próprio Martin (2009), que desde suas origens o cinema já começou como arte.

A indústria cinematográfica é um dos maiores setores de entretenimento do mundo. Uma grande indústria que comporta profissionais de diversas áreas. Vão desde os roteiristas, diretores, fotógrafos, produtores, dentre outros, como, por exemplo, profissionais da área de design. Alguns desses profissionais, como o roteirista, diretor, diretor de fotografia e o designer de produção, a maneira como essas pessoas interpretam a realidade contribui para a subjetividade da imagem cinematográfica. “Desde a sequência de abertura de um filme, adentramos o mundo construído por seus criadores” (BARNWELL, 2013, p. 9).

Entre esses criadores da imagem filmica, encontram-se os profissionais da área de design, cuja combinação da estética e da funcionalidade fazem organizar os elementos visuais e influenciar em como o espectador percebe a mensagem. Bergström (2009) aponta que é a forma pela qual os elementos visuais estão dispostos que in-

dica o design bem-sucedido. O design gráfico atualmente é um setor próspero da indústria que ganha cada vez mais notoriedade e espaço (BERGSTRÖM, 2009).

Apesar da valorização e crescimento da profissão, o número de profissionais dentro da indústria cinematográfica ainda é pequeno. Embora seja notório que já exista campo de atuação dentro do projeto fílmico, com destaque para os profissionais de *Motion Design* e *Production Design*; mesmo esses profissionais ainda são parcela em número reduzido. É o que aponta Costa (2011) na apresentação do livro *Design e Linguagem Cinematográfica*.

É importante notar que há um grande empenho por parte dos profissionais e estudantes nas pesquisas entre cinema e design. O objetivo dessas pesquisas é identificar como o design gráfico pode ser inserido dentro do projeto visual e de que forma ele pode auxiliar na construção da narrativa fílmica, utilizando formas gráficas de expressão como instrumento descritivo narrativo ou com valor simbólico.

Em sua pesquisa sobre design e cinema, Baptista (2008) aponta alguns estudos relacionados a essa interação entre cinema e design. Entre as apontadas por ele, existem pesquisas que exploram o uso de elementos gráficos esquemáticos, como as fontes usadas em legendas, letreiros e ou elementos visuais que compõem a cenografia; o uso da tipografia, principalmente nas cenas de abertura; e, por último, o uso de objetos na narrativa fílmica, ferramentas estudadas sob a perspectiva do design de produção.

O designer de produção é o profissional encarregado pela perspectiva estética de um filme. "Por meio do uso de espaço, volume, luz, cor e textura, ele tem o objetivo de criar um design que apoie e fortaleça a história e as personagens" (BARNWELL, 2013, p. 101). Apesar de no Brasil o *production designer* ainda ser nomeado como diretor de arte seria equivocado adotar tal nomenclatura, pois "o *production designer* sobrepõe-se ao diretor de arte, pois abrange um número maior de variáveis" (MACHADO, 2011, p. 75).

Todas as decisões tomadas pelo designer de produção devem contribuir para a construção dos elementos da narrativa fílmica. Seu trabalho consiste na escolha do figurino, da paleta de cores, da iluminação, escolha dos objetos presentes em cena, a escolha de se filmar em um cenário natural ou um que seja construído, e a concepção visual dos cenários. Em resumo, o designer de produção cuida do aspecto estético da imagem, da composição da cena, ou, em termos cinematográficos, da *mise-en-scène*.

Pode-se dizer que a relação entre o design de produção e o design gráfico se dá por meio da compreensão dos fundamentos da gramática visual e como essa pode contribuir para a narrativa cinematográfica, pois assim como no design gráfico, o design de produção utiliza alguns componentes visuais, como por exemplo, a forma, a fim de transmitir uma mensagem. "A criação de formas, como quadrados, triângulos e círculos, contribui com a noção de espaço e é usada para transmitir aspectos da narrativa" (BARNWELL, 2013, p. 108)

Para que se possa, de uma forma relevante, averiguar a relação entre design gráfico e os elementos da linguagem cinematográfica, o design de produção será

utilizado como uma ponte entre as duas áreas. Com base na explanação acima, esse estudo se propõe realizar uma proposta analítica fílmica e semiótica sobre os itens de responsabilidade do designer de produção dentro do corpo fílmico (cenário, objetos em cena, paleta de cores, figurino, iluminação) e alguns elementos da linguagem cinematográfica, como a montagem e o enquadramento; tentando fazer uma relação entre esses itens e os elementos da gramática visual (tom, forma, cor, e de que maneira essas partes podem influenciar a significação). É interessante notar que a própria natureza do design gráfico permite e facilita as análises fílmicas. Baptista (2008) salienta a possibilidade de combinar a teoria do design com as ferramentas de análise.

Para a análise foi escolhido o filme *In the Mood for Love* (2000), um filme de *Hong Kong*, cujo título foi traduzido para o Brasil como *Amor à flor da pele*. O critério para a seleção foi a formação como design gráfico do diretor, Wong Kar-Wai, que se formou pela *Hong Kong Polytechnic College*. Já a escolha do filme foi motivada pela forma como o cenário, a paleta de cor, o figurino, os objetos em cena, os elementos que compõem o plano e que são de responsabilidade do designer de produção e a maneira como esses elementos influenciam a narrativa e os símbolos e os aspectos psicológicos presentes no filme. Então, a partir disso, o trabalho de William Chang, designer de produção do filme, também será mencionado e de que maneira funciona seu processo de composição.

Para evidenciar uma proposta analítica, com o objetivo de aprofundar a análise da imagem, foi utilizado o método de transcrição de alguns planos e algumas sequências do filme. No caso das sequências, a transcrição será feita em quadros, onde a cena será descrita e então a análise será feita. O método de transcrição adotado para esse estudo, foi o método de Laurent Jullier e Michel Marie (2009).

O método dos autores consiste em transcrever alguns planos ou algumas sequências com a intenção de destacar e analisar os elementos específicos da linguagem cinematográfica. Porém eles ressaltam que uma análise não seria eficiente se deixasse de fora as escolhas de composição da cena (JULLIER; MARIE; 2009). Levando em consideração essa observação, o estudo pretende observar os elementos de responsabilidade do designer de produção inseridos na análise, para que se possa levar em conta os aspectos da *mise-en-scène*, ou seja, tudo aquilo que compõe a cena.

Além de um método de transcrição, será utilizada a metodologia semiótica de análise de elementos cinematográficos, proposto por Metz (2014), cuja teoria explora que o filme é composto por paradigmáticas sintagmas e que cada sintagma influencia e motiva o significante do outro. Uma unidade da linguagem cinematográfica começa como um objeto de denotação, porém a influência exercida por outros elementos de denotação sobre ele acaba alterando o significante dos objetos de denotação. Os sintagmas são as unidades que compõem a imagem fílmica; o estudo sintagmático permite perceber e verificar os diversos elementos da linguagem.

A intenção deste artigo é analisar como o design gráfico pode auxiliar a narrativa fílmica, por meio de um estudo sobre os elementos de design de produção presentes no filme *In the Mood for Love*. A realização deste trabalho também tem como finalidade a exploração dos conhecimentos referentes ao design gráfico que possam

ser aplicados a indústria fílmica, visando relacionar os conhecimentos de ambas as áreas e explorar outras oportunidades de aplicação do design gráfico e demonstrar como ele, por meio da comunicação visual, possui as ferramentas e os conhecimentos necessários para auxiliar na construção da narrativa e dos aspectos simbólicos e psicológicos em um filme.

Espera-se que os profissionais de design gráfico, interessados em atuar na indústria cinematográfica, possam constatar que alguns dos conhecimentos adquiridos na academia podem ser aplicados ao cinema.

2 ANÁLISE

A decisão de observar os filmes do diretor Wong Kar-Wai sob um olhar analítico deveu-se a sua formação em design gráfico, por isso a ideia inicial era de que em suas obras ou em alguma delas, se identificaria elementos que compõe a gramática visual utilizada pelo designer gráfico. O outro fator foi que dentro dos filmes assistidos, *In the Mood for Love* foi aquele que o uso dos elementos de design de produção é notável. Dentro do filme unidades da linguagem visual como a cor, a textura, o tom, junto com as unidades da linguagem cinematográfica, o cenário, o figurino, a iluminação, o enquadramento, a montagem, influenciam à narrativa, as sensações e o processo de significação.

O método de transcrição é dividido níveis para facilitar a aproximação e a análise de um filme. Tomar tal decisão de dividir facilita o estudo, uma vez que o level de profundidade é de decisão de quem faz o estudo e os elementos a serem analisados acabam ficando sob a escolha de quem analisa.

2.1 NO NÍVEL DO PLANO

A escolha do nível do plano foi motivada pela abordagem de leitura que ela propõe. Metz (2014) afirma que o plano é o elemento mínimo da cadeia fílmica. Tendo em vista esse conceito, a leitura do nível do plano permite observar os detalhes, pois de acordo com Jullier e Marie (2009, p. 20) "A leitura de um simples plano conduz quase certamente a entrar nos detalhes e na regulação dos parâmetros técnicos e a flertar com a leitura genética". As ferramentas inseridas na leitura do nível do plano envolvem os aspectos essenciais, como o enquadramento e aqueles de composição estética como a iluminação e as cores. A análise no nível do plano permite verificar as regulações estéticas e semióticas (JULLIER; MARIE, 2009).

É importante frisar que no livro *Lendo as Imagens do Cinema* de Jullier e Marie (2009) os autores ressaltam a preferência em abordar os elementos exclusivos do cinema. No entanto, os dois ressaltam que em uma análise é de extrema importância analisar tudo aquilo que está presente em cena.

O objetivo é que com esse nível de leitura os elementos de ordem estética sejam destacados, com a intenção de analisá-los para que se possa observar como o design de produção contribuiu na composição dos planos e, por consequência, da

mensagem. Além disso, com o objetivo de identificar e analisar certas conotações presentes no filme foram escolhidas algumas ferramentas do nível do plano. Foram elas: o ponto de vista, as luzes e as cores.

2.1.1 Ponto de Vista

De acordo com Jullier e Marie (2009, p. 22) “O ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera [...] Nenhum ponto de vista é neutro. Todas as posições de câmera conduzem sua série de conotações”. Tomando-se conceito como ponto de partida e o relacionando ao filme, pode-se identificar em alguns planos um padrão na posição dos atores, dos objetos em relação a localização da câmera.

Os planos abaixo foram escolhidos, pois apresentam o ponto de vista como um elemento importante em sua composição. Eles apresentam algo recorrente na narrativa que é a sensação de que o espectador está espreitando, observando o desenrolar dos fatos. De acordo com Jullier e Marie (2009, p. 22) “[...] o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ela fará da cena. Encontrar-se em um local significa receber as informações sob certo ângulo e não sob outro [...]”. Em uma entrevista Wong Kar-Wai (o diretor) relata que a intenção era pôr o espectador na posição de um dos vizinhos (CINEFABICO, 2010).

Figura 1 – A Sra. Chan recebe uma carta¹



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Neste plano uma carta é entregue a Sra. Chan por uma das moradoras. Porém a carta pertencia ao Sr. Chow, cuja esposa está no Japão. A sua vizinha acaba se confundindo, pois ao ver o selo do Japão na carta acha que a carta é do seu marido, que também está no Japão. É importante fazer uma observação: em momento algum do filme é revelado qual a profissão dos cônjuges de ambos. O que se sabe é que os dois viajam frequentemente.

Nesse plano, assim como a vizinha, o espectador é indiscreto e curioso. A construção do ponto de vista nesse plano é feita por meio da posição da câmera em relação aos objetos e o cenário. O ponto de vista aqui, remete a verificação incômoda da traição.

Figura 2 – Sra Chan e o Sr. Chow dentro de um táxi¹



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

No plano acima, após uma tentativa frustrada de repetir a traição, os personagens pegam um táxi e se dirigem para a pensão onde moram. Aqui, mais uma vez, os elementos que compõem a cena, o táxi, a posição dos atores em relação a câmera, contribuem na construção do ponto de vista e, por consequência, da conotação. Aqui o espectador é posto para observar a tentativa de traição frustrada da Sra. Chan e do Sr. Chow. Jullier e Marie (2009, p. 23) escrevem que:

Nas formas mais habituais do cinema narrativo, as duas acepções estão intimamente ligadas: quer a câmera coloque o espectador como testemunha, proporcionando-lhe o ponto de vista imparcial, invisível e privilegiado da testemunha da cena; quer adote o ponto de vista de um personagem, mais ou menos subjetivamente [...].

Metz (2014) afirma que o processo de significação se dá por meio da relação dos sintagmas presentes no filme, ou seja, um grupo de elementos linguísticos contíguo presentes na cena. São os diversos elementos de denotação e conotação que juntos auxiliam na construção da mensagem. A relação

¹ Todas as imagens desta análise são capturas de tela do filme *In the Mood for Love*.

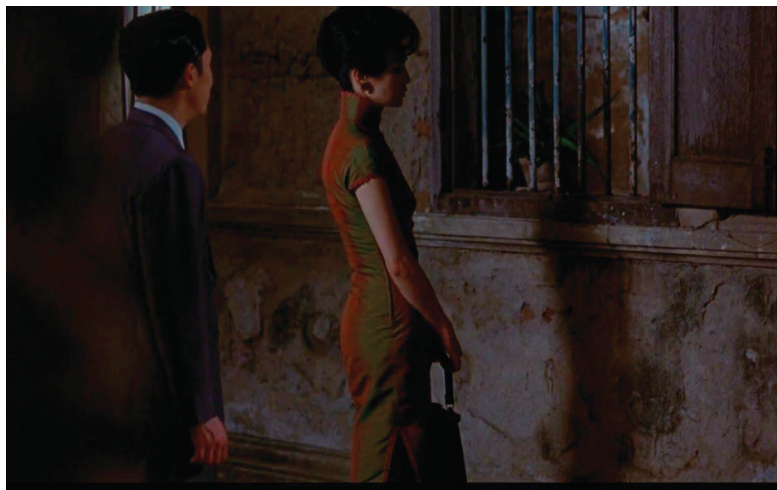
com o ponto de vista, o cenário, os atores e os objetos que ficam à frente do olhar da câmera, ajudam a construir a sensação de que o espectador, além de um *voyeur* e intruso, é também uma testemunha. Essa significação não seria possível sem a presença dos elementos de cunho denotativo e conotativo.

2.1.2 Luzes e Cores

Outra ferramenta referente ao nível do plano são as luzes e as cores. A paleta de cores do filme é de tons de baixa saturação, porém certas cores em determinados pontos da narrativa, adquirem um destaque importante dentro da narrativa e, por consequência disso, notou-se que a tonalidade dessas cores se torna mais vibrante. Sobre essa variação na saturação, Ludmilla (2011, p. 66) aponta que: “Quanto mais intensa e saturada for a coloração de um objeto ou acontecimento visual, mais carregado estará de expressão e emoção”.

No entanto, apesar da baixa saturação que o filme apresenta, percebeu-se que há a predominância de duas cores no filme. São o vermelho e o verde. Estas duas cores estão presentes no cenário, nos figurinos, nos objetos, na iluminação. Elas impregnam toda a *mise en scène*. O plano abaixo, é um exemplo onde a iluminação ajuda a construir certos significantes na cena.

Figura 3 – Sra. Chan e o Sr. Chow conversam



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

O Sr. Chow convida a Sra. Chan para jantar e ela recusa o convite. Nesse momento do filme ambos já sabem da traição. Na cena, onde esse plano foi extraído, eles conversam sobre que é estar casado e o que eles tiveram que abrir mão por isso. No plano nota-se o uso de cores com baixa saturação. O verde é utilizado no figurino e há a presença do vermelho em uma iluminação que surge do mesmo lado onde o Sr. Chow está posicionado. Banks e Fraser

(2007) afirmam que certas cores não precisam do auxílio da semiótica para explicar a sensações elas causam e que o vermelho, por exemplo, pode tornar as pessoas apaixonadas ou raivosas.

A iluminação avermelhada é projetada do lado onde o Sr. Chow está posicionado, incidindo especificamente sobre a atriz e seu vestido verdejante. “A própria direção da luz pode apoiar a história [...]. Além da direção na qual ela cai, a própria quantidade de luz que cai sobre o sujeito pode enriquecer um retrato psicológico” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 38). Relacionando esses conceitos com o plano, a direção na qual luz vem e na qual a luz cai, remete à atração sexual que a Sra. Chan sente pelo Sr. Chow. Pela intensidade da própria luz, entende-se que apesar de haver uma tensão sexual entre os dois, o desejo, naquele momento é reprimido pelas suas responsabilidades sociais enquanto marido e mulher.

Outra regulação importante do objeto fílmico e que é de decisão do designer de produção, é a paleta de cores do filme. No filme percebe-se o uso do verde e do vermelho como cores centrais. “Os designers às vezes evitam usar cores fortes em favor de uma paleta mais neutra. Ao usar tons neutros, umas ou duas cores-chaves podem realmente se destacar para um efeito dramático [...]” (BARNWELL, 2013, p. 112). Durante toda a projeção do filme o verde, o vermelho, dividem espaço em tela. Em determinados momentos, um sobrepuja o outro.

Em todo o filme, o vermelho sempre aparece em maior quantidade do que o verde, porém em alguns casos, o verde possui mais destaque. O vermelho discreto representa o desejo que, apesar de intenso, está reprimido entre os dois personagens. Quanto ao verde, Banks e Fraser (2007) afirmam que além do lado positivo dessa cor que remete a harmonia, equilíbrio e paz, as cores podem possuir uma conotação negativa, que seria desinteresse e abatimento. Há, porém, a conotação cultural que determinada cor pode possuir. Na China, por exemplo, o verde é associado a infidelidade e ao exorcismo (ABRAWEB; LOGOVIA, 2012)

Pode-se conferir, aplicando a teoria semiótica de Metz (2014) a esse plano, que o aspecto de um sintagma altera o significante do outro e que a mudança de algum desses elementos, associada a uma quantidade perceptível alteraria a imagem.

Apesar das ferramentas de transcrição dos autores Jullier e Marie (2009) darem preferência para os elementos específicos da linguagem cinematográfica (montagem, enquadramento), é importante ressaltar que a excelência de uma análise está em considerar todos os aspectos que compõe uma cena. Por essa razão, dentro do nível do plano será analisado as significações relacionadas ao figurino e ao cenário.

2.1.3 Figurino

Geralmente em um projeto fílmico os figurinos ficam sob a supervisão dos figurinistas, porém o designer de produção, com a intenção de verificar se o vestuário dos personagens combina com a ambientação e com o clima do filme, ele acompanha todo o processo de criação e desenvolvimento das peças. A análise do figurino será

aplicada aos vestidos da personagem, a Sra. Chan, devido à variedade de peças que a personagem veste durante o filme e principalmente pelas questões estéticas e pela posição que as roupas adquirem dentro da narrativa.

Em uma entrevista o diretor Wong Kar-Wai aponta que foram utilizados entre 20 e 25 vestidos pela personagem (INDIEWIRE, 2009). As peças apresentam uma grande diferenciação; vão desde vestidos com padrões geométricos a texturas florais. Essa diferenciação teve como objetivo elencar a sensação de passagem de tempo e de mudanças. O diretor informa que o objetivo era de mostrar que, apesar da repetição de cenários, de enquadramentos, da música, os sentimentos da personagem mudam o tempo inteiro (INDIEWIRE, 2009).

Essas alterações são expressas por meio das variações nas texturas e nas cores dos vestidos; ora eles apresentam um padrão mais geométrico e cores neutras, ora eles aparecem com estampas extravagantes e com uma grande variação de cores.

Figura 4 – A Sra. Chan procura pelo Sr. Chow



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

A partir da declaração do diretor, de que os vestidos são um indício das mudanças emocionais (INDIEWIRE, 2009) e do conceito de que as roupas não servem apenas para vestir os personagens, mas também para identificar aspectos psicológicos (MARTIN, 2009), é possível identificar a relação entre o figurino e a personagem. Assim como os vestidos, os sentimentos e o estado psicológico da personagem também sofrem variações.

2.1.4 Cenário

O cenário é considerado um elemento não específico da linguagem fílmica, devido a não ser uma regulação exclusiva do dispositivo cinematográfico, no entanto, Martin (2009) delibera que, apesar de sua natureza não específica, apresenta

mais importância do que em outras áreas, como o teatro. Ele emprega mais autenticidade ao que é filmado, pois “[...] o realismo inerente à coisa filmada parece exigir obrigatoriamente o realismo do quadro e da ambientação” (MARTIN, 2009, p. 62). Contudo, o set ainda apresenta outras características. Além da função de ambientação, esse elemento pode indicar um dominante psicológico ou simbólico. Martin (2009) define que há três tipos de cenários: realistas, impressionistas e expressionistas. O filme é composto por um cenário expressionista, que tem como objetivo sugerir “[...] uma impressão plástica que coincida com a dominante psicológica da ação” (MARTIN, 2009, p. 64).

Figura 5 – Sr. Chow acaba de se mudar para seu novo quarto



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Os cenários do filme são marcados por uma repetição de corredores estreitos e espaços fechados. Os personagens se sentem reprimidos e enclausurados, diante da situação em que se encontram: ter que sustentar o casamento, mesmo cientes da traição e ainda lidar com os valores sociais do casamento, que os impedem de consumir os sentimentos. Além de refletir o estado emocional, o cenário ainda ocupa uma posição enquanto símbolo. Ele exerce posição de instrumento de repressão; os personagens são reprimidos pelo espaço, da mesma forma como são reprimidos pelas responsabilidades sociais de marido e mulher e pelo julgamento dos seus vizinhos.

2.2 NO NÍVEL DA SEQUÊNCIA

Quando se fala em sequência e cena, não existe diferença entre os dois termos. A observação que interessa ao nível da sequência é aquela que tem por objetivo observar a reunião dos planos que apresentem uma unidade entre si (JULLIER; MARIE, 2009).

A análise de uma sequência permite um nível de leitura mais abrangente, pois possibilita a percepção das metáforas e de certos símbolos audiovisuais. Sobre a leitura ao nível da sequência Jullier e Marie (2009) afirmam que “A sequência, enfim, deixa o espectador atento a uma boa distância para captar o ‘discurso oculto’ e outros efeitos de sentido figurado”.

Uma sequência é composta pelos planos. Os planos, de acordo com Jullier e Marie (2009) são uma parte do filme no meio de dois pontos de montagem. É pela montagem que se organiza os planos de um filme de forma que essa organização cumpra com os seus propósitos para a narrativa e assim, é projetado o discurso fílmico. Dentro das ferramentas apresentadas ao nível da sequência foram escolhidas as que se referem às metáforas audiovisuais.

As metáforas audiovisuais consistem na comparação entre duas imagens vizinhas, onde o paralelo entre essas imagens permite a obtenção de um novo significado.

[...] as metáforas funcionam dentro do contexto. Elas só valem em um dado filme, em uma dada situação: servir-se de um dicionário de símbolos para desencavá-la seria, na maior parte das vezes, buscar a catástrofe, aplicando artificialmente camadas de sentido em plano que não exige tanto. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 57).

Dentro do contexto das sequências será explorado como as ferramentas utilizadas pelo designer de produção auxiliam na construção e suporte da mensagem.

Figura 6 – Espelho no quarto da Sra. Chan



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Essa cena acontece logo após a senhora Chan descobrir que está sendo traída. Na cena anterior, impulsionada pela desconfiança, a Sra. Chan vai ao quarto do Sr.

Chow para devolver algumas revistas que pegou com ele. Porém, já sabendo que apenas a esposa do Sr. Chow está no quarto, a Sra. Chan prossegue em direção ao quarto, pois, desconfia que o seu marido se encontra com a Sra. Chow. Ela não vê o marido, mas escuta a sua voz.

Figura 7 – A Sra. Chan chora



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Em toda a sequência que mostra a dor da Sra. Chan pela traição, o espectador sempre vê a ação e a emoção pelo reflexo do espelho. Nessa cena, é claro como os objetos escolhidos pelo designer de produção conduzem o olhar da câmera e como eles auxiliam na narrativa e no clima da cena.

Figura 8 – O marido da Sra. Chan bate à porta



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Com a cena prosseguindo fora do quarto, o esposo da Sra. Chan Bate à porta. Há de se observar dois elementos presentes nela. O primeiro deles é o relógio. O relógio é um item recorrente no filme. Relógios de modelos diferentes aparecem em média oito vezes durante o filme.

O outro elemento desse plano é a aliança. É como se a responsabilidade como esposa e como indivíduo estivesse batendo à porta da Sra. Chan, advertindo que o tempo não espera e que, independente da traição do marido, seu casamento ainda está ali, cobrando que a porta lhe seja aberta.

Cada elemento citado dentro dos planos é, primeiramente, um objeto de denotação. Porém as denotações motivam as conotações. É por meio da presença de um elemento de denotação que o espectador poderá fazer a análise e extrair das imagens os próprios significantes. O método que guia essa análise, parte da premissa que os elementos denotados influenciam a conotação um do outro. Sobre os sintagmas Metz (2014, p. 130) escreve que:

Mais do que nos estudos paradigmáticos, as considerações sintagmáticas estão no cume da denotação fílmica. Se cada imagem é uma criação livre, a combinação destas imagens numa continuidade inteligível - decupagem e montagem - nos coloca de cheio na dimensão semiológica do filme

A partir desse princípio e do momento que o espectador cria a relação entre os elementos fílmicos (sintagmas) e de que maneira um influencia o significativo do outro, dependerá totalmente da sua interpretação. Para Jullier e Marie (2009) não existe um dicionário de símbolos. Dentro da análise, os símbolos e as metáforas extraídas do filme só foram possíveis por causa do método adotado. Dividir a imagem fílmica em níveis e a aproximação semiótica de Metz (2014), permitem o estudo de cada elemento fílmico e a relação criada entre eles. Dessa maneira, tanto dentro do nível do plano, como dentro do nível da sequência, foi possível identificar alguns elementos da linguagem visual, atuando como sintagmas e, por consequência, influenciando as sensações e as significações da imagem.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi selecionado o trabalho realizado em conjunto do designer de produção William Chang e do diretor de cinema Wong Kar-Wai (ambos com formação em design) dentro do filme *In the mood for love*. A intenção era demonstrar a relevância entre as teorias de design com as ferramentas de análise fílmica e analisar como o design gráfico pode auxiliar a narrativa fílmica, por meio de um estudo semiótico sobre os elementos de design de produção presentes no filme *In the Mood for Love*.

Observou-se que a partir de alguns princípios da comunicação visual estudados pelo designer gráfico, é possível alterar e influenciar de maneira significativa a narra-

tiva e os aspectos mais subjetivos das imagens filmicas. Para que a análise pudesse ser feita de uma maneira mais profunda, foi necessário analisar alguns elementos da linguagem cinematográfica, como a montagem e o enquadramento, pois durante a análise seria indispensável compreendê-los dentro da narração proposta, para que só assim uma análise bem-sucedida pudesse ser feita.

Foi por meio do trabalho e dos elementos utilizados pelo designer de produção William Chang que se pôde inserir/traçar um paralelo entre o design gráfico e a indústria cinematográfica, por meio dos elementos do designer de produção. Assim foi possível verificar de maneira mais precisa e tangível, já que dentro do projeto fílmico ele faz parte da força criativa responsável pelo conceito principal do filme, o papel das unidades visuais dentro da narrativa.

Este trabalho teve a intenção de mostrar por meio da análise da imagem e do viés semiótico acerca da significação do cinema, a possibilidade de inserção do designer gráfico dentro do projeto fílmico; a própria análise desenvolvida neste trabalho, mostrou-se produtiva e aponta para uma abordagem onde as teorias de análise fílmica mais as teorias do design podem ser utilizadas em conjunto.

Também, é importante destacar que na visão de Dondis (2011) na criação de mensagens visuais, o significado não se encontra apenas nos efeitos cumulativos da disposição de elementos básicos, mas também, no mecanismo perceptivo universalmente compartilhado pelo organismo humano. Além disso, o designer de produção ajuda a fortalecer a história e a construção dos personagens na medida em que auxilia a criação da coerência fílmica com a identidade visual por meio da profundidade, em operar no nível metafórico e visual devendo assim, sua total importância não só nas concepções da mensagem visual, mas também, nos níveis de percepções de quem assiste.

REFERÊNCIAS

ABRAWEB. **A cor e seus significados culturais**. Disponível em: <http://abraweb.com.br/colunistas.php?colunista=51&materia=163>. Acesso em: 18 maio 2015.

ANYAKORDECKI. **William Chang Suk-Ping**. Disponível em: <http://anyakordecki.com/2012/12/12/william-chang-suk-ping/> Acesso em: 14 maio 2015.

BANKS, Adam; FRASER, Tom. **O Guia Completo da Cor**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

BAPTISTA, Mauro. A pesquisa sobre design e cinema: o design de produção. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 15, 2008. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1498/970>. Acesso em: 28 maio 2015.

BARNWELL, Jane. **Fundamentos de produção cinematográfica**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

BERGSTROM, Bo. **Fundamentos da comunicação visual**. São Paulo: Rosari, 2009.

CINEFABICO. **Uma entrevista com Wong Kar-Wai**. Disponível em: <https://cinefabico.wordpress.com/tag/wong-kar-wai/>. Acesso em: 23 maio 2015.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2011. 236p.

INDIEWIRE. **Decade: Wong Kar-wai on "In The Mood For Love"**. Disponível em: http://www.indiewire.com/article/decade_wong_kar-wai_on_in_the_mood_for_love. Acesso em: 31 maio 2015.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MACHADO, Ludmila. **Design e Linguagem cinematográfica. Narrativa Visual e Projeto**. São Paulo: Blucher, 2011.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LOGOVIA. **Conheça o significado cultural das flores**. Disponível em: <http://www.logovia.com.br/blog/compartilhe/conheca-o-significado-cultural-das-cores/>. Acesso em: 18 maio 2015.

Data do recebimento: 4 de outubro de 2018

Data da avaliação: 22 de outubro de 2018

Data de aceite: 22 de outubro de 2018

1 Graduado em Design Gráfico pela Universidade Tiradentes – UNIT (2015). E-mail: izaelf1992@gmail.com

2 Mestre em Ciências da Comunicação com especialização audiovisual e multimídias na Universidade do Minho (2010), Portugal; Professora do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da Universidade Tiradentes – UNIT. E-mail: talitadede@hotmail.com