

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO**

Lennon Pereira Macedo

**O CINEMA DE HOU HSIAO-HSIEN:
espaços quaisquer em fluxo**

Porto Alegre

2016

Lennon Pereira Macedo

O CINEMA DE HOU HSIAO-HSIEN:

espaços quaisquer em fluxo

Monografia apresentada à Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Comunicação Social –
Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da
Silva

Coorientador: Prof. Ms. Felipe Maciel Xavier
Diniz

Porto Alegre

2016

Lennon Pereira Macedo

O CINEMA DE HOU HSIAO-HSIEN:

espaços quaisquer em fluxo

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo.

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS

Orientador

Prof. Ms. Felipe Maciel Xavier Diniz – UFRGS

Coorientador

Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello – Universidade Anhembi Morumbi

Examinador

Demétrio Jorge Rocha Pereira – UFRGS

Examinador

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado **O CINEMA DE HOU HSIAO-HSIEN: ESPAÇOS QUAISQUER EM FLUXO** de autoria de Lennon Pereira Macedo, estudante do curso de Comunicação Social - Jornalismo desenvolvido sob minha orientação.

Porto Alegre, 25 de novembro de 2016

Assinatura:



Nome completo do orientador: Alexandre Rocha da Silva

AGRADECIMENTOS

Agradeço muito aos meus pais, pelo inquestionável apoio; à minha dinda, pelos papos nos momentos de desespero; aos meus avós, que sempre estiveram presentes, longe ou perto; aos amigos guaibenses; a todos habitantes da antiga Peixoto, em especial ao Renan, que pagava as contas (dsclp); aos malucos e malucas do CineF e do Zinematógrafo; à Laura e ao João, pelos projetos bêbados inacabados; à molecada lapautética; à galera pilhada dos G, N, Zpesc; às parcerias de bolsismo; à gente querida da Rede Governo; ao Jamer e ao Demétrio, pela troca de ideias que ultrapassa os limites da banca; à Prof^a. Miriam, por me apresentar bem cedo uma formação alternativa ao meu curso; ao Prof. Alexandre, por aguentar o mesmo bolsista atrasado todo dia; ao Felipe, que tinha as melhores respostas para e-mails desesperados; a Gabriel, Pedro e Vitória, que acompanharam mais de perto o drama monográfico; e à Jéssica, por dividir comigo uma vida e uns gatos.

Pós-escrito edificante:

Essas imagens são de Viagem a Tóquio, um filme de Ozu, cineasta cujos enquadramentos severos me influenciaram na época em que filmei Santiago. Ao fim da história, a filha caçula pergunta: a vida não é uma decepção? Sua cunhada responde com um sorriso franco e generoso: Sim, ela é.

Acho que é uma resposta que Santiago compreenderia. Enquanto viveu, ele se ocupou de seus nobres e suas castanholas. Foi salvo por coisas tão gratuitas quanto a dança no parque de que gostava tanto. Com elas, quem sabe, pôde suportar a melancolia de quem suspeita que as coisas não fazem mesmo muito sentido.

(João Moreira Salles, Santiago, 2007)

RESUMO

Esta monografia 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 de dois filmes do diretor: *Millennium Mambo* (2001), cuja produção de espaços quaisquer foi analisada pela perspectiva da imagem-afecção, denotando imagens-cor; e *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; Gilles Deleuze.

ABSTRACT

This monograph investigates the cinematographic procedures through which Hou Hsiao-Hsien's films produce affects according to space and time. For this purpose, we start on two research paths: understanding Hou's cinema through the eyes of the flow cinema theory, evincing the centrality of the production of affect in these films in opposition to the aesthetics of classic and modern cinema; discussing Gilles Deleuze's taxonomy of cinematographic images (1985, 1990) keeping in mind Hou's films and the flow cinema precepts, establishing a direct bond between Affect-Image and Time-Image. This theoretic construction focus on the concept of "any-space-whatever" (Deleuze, 1985), which marks the junction between space, time and production of affect. Thus, we seek to understand how Deleuze's theses on cinema work in the face of a new cinema aesthetics. Thereby, we work with two films: *Millennium Mambo* (2001), whose production of any-space-whatevers were analyzed through the eyes of Affection-Image, revealing Colour-Images; and *Café Lumière* (2003), whose any-space-whatevers were identified as everyday waiting spaces through the eyes of Time-Image.

Palavras-chave: Cinema; Flow Cinema; Any-Space-Whatever; Hou Hsiao-Hsien; Gilles Deleuze.

LISTA DE FIGURAS

FIGURAS 1 E 2: A cor enquanto luz.....	44
FIGURA 3: Um plano, muitas cores.....	44
FIGURAS 4 E 5: Hao-Hao abandona o espaço do azul pelo espaço do drama.....	46
FIGURA 6: Rostidades entremeadas de azul.....	46
FIGURA 7: Disputa afetiva entre rostidade e espaço qualquer.....	47
FIGURAS 8 E 9: Imagem-cor atmosférica invade a imagem.....	47
FIGURAS 10 E 11: Imagem-cor como um verdadeiro espaço qualquer.....	48
FIGURA 12: Yoko nos é apresentada de costas, executando tarefas banais.....	49
FIGURAS 13, 14, 15 E 16: Yoko sai do trem recém chegado e gradualmente desaparece na multidão.....	50
FIGURAS 17 E 18: Yoko e Hajime em situações óptico-sonoras puras.....	51
FIGURA 19: A encruzilhada de trens aparece ao menos três vezes ao longo do filme.....	52
FIGURA 20: Yoko espera por um trem.....	52
FIGURAS 21 E 22: O pai de Yoko aguarda a chegada de sua filha.....	53
FIGURAS 23 E 24: A espera da própria chegada (e a sonolência que dela pode decorrer)	54

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 O FLUXO DO CINEMA DE FLUXO.....	15
2.1 O fluxo da duração.....	15
2.2 Cinema de fluxo.....	18
3 O CINEMA DE HOU.....	25
4 O ESPAÇO QUALQUER.....	31
4.1 O espaço qualquer enquanto imagem-afecção.....	32
4.2 O espaço qualquer enquanto imagem-tempo.....	38
5 OS ESPAÇOS QUAISQUER DE HOU HSIAO-HSIEN.....	42
5.1 Imagem-cor em <i>Millennium Mambo</i>.....	43
5.2 Espaço cotidiano de espera em <i>Café Lumière</i>.....	48
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58

1 INTRODUÇÃO

A presente monografia busca 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, pretendemos ver como se comportam as teses de Deleuze frente a uma nova estética cinematográfica: o cinema de fluxo.

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 sensório-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 sensório-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 sensório-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 sensório-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 situações¹.

Antes de entrarmos nos pormenores do cinema de fluxo, nos é interessante esclarecer alguns pontos a respeito da afecção neste esquema sensório-motor. A afecção é o que vai "marcar a coincidência do sujeito com o objeto 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 sensório-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, veremos isso no decorrer do texto). 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 sensório-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

¹ 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 imaginário se inter cruzam, criando uma indeterminação e uma impossibilidade de verdade. Tais cineastas se enquadram no regime da imagem-tempo.

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?

Nosso objetivo geral, nessa pesquisa, será compreender o cinema de fluxo de Hou enquanto um cinema de afetos do regime da imagem-tempo. Mas, para pensarmos a passagem do movimento ao tempo em âmbitos afetivos, partiremos de elementos específicos das imagens. É a partir, principalmente, desses espaços quaisquer que vamos buscar compreender o caráter temporal e afetivo do cinema de fluxo de Hou a partir de dois filmes específicos, *Millennium Mambo* (2001) e *Café Lumière* (2003). Portanto, podemos traçar alguns objetivos específicos para o trabalho, tais como:

- Problematizar a relação possível que se dá entre imagem-afecção e imagem-tempo na taxonomia das imagens de Deleuze;
- Discutir a vinculação dos filmes de Hou Hsiao-Hsien com o cinema de fluxo;
- Compreender de que maneira os filmes *Millennium Mambo* e *Café Lumière* produzem espaços quaisquer;
- Caracterizar o aspecto temporal do fluxo.

Para tanto, dividimos a presente monografia em quatro capítulos. No primeiro, há uma dupla caracterização do cinema de fluxo: primeiro, tentamos compreender o que é o “fluxo” desse cinema de fluxo a partir das teses de Henri Bergson sobre o tempo e o movente e da leitura deleuzeana destas; segundo, a partir de uma revisão de literatura a respeito do cinema de fluxo, definimos esse cinema tanto através de sua caracterização histórica quanto estética. No segundo capítulo, nos debruçamos sobre a cinematografia de Hou Hsiao-Hsien e suas vinculações com o cinema de fluxo. No terceiro capítulo, caracterizamos os espaços quaisquer a partir da taxonomia das imagens de Deleuze, evidenciando seus funcionamentos como imagem-afecção e como imagem-tempo. No quarto capítulo, analisamos o filme *Millennium Mambo* a partir de sua produção específica de espaços quaisquer, no caso, de imagens-cor. Neste mesmo capítulo, procedimento semelhante ao anterior se adéqua ao filme *Café Lumière*, denotando sua produção de espaços quaisquer que se expressam como espaços cotidianos de espera.

A presente monografia, assim, busca 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 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 FLUXO DO CINEMA DE FLUXO

Em sua dissertação sobre o cinema de fluxo, Emiliano Cunha define o fluxo a partir do conceito de Sigfried Kracauer (*apud* CUNHA, 2014, p. 95) de “fluxo da vida” como “a fisicalidade inerente ao espaço que nos cerca, que nos é próximo e presente. O cotidiano, a matéria dos corpos e objetos, o comum” (CUNHA, 2014, p. 95). Nas palavras de Kracauer (*apud* CUNHA, 2014, p. 95), “o fluxo da vida é predominantemente um *continuum* material antes do que mental, entretanto, por definição, ele se estende também à dimensão mental”. Temos aqui uma definição do fluxo ligada à matéria dos corpos, objetos, enfim, do mundo.

Isso se relaciona com a ideia de Kracauer de que o cinema é “a-ideológico” (XAVIER, 2008, p. 68) e que suas imagens seriam, em última instância, a revelação do “próprio ser das coisas” (XAVIER, 2008, p. 69). Esta noção de cinema, que Ismail Xavier (2008, p. 68) vai chamar de “empirista”, se fundamenta em três aspectos: (1) o cinema tem acesso ao real, ao “tecido dos fenômenos físicos” (XAVIER, 2008, p. 69); (2) o cinema assim procede em relação ao real porque vivemos uma crise das crenças, em que “a desintegração das ideologias e a ausência de preconceitos oriundos destas ideologias estariam abrindo espaço para um corpo a corpo direto com a natureza” (XAVIER, 2008, pp. 69-70); (3) diante desse livre acesso à realidade, o que pode nos guiar à verdade da condição humana é o real cotidiano, já que no “fluxo da vida, em seus horizontes indeterminados, o apreensível é a experiência do momento singular e do “pequeno fato”, a observação direta das ações elementares que definem o homem em sua relação com o ambiente” (XAVIER, 2008, p. 70).

Essa definição do fluxo enquanto movimento da matéria do mundo, próximo da física moderna, vai ser perpetuada por todos os teóricos que se debruçaram sobre o cinema. O que nos interessa, aqui, é destacar que tal aspecto movente do fluxo só pode ser caracterizado a partir de uma perspectiva do tempo, pois, sem este, o fluxo perde sua mobilidade, sua capacidade de mudança.

2.1 O fluxo da duração

Se buscamos conceituar um cinema de afetos no regime da imagem-tempo, faz-se necessário pensar tais filmes a partir de uma perspectiva de tempo diferente da usual. No senso comum, a imagem de pensamento a respeito do tempo o caracteriza como um

elemento vil, destruidor, que tudo corrói. Culpa-se o tempo pela finitude. Em *Boyhood: Da infância à juventude* (2014), de Richard Linklater, a personagem interpretada por Patricia Arquette, ao ver seu filho sair de casa para morar na universidade, desabafa desesperada: "Minha vida vai acabar assim. Uma série de marcos: casar, ter filhos, divorciar, aquela vez que achamos que você era disléxico, quando eu te ensinei a andar de bicicleta, divorciar de novo, conseguir meu mestrado, conseguir o trabalho dos sonhos, mandar Samantha para a universidade, mandar você para a universidade. Sabe o que vem depois? A porra do meu funeral!²". Tal compreensão a respeito do tempo remete a uma série de instantâneos encadeados em sequência, o tempo como uma linha de causalidade.

Frente a tal representação, Henri Bergson (2011, p. 8) vai elaborar um pensamento que tome o tempo como algo criativo, "criador de formas, elaboração contínua do absolutamente novo". Esse tempo é a duração (BERGSON, 2006, 2011). Essa duração "não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta" (BERGSON, 2011, p. 47). Essa duração é um tempo que flui, um tempo movente, uma coexistência entre um passado virtual e um presente que está sempre em processo de atualização. Ora, um tempo que flui é exatamente o que procuramos.

[C]omo não ver que a essência da duração é fluir e que o estável acostado ao estável não resultará nunca em algo que dura? O que é real não são os "estados", simples instantâneos tomados por nós, mais uma vez, ao longo da mudança; é, pelo contrário, o fluxo, é a continuidade de transição, é a própria mudança. (BERGSON, 2006, pp. 9-10)

A duração, portanto, é o tempo da mudança, tempo enquanto mudança, enquanto fluxo. Tal tempo de mudança implica que "não há afeto, não há representação ou volição que não se modifique a todo instante; se um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir." (BERGSON, 2011, p. 2). É através da duração, do fluxo temporal que ocorre a mudança.

Comentamos anteriormente que a duração é a coexistência de um passado virtual e de um presente sempre em processo de atualização. Isso consiste em dizer que a

² "My life is gonna go like this. The series of milestones: getting married, getting divorced, that time we thought you were dislexic, when I taught you how to ride a bike, getting divorced again, getting my master's degree, getting the job I always wanted, sending Samantha off to college, sending you off to college. You know what comes next? It's my fucking funeral!"

duração "é aquilo que impede que tudo seja dado de um só golpe" (BERGSON, 2006, p. 106). É a permeação do passado no presente, através da memória e da atualização das lembranças, que torna possível uma percepção temporal das coisas do mundo. Tal duração, portanto, enquanto tempo que não se separa em instantes, que se caracteriza como fluxo e opera por uma coexistência entre passado e presente, tal duração, para Bergson (2006, p. 172), é "o tempo percebido como indivisível".

Gilles Deleuze (1985, 1990, 1999), ao reler as teses bergsonianas sobre o tempo, vai fazer algumas torções no pensamento do autor, primeiramente, ao estabelecer que a duração "define essencialmente uma multiplicidade virtual (o que difere por natureza)" (DELEUZE, 1999, p. 92). Diante de tal caracterização da duração enquanto multiplicidade, Deleuze (1999, p. 31) contrapõe a ideia de Bergson a respeito da indivisibilidade do tempo: "Na verdade, a duração divide-se e não para de dividir-se: eis por que ela é uma multiplicidade. Mas ela não se divide sem mudar de natureza; muda de natureza, dividindo-se". Assim sendo, a duração, para Deleuze (1999, p. 32),

é o virtual. Mais precisamente, é o virtual à medida que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, inseparável do movimento de sua atualização, pois a atualização se faz por diferenciação, por linhas divergentes, e cria pelo seu movimento próprio outras tantas diferenças de natureza (DELEUZE, 1999, p. 32).

A duração é o tempo da mudança, das diferenças de natureza. A duração divide-se, e em sua divisão vai criando diferenças de natureza. Essas diferenças de natureza nada mais são que os fluxos, pois, enquanto múltiplos, eles diferem entre si, e enquanto essência movente da duração, cada fluxo constitui-se como diferença de natureza diferenciando-se de si mesma. É aqui que Deleuze encontra a imanência em Bergson, pois a duração, sendo ela, então, Uma Duração, diferencia-se de si criando fluxos que são eles mesmos diferenças de natureza.

ele [Bergson] atribui à duração o poder de englobar-se a si mesma. O escoamento da água, o vôo do pássaro e o murmúrio de minha vida formam três fluxos; mas eles são isso apenas porque minha duração é um fluxo entre eles e também o elemento que contém os dois outros. Por que não contentar-se com dois fluxos, minha duração e o vôo do pássaro, por exemplo? É que dois fluxos jamais poderiam ser ditos coexistentes ou simultâneos se não estivessem contidos em um mesmo e terceiro fluxo. O vôo do pássaro e minha própria duração são simultâneos somente porque minha própria duração se desdobra e se reflete em uma outra que a contém, ao mesmo tempo que ela mesma contém o vôo do pássaro: há, portanto, uma triplicidade fundamental dos fluxos. É nesse sentido que minha duração tem

essencialmente o poder de revelar outras durações, de englobar as outras e de englobar-se a si mesma ao infinito (DELEUZE, 1999, p. 64).

O fluxo, portanto, é uma diferença de ordem temporal que opera simultaneamente a outros fluxos coexistentes. Aqui seria importante esclarecer alguns pontos a respeito da apropriação do conceito bergsoniano. Tornou-se comum relacionar Bergson e cinema depois dos livros *A imagem-movimento* (1985) e *A imagem-tempo* (1990), de Deleuze, em que o autor cria essa relação. Mas é importante lembrar que Bergson, em seus escritos (2006), critica o cinema por criar artificialmente um movimento e uma duração a partir de instantes justapostos, ou seja, fotogramas montados em sequência. Deleuze (1985, pp. 10-11) resolve tal intriga dizendo que o cinema não oferece

o fotograma, mas uma imagem média à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence à imagem média enquanto dado imediato. [...] ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. Oferece-nos um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + movimento abstrato³.

Compreenderemos melhor o funcionamento de tal fluxo no âmbito do cinema de fluxo adiante. Para tanto, precisaremos elucidar as origens do cinema em questão e suas relações com os movimentos cinematográficos anteriores.

2.2 Cinema de fluxo

Ao tentar encaixar o cinema de fluxo na história do cinema, Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013) recupera a história da *mise en scène* enquanto principal ferramenta da crítica, comentando sobre seu apogeu no cinema clássico e sua crise no cinema moderno e contemporâneo. Se no período clássico a *mise en scène* funcionava como a rigorosa organização do espaço da cena a fim de explorar materialmente uma ideia, no período moderno a construção formal da cena funciona principalmente como uma operação de desconstrução da linguagem estabelecida. "[A]inda que continue a ser uma encenação, já o não é no modo do cálculo, mas da aventura (no sentido literal do termo: aquilo que

³ Roberto Machado comenta que Deleuze acaba por fazer uma torção no pensamento de Bergson ao aproximá-lo do cinema dessa forma. Por mais que a percepção do espectador realmente veja o movimento apresentado de forma autêntica e não artificial, Deleuze cria um “duplo do pensamento de Bergson [...]”. Primeiro, postulando, a partir de Nietzsche, que a essência de uma coisa não aparece no início, mas no meio, Deleuze situa a crítica de Bergson em relação apenas ao início do cinema, a um cinema “primitivo” em que ainda não havia propriamente imagem-movimento por não haver separação da câmera e do projetor, mobilidade da câmera e montagem. Como se o cinema clássico só tivesse conquistado sua essência ou atingido sua maturidade com *O nascimento de uma nação*, de Griffith, em 1915. Segundo, e mais fundamentalmente, esse uso de Bergson como intercessor é feito pela retomada do conceito de percepção tal como é encontrado em *Matéria e memória*, de 1896, praticamente contemporâneo do cinematógrafo de Louis Lumière, que é de 1895” (MACHADO, 2009, p. 250).

advém)" (AUMONT *apud* OLIVEIRA JR., 2013, p. 121). É no final dos 1960, uma segunda geração de cineastas modernos, cientes que vieram depois, passam a buscar outras formas de lidar com o passado do cinema. Na famigerada frase de Jacques Aumont, a partir do final dos anos 1960 "já não há encenação inocente" (*apud* OLIVEIRA JR., 2013, p. 89).

Essa crise daria origem a duas tendências: "uma busca pelas formas de encenação mais brutas e imediatas" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 90) e um maneirismo que se define pela "ultracomplexificação das técnicas de *mise en scène*" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 90). Na primeira, a preocupação é com o inesperado da cena, o improviso, o filme em seu aspecto mais bruto e informe possível - e aqui podemos destacar John Cassavetes, Jean Eustache, Maurice Pialat e Philippe Garrel em alguns filmes. Já na segunda, o que vemos são exercícios de austeridade e engenhosidade, verdadeiros labirintos repletos de referências à história do cinema - os nomes são vários, como, por exemplo, Brian De Palma, Rainer Werner Fassbinder, Raúl Ruiz e Wim Wenders ("Antigamente, nós sabíamos passar de uma imagem à outra"⁴).

Em todos esses casos, a *mise en scène* se achará fermentada ou minimizada, exaltada ou retraída, acentuada para cima ou para baixo, nunca equilibrada e invisível, como nos autores clássicos, nem desimpedida e livre, como na primeira geração do cinema moderno. A *mise en scène* se complica" (OLIVEIRA JR., 2013, pp. 121-122).

Segundo Luiz Carlos Oliveira Jr., o cinema de fluxo teve sua gênese no final dos anos 1980, inspirado por improvisos e encenações brutas e se opondo ao momento maneirista do cinema moderno que abandona as formas do mundo pelo mundo das formas cinematográficas. Ao invés de corroborar da ideia de Wim Wenders de que, "não tendo mais história para contar, ele [o cinema] tomaria a si próprio por objeto e só poderia contar sua própria história" (DELEUZE, 1990, p. 97), o cinema de fluxo parte de um retraimento da *mise en scène*.

Frente a essa crise da *mise en scène*, o cinema de fluxo se volta para a matéria cotidiana, convidando o espectador a uma "contemplação assignificante do mundo" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 13):

A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em "intensificar zonas do real", resguardando do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. A câmera se dedicaria, sobretudo, a

⁴ Frase de O estado das coisas (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982).

atualizar certas potências [...]. O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção, em último grau na própria insignificância das coisas. (OLIVEIRA JR., 2013, p. 144)

O cinema de fluxo foi inicialmente criado enquanto conceito por dois críticos da *Cahiers du Cinéma*, Stephane Bouquet e Jean-Marc Lalanne, em 2002. Portanto, o cinema de fluxo não é um movimento autoconstruído, tal como foi o Cinema Novo brasileiro, tampouco seria um gênero cinematográfico, com duras leis formais e características narrativas previamente estabelecidas. O cinema de fluxo não é, também, um movimento nacional, já que seus filmes e cineastas surgem das mais diversas partes do mundo: Argentina (Lucrécia Martel), EUA (Gus Van Sant), França (Claire Denis), Japão (Naomi Kawase), Tailândia (Apichatpong Weerasethakul), Taiwan (Hou Hsiao-Hsien e Tsai Ming-Liang) e outros⁵. Este cinema (ou estética, como também é citado) se define, primordialmente, por um "comportamento do olhar" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 8), por uma atitude cinematográfica.

Essa atitude tem como premissa um regime afetivo do cinema, sobrevalorizando as sensações em prol dos encadeamentos lógicos: "uma nova relação do olhar que convida primeiramente a sentir, para apenas depois racionalizar" (VIEIRA JR., 2012, p. 15). Tal estética procederia a partir de uma série de mecanismos, tais como a experiência do tempo como duração, produzindo "eternos presentes" (VIEIRA JR., 2012, p. 37) a cada plano; uma articulação das ações dos personagens que não mais reagem aos obstáculos do mundo, mas, em suas ações cotidianas, "desencadeiam afetos" (VIEIRA JR., 2012, p. 37); e também uma certa "ambiguidade" (VIEIRA JR., 2012, p. 37) visual e narrativa, elaborando elipses temporais que embaralham nossa compreensão da passagem de tempo e criando espaços abstratos que revelam mais potências do que formalizações. Esses três vetores apontados por Vieira Jr., 'duração e experiência de eternos presentes', 'desencadeamento de afetos' e 'ambiguidade visual e narrativa' são atravessados, produzindo e sendo produzidos por uma diluição narrativa e por uma banalidade cotidiana (VIEIRA JR., 2012).

Claro, é importante salientar que essa ideia de uma duração enquanto eterno presente é incompatível com a duração tal qual pensamos em termos bergsonianos-

⁵ A seleção dos filmes e cineastas não vai ser unânime entre os críticos e pesquisadores, abrangendo também cineastas como Abel Ferrara, Carlos Reygadas, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Jia Zhang-Ke, Lisandro Alonso, Paz Encina, Pedro Costa, Philippe Grandrieux, Tsui Hark e Wong Kar-Wai. No Brasil, o diretor Karim Ainouz é o mais citado (*O céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), este último dirigido com Marcelo Gomes). Para uma relação maior de filmes brasileiros, conferir *Cinema de Fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível* (CUNHA, 2014).

deleuzeanos. A duração é uma coexistência entre passado e presente, onde um está sempre diferenciando-se de si e, portanto, se atualizando no outro. Numa duração como eterno presente não haveria passado, nem processo de diferenciação, nem atualização e, portanto, nem tempo durante. Num eterno presente teríamos uma foto, um instantâneo, um corte imóvel dos fluxos em que toda matéria se dá de uma só vez. Estaríamos, aqui, na perspectiva do tempo enquanto quarta dimensão do espaço que Bergson tanto critica.

Podemos precisar melhor o conceito de 'cinema de fluxo' a partir de suas oposições e suas filiações aos modelos que o precederam. Começemos pelo cinema clássico. O cinema de fluxo não é clássico, primeiramente, pela sua sobrevalorização da banalidade do cotidiano. Podemos tomar um filme como *Shara* (2001), de Naomi Kawase, por exemplo, e não encontrar nele nenhum fato espetacular ou extraordinário. Um dos irmãos gêmeos desaparece no início do filme, mas o que se segue ao evento é a vida cotidiana dessa família, os afazeres domésticos, os trabalhos dos estudantes, enfim, fatos banais. "Os planos de *Shara* aludem àquilo que não é precisamente delimitável: o curso do mundo, da vida, a imanência." (SILVA, 2009, p. 8). O banal é o exato oposto da espetacularização dos cinemas de gênero norte-americanos, e o realismo cotidiano que se expressa nos filmes de fluxo é também oposto à ufanía social do realismo soviético. Até os documentários do cinema clássico, como *Nanook do norte* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922), quando filmam o cotidiano, buscam nele uma figura heroica.

Outro aspecto que difere cinema de fluxo e cinema clássico é quanto à narrativa⁶. No fluxo os aspectos narrativos do filme são postos de lado (ou, pelo menos, são desimportantes) em favor de uma experiência que preze pelo sensorial, desencadeando afetos. No cinema clássico há afeto, há emoção, mas ela se expressa a partir de outra forma, de uma atualização fortemente codificada, participando num esquema sensório-motor totalmente voltado para a ação (DELEUZE, 1985). Fugindo, então, de uma rígida estrutura narrativa, os filmes de fluxo se dão a partir de situações desconexas, elipses que omitem a passagem de tempo e de uma ambiguidade narrativa que rompe com a lógica de causa e efeito do cinema clássico.

⁶ Há uma diferença a ser feita entre narração e narrativa. Narração é o "fato ou maneira de contar uma história, por oposição a essa própria história (o conjunto dos conteúdos narrativos, a "fábula", no sentido dos formalistas) e à narrativa (o discurso que conta a história, a "trama" dos formalistas). A narração é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa" (AUMONT, MARIE, 2003, p. 208). Cabe acrescentar que a narração "nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é consequência das próprias imagens aparentes" (DELEUZE, 1990, p. 39). Assim sendo, vemos que a narrativa não é da ordem do roteiro, anterior às imagens, mas sim, em última instância, produto das imagens.

Ora, a ambiguidade narrativa é uma das características do cinema moderno, igualmente. A revolução que muitos dos cinemas novos trouxeram foi justamente a de produzir certa indeterminação na narração fílmica, criando, então, uma "narração falsificante" (DELEUZE, 1990, 161) que põe em questão os juízos de bem e mal se apoiando numa certa desconfiança da imagem e da verdade da narrativa. Apesar de ambos se oporem à narrativa clássica, os métodos são diferentes. Os modernos operam por desconstrução, abuso do clichê e desordem das aparências (OLIVEIRA JR., 2013). Já, com os cineastas do fluxo, preza-se pela diluição, pela insignificância das situações cotidianas. Há também um outro ponto de discordância entre o moderno e o fluxo em relação à verdade da imagem, pois este último se vale, segundo Monassa (*apud* VIEIRA JR., 2012, p. 35), de uma "crença na imagem, como afirmação da crença no mundo", apesar de Vieira Jr. comentar que

para o espectador do início do século XXI, já familiarizado tanto com os códigos da narrativa clássica e das diversas vertentes do cinema moderno, não aderiria a uma crença desmedida, mas sim a uma espécie de "acreditar desconfiando", mas ainda assim, muito mais disposto à fruição do real que se apresenta diante dele do que diante de várias propostas narrativas autorais e desconstrutivas dos anos 60, 70 e 80. (VIEIRA JR., 2012, p. 35).

Seguindo o raciocínio, no cinema moderno existem três movimentos que têm a fruição do real como ponto nevrálgico, ainda que diferente do cinema de fluxo: o neorealismo italiano, o cinema direto e o cinema verdade. No primeiro, há uma necessidade de mostrar, através do uso de não-atores em locações reais, os problemas sociais que minavam a Itália e que não entravam na representação do cinema oficial do regime de Mussolini. Assim, as imagens do cotidiano se proliferam como expressão de uma luta política para integrar certas comunidades e certas tragédias sociais como a fome e o desemprego na representação nacional. A esse respeito, o cinema de fluxo nada tem a contribuir para uma representação nacional, pois o cotidiano que lhe interessa é aquele que produz um comum global, formas de viver junto que se dão na insignificância, sem a referência necessária a uma nação. As imagens do cinema de fluxo estão a serviço de evidenciar novos modos de viver em comunidade.

Já o cinema verdade se posiciona de forma crítica frente ao real, problematizando o estatuto de verdade que a imagem cinematográfica adquiriu principalmente quando pensada no gênero documentário. Se identificando enquanto documentário, o cinema verdade discute as formas do cinema de produzir tal verdade a partir de um método reflexivo, ou seja, evidenciando os próprios mecanismos - como

montagem, enquadramento, entrevista, entre outros – que o cinema engendra na produção de suas imagens. Como colocado anteriormente, o cinema de fluxo não critica os regimes de verdade porque o verdadeiro e o falso não são categorias que lhe interessam. O cinema de fluxo se interessa pela produção de afetos, e para tanto não é necessário saber se um personagem está mentindo ou se a montagem distorce uma fala, pois ambos, personagem e fala, só existiriam como elementos de uma imagem que afeta. O mesmo argumento serve para diferenciar o cinema de fluxo do cinema direto. Este se propunha capturar um evento ou um personagem a partir de uma observação distanciada, objetiva, que, ao contrário do cinema verdade, esconde seus procedimentos. Aqui a verdade ainda é um fator importante para a compreensão dos fatos, e se as imagens produzirem afetos será como elemento secundário na evidência de um relato verdadeiro.

Ainda tomando a taxonomia das imagens de Deleuze como fundamentação teórica, cabe aqui fazer um comentário em relação à divisão entre clássico e moderno. Deleuze divide o cinema em dois regimes, o da imagem-movimento e o da imagem-tempo. No primeiro, prevalece um esquema sensório-motor que leva em consideração a percepção, a afecção e sua concretização em ação. No segundo, o esquema sensório-motor se interrompe, não é possível realizar a ação, e o movimento acaba por se subordinar ao tempo, dando à luz situações ótico-sonoras puras. Por mais tentador que seja equivaler a oposição clássico/moderno à imagem-movimento/imagem-tempo, resistamos. Os regimes descritos por Deleuze, apesar de terem nos eventos da Segunda Guerra Mundial uma aparente ruptura, não são capazes de serem situados historicamente. A crise da imagem-ação, a incapacidade do sujeito de reagir aos eventos, tornando incompleto, assim, o esquema sensório-motor, dá-se a partir de uma experiência traumática demais ou sublime demais, perante a qual não há possibilidade de ação. Cineastas da imagem-tempo aparecerão antes de 1945, como Jean Renoir ou Orson Welles, assim como cineastas da imagem-movimento continuam a surgir mesmo após o fim da guerra.

A questão que se faz é: e o cinema de fluxo? Por um lado, ele é imagem-movimento por seus desdobramentos afetivos, por outro ele pertence ao regime da imagem-tempo pois opera por ambiguidades visuais e narrativas; de um lado, o puro paradoxo, pois tem em um dos estados do esquema sensório-motor (percepção-afecção-ação) sua principal ferramenta de quebra com a narrativa lógico-causal, sendo que esta

mesma é fundada no esquema sensório-motor; de outro lado, alia-se à crítica dos cineastas do tempo ao estatuto da narração clássica, porém de maneira radicalmente diferente.

Lembremos-nos de nossa hipótese: se as afecções persistem no cinema da imagem-tempo, porém, mudam de figura, diferem por natureza, há possibilidade de que o cinema de fluxo possa ser o cinema dos afetos no regime da imagem-tempo. Para prosseguirmos tal investigação, será necessário nos debruçarmos sobre a gênese desse afeto, identificando sua função na imagem-movimento e procurando correlatos na imagem-tempo; e também nos determos mais nos materiais do cinema de fluxo, a fim de compreender quais questionamentos tais filmes levantam a respeito do afeto e do fluxo.

3 O CINEMA DE HOU

O presente capítulo tem como objetivo compreender os filmes de Hou Hsiao-Hsien tanto num sentido histórico como estético. Para tanto, realizamos uma investigação acerca das questões referentes ao cinema de Taiwan da década de 1980, quando Hou começa a filmar, associando os primeiros filmes do diretor com o novo cinema taiwanês, movimento cinematográfico que ocorreu em meados dos anos 1980. Já nas décadas de 1990 e 2000, seus filmes passam a ser entrelaçados pelas questões do cinema de fluxo.

Vários estudos sobre cinema no Taiwan levantam o debate a respeito de sua identidade nacional em crise, da incapacidade de se pensar como nação - resumido na fórmula de Hong (2011, p. 18, tradução nossa⁷) "cinema nacional sem nação". Isso se dá principalmente pelas prolongadas dominações que a ilha sofreu ao longo do século XX. Parte oficial do Império chinês desde o século XVII, acabou passando para a mão dos japoneses com a vitória destes na Primeira Guerra Sino-Japonesa em 1895 (HONG, 2011). Por 50 anos os japoneses dominaram a ilha, influenciando a cultura local e inclusive seu cinema. Os primeiros filmes a serem rodados na ilha foram filmes japoneses, o primeiro, inclusive, um documentário colonialista chamado "*Introducing Taiwan Today*" (WILSON, 2014, p. 16), de 1903, em que as tribos indígenas taiwanesas eram representadas como "'selvagens' e 'bárbaras'" (WILSON, 2014, p. 16, tradução nossa⁸). Até o final dos anos 1920 os taiwaneses eram proibidos de participar do fazer fílmico, seja como atores e atrizes, seja na equipe de filmagem, e com a proximidade da Segunda Guerra Sino-Japonesa, nos anos 1930, os filmes chineses passaram a ser proibidos no país. Em 1945, com a derrota japonesa, a ilha passa para o comando da China, esta em plena guerra civil. Em 1949, o Partido Nacionalista Chinês, o Kuomintang, derrotado pelo Partido Comunista Chinês, se aloja na ilha de Taiwan. Assim, por mais de 40 anos, Taiwan viveu sob o violento regime do Kuomintang. Especialmente o governo do general Chiang Kai-Shek ficou conhecido como "Terror Branco" (*White Terror*, MA, 2010, p. 20,), em que vigorava a lei marcial e os meios de comunicação sofriam censura - entre eles, o cinema, que se viu obrigado a se reduzir mais uma vez à propaganda oficial com a alcunha de "realismo saudável":

⁷ "National Cinema without Nation" (HONG, 2011, p. 18)

⁸ "'savages' and 'barbarians'" (WILSON, 2014, p. 16)

Depois de 1949, durante a era do Kuomintang, o governo Nacionalista promoveu os assim chamados filmes de Realismo Social e Saudável, um gênero cuja intenção era promover ideais 'saudáveis' enquanto, ao mesmo tempo, obscurecer aspectos negativos da sociedade, como pobreza e inveja de classe. Como os filmes imperialistas japoneses de antes, o Realismo Saudável foi o produto de um governo interessado em comunicar uma mensagem particular: nesse caso, a mensagem de que o cinema manter-se-ia um meio inofensivo, sem curiosidade e sem questionamentos. (WILSON, 2014, p. 20, tradução nossa⁹)

Assim, a ilha viveu quase 30 anos sob o domínio do terror, até a morte de Chiang Kai-Shek em 1975. Mas a lei marcial só viria a ser derrubada em 1987, e as primeiras eleições democráticas só ocorreriam em 1996 (MA, 2011). Porém, no início dos anos 1980, Taiwan viu um nascer um ambiente mais flexível por parte do governo (GARDNIER, 2012), e é nesse momento de singela abertura política que se situa o Novo Cinema Taiwanês.

Atualizando os temas do cotidiano trabalhados nos anos 1970 pela literatura, o Novo Cinema Taiwanês surge com os filmes coletivos *In our time* (1982), de Tao De-Chen, Edward Yang, Ko I-Cheng e Chang Yi, e *The sandwich man* (1983), de Zeng Zhuang-Xiang, Wan Jen e Hou Hsiao-Hsien, mas os nomes que se tornarão referência do movimento serão Hou e Edward Yang. O Novo Cinema Taiwanês, como boa parte dos cinemas novos do mundo, retoma temas e procedimentos estéticos do neorealismo italiano e da *nouvelle vague*, como o uso de não-atores, filmagem externa, narrativa elíptica e descontínua e, talvez o mais importante, o retrato da "experiência taiwanesa" (WILSON, 2014, p. 83), revelando uma preocupação por parte dos cineastas de responder à pergunta "o que é ser taiwanês?" (FRODON *apud* GARDNIER, 2012, p. 311). Soma-se a isso o uso intenso de prolongados planos-sequência, em sua maioria estáticos e distante dos personagens, procedimento que se torna marca registrada de Hou em toda a sua obra. Esse Novo Cinema, porém, conta com poucos filmes, e é mais "conhecido e debatido ao redor do mundo do que dentro dos limites de seu próprio país" (GARDNIER, 2012, p. 305), dada a ligação do movimento com a elite intelectual (WILSON, 2014). Uma chamada "segunda geração" do Novo Cinema (WILSON, 2014, p. 6), surgida no início dos anos 1990, vai trazer outros dois cineastas que se tornarão

⁹ "After 1949, during the Kuomintang era, the Nationalist government promoted so-called Healthy and Social Realist films, a genre intended to promote 'healthy' ideals while, at the same time, obscuring negative aspects of society, such as poverty and class jealousy. Like the earlier Japanese imperial films, Healthy Realism was the product of a government that was interested in communicating a particular message: in this case, the message that cinema must remain an uncurious, unquestioning, innocuous medium." (WILSON, 2014, p. 20)

nomes de peso na crítica e na indústria cinematográfica internacional: Tsai Ming-Liang e Ang Lee. Porém, como pontuado por Wilson (2014), esta segunda geração não tem a mesma unidade da primeira, já que une cineastas tão divergentes como Tsai e Lee, servindo mais como um termo simbólico para fins de divulgação por parte do próprio governo do que como um movimento propriamente dito.

A primeira década de cinema de Hou, portanto, está colada às preocupações estéticas do Novo Cinema. Hou começa trabalhando na indústria cinematográfica taiwanesa em 1973 como revisor de roteiros e assistente de direção de filmes comerciais do Central Motion Picture Corporation, órgão estatal criado pelo Kuomintang. Seus primeiros filmes como diretor *Cute girl* (1980), *Vento gracioso* (1981) e *A grama verde de casa* (1982) ainda se atrelavam às comédias comerciais dos anos 1970, usando nomes da música popular como Kenny Bee para protagonizar os filmes (VIDIGAL, 2012). *Os garotos de Fengkuei*, de 1983, é o primeiro longa-metragem de Hou a lidar com as questões do Novo Cinema Taiwanês. Em entrevista ao crítico da *Cahiers du Cinema*, Jean-Michel Frodon, Hou afirma que "antes de *The boys from Fengkuei*, eu fazia cinema como profissional [...]. *The boys from Fengkuei* é o primeiro filme em que dou mostras de uma força criativa própria" (FRODON *apud* GARDNIER, 2012, p. 311). O filme se passa metade numa vila de pescadores onde os protagonistas vivem, metade no centro de Taipei, capital do Taiwan, para onde os jovens pescadores vão em busca de melhores oportunidades de vida. Dando privilégio aos acontecimentos banais da vida cotidiana taiwanesa, Hou dá início a um questionamento estético singular que irá ressoar em seus filmes posteriores:

recusar os pressupostos da linguagem cinematográfica mais costumeira (fragmentação da cena em planos curtos, acompanhar a ação conferindo ubiquidade à narração, fazer da câmera um lugar privilegiado para ver o que acontece etc.) que predeterminam uma sensibilidade e uma ênfase específicas. Em *The boys from Fengkei*, ao contrário, o plano fixo e distanciado se instala, dura e permite uma observação diferenciada do que acontece diante da câmera. Por vezes, a câmera "perde" o prosseguimento das ações e as cenas têm seu momento de clímax no extracampo ou no fundo do quadro, onde jamais adquirem potência de espetáculo. (GARDNIER, 2012, p. 311)

Conforme os filmes do Novo Cinema vão circulando fora de Taiwan, Hou passa a ser cultuado pelos festivais estrangeiros. Premiado pelo recém surgido Festival Golden Horse em 1984, festival de cinema do Taiwan, Hou ganha menção especial no Festival de Locarno no mesmo ano com o filme *Um verão na casa do vovô* (1984). Em

1986, o filme autobiográfico *Um tempo para viver, um tempo para morrer* (1985) é premiado no Festival de Berlim e, em 1987, *A filha do Nilo* (1987) ganha o prêmio do júri do Festival de Torino. Porém, é com *A cidade do desencanto* (1989), filme vencedor do leão de ouro no Festival de Veneza de 1989, que Hou passa de ser um membro do Novo Cinema Taiwanês a um cineasta reconhecido internacionalmente.

A cidade do desencanto conta a história de uma família taiwanesa residente em Taipei que testemunha as dominações do Império Japonês e do Kuomintang, incluindo o chamado massacre de 28/2 (WILSON, 2014), em que uma revolta contra o governo do Kuomintang foi duramente reprimida, matando entre "18 mil a 28 mil taiwaneses" (BORDWELL, 2008, p. 288) em 1947. Era a primeira vez que este tema, tabu até então, aparecia na cinematografia taiwanesa. "Antes de *A cidade do desencanto*, o governo taiwanês negava que o massacre de 28/2 havia ocorrido" (WILSON, 2014, p. 79), mas como o filme quebrou recorde de bilheteria no país, foi impossível amenizar o debate acerca do evento, e acabou por iniciar uma "torrente de debates sobre história e representação" (MA, 2010, p. 21).

Seguindo *A cidade do desencanto*, Hou dirigiu outros dois filmes que formariam a sua chamada "Trilogia Taiwan" (MA, 2010, p. 19; WILSON, 2014, p. 38), uma tríade de filmes históricos sobre a trajetória do seu país no século XX. Primeiro filme de Hou a ser descoberto pelo Festival de Cannes, *O mestre das marionetes* (1993) conta a história do ator e titereiro Li Tian-Lu, misturando documentário e ficção para a narração biográfica, procedimento até então inédito para o cineasta. No filme *Bons homens, boas mulheres* (1995), também indicado à palma de ouro em Cannes, o diretor conta a história real de Chiang Bi-Yu, ativista política que participou da resistência anti-japonesa nos anos 1940, atravessando sua história por cinco linhas de tempo diferentes.

Em seu filme seguinte, *Adeus ao sul* (1996), Hou abandona a narrativa elíptica de sentido histórico e se volta para o cotidiano contemporâneo. A *mise en scène* perde qualquer princípio organizador da cena e as imagens do cotidiano são filmadas a fim de evidenciar intensidades. Estamos, finalmente, no terreno do cinema de fluxo. A partir de *Adeus ao sul* há um segundo rompimento na cinematografia do diretor.

a partir de *Adeus ao sul*, seu cinema se modifica inteiramente, fica sensivelmente mais abstrato, menos dependente da narrativa, quase experimental na maneira como privilegia a criação de determinadas atmosferas e estados de espírito sobre qualquer outra coisa. Hou transforma-

se em chefe de uma experiência sensorial, hipnótica, em que os vaivéns narrativos são quase um pretexto para a instalação de construções visuais de equilíbrio (de tom, de geometria) bastante complexo. Emmanuel Burdeau, com razão, diz que *Adeus ao sul* é um filme, mais do que os outros filmes, "fabricado com a luz" (GARDNIER, 2012, pp. 317-318).

Outros estudiosos de Hou pensam de forma diferente esses novos filmes que surgem de meados dos anos 1990 para cá. Bordwell (2008, p. 297), em sua detalhada análise da *mise en scène* de Hou, comenta que, a partir de *Adeus ao sul*, "com cada filme, ele parecia enveredar por um novo caminho", revelando certa inconsistência do estilo. Apesar de ainda ver em *Adeus ao sul* e *Flores de Xangai* (1998) o vigor organizador da encenação, já em *Millennium Mambo* (2001) Bordwell entende que tal capacidade organizadora da cena está sendo suplantada por doses de indiscernibilidade. Num rápido comentário a respeito do filme, o teórico reclama que "a lente longa reúne objetos do primeiro plano em uma desordem fora de foco que impede nosso acesso à ação que se passa no plano médio" (BORDWELL, 2008, p. 300). A descrição de Bordwell dos filmes anteriores de Hou, da época do Novo Cinema, ilustram bem sua posição:

Estilisticamente, mostram uma ardente vontade de explorar os recursos denotativos e expressivos da câmera fixa, do plano-sequência, da lente longa e do cenário repleto de detalhes. Ele encontra uma variedade infinita de planos médios e longos densos, silhuetas longínquas, composições planimétricas e mudanças de posição ou aspecto dos personagens cuidadosamente cronometradas. Hou continuaria suas experimentações nos três filmes seguintes [a Trilogia Taiwan], chegando a arriscar a própria legibilidade pictórica. (BORDWELL, 2008, pp. 275-276)

Não é coincidência que, quando os filmes passam a arriscar ainda mais a legibilidade, a criar zonas de incerteza, o teórico encerra suas minuciosas análises. Filmes como *Millennium Mambo*, em que a organização da cena se dá por uma mera atualização de intensidades, parecem pouco interessantes para um teórico da racionalidade encenadora. Ou ainda, segundo uma crítica que Bordwell parece concordar, acabam por fazer do diretor "um estilista em busca de conteúdo" (BORDWELL, 2008, p. 299).

Oliveira Jr., como vimos, caracteriza o cinema de fluxo em contraposição ao momento maneirista do cinema moderno. Para ele, a nostalgia do passado do cinema é substituída, em Hou Hsiao-Hsien, pela "nostalgia do presente, do instante que passa e não volta. A *mise en scène* de Hou é a escritura dessa efemeridade" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 135). Assim, ao contrário da dissecação das formas clássicas ou do "tédio pós-

moderno" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 135) à moda de Jarmusch, Hou prefere a via do "primitivismo":

ele troca o quadro pelo campo (notar a diferença: o quadro é um retângulo de imagem completo em si mesmo, já o campo é um fragmento volúvel do mundo), a cronologia pela duração, as grandes rupturas narrativas pela discreta sucessão de pequenos "nadas". (OLIVEIRA JR., 2013, p. 135)

É deste conjunto de filmes que tiramos nossos dois filmes a serem analisados no capítulo 5, *Millennium Mambo* e *Café Lumière* (2003). Filmes cujas imagens operam segundo um princípio de indeterminação dramática e narrativa, "imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 144). Porém, para procedermos com a devida análise das modulações afetivas realizadas por cada filme, se fará necessário um aprofundamento na taxonomia das imagens de Deleuze que norteiam nosso estudo.

4 O ESPAÇO QUALQUER

O presente capítulo é um mergulho na obra de Deleuze a respeito do cinema, mas um mergulho específico, com o objetivo de conceituar o que é o espaço qualquer, espaço de indeterminação e de desencadeamento de afetos. Para tanto, iremos identificar as duas facetas com as quais o espaço qualquer é apresentado: por um lado, enquanto elemento genético da imagem-afecção, imagem esta oriunda do regime da imagem-movimento; por outro lado, enquanto espaço que instaura a crise da imagem-ação e fundando a passagem para o regime da imagem-tempo, produzindo afetos que decorrem do tempo.

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 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.

Também é importante situar que Deleuze compreende o cinema não como uma língua ou uma linguagem, mas como matéria semioticamente formada:

Mas, mesmo com seus elementos verbais, esta não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente. (DELEUZE, 1990, p. 42)

Tal constatação vai levar o filósofo a tomar como intercessora na classificação das imagens e dos signos não a semiologia do cinema à maneira de Christian Metz, mas a semiótica de Charles S. Peirce.

4.1 O espaço qualquer enquanto imagem-afecção

Antes de nos debruçarmos sobre a imagem-afecção e suas derivações, é importante entendermos a relação que Deleuze faz entre os conceitos de imagem e afecção com as categorias faneroscópicas de Peirce. Charles Sanders Peirce, filósofo e lógico estadunidense, dedicou boa parte de sua obra ao estudo dos signos. A sua pesquisa o levou a afirmar que não há possibilidade de "comunicação, interação, projeção, previsão, compreensão etc. sem signos" (SANTAELLA, 1995, p. 11), desvelando, portanto, uma teoria sýnica da percepção e do conhecimento. O signo, para Peirce, é triádico: um signo (1) representa um objeto (2) para um interpretante (3). Um dos principais achados do filósofo é que esses termos "objeto" e "interpretante" são, também eles, signos. Assim, a ação do signo, no caso, a semiose, tem um princípio de autogeração que abre a cadeia sýnica para o infinito: por um lado, porque o interpretante é signo, todas as crenças, verdades e hábitos de uma dada época estão sujeitas à análise, já que sempre é possível criar novos interpretantes a partir de um mesmo objeto; por outro lado, o primeiro elemento da cadeia, o 1, é o signo, antes do objeto, portanto, "não há objeto originário na semiose" (SANTAELLA, 1995, p. 31).

Isso nos ajuda a refletir como não vemos o mundo como um absoluto, mas sempre já recortado pelo viés sógnico.

Essa ordem lógica da semiose se dá a partir de certas características básicas. Cada uma das três categorias diz respeito à forma como um fenômeno aparece: um fenômeno pode aparecer em primeiridade, ou seja, "aliado às ideias de acaso, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, potencialidade, qualidade, presentidade, imediaticidade, mônada..." (SANTAELLA, 1995, p. 18); um fenômeno pode aparecer em secundidade, remetendo "às ideias de força bruta, ação-reação, conflito, aqui e agora, esforço e resistência, díada..." (SANTAELLA, 1995, p. 18); e pode também aparecer em terceiridade, "ligado às ideias de generalidade, continuidade, crescimento, representação, mediação, tríada..." (SANTAELLA, 1995, p. 18). Aqui, na terceiridade, encontramos o símbolo, o signo "cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador, e cuja função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante" (SANTAELLA, 1995, p. 172). O símbolo acaba sendo o signo mais estudado no campo do cinema, pois é dele o poder da representação, de se colocar no lugar do objeto dinâmico na cadeia sógnica.

Porém, nem todo signo corresponde ao ideal de signo, gerando classes (as mais estudadas por Peirce) de "quase-signos", signos cuja manifestação está vinculada a uma específica relação entre os termos lógicos.

Peirce se deu conta de que não há pensamento ou formas de raciocínio - nem mesmo as formas puramente matemáticas, e mais ainda estas - que se organizem exclusivamente por meio de signos simbólicos. A semiose é um limite ideal. No plano do real, só ocorrem misturas. Outros tipos de signo, além dos símbolos, intervêm e são necessários à condução do pensamento e das linguagens. A mistura sógnica é parte integrante do pensamento e de todas as manifestações de linguagem. (SANTAELLA, 1995, pp. 118-119)

Como o que procuramos é problematizar os usos expressivos e afetivos do espaço no cinema a partir das categorias faneroscópicas e da leitura deleuzeana destas, os quase-signos que se farão importantes para nós são quase-signos de primeiridade, pois é ela a categoria do qualitativo. Destacamos, portanto, dois quase-signos: o qualisigno e o ícone. O ícone é o quase-signo que "se assemelha ao seu objeto" conforme uma "qualidade ou caráter, no qual essa semelhança está fundada [...], quer seu objeto exista ou não" (SANTAELLA, 1995, p. 143). Portanto, ele exprime uma qualidade do objeto, mas não depende da sua existência concreta. Isso significa que o ícone só pode ser descrito *a posteriori*, pois ele é "dependente de um intérprete que estabeleça uma

relação de comparação por semelhança entre duas qualidades, aquela que o próprio ícone exhibe e uma outra que passará, então, a funcionar como objeto do ícone" (SANTAELLA, 1995, p. 171). Ainda assim, subsiste seu caráter qualitativo. Já o quali-signo é ainda mais abstrato que o ícone, pois ele não se assemelha a um objeto, ele é pura potência, ele é a "dimensão monádica do qualitativo, a possibilidade pré-sínica, quase-SIN mas ainda NÃO-signo, que preside tudo aquilo que, no universo, está sob o desgoverno do acaso, do potencial" (SANTAELLA, 1995, p. 128).

Assim, diante desses dois quase-signos, a pura qualidade e a pura potência, Deleuze vai tentar compreender como tais elementos podem ser expressos pelo cinema. Numa primeira leitura, poderíamos pensar que houve um equívoco na leitura do filósofo francês a respeito da semiótica peirceana, já que, primeiro, quali-signo e ícone são tratados como signos em si, e não como os quase-signos que são na lógica de Peirce; e segundo, o quali-signo, enquanto pura potência, pura possibilidade, é impossível de ser evidenciado como imagem, pois esta já é um existente, já é uma atualização de determinada potência. Acontece que Deleuze não está interessado no que a semiótica de Peirce pode fazer com o cinema, mas sim no que o cinema consegue fazer com as categorias faneroscópicas de Peirce. Diante de um quali-signo, o que o cinema consegue produzir? Diante de um ícone, o que o cinema consegue representar? É numa perspectiva de contiguidade que o cinema produz o ícone e o quali-signo. Tanto que, para Deleuze (1990, p. 46), o próprio conceito de signo deve ser compreendido “num sentido bem diferente de Peirce: é uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista da sua gênese”.

Para Deleuze (2011, p. 27, tradução nossa¹⁰), a imagem é “onde coincidem o ser e o aparecer”, e esta seria também a definição de fenômeno: “Tomo imagem e fenômeno no mesmo sentido” (2011, p. 27, tradução nossa¹¹). Peirce, que diz que devemos partir daquilo que aparece, prefere trabalhar com a palavra *faneron* (daí as categorias faneroscópicas) do que fenômeno. Deleuze (2011, p. 121, tradução nossa¹²) comenta que, enquanto fenômeno, para os gregos, tem a ver com a imagem num sentido cinético, pois está sempre “em devir, se agita, se move, é uma imagem cinética que não

¹⁰ “*donde coinciden el ser y el aparecer.*” (DELEUZE, 2011, p. 27)

¹¹ “*Tomo imagen y fenómeno en el mismo sentido.*” (DELEUZE, 2011, p. 27)

¹² “*en devenir, se agita, se mueve, ES una es una imagen cinética que no cesa de moverse. El faneron, incluso etimológicamente, es aparecer. El faneron es lo luminoso, lo que aparece a la luz.*” (DELEUZE, 2011, p. 121)

para de se mover. [...] O faneron, inclusive etimologicamente, é aparecer. O faneron é o luminoso, o que aparece à luz”.

Vimos anteriormente que imagem-afecção é da ordem da qualidade pura. Seguindo nessa premissa, Deleuze vai relacionar a imagem-afecção com a categoria faneroscópica da primeiridade em Peirce. Portanto, a imagem de primeiridade é

a imagem-afecção. O afeto é precisamente essa consciência imediata ou esta qualidade pura que pode ser tanto qualidade de um amor, no caso, de um sentimento, como qualidade de uma percepção - esse vermelho -, como qualidade de uma ação, mas que considero independentemente de sua atualização em uma percepção, em um sentimento, em um comportamento. (DELEUZE, 2011, p. 132, tradução nossa¹³)

Deleuze vai então descrever dois tipos de imagem-afecção. A primeira é a rostidade, "um rosto ou um equivalente de rosto" (DELEUZE, 2011, p. 192, tradução nossa¹⁴). Essa rostidade, porém, "continua sendo uma unidade considerável cujos movimentos, como observava Descartes, exprimem afecções compostas e mistas" (DELEUZE, 1985, p. 141). A rostidade, aqui, remete à função exercida pelo ícone, enquanto qualidade expressiva de um objeto (um rosto) sem a necessidade da presença deste objeto. Tal rostidade se expressa a partir de uma composição bipolar que flutua entre um polo reflexivo e um polo intensivo. O polo reflexivo é o contorno rostificante que expressa "uma qualidade comum a várias coisas diferentes" (DELEUZE, 1985, p. 118); o polo intensivo se apresenta como traços de rostidade que expressa uma "potência que passa de uma qualidade à outra" (DELEUZE, 1985, p. 118).

A segunda imagem de primeiridade é o chamado espaço qualquer. Este espaço é uma indeterminação que se cria a partir de certos arranjos num espaço determinado, perdendo suas coordenadas e suas conexões, revelando-se como o lugar próprio da possibilidade.

Um espaço qualquer não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. O que a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço manifestam, na verdade, é uma riqueza em potenciais ou singularidades que são como que as condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação. (DELEUZE, 1985, p. 141)

¹³ "Es la imagen-afección. El afecto es precisamente esta conciencia inmediata o esta cualidad pura que puede ser tanto cualidad de un amor, es decir de un sentimiento, como cualidad de una percepción - ese rojo -, como cualidad de una acción, pero que considero independentemente de su actualización en una percepción, en un sentimiento, en un comportamiento. Comportamiento agresivo: hay una cualidad de ese comportamiento que puedo considerar independentemente de su actualización en ese mismo comportamiento". (DELEUZE, 2011, p. 132)

¹⁴ "un rostro o un equivalente de rostro" (DELEUZE, 2011, p. 192)

Assim, esse espaço qualquer funciona como um quali-signo, uma pura potência monádica da qual devém toda qualidade. Enquanto a rostidade é a composição bipolar no primeiro plano, o afeto como qualidade de um rosto em primeiro plano, o espaço qualquer, enquanto possibilidade, é o próprio "elemento genético" (DELEUZE, 1985, p. 141) dos afetos. Enquanto elemento genético, o espaço qualquer é também o elemento diferencial da imagem-afecção. Isso significa dizer que este espaço qualquer, enquanto elemento diferencial de conjunção virtual, produz afetos ao se diferenciar de si.

Esse espaço qualquer pode, ainda, ocorrer de duas maneiras que são complementares. Ele pode se apresentar como um espaço em que a junção das partes não é dada antecipadamente, podendo ser invertidas ou trocadas de inúmeras maneiras. Esse espaço produz uma indeterminação a partir da desorientação, da desconexão das partes: espaço desconectado. De outro modo, o espaço qualquer pode se apresentar como um conjunto amorfo, ou seja, sem formas individuadas colocadas em movimento. Esse é o espaço vazio, espaço que se produz a partir de uma extinção ou de um esvaziamento.

Há, portanto, dois tipos de espaço qualquer, ou duas espécies de "qualissignos", qualissignos de desconexão e de vacuidade. Mas, a respeito desses dois estados sempre implicados um no outro, dir-se-ia apenas que um está "antes" e o outro "depois". O espaço qualquer conserva uma única e mesma natureza: ele não tem mais coordenadas, é um puro potencial, expõe apenas Potências e Qualidades puras, independentemente do estado de coisas ou dos meios que os atualizam. (DELEUZE, 1985, p. 153)

É aqui, nesse puro lugar do possível e da gênese dos afetos, que Deleuze situa a cor. Mas não uma cor simbólica, que representa um objeto através de uma convenção - o branco representa a paz, o preto representa o luto, etc. - pois essa seria uma cor como imagem de terceiridade. A cor, no âmbito da imagem-afecção, "é o próprio afeto, isto é, a conjunção virtual de todos os objetos que ela capta" (DELEUZE, 1985, p. 151). A cor ou "imagem-cor" (DELEUZE, 1985, p. 150) possui um caráter específico que a qualifica enquanto espaço qualquer, que é

o caráter absorvente. A fórmula de Godard, "não é sangue, é vermelho", é a própria fórmula do colorismo. Por oposição a uma imagem simplesmente colorida, a imagem-cor não se reporta a este ou àquele objeto, mas absorve tudo que pode: é a potência que se apossa de tudo que passa a seu alcance, ou a qualidade comum a objetos inteiramente diferentes. (DELEUZE, 1985, p. 151)

O conceito de colorismo surge em Deleuze (2007) quando este se debruça sobre a pintura de Francis Bacon e sua lógica da sensação. Ao compreender a pintura de

Bacon como uma arte que busca expressar-se para além dos limites da representação e do figurativo, Deleuze vê no tratamento da cor um ponto principal. Para o filósofo, os três elementos da pintura de Bacon (suporte, Figura e contorno) “se comunicam e convergem na cor” (DELEUZE, 2007, p. 153), denotando uma submissão da forma à cor. Ou seja, é a própria cor que se diferencia de si criando o suporte, a Figura e o contorno. Portanto, colorismo “significa que a cor é a relação variável, a relação diferencial, de que depende todo o resto” (MACHADO, 2009, p. 244). Assim, a imagem-cor, enquanto imagem do colorismo no cinema, é a imagem em que a cor vai funcionar como elemento virtual que instaura um espaço qualquer, um espaço indiscernível em que as coordenadas espaciais se desalinham na cor.

Deleuze ainda vai distinguir três tipos de imagem-cor: a imagem-cor de superfície, a imagem-cor atmosférica e a imagem-cor de movimento. A primeira remete às superfícies de “grandes chapados” (DELEUZE, 1985, p. 150), ou seja, áreas de apenas uma cor, sem nuances nem variações, que irrompem na tela, um espaço qualquer cuja única instância de individuação é uma cor, como podemos encontrar em *Blue* (1993), de Derek Jarman, em que só vemos uma tela azul enquanto a narrativa segue em voz off. A imagem-cor atmosférica é aquela que “impregna todas as outras” (DELEUZE, 1985, p. 150), que se desprende da forma à qual estaria submetida enquanto mera qualidade para colorir os outros objetos à sua volta. Tal tipo de imagem-cor é o que veremos na análise do filme *Millennium Mambo*, de Hou Hsiao-Hsien, em que a cor azul se sobressai às outras cores da cena a tal ponto que cria zonas de indiscernibilidade narrativa e dramática. O terceiro tipo de imagem-cor é a imagem-cor de movimento, em que a cor passa a mudar de um tom para outro dentro da mesma imagem. Deleuze (1985, p. 150) vê nessa cor que muda de tom a “única que parece pertencer ao cinema”, já que as outras duas já estariam presentes na pintura. Apesar disso, Deleuze reitera que, mais que a mudança de tom, é o caráter absorvente da cor que define o colorismo no cinema.

A relação entre cinema e pintura é frequente quando se discute a cor. Ao comentar o uso que Michelangelo Antonioni faz da cor em seus filmes, Pascal Bonitzer comenta que “O objeto do cinema de Antonioni é chegar ao não-figurativo através de uma aventura cujo termo é o eclipse do rosto, o apagar dos personagens” (BONITZER *apud* DELEUZE, 1985, p. 152). A expressão afetiva da cor no cinema passa por uma instância não-figurativa, de borrar os personagens, tirar a opacidade dos contornos.

Veremos como o filme *Millennium Mambo* expressa sua imagem-cor no capítulo 5. Por enquanto, o nosso interesse está em descrever o funcionamento conceitual do espaço qualquer no interior da obra deleuzeana. Sigamos agora para a outra faceta do conceito.

4.2 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 perpassar 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 neorealismo 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 piedade” (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.

5 OS ESPAÇOS QUALSQUER 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 no capítulo anterior. Um espaço que não se coloca à disposição da narrativa mas que opera de forma a apontar para um indiscernível. Neste capítulo, buscaremos compreender duas das formas do cinema de fluxo de Hou Hsiao-Hsien de produzir espaços quaisquer, estes que denotam a passagem de um regime do movimento para um regime do tempo. Para tanto, no subcapítulo 5.1, buscaremos compreender a problemática da imagem-afecção e do espaço qualquer em sua relação com o filme *Millennium Mambo*, e como este filme expressa um tipo específico de imagem-afecção que aponta para uma indeterminação do espaço e da ação a partir da cor – a imagem-cor. No subcapítulo 5.2, partiremos para o filme *Café Lumière* para refletir sobre a produção de um afeto de espera a partir da duração de um espaço cotidiano.

Cabe, aqui, explicitar os procedimentos metodológicos utilizados neste trabalho. Num primeiro momento nos deparamos com o cinema de fluxo como objeto de pesquisa. Após um movimento exploratório pelos filmes e cineastas do fluxo, elencamos os filmes de Hou Hsiao-Hsien, por nos parecerem os filmes que mais radicalizam a proposta de produção de afetos do cinema de fluxo. Para selecionar os filmes, partimos de algumas categorias definidoras do cinema de fluxo segundo Vieira Jr. (2012), como a ambiguidade visual e/ou narrativa, o uso de elipses, a presença de um tempo enquanto duração e a centralidade das situações banais cotidianas na narrativa. Em paralelo a essa via de pesquisa, nos debruçamos sobre a taxonomia das imagens de Deleuze a fim de pensar como o cinema de fluxo se comportaria dentro dos regimes do movimento e do tempo descritos pelo filósofo. Assim, chegamos ao conceito de espaço qualquer como elemento que melhor caracteriza o cinema de fluxo, por dois motivos: o espaço qualquer é o espaço de gênese dos afetos, é uma faceta de imagem-afecção, dando conta, então, da característica afetiva do cinema de fluxo; e é no espaço qualquer que ocorre a quebra entre os regimes, como um ponto de passagem, não sendo

exclusivamente identificado como imagem-movimento ou como imagem-tempo. Assim, não nos parecia razoável simplesmente enquadrar o cinema de fluxo como um cinema da imagem-tempo ou como um cinema da imagem-movimento, mas apontar como ele articula características de ambos os regimes.

Para as análises, os procedimentos metodológicos seguiram um tanto intuitivos. Deleuze não apresenta, na sua obra sobre o cinema, nenhum método de análise para revelar os seus achados. Portanto, a partir de uma relação entre as características definidoras do cinema de fluxo e os espaços quaisquer encontrados na obra de Deleuze, mapeamos dois sentidos para as análises. Para o filme *Millennium Mambo*, pensamos sua produção de imagens-cor como ambiguidades visuais e narrativas, denotando quatro procedimentos expressivos da cor no filme, desde a cor como mera qualidade de um objeto até a cor atmosférica que torna indiscernível o espaço. Assim, é a partir da ambiguidade visual e narrativa do espaço qualquer que o filme produz afetos. Já para o filme *Café Lumière*, compreendemos sua produção de espaços cotidianos de espera em função das situações cotidianas como forma de ambiguidade narrativa. A série de situações cotidianas que se apresentam no filme nos fazem ver três tipos de espaços vazios de ação dramática e três formas de produção de afeto, neste caso específico, do afeto da espera.

5.1 Imagem-cor em *Millennium Mambo*

O filme *Millennium Mambo* (2001), de Hou Hsiao-Hsien, explora o cotidiano de Vicky, uma jovem mulher na virada do milênio. Frequentadora assídua da cena de música eletrônica de Taipei, capital de Taiwan, somos guiados por ela em seus muitos encontros com os personagens desse ambiente, desde seu namorado violento, Hao-Hao, até os tímidos DJs Jun e Ko e o gângster gentil, Jack.

Uma primeira questão que se faz relevante, em termos de usos expressivos da cor, é apontar como aparecem as cores no filme. Em *Millennium Mambo* temos um tom de azul predominante ao longo do filme, como podemos ver no plano que abre o longa (figura 2), mas de modo geral o filme se utiliza muito da cor mesmo quando não está produzindo um espaço qualquer. Numa cena cotidiana (figura 1), em seu apartamento, Vicky entra no seu quarto e ali nos deparamos com, no mínimo, cinco fontes de luz diferentes variando entre o amarelo, o roxo e o azul, além das cores da roupa de cama, dos objetos e da parede do quarto.

FIGURAS 1 E 2: A cor enquanto luz

FONTE: Frames do filme *Millennium Mambo* (2001)

Noutra cena (figura 3), numa das boates frequentadas pela personagem, é possível encontrar várias cores que se atravessam umas às outras, azul, roxo, verde, vermelho e outros tons que surgem em meio ao misto. O que podemos concluir observando essas primeiras três imagens é que a cor em *Millennium Mambo*, enquanto conteúdo expressivo relevante para a cena, é predominantemente apresentada a partir de luzes. Por mais que tenhamos uma recorrência, por exemplo, do casaco vermelho da protagonista (figura 5), tal vermelho é irrelevante em termos de afecção, pois situa-se em secundidade como identificação de um objeto existente. A cor, no casaco, está submetida ao casaco, sendo dependente dele. Nas primeiras duas figuras, ainda, podemos também argumentar que a luz é dependente dos objetos que vemos, e, portanto, as suas respectivas cores estariam também em secundidade. A ideia de secundidade nessas duas imagens é ainda mais evidente se pensarmos que a luz colorida obedece a uma função um tanto clássica, que é iluminar o espaço e tornar as ações dramáticas visíveis para nós. Por mais que as luzes tenham cor, elas não conseguem suplantar o fato de estarem contidas num existente diegético e servirem, principalmente no caso da figura 1, como mero meio para uma ação dramática - no caso específico, o primeiro conflito entre Vicky e Hao-Hao.

FIGURA 3: Um plano, muitas cores

FONTE: Frame do filme *Millennium Mambo* (2001)

Já na figura 3 temos um primeiro passo para pensar a cor fora de um existente bem determinado porque não vemos o objeto que causa a luz. Porém, mesmo neste

caso, uma função narrativa está sendo exercida. Nesta cena, não conseguimos definir muito bem onde estão as fontes de luz - é possível ver que uma luz vermelha vem de cima no lado direito da imagem e uma luz azul vem de baixo no lado esquerdo, mas não conseguimos saber exatamente o que está causando essa luz. Ainda vemos uma luz verde que aparece no fundo do cenário e que marca levemente a sombra dos rostos dos personagens. O fundo desfocado ajuda a fazer com que percamos um pouco a noção do espaço geográfico da cena, mas o espaço dramático e narrativo ainda está bem delimitado: o flerte entre Vicky e o DJ está suficientemente focado, iluminado, enquadrado, audível e dramático, denotando, então, uma imagem-ação. As muitas cores que povoam a imagem não são algo muito diferente do que se veria numa boate ou numa festa de música eletrônica, ainda que não vejamos as fontes de luz. A cor, aqui, ainda representa uma função de identificar um cenário. De qualquer maneira, a cor enquanto luz, aqui, se desprende de uma superfície que a engloba ou que a limita e passa a funcionar como pinceladas colorindo corpos conforme eles se movimentam na cena.

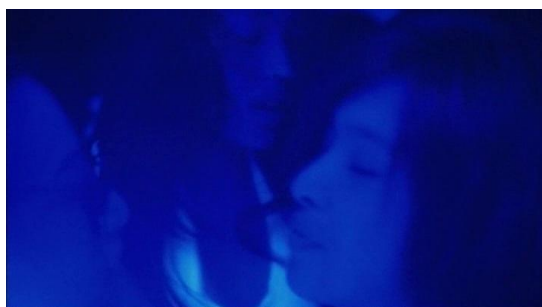
Nessa imagem podemos ver, então, no que a cor enquanto luz difere de uma cor enquanto qualidade de um objeto ou de um corpo específico. A cor quando presa a um corpo não consegue fugir desse corpo, em todo lugar que o corpo vá, qualquer que seja o movimento, a cor permanece como qualidade constante. A cor enquanto luz, por outro lado, funciona como um jato de cor que invade o espaço e pinta qualquer corpo que adentre seu espaço de cor. Porém, por mais que ela possa sobressair-se aos corpos que qualifica, ela detém uma marcação geográfica. A luz azul embaixo do DJ (figura 3) estará ali para pintar qualquer corpo ou objeto que adentre aquele espaço, porém, no menor distanciamento do corpo daquele espaço, a luz azul perde sua capacidade de qualificar o corpo, perdendo também a sua potência.

Num segundo procedimento, a cor passa a agir concretamente sobre o espaço impondo sua potencialidade afetiva. Na figura 4, Hao-Hao está imerso na mesma luz azul que banha o espaço ao seu redor. Essa luz colorida não mais ilumina uma cena, mas dá uma ordem de indiscernível para o rosto do personagem: uma luz que tenta bloquear o visível. Só conseguimos reconhecer o personagem quando este abandona o azul (figura 5) por um espaço dramático, a sala de estar onde começa o primeiro conflito do casal.

FIGURAS 4 E 5: Hao-Hao abandona o espaço do azul pelo espaço do drama

FONTE: Frames do filme *Millennium Mambo* (2001)

Essa luz azul que banha o espaço é expressão de uma imagem de primeiridade, uma imagem-afecção, como podemos ver com mais radicalidade na figura 6. Aqui, além de não haver ação dramática, apenas pessoas dançando ao som de música eletrônica, não distinguimos mais o espaço, pois este é composto puramente por rostos. Eis aqui o primeiro plano, a rostidade, mas não qualquer rostidade, pois os contornos dos rostos, todos banhados por uma luz azul, são ínfimos. É como se os contornos dos rostos fossem o máximo de visibilidade possível em meio à intensidade da cor azul.

FIGURA 6: Rostidades entremeadas de azul

FONTE: Frame do filme *Millennium Mambo* (2001)

Cabe ainda uma outra imagem (figura 7) de rostidade em que a cor se destaca. Em meio a uma cena de sexo, um círculo amarelo começa a piscar inusitadamente. Tal círculo não apresenta o objeto que causa a sua luz e, dado que a cena acontece no que parece ser a cama do quarto do casal, não é possível induzir a origem diegética dessa luz. Para além da indiscernível origem dela, a luz não contribui para dramatizar a cena de sexo. A súbita aparição da luz amarela desvia a atenção do sexo, este já reduzido apenas a sons e à expressividade dos rostos. E quando o círculo amarelo aparece, ele não ilumina um espaço do cenário, mas o apaga, o bloqueia. O que se apresenta é um conflito entre imagens-afecção, pois se a rostidade do primeiro plano dos corpos já é, em si, afetiva, esse pequeno círculo que irrompe também afeta, também é imagem de primeiridade, pois não apresenta nada mais do que sua pura qualidade de cor. Seria o círculo amarelo um espaço qualquer? Não encontramos igual equivalente na obra de

Deleuze. Pois, ainda que a cor não se submeta a uma superfície que não seja ela mesma, ela não muda as coordenadas do espaço, não produz indiscernibilidade no espaço da imagem. A cor afeta mais enquanto interrupção ou desvio do afeto instalado pelos rostos.

FIGURA 7: Disputa afetiva entre rostidade e espaço qualquer



FONTE: Frame do filme *Millennium Mambo* (2001)

Se no procedimento anterior era possível destacar uma imagem-afecção em que a rostidade se desfazia na cor, nestas próximas duas figuras (8 e 9) a cor atinge verdadeiramente o estatuto de espaço qualquer. Através do desfoque do primeiro plano, o azul que antes banhava os corpos e tornava difuso seus contornos passa a existir enquanto espaço concreto que impede a visibilidade da cena. A ação dramática é limitada a pontos ínfimos da cena e o espaço geográfico se torna completamente desconexo, o que nos salta aos olhos é uma massa disforme de azul. Na figura 9, inclusive, há um espaço muito pequeno de visibilidade e este é coberto justamente por um rosto, efetuando o encontro entre duas imagens-afecção. Fica claro, aqui, que o espaço não é dramático ou narrativo, mas afetivo. Vemos surgir uma imagem-cor atmosférica, em que a cor azul impregna as outras ao seu redor a tal ponto que torna indiscernível os objetos e as coordenadas.

FIGURAS 8 E 9: Imagem-cor atmosférica invade a imagem

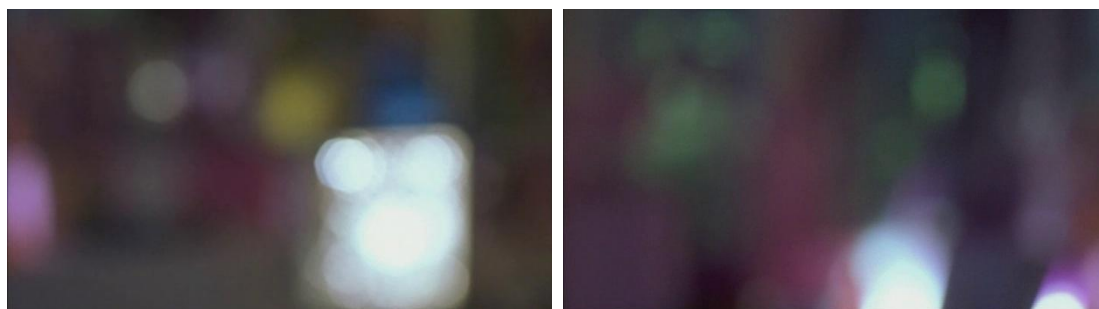


FONTE: Frames do filme *Millennium Mambo* (2001)

Ainda é possível notar um quarto procedimento (figuras 10 e 11), ainda mais radical que os anteriores. Através do desfoque total da cena, perdemos a noção de espaço, de corpos, de drama e de narrativa. E justamente o que resta na imagem diante

do esgotamento de todas essas formas de representação audiovisual é a cor. Uma imagem-cor se faz presente como um verdadeiro espaço qualquer, uma imagem de primeiridade destacada de seu objeto que existe enquanto qualidade pura, cores que não são nada além de cores, pura afecção.

FIGURAS 10 E 11: Imagem-cor como um verdadeiro espaço qualquer



FONTE: Frames do filme *Millennium Mambo* (2001)

Diante das análises desveladas, das cores que inundam a cena e impedem a visibilidade do drama e o acesso à causalidade, ainda estamos falando de imagem-movimento? A imagem-afecção, já dizemos, é uma das imagens ligadas ao regime do movimento, e este tem por principal característica a ação dramática, a narrativa lógica, os personagens heroicos que são sujeitos perante um espaço que é apenas meio para o movimento. Como é possível que a imagem-cor, uma típica imagem-afecção, possa ser, ela mesma, um elemento que vai contra os outros elementos que compõem o regime do movimento?

Isso decorre da breve duração de tal elemento na imagem. Essas figuras de imagem-cor (figuras 8, 9, 10 e 11) pouco tempo duram em *Millennium Mambo*. Elas invariavelmente acabam sendo suplantadas por um espaço discernível em que uma ação dramática se desenvolve. Isso significa que a suplantação da imagem-movimento não acontece sem uma instância temporal que a qualifique. O espaço qualquer, enquanto espaço indeterminado, revela-se como uma imagem que caracteriza a ruptura entre o movimento e o tempo, a passagem entre regimes. Veremos a seguir como esse mesmo espaço de gênese dos afetos se apresenta no registro da imagem-tempo e que novas relações ele suscita.

5.2 Espaço cotidiano de espera em *Café Lumière*

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 12: 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 12). 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 13, 14, 15 e 16). 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 19)

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 12).

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 13, 14, 15 E 16: 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 sensório-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 17). 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 18).

FIGURAS 17 E 18: Yoko e Hajime em situações óptico-sonoras puras



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

Outro aspecto desse segundo tipo de espaço (figuras 13, 14, 15 e 16) 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 fantasmais, por marcarem pouco a sua presença, a sua voz, a sua vida.

FIGURA 19: 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 19), 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 20: 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 20 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 21 e 22).

FIGURAS 21 E 22: 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 23 e 24). 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 23 E 24: 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-afecção 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. No entanto, para conseguirmos desvelar tal percurso nos filmes de Hou Hsiao-Hsien, foi imprescindível precisar alguns conceitos e responder outras questões.

Primeiro, foi necessário caracterizar o que é cinema de fluxo. O fluxo é algo movente, é algo que está sempre em movimento, e o que dá mobilidade para qualquer coisa é o tempo, tal como vimos na exposição da leitura de Henri Bergson sobre os conceitos de tempo e movimento. Portanto, buscamos o pensamento de Bergson para caracterizar o aspecto temporal do fluxo. Dada essa caracterização filosófica, partimos para uma caracterização histórica e estética do cinema de fluxo. Buscamos, principalmente em Emiliano Cunha, Luiz Carlos Oliveira Jr. e Erly Vieira Jr. as ferramentas para tanto. Conseguimos descrever como o cinema de fluxo surge enquanto um conceito proposto por dois críticos de cinema da *Cahiers du Cinéma*, Stephane Bouquet e Jean-Marc Lalanne, para tentar identificar uma estética transnacional que avizinha vários filmes e cineastas contemporâneos, de Claire Denis a Tsai Ming-Liang, de *Elefante* a *Mal dos trópicos*. Esse cinema teria como característica principal uma atitude do olhar que busca uma contemplação assignificante do mundo. Seria um conjunto de filmes em que a própria ideia de *mise en scène* se perde e resta ao diretor ou diretora o trabalho de intensificar certas zonas do real, de atualizar intensidades. Tais intensidades seriam desveladas principalmente pela ausência da narrativa, ou de uma

narrativa diluída; pela apresentação de situações cotidianas em eternos presentes; por certas ambiguidades narrativas e visuais, criadas principalmente por elipses; e pela produção de afetos e instalação de atmosferas.

Diante da caracterização do cinema de fluxo, afunilamos nosso espectro de estudo ao nos debruçarmos sobre os filmes de Hou Hsiao-Hsien. O cineasta foi um dos expoentes do chamado Novo Cinema Taiwanês dos anos 80, já revelando temas e procedimentos que viriam a caracterizar seu cinema de fluxo: longos planos-sequência distantes dos personagens, situações cotidianas e uma narrativa diluída, não-linear e pouco aparente. A partir de *Adeus ao sul*, de 1996, seus filmes passam a ficar mais abstratos, preocupados mais com a produção de afetos do que com o desenvolvimento de uma narrativa. Tais filmes expressam um cinema de fluxo.

Terminada a caracterização do cinema de fluxo, passamos a elucidar a taxonomia das imagens de Deleuze a fim de caracterizar o espaço qualquer. Tal espaço funciona, por um lado, como espaço de gênese dos afetos, na sua faceta de imagem-afecção, e, por outro lado, como espaço de indeterminação narrativa e dramática, gerando uma crise da imagem-ação e dando a ver uma imagem-tempo. O desencadeamento de afetos e a produção de indeterminação são instâncias copresentes do espaço qualquer. Construído nosso repertório teórico, passamos para as análises para conseguir responder uma das perguntas que norteavam nossa pesquisa: como um filme dá a ver esses espaços quaisquer? Com a escolha dos filmes *Millennium Mambo* e *Café Lumière*, acabamos por circunscrever o espaço qualquer, primeiro, como imagem-cor, do lado da imagem-afecção, e, segundo, como espaço de banalidade cotidiana, pelo lado da 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

- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 1. ed. Campinas: Papirus, 2003.
- BERGSON, H. **Matéria e memória**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **Memória e vida**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. **O pensamento e o movente**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BLUE. Direção: Derek Jarman. Produção: Channel Four Films, 1993
- BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. 1. ed. Campinas: Papirus, 2008
- BOYHOOD: Da infância à juventude. Direção: Richard Linklater. Produção: Detour Filmproduction, 2014
- 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.
- _____. **Bergsonismo**. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- _____. **Cine II: los signos del movimiento y el tiempo**. 1. ed. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- _____. **Conversações**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007
- GARDNIER, R. Taiwan: Nascimento cinematográfico de uma nação (1982-2007). In: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2012 (pp. 305-319)
- HONG, G. **Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen**. 1. ed. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011
- JANELA Indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Paramount Pictures, 1954
- LOPES, D. **No coração do mundo**. Paisagens transculturais. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2012
- MA, J. **Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema**. 1. ed. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010
- MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009
- MILLENNIUM Mambo. Direção: Hou Hsiao-hsien. Produção: 3H Productions, 2001

- NANOOK do Norte. Direção: Robert J. Flaherty. Produção: Pathé Exchange, 1922
- O ESTADO das coisas. Direção: Wim Wenders. Produção: Road Movie Filmproduktion, 1982
- OLIVEIRA JR., L. C. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. 1. ed. Campinas: Papirus, 2013.
- SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. 1. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- SHARA. Direção: Naomi Kawase. Produção: RealProduct, 2003
- SILVA, C. V. da. Por uma estética do fluxo: sensorialidade e corpo no cinema asiático contemporâneo. VII Encontro Nacional de História da Mídia, 2009, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: Rede Alcar, 2009
- 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
- VIDIGAL, L. A música popular nos filmes de Hou Hsiao-Hsien. In: SOUZA, G.; CÁNEPA, L.; BRAGANÇA, M.; CARREIRO, R. (orgs). **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**. Vol. 2. São Paulo: Socine, 2012 (pp. 199-212)
- 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.
- WILSON, F. **New Taiwanese Cinema in Focus**: Moving Within and Beyond the Frame. 1. ed. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008