
*Café Lumière: espaços cotidianos de espera*¹

Lennon MACEDO²

Felipe Maciel Xavier DINIZ³

Alexandre Rocha da SILVA⁴

Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Este artigo investiga os procedimentos cinematográficos pelos quais os filmes de Hou Hsiao-Hsien produzem afetos em função do espaço e do tempo. Para tanto, partimos de duas vias de pesquisa: compreender o cinema de Hou a partir da teoria do cinema de fluxo, evidenciando a centralidade da produção de afetos em seus filmes em contraponto às estéticas dos cinemas clássico e moderno; e discutir a taxonomia das imagens cinematográficas de Gilles Deleuze (1985, 1990) a partir dos filmes de Hou e dos preceitos do cinema de fluxo, estabelecendo vínculo direto entre imagem-afecção e imagem-tempo. Tal construção teórica tem como ponto nevrálgico o conceito de espaço qualquer (Deleuze, 1985), que marca o encontro entre espaço, tempo e produção de afetos. Dessa forma, buscamos compreender como as teses deleuzeanas sobre o cinema se comportam frente a uma nova estética cinematográfica. Para tanto, dispomos do filme *Café Lumière* (2003), cujos espaços quaisquer foram identificados como espaços cotidianos de espera pelo viés da imagem-tempo.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; cinema de fluxo; espaço qualquer; Hou Hsiao-Hsien; espera.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta os resultados finais da pesquisa que culminou na monografia de conclusão de curso “O cinema de Hou Hsiao-Hsien: espaços quaisquer em fluxo”. Tal pesquisa buscou compreender os procedimentos cinematográficos pelos quais o cinema de fluxo de Hou Hsiao-Hsien produz afetos, especificamente a partir do espaço e do tempo de seus filmes. Tal busca dá-se a partir do instrumental teórico proposto por Gilles Deleuze (1985, 1990, 2011) em sua taxonomia das imagens cinematográficas, em que o filósofo debruça-se sobre os cinemas clássico e moderno. Assim, nossa pretensão foi ver como se comportam as teses de Deleuze frente a uma nova estética cinematográfica: o cinema de fluxo.

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 15 a 17 de junho de 2017.

² Graduando do 8º semestre do Curso de Jornalismo da UFRGS, email: lennon-macedo@hotmail.com

³ Co-orientador do trabalho. Doutorando do Curso de Comunicação Social da UFRGS, email: fildinz@hotmail.com

⁴ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da UFRGS, email: arsrocha@gmail.com

No que diz respeito à taxonomia das imagens erigida por Deleuze, há dois regimes que marcam o cinema: o regime da imagem-movimento e o regime da imagem-tempo. No primeiro, o tempo está subjugado ao movimento, preso a um esquema sensorio-motor (sensação-movimento: percepção-afecção-ação) que tem como produto uma devida ação ou reação. No cinema da imagem-tempo, tal ação ou reação não é possível de ser concretizada, tornando fracas as ligações sensorio-motoras e fazendo com que o movimento fique à mercê do tempo. Neste regime do tempo, os personagens não são mais actantes tal como na imagem-movimento, mas videntes, pois, se estão privados de ação sobre o mundo, só lhes resta acompanhar as situações com seus olhos e ouvidos. Tais situações, portanto, não seriam mais objeto ou resultado de uma ação, mas situações óticas e sonoras puras que se oferecem a um dado personagem e, concomitantemente, ao espectador (igualmente vidente) do filme.

O cinema da imagem-movimento se constrói a partir de conexões lógico-causais, dando a ver uma narração em que os personagens percebem uma dada situação, deixam-se afetar e agem sobre ela. Uma narração que aspira a verdade das relações. Já o cinema da imagem-tempo apresenta uma narração falsificante, segundo a qual, rompido o esquema sensorio-motor, as relações tornam-se indiscerníveis e a verdade de uma situação já não é mais motivo de busca, pois basta aos personagens ver e ouvir o que se passa. Essa passagem entre os regimes aparece em muitos filmes, mas fica clara em *Janela indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock. O personagem interpretado por James Stewart percebe o que pode ou não ser um assassinato, é afetado por tal situação e, como um bom cidadão estadunidense, se prepara para agir. Mas, como é posto desde a primeira cena do filme, ele está com a perna quebrada. Ele não pode agir, não pode pôr-se em movimento. Este filme evidencia a fragilidade do esquema sensorio-motor e destaca a condição de vidência: impotência de ação, mas potência de fabulação, o personagem não mais desvenda o verdadeiro a partir de suas ações, mas o falseia através do que ele vê e ouve das situações⁵.

Nos é interessante esclarecer alguns pontos a respeito da afecção neste esquema sensorio-motor. A afecção é o que vai "marcar a coincidência do sujeito com o objeto

⁵ Claro, apesar de que, num primeiro momento, se instaura uma dúvida a respeito do que o personagem vê e ouve, no final do filme veremos que o personagem tinha razão a respeito do assassinato, temos uma revelação: a verdade. Isso faz com que Hitchcock ainda esteja bastante filiado ao cinema da imagem-movimento. Mas outros cineastas, mais radicais que o diretor britânico em relação ao que é verdadeiro e o que é falso, vão filmar situações em que o real e o

numa qualidade pura" (DELEUZE, 1985, p. 87). Ou seja, a afecção, enquanto imagem-afecção, vai se encontrar no intervalo entre a percepção e a ação no esquema sensorio-motor, intervalo este em que ela se caracteriza como uma potência que ainda não culminou em ato. A imagem-afecção, assim, vai se expressar a partir de dois tipos, o rosto e o espaço qualquer. Veremos mais a respeito deles adiante. Por ora, nos basta destacar a imagem-afecção para pensar nosso objeto de pesquisa.

O cinema de fluxo é definido por ser um cinema que se guia pelos afetos e pelas sensações (CUNHA, 2014; OLIVEIRA JR., 2013; VIEIRA JR., 2012). Portanto, tal cinema de afetos estaria no âmbito da imagem-afecção, imagem esta pertencente ao regime da imagem-movimento. Esse regime, como vimos, tem como mote principal o movimento, e o tempo apenas decorre desse movimento. A soberania do movimento e da ação está muito vinculada a um certo tipo de cinema: o cinema clássico, embora imagem-movimento e cinema clássico não sejam equivalentes. Mas como pensar o cinema de fluxo fora do âmbito do cinema clássico? Eis que o próprio Deleuze, em entrevista a respeito de seus livros de cinema, aponta para um possível:

Ora, quando se está assim diante de situações ópticas e sonoras puras, não é apenas a ação e portanto a narração que desmoronam, são as percepções e as afecções que mudam de natureza, porque passam para um sistema inteiramente diferente do sistema sensorio-motor próprio ao cinema "clássico". E mais, já não é o mesmo tipo de espaço: o espaço, tendo perdido suas conexões motoras, torna-se um espaço desconectado ou esvaziado. (DELEUZE, 2010, p. 71)

Diante desse comentário de Deleuze, o problema que se instaura nessa pesquisa é: como é possível, através do cinema de fluxo de Hou Hsiao-Hsien, evidenciar a relação que se cria entre imagem-afecção e imagem-tempo? Como um filme dá a ver esses espaços desconectados ou esvaziados, ou, conforme conceituado por Deleuze (1985, p. 132), esses "espaços quaisquer"? Ou, em outros termos, o que o cinema de fluxo de Hou Hsiao-Hsien tem a dizer sobre a taxonomia das imagens de Gilles Deleuze e vice-versa?

A pesquisa, assim, buscou problematizar uma questão importante que percorre o cinema contemporâneo: a relação que se dá entre a imagem e o afeto, como uma imagem pode afetar, quais procedimentos são postos em agência para tal fim e como esse afeto se torna perceptível. As imagens que apontam para um indeterminado nos ajudam a refletir sobre diferentes formas expressivas que os meios de comunicação

imaginário se inter cruzam, criando uma indeterminação e uma impossibilidade de verdade. Tais cineastas se

podem dispor para induzir afecções. Para isso, refletiremos, à luz de Deleuze, sobre os procedimentos formais utilizados nos filmes de Hou Hsiao-Hsien que nos auxiliem a compreender certas relações imagéticas entre afeto, espaço e tempo.

2 O ESPAÇO QUALQUER

Gilles Deleuze é um filósofo que criou uma taxonomia de imagens cinematográficas. O que nos interessa aqui é evidenciar como essa taxonomia funciona em relação aos afetos e aos espaços que os produzem. Para tanto, teremos de seguir o percurso do filósofo, desde sua separação entre os regimes do movimento e do tempo, o destrinchamento da imagem-afecção em espaço qualquer e os seus tipos subsequentes, e por último como o espaço qualquer opera no regime da imagem-tempo.

A taxonomia das imagens reflete um interesse de Deleuze em conciliar o exercício da filosofia e o das artes no que remete ao pensamento. Jorge Vasconcellos (2006, p. XIX) afirma que

A taxionomia deleuziana é, na verdade, a produção de várias séries de conceitos internos à arte cinematográfica, que partem de problemas de origem filosófica. Com essa taxionomia, temos a junção do filosófico com o não filosófico: os conceitos criados pelo filósofo (imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção, ou, ainda, espaço-qualquer e cristais de tempo) dizem respeito propriamente ao cinema e são também, na mesma medida, a expressão da intercessão do cinema na filosofia. Isso porque, para Deleuze, tanto a filosofia quanto a ciência e a arte, em especial o cinema, são expressões do pensamento; o que importa fundamentalmente é a criação: artistas, cientistas ou filósofos são criadores.

Deleuze mantém uma relação com o cinema de forma a ter nele um intercessor para construir conceitos filosóficos. No caso dos livros *A imagem-movimento* (1985) e *A imagem-tempo* (1990), em que ele trata do cinema, os conceitos principais a serem construídos são *movimento* e *tempo*. Assim, ele vai dividir o cinema em dois regimes, o regime da imagem-movimento e o regime da imagem-tempo, em que no primeiro vemos uma representação indireta do tempo através do movimento e no segundo uma apresentação direta do tempo, livre do movimento. Para tanto, Deleuze se vale da teoria da percepção constituída por Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e memória* (2006), que retrata tanto a percepção de uma ação possível e todos os estágios que levam à ação real, quanto a percepção depois de atravessada pela memória como instância virtual. O que nos interessa aqui, na verdade, é o esquema sensório-motor constituído e suas imagens equivalentes na taxonomia deleuzeana: uma imagem se faz percebida, imagem-percepção; essa imagem produz um efeito, imagem-afecção; tal

enquadram no regime da imagem-tempo.

efeito requer uma atitude, imagem-ação. E, uma vez que uma lembrança (imagem-lembrança) se interpõe entre uma percepção e uma ação, ou se por um acaso a ação não é capaz de ser executada, o esquema sensório-motor é rompido e entramos no regime da imagem-tempo. A partir desse rompimento, a percepção e a afecção deixam de suporem um movimento e passam a ser articuladas em função do tempo.

2.1 O espaço qualquer enquanto imagem-tempo

A imagem-tempo surge com o rompimento do esquema sensório-motor, ou seja, quando a ação que põe um sujeito em movimento não se conclui por algum motivo. Esse motivo invariavelmente vai se dar devido a uma questão temporal: um homem e uma mulher estão num encontro, ambos afetados um pelo outro, mas entre a afecção e sua concretização em ação surge uma lembrança, a lembrança de um antigo amor em Nevers, e isso enche a protagonista de dúvidas; outro casal, ainda, se encontra num hotel e, apesar dele garantir que eles se encontraram previamente naquele mesmo local um ano antes, ela não detém a mesma lembrança e se enche de dúvidas. Assim como em *Hiroshima mon amour* (1959) e *O ano passado em Marienbad* (1961), ambos de Alain Resnais, os filmes do regime da imagem-tempo desarticulam o movimento promovido pela imagem-ação e abrem outro leque de possibilidades expressivas da imagem, já que a transição entre os regimes se dá de maneira "multidimensional, ao mesmo tempo narratológica, filosófica e estilística" (STAM, 2013, p. 286).

Se a imagem-movimento apresentava situações sensório-motoras, que dependiam de um esquema de percepção-afecção-ação, a imagem-tempo vai apresentar um novo tipo de situações, as situações óptico-sonoras puras. Isso ocorre porque a personagem não mais age frente a uma imagem que a afeta, mas apenas a contempla, deixando passar por ela visões e sons.

[A] personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação (DELEUZE, 1990, p. 11).

Essas situações óptico-sonoras puras não são induzidas por uma ação e tampouco se prolongam em ação. Deleuze (1990, p. 14) vai afirmar, portanto, que não é mais o índice o signo produzido pela imagem, mas uma “nova raça de signos, os opsignos e sonsignos”. Estes signos surgem a partir de tipos bem diferentes de imagens. Aqui Deleuze insere dois pares polares de imagens, por um lado “banalidade cotidiana”

e “circunstâncias excepcionais ou limites” (DELEUZE, 1990, p. 14), por outro “imagens subjetivas” e “imagens objetivas” (DELEUZE, 1990, pp. 14-15).

As imagens subjetivas seriam lembranças ou sonhos de um personagem, ou ainda delírios ou “fantasmas auditivos e visuais” (DELEUZE, 1990, p. 15), enquanto as imagens objetivas são constatações, “a mera constatação de um acidente [...] só deixa subsistir relações de medida e de distância, transformando desta vez a ação em deslocamento de figuras no espaço” (DELEUZE, 1990, p. 15). As circunstâncias excepcionais ou limites são aquelas em que o personagem está frente a algo terrível demais ou belo demais, deixando o personagem na condição de vidência: “um cinema de vidente, não mais de ação” (DELEUZE, 1990, p. 11). As banalidades cotidianas, por sua vez, são aquelas produzidas por tempos mortos, liberando “‘forças mortas’ acumuladas, iguais à força viva de uma situação-limite” (DELEUZE, 1990, p. 16). O que importa para Deleuze, aqui, é afirmar que tais polaridades só se distinguem em relação a uma imagem ou uma sequência, mas não para o conjunto, pois na imagem-tempo tais polaridades estão sempre remetendo umas às outras, “polos entre os quais há constante passagem” (DELEUZE, 1990, p. 16). A imagem-tempo é a imagem que atende um princípio de indiscernibilidade:

[a] distinção entre o subjetivo e objetivo, ela também tende a perder importância, à medida que a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora. Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta (DELEUZE, 1990, p. 16).

Nosso objetivo neste subcapítulo é pensar os espaços quaisquer no regime da imagem-tempo. Um primeiro desenvolvimento do espaço como crítica da imagem-ação aparece nos filmes neorrealistas de Luchino Visconti e seu inventário do meio. Se na imagem-ação os objetos e espaços detinham uma “realidade funcional, estreitamente delimitada pelas exigências da situação” (DELEUZE, 1990, p. 12), em Visconti “os objetos e os meios conquistam uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos” (DELEUZE, 1990, p. 13). Assim, os objetos, utensílios e espaços são vistos na perspectiva de um inventário, de um engajamento ótico e sonoro, antes de a ação utilizar e fazer funcionar tais elementos. “Dir-se-ia que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra” (DELEUZE, 1990, p. 13).

Diferente é o neorrealismo de Michelangelo Antonioni, que vai galgar duas direções em sua obra, sendo a primeira a “exploração de tempos mortos da banalidade

cotidiana” e a segunda “um tratamento das situações-limite que as impele até paisagens desumanizadas, espaços vazios, dos quais se diria terem absorvido os personagens e as ações” (DELEUZE, 1990, p. 14). No primeiro momento de sua obra, há predominância do primeiro tipo de espaço qualquer relatado anteriormente, o espaço desconectado, que em Antonioni aparece quando a personagem principal, cuja subjetividade conecta os espaços, se faz ausente ou desaparece, “não somente fora do campo, mas remetida ao vazio” (DELEUZE, 1990, p. 17). Já na segunda fase de sua obra, a partir de *O eclipse*, o espaço qualquer se torna espaço vazio ou, neste caso específico, “desertado” (DELEUZE, 1990, p. 18). Isso se dá porque o espaço onde antes as personagens tiveram seus encontros românticos é reapresentado, no fim do filme, sem os personagens que criaram o propósito dramático para o espaço.

No entanto, há outra formulação de espaço qualquer no regime da imagem-tempo que atende melhor aos preceitos do cinema de fluxo desenvolvidos até aqui. Esta formulação se encontra nos filmes de Yasujiro Ozu, tido por Deleuze (1990, p. 23) como “inventor dos opsignos e sonsignos”. Ozu apresenta uma banalidade cotidiana que se produz a partir de situações óptico-sonoras puras, documentando uma ausência de drama, de intriga, e assim a imagem-ação se desfaz em prol de uma “imagem puramente visual do que é uma personagem, e da imagem puramente sonora do que ela diz” (DELEUZE, 1990, pp. 23-24). Tudo em Ozu se apresenta de maneira banal, ordinária, os diálogos se dão sobre tópicos do dia-a-dia em situações igualmente cotidianas. É a partir de tal banalidade que os filmes do diretor japonês apresentam espaços quaisquer.

espaços vazios, sem personagens e movimentos, são interiores sem seus ocupantes, exteriores desertos ou paisagens da natureza. Eles adquirem em Ozu uma autonomia que não têm diretamente, nem mesmo no neo-realismo que ainda lhes confere um valor aparente relativo (em relação a uma narrativa) ou resultante (uma vez a ação terminada). Eles atingem o absoluto, como contemplações puras, e asseguram a imediata identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu. (DELEUZE, 1990, p. 26).

Esses espaços vazios se constituem por uma “ausência de conteúdo possível” (DELEUZE, 1990, p. 27), ou seja, sem ações dramáticas, sem funcionalidade, sem propósito, apenas a pura contemplação do vazio. Porém, o funcionamento do espaço vazio contemplativo de Ozu não é uma mera afirmação dos valores tradicionais da família japonesa, pois do “insignificante ele extrai o intolerável, com a condição de estender sobre a vida cotidiana a força de uma contemplação rica de simpatia ou

iedade” (DELEUZE, 1990, p. 29). Veremos a seguir que os espaços do cinema de fluxo de Hou, ainda que não estejam vazios de personagens, dedicam-se à contemplação do cotidiano de tal maneira que não se extrai deles nenhum intolerável ou situação-limite.

3 OS ESPAÇOS QUAISQUER DE HOU HSIAO-HSIEN

Negando a nós o elo com a cena anterior, por meio de uma motivação do personagem (objetivos, encontros, prazos) ou explicações em off, ele [Hou] deixa o novo local ser registrado inicialmente como um espaço, não apenas um continente ou um pano de fundo para uma ação narrativa bem definida. Simplesmente vemos o que está acontecendo (ou não acontecendo) no quadro, apreciando a grandiosidade da paisagem ou os detalhes de um interior, sem saber ainda como isso se liga ao andamento da trama. (BORDWELL, 2008, p. 280)

O que Bordwell encontra nos espaços de Hou é justamente o estatuto de “qualquer” que vimos anteriormente. Um espaço que não se coloca à disposição da narrativa, mas que opera de forma a apontar para um indiscernível.

O filme *Café Lumière* (2003) nos apresenta a personagem Yoko de volta à sua casa em Tóquio. Ao longo do filme acompanhamos a protagonista em suas caminhadas e viagens de trem para visitar a família, um amigo próximo, ou ainda para encontrar o café que um antigo compositor taiwanês costumava frequentar. Mesmo após o término do filme sabemos pouco sobre a personagem: sabemos que está grávida e que não quer se casar, ainda que tal decisão seja apenas mencionada, "mais do que revelada dramaticamente" (LOPES, 2012, p. 106); sabemos que ela dava aulas de japonês no Taiwan, onde conheceu o pai da criança; e ainda, sabemos que ela está escrevendo um livro sobre Jiang Wen-Ye, um compositor taiwanês que viveu no Japão nos anos 1920 e 1930, informação esta que é mencionada uma única vez e nunca retomada - portanto, não sabemos propriamente se ela é de fato escritora, mas como todo filme do cinema de fluxo, pouco importa saber se tal informação é verdadeira ou não.

FIGURA 1: Yoko nos é apresentada de costas, executando tarefas banais



FONTE: Frame do filme *Café Lumière* (2003)

Vemos ao longo do filme três formas de apresentação do espaço. Primeiro tipo de espaço: o espaço aparece com as personagens executando uma ação: Yoko está pendurando roupas no varal enquanto conversa ao telefone com seu amigo, Hajime (figura 1). O espaço aparece já enquanto meio para uma ação. Segundo tipo de espaço: vemos um espaço em si por alguns segundos e uma personagem entra no espaço. Há um breve momento de protagonismo do espaço, mas este é logo suprimido pela presença da personagem. Tal espaço é recorrente quando Yoko está caminhando pelas ruas de Tóquio (figuras 2, 3, 4 e 5). Terceiro tipo de espaço: vemos um espaço sem nenhuma personagem. Geralmente tal tipo de espaço aparece nos filmes da imagem-movimento como um intervalo entre ações, ou um indicativo do lugar onde ocorrerá uma ação. No filme em questão tais espaços nunca estão vazios, mas povoados por trens e meios de transporte apresentados em planos abertos (figura 8)

Porém, em *Café Lumière* há uma diferença em relação a esses três tipos de espaços. Primeiro, as ações do filme se reportam a uma banalidade cotidiana (figura 1). Nenhuma ação que ocorre no filme se dá num registro dramático, correspondendo, portanto, ao que Denílson Lopes (2012, p. 115) define como uma estética minimalista do comum que se propõe a uma "sobriedade" sem cair no desejo naturalista de imitação da realidade. "É algo que está presente na contenção dos gestos, na redução dos diálogos a falas banais e/ou sem intensidade dramática; numa atuação sem exageros, evitando closes e frases de efeito, mas não menos afetiva" (LOPES, 2012, p. 114).

Tal minimalismo será compreendido principalmente a partir de um "efeito Ozu" (LOPES, 2012, p. 93) no cinema contemporâneo, que remonta a uma desdramatização da cena, evidenciando um

cotidiano sem ornamentos [...]. Não se trata também de tornar a narrativa seca e desprovida de afetos, de encenar uma ambiência familiar fortemente opressora, apenas de traduzi-la sob o plano da sutileza e do detalhe em que espaços e objetos se tornam tão centrais quanto os personagens, diluindo e recolocando a intensidade emocional para além da voz, da palavra e da confissão. (LOPES, 2012, p. 102)

Assim, o espaço em *Café Lumière* não funciona como meio para uma ação, pois não há ação. O espaço vazio enquanto imagem-tempo, aqui, não é vazio porque não há nada ou ninguém situado nele, mas porque é vazio de ação. Se na imagem-movimento o espaço só existe por um propósito dramático, em *Café Lumière* nem o espaço nem os personagens correspondem a um propósito dramático.

FIGURAS 2, 3, 4 E 5: Yoko sai do trem recém chegado e gradualmente desaparece na multidão



FONTE: Frames do filme *Café Lumière* (2003)

Em relação ao segundo tipo de espaço também se apresentam diferenças. Esse espaço de caminhadas, longe de ser vazio, é completamente cheio de pessoas e meios de transporte e sons e visões. Porém, como a personagem não se coloca numa situação sensorio-motora, pois, como já descrevemos, ela se engaja numa situação óptico-sonora pura, a personagem caminha por Tóquio menos com suas pernas e mais com seus olhos e ouvidos. Tanto é que o primeiro momento em que nos aproximamos da personagem através de um plano fechado, diferindo dos planos sempre distantes e abertos dos espaços, é o momento em que a personagem se posiciona para tirar uma fotografia, para se relacionar com uma visão (figura 6). O personagem de Hajime igualmente se engaja em situações óptico-sonoras puras, principalmente no que compete ao seu projeto artístico de gravar sons de estações de trens. No fim do filme, Yoko segue Hajime em seu ofício e se entrega igualmente à contemplação dos sons das estações (figura 7).

FIGURAS 6 E 7: Yoko e Hajime em situações óptico-sonoras puras



FONTE: Frames do filme *Café Lumière* (2003)

Outro aspecto desse segundo tipo de espaço (figuras 2, 3, 4 e 5) é que a personagem que surge no espaço acaba por se misturar na multidão de pessoas da rua. O plano aberto e distante da rua cheia de gente acaba por reduzir a personagem a ser mais

um elemento qualquer no espaço. Assim, esse espaço vazio de ação e cheio de pessoas acaba por incorporar a protagonista aos figurantes. A subjetividade de uma personagem que encaminha as ações da narrativa nos filmes da imagem-movimento, em *Café Lumière*, acaba por submergir em uma subjetividade coletiva do cotidiano das ruas de Tóquio. Yoko é um sujeito qualquer em meio à massa de pessoas que perambulam pela capital japonesa. Aqui, mais uma vez, somos instigados a recuperar Denílson Lopes (2012, p. 103) quanto à importância dos personagens comuns para este tipo de cinema:

personagens comuns - nem épicos, nem trágicos -, personagens medianos, com vidas medianas, nada excepcionais nem heroicas, com falas convencionais sobre assuntos banais, sem nenhuma pretensão intelectual e poética, frases de efeito, reflexões abstratas e lições de vida. São sujeitos em eclipse não por serem alienados, anônimos na multidão urbana como o homem moderno, mas figuras quase fantasmiais, por marcarem pouco a sua presença, a sua voz, a sua vida.

FIGURA 8: A encruzilhada de trens aparece ao menos três vezes ao longo do filme



FONTE: Frame do filme *Café Lumière* (2003)

Sobre o terceiro tipo de espaço (figura 8), ele não detém uma funcionalidade intervalar entre ações pois, como já colocado anteriormente, não há ações dramáticas que qualificam um antes e um depois desse espaço de intervalo. Tampouco a imagem dos trens e meios de transporte ali está para remeter a uma simbologia cosmopolita de avanço civilizatório ou de elogio a um modelo de cidade. O filme

não está a serviço de utopias sociais ou odes ao progresso. Não há finalidade mecânica nos movimentos, a jornada de trabalho não está lá como medida do tempo e da velocidade, não há horizonte de triunfo da metrópole ou de epopeia urbana grandiosa (OLIVEIRA JR., 2013, p. 149).

Assim, tais espaços atingem o patamar das contemplações puras de Ozu, em que espaços e objetos atingem uma forma autônoma, mas não é no vazio que tal contemplação se dá. É nesse sentido que nos é mais interessante diferenciar os espaços de *Café Lumière* em relação aos espaços vazios e desconectados e pensar num espaço cotidiano, vazio de ação, mas não menos pleno de possibilidades.

FIGURA 9: Yoko espera por um trem



FONTE: Frame do filme *Café Lumière* (2003)

Sobre a crise da imagem-ação, Deleuze (1985, pp. 153-154) comenta que

os personagens se encontravam cada vez menos em situações sensório-motoras "motivadoras" e cada vez mais num estado de passeio, de perambulação ou de errância que definia situações óticas e sonoras puras. A imagem-ação tendia então a explodir, enquanto os lugares determinados se velavam, deixando emergir lugares quaisquer onde se desenvolviam os afetos modernos de medo, de desapego, mas também de frescor, de velocidade extrema e de espera interminável.

Podemos dizer que o afeto que vemos ser produzido por esses espaços cotidianos de *Café Lumière* é justamente o afeto da espera, esta que é a "temporalidade do homem comum" (LOPES, 2012, p. 129). A espera seria uma espécie de "contraponto à própria necessidade do movimento" (VIEIRA JR., 2012, p. 116). Se pensarmos no esquema sensório-motor, a espera é justamente um afeto temporal que adia a ação, que interrompe a concretude do movimento. E como é o caso de *Café Lumière*, quando a ação não se concretiza, o afeto da espera toma conta da imagem. Não são poucas as imagens de espera que os espaços cotidianos do filme produzem. Um primeiro tipo de espera pode ser o aguardo pelos meios de transporte que levariam a personagem de um lugar a outro, como vemos na figura 9 em que Yoko está esperando por um trem para visitar Hajime. Ou ainda, a espera pode não ser por um meio de transporte para se por em movimento, mas pode ser a espera pela chegada de um ente querido, como acontece duas vezes com o pai de Yoko (figuras 10 e 11).

FIGURAS 10 E 11: O pai de Yoko aguarda a chegada de sua filha



FONTE: Frames do filme *Café Lumière* (2003)

Há ainda um terceiro tipo de espera, que é a espera não da chegada de uma pessoa ou de um trem, mas é a espera de sua própria chegada, a espera de uma

personagem que está em movimento, seja dentro de um trem ou de um ônibus (figuras 12 e 13). É um tipo peculiar de espera, pois o meio de transporte é o espaço de conexão por excelência, o espaço que conecta outros espaços, um espaço de passagem. Porém, a duração da espera faz justamente esse espaço de passagem variar na sua passagem, se diferenciando de si conforme se move.

FIGURAS 12 E 13: A espera da própria chegada (e a sonolência que dela pode decorrer)



FONTE: Frames do filme *Café Lumière* (2003)

Assim, podemos dizer que esses espaços cotidianos de espera e de engajamento em situações óticas e sonoras puras acabam por produzir perceptos e afectos que podem aflorar de qualquer ponto de uma cena, dependendo, portanto, da pura contemplação.

Ao mesmo tempo em que (aparentemente) nada de "importante" ocorre, diversos microeventos acontecem, cada qual produzindo um tipo de afetos excessivos (para usar a concepção blanchotiana de cotidiano), que cada espectador poderá apreender de forma diferente. Cada um desses eventos pode ou não interferir na percepção global da cena: o que talvez defina isso é a intensidade com que eles produzirão efeitos num espectador ora atento, ora disperso - tais eventos assumem-se, assim, como potenciais estímulos a uma iminente *flânerie* do olhar. (VIEIRA JR., 2012, pp. 63-64)

Ainda sobre o cotidiano, o personagem de Hajime exprime uma ideia interessante. Ao ser questionado por Yoko se ele está tentando buscar a “essência dos trilhos” com suas gravações, ele responde dizendo que aquilo que ele ouve é diferente toda vez, e é isso o que torna interessante o trabalho. O cotidiano, por mais banal e repetitivo que seja, nunca é uma essência, nunca é a igualdade que se repete, mas a diferença. Isso nos faz remontar à ideia bergsoniana de fluxo. O fluxo é o tempo, o movente, aquele que está sempre em movimento, se diferenciando de si. Assim, *Café Lumière* não nos apresenta imagens do cotidiano banal como contraponto a uma imagem dramática, mas apresenta um espaço cotidiano em fluxo, um espaço cotidiano que, por suas características banais e repetitivas, só muda no tempo, na duração de uma espera. É de maneira recíproca que o espaço cotidiano e a espera se compõem, ao mesmo tempo que o espaço cotidiano da banalidade possibilita a espera, é justamente a duração da espera que age como instância diferenciadora que faz variar o cotidiano. Se

em *Millennium Mambo* a cor funcionava como a relação diferencial que fazia variar o resto da imagem, em *Café Lumière* é o espaço cotidiano de espera que produz tal efeito.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso problema de pesquisa inicial era saber como o cinema de fluxo de Hou Hsiao-Hsien poderia caracterizar um cinema de afetos seguindo a taxonomia das imagens de Gilles Deleuze. Logo de cara nos deparamos com a separação de Deleuze entre regimes de imagem-movimento e de imagem-tempo, sendo o primeiro regime próximo de um cinema clássico e o segundo de um cinema moderno. Sendo o cinema de fluxo nem clássico nem moderno, foi preciso buscar um ponto da teoria de Deleuze que tivesse certa mobilidade entre os regimes. Partindo, portanto, da imagem-afecção, por ser ela a imagem afetiva por excelência na sistematização do filósofo, descobrimos um elemento que não só mantinha conexões com o regime da imagem-tempo, como era um dos pontos de passagem entre os regimes: o espaço qualquer. A crise da imagem-ação passa por uma indeterminação do espaço, da perda de funcionalidade narrativa do espaço. O espaço qualquer, ao mesmo tempo que era um elemento da imagem-afecção do regime da imagem-movimento, continha, nas suas próprias características constitutivas, o necessário para romper com a imagem-movimento e apresentar uma imagem-tempo.

Outro ponto importante do trabalho foi conseguir evidenciar como o tempo pode produzir afecções, respondendo outra questão levantada no nosso problema de pesquisa: como o cinema de Hou evidencia relações entre imagem-afecção e imagem-tempo? No caso específico de *Café Lumière*, vimos que o filme produz um afeto temporal, o afeto da espera. O cinema de fluxo, nesse aspecto, parece andar na contramão do cinema comercial em que a temporalidade é aquela da aceleração, dos frequentes cortes e trocas de planos que buscam prender a atenção do espectador a uma narrativa em que a lógica de causa e efeito impera. Ou seja, o tempo é subordinado à ação, ao movimento. A ideia de que uma imagem de alguém esperando um trem possa durar mais de um minuto de filme é completamente absurda. O fluxo do cinema de fluxo nada tem a ver com uma ideia generalizada de fluxos de informação que percorrem velozes o mundo globalizado através dos meios de comunicação de massa. O fluxo desse cinema é aquele que flui, que produz o movimento na duração.

A relação proposta entre a filosofia de Deleuze e o cinema de fluxo nos permite afirmar duas coisas: que a obra de Deleuze continua viva e potente para pensar o

cinema, e que, justamente para se manter potente, precisa ser atualizada e reorganizada diante dos novos objetos que surgem. O cinema de fluxo não cabe no regime da imagem-movimento, tampouco no da imagem-tempo. E justamente por extrapolar os limites dos regimes, é que pensamos ele na passagem, no intervalo, no entre-regimes. Por outro lado, o cinema de fluxo se beneficia e muito das categorias propostas por Deleuze. Enquanto termo nascido na crítica de cinema, ele ainda é pouco pesquisado no ambiente acadêmico, e acaba sofrendo com algumas imprecisões conceituais. Esperamos que o presente trabalho tenha elucidado alguns procedimentos estéticos do cinema de fluxo, principalmente no que compete ao cinema de Hou Hsiao-Hsien.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, H. **Matéria e memória**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. 1. ed. Campinas: Papirus, 2008
- CAFÉ Lumière. Direção: Hou Hsiao-hsien. Produção: 3H Productions, 2003
- CUNHA, E. F. **Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível**. 2014. 171f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **A imagem-tempo**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Cine II: los signos del movimiento y el tiempo**. 1. ed. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- _____. **Conversações**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- JANELA Indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Paramount Pictures, 1954
- LOPES, D. **No coração do mundo. Paisagens transculturais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2012
- OLIVEIRA JR., L. C. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. 1. ed. Campinas: Papirus, 2013.
- STAM, R. Em tempo: o impacto de Deleuze. In: **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2013
- VASCONCELLOS, J. **Deleuze e o Cinema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006
- VIEIRA JR., E. M. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.