

“QUESTO EDIFICIO È MIO” - COMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA E NARRATIVA VISUAL EM VINCENZO

Andressa de Souza SANTOS, (UESB)¹
Aline de Caldas COSTA dos Santos, (UFOB)²
Rogério Luiz Silva de OLIVEIRA (UESB)³

Resumo: O trabalho apresenta uma abordagem sobre a composição visual no drama sul-coreano Vincenzo (2021), a partir de teorias da cinematografia e da teoria da forma por Wassily Kandinsky. Interessa-nos compreender como os elementos e recursos visuais usados, presentes na composição do plano, colaboram para a construção da narrativa em torno de um dos conflitos dos personagens principais Vincenzo Cassano e Hong Cha-Young.

Palavras-chave: Narrativa Visual; Cinematografia; Dramas Sul-coreanos

Abstract/Resumen: The article presents an approach to visual composition in the South Korean drama Vincenzo (2021), based on theories of cinematography and the theory of form by Wassily Kandinsky. We are interested in understanding how the elements and visual resources, present in the composition of the plan, contribute to the construction of the narrative around one of the conflicts of the main characters Vincenzo Cassano and Hong Cha-Young

Keywords/Palabras clave: Visual Narrative; Cinematography; South Korean Dramas

INTRODUÇÃO

Lançado pela TvN, emissora sul-coreana, e distribuído mundialmente na plataforma de streaming Netflix em 2021, “Vincenzo” é um drama com roteiro de Park Jae-bum e possui 20 episódios contemplados em uma única temporada. O drama conta a história de Vincenzo Cassano, um membro da máfia italiana com dupla-nacionalidade (Sul-coreana - Italiana), que retorna a seu país natal para reaver uma fortuna cuidadosamente escondida embaixo de um prédio. Em meio a isto, envolve-se num conflito com um poderoso conglomerado (Babel) que age por meios ilegais para construir uma imponente torre, sede para a empresa. Ao presenciar a morte de inocentes, Vincenzo busca vingá-los com base em seus próprios princípios.

Abordamos a composição visual do plano a partir de teorias da cinematografia

¹ Bolsista CAPES, mestranda no Programa de Pós-graduação em Memória: linguagem e sociedade na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), formada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). souza.42andressa@gmail.com

² Professora da Universidade Federal do Oeste da Bahia. Líder do grupo de pesquisa Imagens do contemporâneo - ICon. alinedecaldas@gmail.com

³ Professor da Área de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). rogerioluizso@gmail.com

(BROWN, 2012) e da teoria da forma do pintor Wassily Kandinsky (1970). Assim, relacionamos cinema e pintura com ênfase na composição visual do plano na construção da narrativa. Para o presente estudo, buscamos analisar um conjunto de duas cenas do décimo episódio que delimita o início e a concretude da vingança dos personagens principais contra o assassinato daqueles inocentes. O trabalho objetiva compreender como os elementos criados pela Direção de Arte (DA) e os recursos usados pela Direção de Fotografia (DF) presentes na composição do plano, colaboram com o desenvolvimento da narrativa.

O PLANO PICTÓRICO E O PLANO CINEMATOGRAFICO

Relacionar pintura e cinema pode aparentar se tratar de um propósito anacrônico, uma vez que a pintura, em especial a de Wassily Kandinsky (1866-1944), é bastante anterior ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica. No entanto, é sabido que elementos pictóricos como a luz, a cor, a produção de texturas, volumes e formas foram assimilados e adaptados aos objetivos da imagem em movimento. Assim, os experimentos de Kandinsky e as suas teorias da forma e da cor podem efetivamente dialogar com a prática da composição visual cinematográfica, respeitando os limites de cada linguagem artística.

Wassily Kandinsky foi pintor, professor e pesquisador com especial reconhecimento pela sua participação na escola alemã de design Bauhaus, antes do seu fechamento pelos nazistas. Ele compreendeu que os elementos visuais da composição da imagem se comportam como forças vivas.

Para Kandinsky (1970), o “Plano Original” - ao qual aplicou a sigla “P.O.” -, possui uma existência material, aquela que serve de suporte concreto a uma obra, sendo composto por duas linhas verticais e duas linhas horizontais. Ao mesmo tempo, o P.O. também possui uma existência abstrata, pois, por força das sugestões visuais de profundidade de campo ou expansão da imagem rumo ao observador, por exemplo, é possível perceber três dimensões em funcionamento. Indo um pouco além, Kandinsky atribui ao P.O. a condição de um “organismo vivo”, aberto à ação criativa do artista. Essas duas existências, material e abstrata, do P. O. o faz emergir em um campo que

abarca o sensível, afeta os sentidos humanos em diferentes combinações sinestésicas, trabalha os pontos de encontro entre percepções e emoções.

Já no campo da cinematografia - área que transforma ideias em imagens em movimento carregadas de expressões visuais - o plano é o espaço onde se concretiza o “quadro”, uma das ferramentas conceituais da narrativa visual. “Escolher o quadro é transmitir a história, mas é também uma questão de composição, ritmo e perspectiva” (BROWN, 2012, p. 4). Cada elemento visual materializado no plano cinematográfico, seja a luz, a textura, a direção, as linhas, adicionam “camadas de significado e subtexto ao ‘conteúdo’ do filme” (BROWN, 2012, p. 4).

É esse o ponto que nos interessa: compreender o plano como espaço criativo, fértil à intervenção de diferentes profissionais, servindo ao propósito de provocar os sentidos do espectador e comunicar mais sentidos presentes na obra de maneira não verbal. Assim como a pintura se enriquece com conceitos e técnicas de composição visual, o cinema as absorve e enriquece, associando ao conhecimento pictórico o conhecimento cinematográfico.

É importante destacar que o recorte desse estudo recai sobre a atuação da direção geral (DG) em parceria com a direção de arte (DA) e a direção de fotografia (DF). A DG planeja a criação do conceito visual do filme a partir das possibilidades da DA de materializá-lo e da DF de capturá-lo.

De um modo rápido, a DF se ocupa de “descobrir uma atmosfera visual diferente e original para cada filme, e ainda para cada sequência tratar de conseguir variedade, riqueza e textura na luz” (ALMENDROS, 1992, p. 15-16). A DA se ocupa da “concepção do universo espacial e visual próprio a projetos artísticos que caracterizam-se pela situação de imersão do corpo no espaço, alimentando-se essencialmente dessa convivência” (HAMBURGER, 2014, p. 26).

Nas análises a seguir, mobilizamos alguns elementos da teoria da forma sistematizada por Kandinsky na obra *Ponto, linha, plano* (1970) em parceria com elementos da cinematografia (BROWN, 2012) e da direção de arte (HAMBURGER, 2014) com ênfase nas estratégias visuais que antecipam dados marcantes para a narrativa da série.

A COMPOSIÇÃO IMAGÉTICA EM VINCENZO

O primeiro destaque do estudo é a cena em que Vincenzo e Cha Young se deparam com o assassinato de uma família que participou de um ato contra o conglomerado Babel. Eles foram mortos dentro de uma van em uma estrada vazia. O enquadramento está dividido em primeiro plano, segundo plano e plano de fundo, mas toda a imagem possui foco, de modo que há bastante profundidade de campo.

Figura 1: Corpos dos inocentes são encontrados. Fonte: Netflix



O protagonista e sua parceira, cujo pai também foi vítima da Babel, observam a retirada dos corpos do local do crime; o grupo de policiais chama a atenção, pois se movimentam no plano de fundo do quadro. A dupla estática em primeiro plano forma um ponto de expansão do P.O. rumo ao espectador, mas a movimentação dos policiais no plano de fundo promove uma força de impulso contrário, demarcando um momento de tensão para o trecho da narrativa. Além de tais aspectos, pode-se destacar o contraste causado entre claro e escuro presentes nas vestes de cor preta, escolha da equipe de direção de arte que permanecerá com o protagonista ao longo de todos os destaques de análise deste estudo, e na luz branca/azulada que ilumina toda a cena.

Na cena seguinte (figura 2), vemos os mesmos personagens no necrotério. Cha Young chora com remorso por sentir-se culpada enquanto Vincenzo promete vingar os

mortos inocentes.

Figura 2: Necrotério. Fonte: Netflix



A direção de arte promoveu uma ambientação cenográfica que remete ao estilo industrial, transmitindo a frieza da predominância do concreto e de materiais de cores branca e cinza na composição da cena. A materialidade ligada ao prédio que fomenta toda a narrativa da história do drama é percebida, por exemplo, no metal, na quantidade de paredes brancas e no piso de cerâmica em tom cinzento.

A direção de fotografia trouxe para a imagem uma luz dura diagonal e lateral bem marcada. A luz branca, nesse momento apática e fria, dá contraste ao espaço e aos dois personagens. Podemos destacar o contraluz em Vincenzo, ela o modela, cria volume em seu rosto e auxilia a destacá-lo do lugar em que se encontra ao mesmo tempo em que coloca Cha Young em outra dimensão espacial e emocional em relação ao protagonista. Ele possui poder e o discernimento para a ação seguinte: a vingança. Assim, podemos dizer que a iluminação escolhida contribui na criação de um personagem que se expande, este homem não é alguém comum, ele sabe e pode realizar feitos que estão além do esperado.

Também há muitas linhas presentes no ambiente, a própria figura dos personagens em pé, tornam-se de seu modo, outras linhas. As linhas, para Kandinsky, são resultado de um impulso externo que leva o ponto pictórico ao movimento

expansivo. As linhas, no quadro cinematográfico, levam a dupla a desejar sair de suas condições emocionais do presente a partir de uma ação de reparo ao crime cometido pela Babel.

O terceiro destaque de análise mostra Vincenzo a caminhar pelas ruas, buscando encontrar os policiais recebendo propina para não investigar o assassinato dos inocentes. Ao deixar o plano com um enquadramento central, a cena em que Vincenzo caminha pelas ruas é dominada por um sentimento de poder. Ele é iluminado novamente com uma luz de cor branca, algo incomum quando se trata de um cenário noturno em externa. Também existe uma luz modeladora que o ajuda a destacar-se ainda mais do ambiente que o cerca. Devido a pouca profundidade de campo presente, observa-se que o foco é a ação do seu caminhar imponente. Assim, concluímos que os enquadramentos centrais destacam este personagem ocupando o ponto de maior atenção do plano.

Figura 3: Vincenzo indo atrás dos policiais. Fonte: Netflix



O próximo trecho analisado (figura 4) é um “plano do olho de Deus” (BROWN, 2012, p. 64), uma visão vertical em que se olha o objeto de interesse sob um eixo superior, de cima. A dramaticidade se torna mais densa com este ponto de vista pois ele remete ao personagem onisciente, um sujeito de quem eles (os policiais) não conseguem esconder seus crimes. Por esse motivo, o plano do olho de Deus é peça curinga no

arsenal da fotografia da cena, ela executa visualmente o poder e a “onipresença” de Vincenzo em sua busca pela vingança.

Nesta cena os policiais estão escondidos checando a propina recebida. Ela é iluminada a partir de uma exótica luz de cor amarelo-esverdeada. Existe o contraste entre claro e escuro quando vemos Vincenzo se aproximar de onde a ação ocorre.

Figura 4: Vincenzo encontra os policiais. Fonte: Netflix



Destacamos nesse trecho a artificialidade dessa cor, o concreto, os metais e, também, a forte presença de linhas que atravessam todo o quadro. Retornamos a Kandinsky (1970) nesse momento ao notar a presença dessas linhas. O autor diz que linhas diagonais geram tensão. Neste enquadramento, essas linhas são formadas pela antena metálica, pelas sombras e pela posição que os sujeitos estão dispostos no cenário. Essa tensão é dramática e reforça o conflito que será desenvolvido a partir dali. Assim, para articular a composição da cena com o edifício da trama, a direção de fotografia e a direção de arte reforçam o contexto industrial no cenário e o material de que são feitos.

No próximo destaque em análise (figura 5), temos Vincenzo no centro do quadro com o olhar fixo no aparelho celular. Vincenzo e o aparelho são o ponto de foco do plano. Ele ocupa o ponto de maior atenção para o espectador, uma vez que apenas Vincenzo recebe iluminação, direcionando o olhar e atenção do observador. A ambientação cenográfica está desfocada de modo que o olhar do espectador se fixa

sobre o protagonista. Essa pouca profundidade de campo representa que os pensamentos e preocupações de Vincenzo não estão no local onde ele se encontra.

Figura 5: Vincenzo com pouca profundidade de campo. Fonte: Netflix



Podemos pensar nesses recursos tendo Brown (2012, p. 4) como base. Segundo o autor, a luz e a cor são ferramentas que acrescentam “camadas de significado” para a cena. O verde amarelado que é usado nesse trecho analisado causa estranhamento, ao mesmo tempo que a luz modela e conduz o personagem principal à uma leitura de empoderamento. Percebemos assim que o tipo de luz revela as intenções que extrapolam, muitas vezes, os próprios diálogos da história.

No plano seguinte (figura 6), os aspectos visuais mencionados anteriormente se preservam. Numa fotografia com regime de ação, um conjunto de planos revela um embate direto entre aqueles envolvidos. Destacamos o plano em que Vincenzo segura o braço do policial que o iria agredir. Este plano ressalta a posição que cada um dos personagens ocupa no conflito.

Figura 6: Luta entre Vincenzo e um dos policiais. Fonte: Netflix



Para Kandinsky (1970) a direita do plano (esquerda do espectador) é o lado do conhecido, enquanto a esquerda do plano é o desconhecido. O policial não sabe o que o espera, não conhece Vincenzo. Ele ocupa um lado vulnerável. Vincenzo por sua vez possui clareza e poder para dar fim àquele crime. Isso é evidenciado pelo contraluz que o modela, retirando-o da ambiência criminosa presente no quadro.

Ao serem nocauteados (figura 7), os policiais são capturados por Vincenzo e levados para uma construção isolada e abandonada. O cenário chama atenção devido ao uso marcante de concreto. A direção de arte elabora um cenário de estilo industrial com pilastras rígidas que, devido à iluminação noturna e externa escolhida, geram sombras bem marcadas. Este é um local escondido, o que farão ali é ilegal, a penumbra a luz dura e a textura do concreto evidenciam isto.

Figura 7: Policiais amarrados sendo ameaçados. Fonte: Netflix



Apenas os policiais e Vincenzo estão presentes no local. As linhas espaciais formadas pela sombra de uma luz branca e dura criam uma atmosfera de confinamento para os policiais. Enquanto isso, a direção de fotografia trabalha planos com enquadramentos centrais; faz uso de lentes grande-angulares, que favorecem planos abertos, amplos; agiganta o espaço concreto do prédio em construção e dá ênfase ao autor da vingança.

Na figura 8, o uso criativo das linhas no espaço criam perspectiva, efeito explorado pela direção de fotografia dessa cena.

Figura 8: Cena com composição central com linhas. Fonte: Netflix



A luz branca-azulada noturna causa suspense e incerteza para os envolvidos. Vincenzo nesse momento ameaça empurrar para fora da obra, aos chutes, os policiais amarrados na cadeira. A cada chute mais próximo de uma queda alta eles se aproximam. Ele pede pelo relatório do assassinato das vítimas que estavam no carro. Os policiais negam o assassinato, alegando suicídio grupal.

A fim de amedrontar os capturados, na figura 9, Vincenzo se aproxima da beira, o limite que os afasta da queda livre, e joga uma pedra observando quanto tempo demora até ela atingir o chão. Com um plano do olho de Deus em Vincenzo e um plano detalhe na pedra, podemos observar a direção de fotografia explorar novamente a estratégia de pressão psicológica desse personagem.

Figura 9: Plano do “Olho de Deus”. Fonte: Netflix



Na primeira imagem de um plano aberto (figura 10) em que finalmente mostra de forma dilatada o ambiente onde ocorre a ação, observa-se a predominância das linhas e das sombras. O plano é instável, inclinado para a diagonal, estas diagonais no plano resgatam a tensão apontada por Kandinsky (1970). Além disso, a forte luz branca-azulada clareia com maestria apenas o ponto onde estão os personagens, onde a ação é executada. O cenário em si, não é bem iluminado.

Figura 10: Plano aberto do “galpão”. Fonte: Netflix



Na figura 11, Cha Young surge para dar o golpe final nos policiais que se apresentam resistentes a atender ao exigido por Vincenzo. A cena continua neste trecho com um plano dividido pela laje em dois quadrantes horizontais.

Figura 11: Plano dividido em quadrantes. Fonte: Netflix



Para Kandinsky (1970) as formas pesadas ficam embaixo, na parte inferior do plano, enquanto as formas leves ficam em cima. O baixo possui densidade, peso, quanto mais próximo do limite de P.O, mais a atmosfera é densa. Na narrativa a ação ocorre no

quadrante baixo, enquanto em cima nada ocorre. O peso dramático do conflito ocorre na parte inferior do plano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do trabalho de DG, DF e DA, a composição visual em Vincenzo reúne elementos plásticos que permitiram o diálogo entre pintura e cinema.

A trama recebeu da direção de arte uma estética urbana, com estilo industrial, profundamente ligada à natureza artificial do prédio que comporta o ouro, e também à torre da empresa Babel. Há presença marcante de planos com linhas verticais que reforçam uma sensação de rigidez, que reportam ao prédio, e contribuem para a criação de um circuito de relação de forças e antecipação de sentidos entre as linhas e o prédio.

Da direção de fotografia, a trama recebe um tratamento mais dramático sobre Vincenzo. O protagonista é recorrentemente evidenciado por enquadramentos centrais e com pouca profundidade de campo, o que atribui notoriedade, poder e atenção às suas ações. Quando o personagem fala ou se move há expectativa e ela é tecida pelo enquadramento, pelo ângulo de câmera, pelo movimento da câmera, pelo tipo de luz e pela cor. Tais recursos de DF, acendem uma simbólica energia de poder, sabedoria e força sobre Vincenzo.

Coube à direção geral orquestrar esse projeto visual, reforçando as camadas de sentido que cada equipe acrescentou à imagem em movimento. Ao final das análises, destacamos que a contribuição da teoria da forma que Kandinsky publicou oferece subsídios para empreender a leitura das imagens em uma camada mais subjetiva, embora material, e que em lugar de divergir pela especificidade da pintura, congrega recursos para a interpretação da imagem cinematográfica.

Diante do exposto, é possível compreender que existe um diálogo entre a composição das cenas com alguns conceitos discutidos na teoria da forma por Kandinsky.

REFERÊNCIAS

ALMENDROS, Néstor. **Días de una cámara**. Barcelona: Seix Barral, 1992

BROWN, B. **Cinematografia**: teoria e prática: produção de imagens para cineastas e diretores. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012.

HAMBURGER, Vera Império. **O desenho do espaço cênico**: da experiência vivencial à forma. São Paulo: ECA/USP, 2014. Dissertação

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano**: contribuição para análise dos elementos picturais. Lisboa: Edições 70, 1970