



## A poética visual na fotografia fílmica de *Café Lumière*<sup>12</sup>

Guilherme Rezende LANDIM<sup>3</sup>  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, MG

### RESUMO

A proposta deste artigo é analisar e compreender a fotografia de Hou Hsiao-hsien através da análise dos aspectos imagéticos de *Kôhî Jikô - Café Lumière* (2003). Os principais pontos de observação da fotografia fílmica referem-se ao ponto de vista do espectador, à imagem do corpo dentro e fora de campo e dentro e fora de quadro e à poética visual como característica de uma estética realista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Café Lumière; Hou Hsiao-hsien; Tokyo Story

### INTRODUÇÃO

*“(...) uma casa não é nunca  
só para ser contemplada;  
melhor: somente por dentro  
é possível contemplá-la.*

*Seduz pelo que é dentro,  
ou será, quando se abra;  
pelo que pode ser dentro  
de suas paredes fechadas;*

*pelo que dentro fizeram  
com seus vazios, com o nada;  
pelos espaços de dentro,  
não pelo que dentro guarda...”*

João Cabral de Melo Neto *In A mulher e a casa.*

Assistir aos filmes de Ozu<sup>4</sup> ou Hou<sup>5</sup> é como ser convidado a entrar no cotidiano de seus personagens, em suas casas, é culturalmente desprender-se da lógica imposta

---

<sup>1</sup> *Café Lumière* (咖啡時光 / *Kôhî Jikô*).

<sup>2</sup> Mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF, email: guilhermerlandim@yahoo.com.br

<sup>3</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Vila Velha - ES – 22 a 24/05/2014.



pelo ritmo da montagem convencional<sup>6</sup> como assistimos e produzimos filmes ao nos depararmos com planos de ponto de vista inquietadores como o plano tatame de Ozu, ao inserir o espectador na cena junto às famílias fazendo as refeições diárias, ao estar de frente para os personagens no diálogo de campo e contra-campo ou mesmo ao adentrar pela riqueza da longevidade dos planos, de vazio tão completo, de silêncio narrativo de seus personagens ou mesmo através dos diálogos de assuntos banais. Para tanto é preciso, como espectador, se permitir ser ativado pela força e sutileza desta narrativa de intensos ínfimos.

Este texto foi desenvolvido na disciplina “Seminário Integrado em Comunicação e Arte IV”, sendo sua base voltada para a fotografia como uma forma de narrativa<sup>7</sup>. Através do estudo mais aprofundado no trabalho de Ozu com o foco em *Tokyo Story* e posteriormente no trabalho de Hou Hsiao-hsien com *Café Lumière*, diretamente influenciada por Ozu, foi possível repensar diversos aspectos da fotografia fílmica: “A obra de Ozu é daquelas cuja descoberta, mesmo tardia, nos obriga de certa forma a repensar o cinema (...)” (BERGALA, 1990, pág. 65) assim como se observa no trabalho de Hou no cinema contemporâneo, cujo rigor tem desperta a atenção ao analisar sua fotografia fílmica e também sua relação com a estética realista.

A matriz cinematográfica realista tem sido explorada no cinema contemporâneo mundial, a partir da década de 90, diferentemente do neo-realismo italiano. Como pontua Marília Lima, estas novas produções vem apresentando o recente movimento da estética realista presente em aspectos como:

[...] o “trauma” com o choque do real (Michael Haneke), o do abjeto (Lars Von Trier, David Cronenberg, Fassbinder e David Lynch) e o do sublime do banal<sup>8</sup> através do minimalismo no estilo visual em cineastas orientais (Tsai Ming-Lian, Won Kar Wai, Hou Hsiao-Hsien) e no cinema iraniano (Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf) (LIMA, 2012, pág. 08).

---

<sup>4</sup> Yasujirō Ozu ou 小津安二郎 (nome original em japonês) será retomado em grande parte do texto como Ozu.

<sup>5</sup> Hou Hsiao-hsien ou 侯孝賢 (nome original em chinês) será retomado em grande parte do texto como Hou.

<sup>6</sup> Da narrativa clássica segundo a lógica do olhar e em função da trama.

<sup>7</sup> Ver (Denilson Lopes, 2007).

<sup>8</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Vila Velha - ES – 22 a 24/05/2014.



Uma das características principais da matriz realista refere-se a uma análise do processo de pensamento do espectador a partir de sua experiência afetiva e perceptiva, pontos que podem estar intrínsecos à fotografia fílmica, em conjunto a outras características da estética cinematográficas, aspectos que Hou trabalha diretamente em suas produções.

A teoria realista do cinema, a partir de Bazin, reforça a relação do espectador com a imagem e sua semelhança com a realidade cotidiana. Neste sentido, a análise de Bazin, o principal pensador do realismo se detinha em aspectos cinematográficos referentes à montagem e decupagem, compreendendo o cinema e seu papel na esfera social, e inserindo o cinema como arte do real. Assim, complementa Marília Lima:

Bazin vai discutir a realidade física, vivida, concreta, buscando compreender o realismo no cinema através do tempo e do espaço, não na estética plástica das vanguardas cinematográficas e no conteúdo. A partir desta premissa, Bazin procurou entender os artifícios do cinema realista em proporcionar uma percepção do filme semelhante a uma vivência da realidade empírica (LIMA, 2012, pág. 16).

O objetivo geral deste texto é aprofundar-se na poética visual da fotografia fílmica de *Café Lumière*, através da análise do ponto de vista do espectador, da *mise-en-scène*, da imagem do corpo do personagem dentro e fora de campo e dentro e fora de quadro, da poética visual como característica de uma estética realista e do plano sequência. Pretende-se perpassar por estes aspectos da produção de Hou Hsiao-hsien visando à análise de cenas mais representativas dos temas em questão, os quais encontram-se divididos em sub-capítulos. A metodologia utilizada será através de análise fílmica com inserções de citações de autores como André Bazin e da utilização de entrevistas de Hou em *Metrô Lumière (2004)*.

### ***Café Lumière* e *Tokyo Story*: similaridades e peculiaridades da poética visual**

*Café Lumière* é um filme realizado em 2003 dirigido por Hou Hsiao-hsien como homenagem ao diretor japonês Yasujiro Ozu, com referência direta a *Tokyo Story (1953)*. O filme estreou em um festival que comemorou o centenário do nascimento de Ozu além de ter sido nomeado para o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 2004. A produção de *Café Lumière* faz uma referência ao casal retratado por Ozu em *Tokyo Story*, o casal transita por diversos pontos de Tóquio visitando os filhos adultos. Durante



a pré-produção de *Café Lumière*, Hou traçou um mapa da linha férrea de Tóquio, as rotas de seus personagens eram demarcadas por algumas estações que o diretor determinava de acordo com as paradas nas mesmas. Yoko (Yo Hitoto) encontra-se neste fluxo da cidade, ao transitar por alguns pontos de Tóquio, “sua errância itinerante parece ser uma condição de seu ambiente urbano” (YUE, 2008), aspecto que também pode ser aplicado aos idosos de *Tokyo Story*.

O Trem, tão emblemático na história do cinema, devido à primeira projeção cinematográfica pública, na cave do Boulevard des Capucines em Paris, em 28 de dezembro de 1895 é marcado pela cena em que após um século ainda é revisitada, sendo tema em aulas de introdução à linguagem cinematográfica, juntamente a outras cenas cotidianas filmadas pelos irmãos Lumière, além de ser tema de pesquisa e referência para inúmeros autores da área do cinema. O trem marca também a cinematografia do diretor Hou Hsiao-hsien, cuja autoria encontra-se intrínseca a este elemento tão importante na história do cinema. Hou utiliza-se do trem como um *travelling* em seu movimento de sugerir relações de ponto de vista ao espectador em *Café Lumière* (2003), confundindo-o ao inseri-lo hora dentro e hora fora da cabine, se faz presente também no cotidiano de uma família do vilarejo taiwanês, interrompendo a discussão familiar entre pai e filho numa rua pacata, após uma gravidez indesejada em *Dong Dong De Jia Qi* (1984), ou mesmo o trem que aguardado pelos garotos de Fengkuei, correndo atônitos para alcançá-lo em sua chegada, marca o início do filme, com a chegada do novo professor e o fim, por sua despedida em *Zai Na He Pan Qing Cao Qing* (1983), além de tantas outras passagens do trem que é determinante na narrativa e poética visual da cinematografia de Hou, perpassando as pequenas vilas e cidades taiwanesas. Acrescento aqui o texto de Gardner:

Mais pintor do que "diretor", Louis Lumière filmou refeições (*O Café-da-manhã do Bebê*), pessoas em movimento (*Saída dos Operários das Fábricas Lumière*), bombeiros, jogos de cartas, barcos, trens, enfim o movimento das pessoas e das coisas. Passando por Ozu, que filmava as ruas em diagonais nos intervalos de seqüência e as casas em verticais e horizontais como forma de questionar a estática e a dinâmica do tempo social, Hou Hsiao-hsien faz em *Café Lumière* uma dupla celebração de propostas de cinema, e comprova que todo o cinema ainda cabe na simples chegada de um trem na estação (GARDNIER, 2001).

A história é quase elíptica no filme, devido à narrativa realista, retratando alguns espaços que ainda resistiram às mudanças na metrópole, nas livrarias e cafés onde Yoko e Hajime (Tadanobu Asano) se encontram e pesquisam sobre o compositor taiwanês



Jiang Wenye e também procuram os traços mais velhos de Tóquio, um rápido desaparecimento, os mapas são redesenhados, novos edifícios construídos e memórias aos poucos desaparecem. Neste contexto há a gravidez de Yoko, que gera um desconforto para a família, por seu comportamento moderno, alheio às tradições. Como as divisões geracionais em Ozu, o velho se afasta do novo, não por desprezo, mas negligência.

O cinema de Ozu trata de dramas familiares<sup>9</sup>, também apresenta o tema da velhice, o conflito entre gerações, a nostalgia, a solidão e inevitabilidade da decadência, o que se observa, de imediato, nos títulos dos seus filmes que evocam o passar do tempo: é comum em sua cinematografia retomar uma situação diretamente ligada ao início da narrativa, acentuando o caráter de tempo circular destas obras, o que pode representar ciclos como as estações do ano ou a alternância das marés, eventos marcados na cultura local. Esta nostalgia, solidão e existencialismo são refletivos na atuação dos personagens e também nos espaços filmados, neste sentido, André Parente retoma Alain Bergala e afirma:

Assim como os espaços e olhares descontínuos, descentrados, os espaços vazios de Ozu nos dão o sentimento de uma enunciação sem autor, de uma presença criada por uma enunciação vazia, de uma forma de contemplação Zen que faz desaparecer sujeito e objeto. (BERGALÁ *apud* PARENTE, 1990).

O cinema de Hou pode ser visto como uma apresentação da relação cultural que permanece sólida na ligação entre Japão e Taiwan, sendo que a produção de *Café Lumière* “simboliza a complexa, porém rica relação existente entre duas pessoas, além das barreiras geopolíticas” (HOU HASIO-HSIEN *In* Metrô Lumière, 2004: 26’44”). A relação de Hou com a cinematografia japonesa não é somente pela influência de Ozu, mas também por seu interesse na leitura das novelas japonesas durante a infância, pelo dialeto Min Nan, original da língua japonesa, além da estrutura da própria casa, no estilo tatame, onde foi criado, um aspecto cultural importante em sua formação. Os filmes japoneses, que mesmo após a separação de Taiwan com o Japão, pós II Guerra Mundial, continuaram populares em Taiwan até o estabelecimento da relação diplomática com a China. Ao ser questionado sobre o que observa de Ozu em sua cinematografia, Hou afirma que “Nós filmamos temas similares, mas com diferentes métodos de filmagem” (HOU HSAIO-HSIEN *In* Metrô Lumière, 2004: 57’30”).

---

<sup>9</sup> Gênero próprio do cinema japonês, chamado "*Gendai-Geki*".



A década de 1980 foi marcada pelo avanço da economia taiwanesa, o que refletiu na produção cinematográfica. Em 1983 uma companhia estatal de cinema, recém-formada, a Central Motion Picture Corporation, pretendeu renovar o cinema do país e escolheu como diretores artísticos alguns dos famosos escritores de "Shantu Wenshi" (a literatura da terra), movimento literário que buscava refletir os problemas sociais e existenciais da população taiwanesa, a partir do cotidiano de seus habitantes. Hou associou-se a Wu Nien-jen e Chu Tien-wen, até hoje sua roteirista. Com Wu Nien-jen, Hou Hsiao-hsien mais dois realizadores fizeram *The Sandwich Man*, o qual pode ser considerado o primeiro filme do chamado Novo Cinema Taiwanês. Em seguida o diretor continuou seu trabalho investindo na estética realista, exercendo filmagens externas em ambiente públicos, explorando a estética das relações familiares e a tradição de intolerância da China nacionalista, produzindo *Os Garotos de Fengkuei*<sup>10</sup>, *Um Tempo para Viver e um Tempo para Morrer*<sup>11</sup>, *Poeira no Vento*<sup>12</sup> e diversos outros.

### **Ponto de vista: o olhar que se desloca, o espectador que se perde**

Como já apresentado anteriormente na introdução do texto, retomo aqui a ideia de Bazin, sobre o espectador da narrativa e estética realista, que encontra-se, de certa forma, imerso no cotidiano dos personagens, Alain Bergala afirma:

O espectador está em alguma parte desse vazio, desse nada que parece olhar os atores, um pouco abaixo da linha de fuga dos olhares; é um espectador flutuante, ligeiramente descentrado, nunca absorvido pela ficção, mantido de certa forma na periferia (BERGALA, 1990, pág. 101).

A descrição de Bergala sobre o espectador dos filmes de Ozu também pode ser aplicada a *Café Lumière*, além de outros filmes de Hou. Ao assistir seus filmes é possível adentrar no vazio, estar e não estar ao mesmo tempo absorvido pela ficção, ser flutuante, ora dentro, ora fora dos ambientes como na cena do trem (Figuras 1, 2, 3, 4, 5 e 6) onde o diretor em vários momentos sugere um encontro entre Yoko e Hajime, seja um encontro físico ou mesmo um encontro do olhar dos dois personagens, somos

---

<sup>10</sup> 1983 *Fenggui lai de ren / The Boys From Fengkuei*.

<sup>11</sup> 1985 *Tongnian wangshi / A Time To Live And A Time To Die*.

<sup>12</sup> 1987 *Lianlian fengchen / Dust In The Wind*.

encaminhados, através do ponto de vista e da *mise-en-scène* a este encontro sugerido, que, simultaneamente acontece e não acontece.

O diretor reposiciona o ponto de vista do espectador em diversos momentos da narrativa, destaque neste deslocamento do olhar as cenas no interior do trem, apresentadas abaixo.



(Fig.1 - Partida do trem).



(Fig. 2 – Yoko observa a cidade).



(Fig. 3 – Confusão do ponto de vista).



(Fig. 4 – Ponto de vista de Yoko).



(Fig. 5 – Hakime em outro trem).



(Fig. 6 – Câmera se volta para Yoko).

Na cena (Figuras 1, 2, 3, 4, 5 e 6) é possível observar a transição do ponto de vista do espectador além da narrativa realista que sugere um encontro. A sequência inicia-se com um plano fechado apresentando o condutor do trem fazendo um sinal e dando a partida na máquina (Fig. 1), no segundo plano há um emaranhado de fios, de linhas férreas, que se mesclam e parecem fundir-se a placas de propaganda numa espécie de “cidade colagem”. Paralelamente ao início do movimento do trem a câmera lentamente se move numa panorâmica horizontal em direção a Yoko (Fig. 2), que

encosta levemente a cabeça sob a porta do trem com um olhar vazio e distante enquanto uma voz anuncia informações sobre as próximas estações na língua nativa e posteriormente em inglês, ouve-se um bebê chorando e o som do trem se movimentando sobre os trilhos. Após o plano sequência de 57 segundos um corte para o que pareceu ser o ponto de vista de Yoko para outro trem na chegada da estação, o diretor faz um jogo com esta ideia do ponto de vista (Fig. 3), deixando uma abertura ao espectador, que pode ou não se questionar aquela imagem era a visão de Yoko ou mesmo se olhava o trem oposto ou até poderia ser o trem em que Yoko estava, por um momento nos faz acreditar que é a visão da personagem (Fig. 4). Em seguida há um corte para um plano fechado com o ponto de vista partindo do trem de Yoko, os trens encontram-se paralelos ganhando velocidade, o trem ao lado da câmera adquire maior velocidade, há um movimento de panorâmica horizontal, nos deparamos com Hajime do outro lado com um microfone captando o som do trem, a câmera continua, o movimento e se volta para o interior do trem de Yoko, a qual encontra-se na mesma posição, na porta, com o olhar perdido (Fig. 6). O trem chega a outra estação, Yoko se prepara para sair. A partir das imagens narradas até então, espera-se um encontro entre os dois personagens, possivelmente poderiam parar na mesma estação, enfim, Yoko desce de outro trem, um bonde, em outra estação e encontra o pai.

Cinquenta anos depois, na Tóquio, de Hou, “[...] as pessoas estão isoladas, mas, inesperadamente, encontram uns aos outros em raros momentos de conexão”<sup>13</sup> (YUE, 2008). A sequência descrita pode significar uma metáfora, da cena onde os avós, em *Tokyo Story*, com vista para a imensidão de Tóquio, confessam um ao outro o medo que uma vez separados, nunca serão capazes de encontrarem um ao outro novamente.

### **Profundidade de Campo: a construção da perspectiva<sup>14</sup> a partir da arquitetura**

Nos planos de *Café Lumière* é notável o trabalho intenso com a profundidade de campo e a perspectiva, o que pode ser percebido através da *mise-en-scène* e também através da própria arquitetura do interior das casas, que favorece a estética na fotografia de longa-metragem e de outras produções de Hou. A fotografia é intrínseca à arquitetura

---

<sup>13</sup> Nossa tradução para: “[...] *people are already isolated, but unexpectedly find each other in rare moments of connection*” (YUE, 2008).

<sup>14</sup> Modo tridimensional de representação, técnica que ocasiona uma projeção tridimensional dos objetos sobre uma superfície plana.



dos espaços internos e externos, como espectadores entramos nas casas e assim nos perdemos em seu emaranhado de corredores, de formas, que se assemelham a quadros mondrianescos. O efeito de profundidade de campo é notável também através da construção com o jogo de luzes, como no plano da figura 7, no qual a família está em silêncio comendo, de costas para a câmera (estática), é possível perceber dois ambientes que são representados por cores diferentes, o primeiro plano, onde a família encontra-se tem um tom mais quente de iluminação, mais avermelhado, enquanto o segundo plano tem uma tonalidade mais fria, mais azulada.

A profundidade de campo em *Café Lumière* é uma proposta estética em que é possível afirmar ser narrativa em confluência com o plano seqüência. Neste sentido Bazin afirma:

A profundidade de campo ou o plano seqüência tanto podem ser usados, se é isso o que mais importa, para a expressão completa ou para a limitação do fluxo da ambigüidade. Não há nada de essencialmente mais realista nestes procedimentos. A ambigüidade não vem do tema ou da imagem, em si, contínua e sem cortes, mas da opção do realizador de produzir um discurso que não determina para si uma unicidade de sentido e deixa para o espectador, em certa medida, a tarefa de fazê-lo (BAZIN, 1991, pág. 77).



(Fig. 7 – Divisão de planos através de tons de temperatura de cor).

André Bazin em seus estudos a respeito do realismo aborda a montagem do cinema moderno como uma "reintrodução da ambigüidade na estrutura da imagem" (BAZIN, 1991: 77), e utiliza-se, como exemplo, do experimento de montagem realizado por Kulechov com o ator Mosjukine, sendo o rosto do ator ambíguo e podendo assumir diversas configurações quando relacionado a diferentes imagens. Segundo Luiz Filho

(1999) “Quando o cineasta não monta, ele estaria abrindo mão da sua visão de mundo para deixar passar a realidade na imagem e permitir a completa expressão de toda a sua ambigüidade.” O autor complementa com a ideia de Bazin (1991, pág. 78) de que “frente a um rosto, o cineasta neo-realista preocuparia-se mais em ‘conservar seu mistério’<sup>15</sup> (FILHO, 1999). Porém quando o cineasta opta por “não montar”<sup>16</sup>, é preciso inventar uma montagem, neste sentido a profundidade de campo é um dos procedimentos narrativos do cinema moderno, utilizados com frequência por Ozu e Hou.

A exploração da profundidade de campo “não só respeita fotograficamente a unidade do espaço e a ambigüidade do real, mas também está na base da nova relação filme-espectador” (BAZIN, 1991, pág. 77). É interessante notar o trabalho de profundidade de campo associado à relação do espectador com a imagem, aproximando-o a aspectos da realidade, neste sentido Bazin afirma:

[...] independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista, ela implica, por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até mesmo uma contribuição positiva do espectador à *mise-en-scène*. Enquanto que, na montagem analítica, ele só precisa seguir o guia, dirigir sua atenção para a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter um sentido. (BAZIN, 1991, pág. 77).



(Fig. 8 – Interior da casa em *Tokyo Story*).



(Fig. 9 - Interior da casa em *Café Lumière*).

Nas figuras 8 e 9 podemos observar a forma como Ozu e Hou exploram o interior dos espaços, geralmente das casas. Nas duas imagens nota-se a forma como os diretores trabalham a perspectiva dos ambientes, os quais são rigorosamente compostos, a diferença entre os dois diretores está no fato de que a câmera em *Tokyo Story* é

---

<sup>15</sup> (BAZIN, 1991, pág. 78).

<sup>16</sup> Entende-se este processo como a redução drástica no número de cortes (a decupagem não segue mais o a lógica do olhar).

predominantemente estática<sup>17</sup> enquanto a câmera em *Café Lumière* se movimenta através dos curtos espaços dos ambientes internos.

### Dentro e fora de campo e dentro e fora de quadro

É bastante evidente e instigante a forma como Hou insere e retira o ator do quadro (o que está dentro da tela, se observamos ou não) e do campo visual (o que observamos). Na cena representada pelas figuras 10 e 11, num plano sequência com movimentação de panorâmica horizontal Yoko é filmada passando por uma rua, sendo que por alguns momentos seu corpo fica total ou parcialmente fora de campo, sabemos que encontra-se do outro lado da estrutura que a cobre, isso ocorre por meio de sua voz.



(Fig. 10 – Yoko entra em cena falando celular).



(Fig. 11 – Personagem fica parcialmente visível).

A iluminação também pode funcionar como um artifício para trabalhar a noção de dentro e fora de campo em *Café Lumière*. Hou produz uma interessante sequência de narrativa com a luz. A cena inicia-se com a forma da lâmpada parcialmente acesa de cor alaranjada (fig. 14), é possível perceber a presença de alguém através do som do calçado ao pisar no chão, a luz (branca) é acesa e de repente Yoko entra em quadro (fig. 15), a personagem estava em campo, o que percebíamos através do som, mas ao acender a luz, a qual inicialmente pisca por alguns segundos até se estabilizar, finalmente nos deparamos com a personagem, de costas para a câmera, abrindo uma panela na cozinha. O quadro em que a personagem se encontra ocupa 1/3 da área total do quadro do filme, o restante, as laterais encontram-se completamente escuras devido

<sup>17</sup> A única exceção encontra-se no plano de 1 hora 1' 00" onde sutilmente realiza um *travelling*.

às paredes. Yoko sai de campo, mas continua em quadro, o que é possível perceber através do som dos pratos em que a personagem movimenta, atrás da parede. A mãe de Yoko entra em cena, na cozinha. Yoko vai até a sala e acende a luz criando outro plano fílmico com temperatura de cor levemente mais quente (fig. 16). Yoko começa a montar a mesa na sala para a refeição, há um corte para outro plano apresentando a personagem terminando de montar a mesa e se sentando ao lado da mãe, de costas para a câmera (fig. 17). Esta sequência ilustra a forma detalhada como o diretor compõe temperatura de cor, os planos fílmicos além da *mise-en-scène*, a última não é destacada na análise desta sequência, criando a noção de dentro e fora de campo.



(Fig. 14 – Lâmpada parcialmente acesa).



(Fig. 15 – Yoko de costas ocupando 1/3 do quadro).



(Fig. 16 – Personagem acende a luz e cria outro plano).



(Fig. 17 – Yoko e sua mãe sob iluminação sutil).

### A poética visual em confluência à narrativa realista

*"Eu não desejo contar histórias,  
meu desejo é antes criar climas, ambiências."  
Hou Hsiao-hsien In Metrô Lumière*

É notável a proposta realista de Hou, filmando em ambientes onde a ficção se mescla ao cotidiano, ao entorno dos personagens, isso é visível em *Café Lumière* no plano onde Yoko abre um armário na estação de trem, é possível perceber o olhar de

desconforto ou de curiosidade dos passantes ao redor, assim como em outras situações de filmagem em ambientes públicos, em geral estações de trem, ou mesmo no café onde eventualmente se encontra com Hajime. As ações em *Café Lumière* assim como outras produções de Hou se resumem em entrar numa cabine de trem, abrir a geladeira, pendurar roupas, entre diversas outras atividades cotidianas.

O potencial narrativo de Ozu e Hou encontra-se além da intensidade emocional da voz, da palavra de uma confissão. A narrativa pode ser traduzida na sutileza e detalhe dos espaços e objetos, os quais tornam-se tão centrais quanto os próprios personagens. “O cenário natural reduz as possibilidades de controle e de obtenção de efeitos de luz e de cenografia permitidos pelo estúdio, e põe em jogo o acaso como criador” (FILHO, 1999). Neste sentido Hou afirma: “Eu gosto da cena quando se assemelha à realidade. Não é realidade, é nossa criação, mas a realidade criada equivale à realidade” (HOU HSAIO-HSIEN *In Metrô Lumière*, 2004: 48’33”). O depoimento de Hou esclarece a visão do diretor a respeito de sua intervenção na realidade. Hou sabe aproveitar o acaso permitido pelos locais públicos em que filma, lugares onde o cotidiano, a espontaneidade, o momento estão fluindo enquanto a encenação/ficção se mescla a este emaranhado:

Se o evento basta a si mesmo sem que o diretor tenha necessidade de esclarecê-lo com ângulos ou arbitrariedades da câmara, é porque ele conseguiu chegar àquela luminosidade perfeita que permite à arte desmascarar uma natureza que afinal se parece com ela (BAZIN, 2001, pág. 274).

Numa das cenas iniciais do filme *Yoko* encontra-se em casa, pendurando roupas, de costas para a câmera (Fig. 18). O espectador vai se ambientando ao universo da personagem, colocando as roupas num tempo tão natural, uma ação que parece banal, mas que anuncia ao espectador que a narrativa trata-se do cotidiano. O telefone toca, Yoko conversa frases soltas que em suma não fazem sentido como construção de um discurso narrativo, a personagem continua pendurando as roupas e falando ao telefone. Alguém se anuncia na porta, porém não vemos a pessoa, Yoko deixa as roupas e vai atender, sai de quadro (Fig. 19), ouvimos o diálogo entre Yoko e a outra pessoa, a câmera se mantém estática e em seguida Yoko volta ao ambiente anterior e pega um pacote, a câmera acompanha seu movimento e se fixa na posição anterior. Yoko volta novamente e pega o telefone, retornando ao que estava fazendo, a câmera segue a personagem que se aproxima do eixo onde está fixada, sendo filmada em *contra-*

*plongée*, se despede, desliga o telefone e por fim há um *fade out* anunciando o título do filme. O plano sequência de 3'12" traz diversas das características visadas neste artigo, a *mise-en-scène*, o plano sequência, a decupagem privilegiando a profundidade de campo e os planos no filme além da própria atuação de Yoko, com suas ações corriqueiras, algo peculiar do realismo na cinematografia de Hou.



(Fig. 18 – Yoko pendura roupas).



(Fig. 19 – Yoko sai de quadro).

## À GUIA DE CONCLUSÃO

O processo de produção deste texto, de forma geral, fora de suma importância para o amadurecimento de minhas pesquisas relacionadas à linguagem cinematográfica. Pude aprofundar-me no estudo da fotografia fílmica, foram dois meses de imersão, assistindo e analisando uma lista de 11 filmes<sup>18</sup> de Hou Hsiao-hsien, trabalho ao qual pude ter uma visão ampla da cinematografia do diretor, que tem sido referência no Novo Cinema Taiwanês, além das leituras que também foram cruciais.

Me encantei pela forma como Hou trabalha detalhadamente sua fotografia. Particularmente, o trem é uma máquina que gosto bastante, sendo um elemento crucial na cinematografia de Hou, muitas vezes pode ser visto como um possível personagem, faz parte da narrativa, da fotografia, da montagem, do som, encontra-se em diversos aspectos da diégese, este que também desempenha o papel de unir e separar os familiares, os casais, a nova e a geração mais velha. Yoko questiona Hajime: “Quando você grava o som do trem, você está tentando encontrar a essência da ferrovia? O que

---

<sup>18</sup> (1983) - *Feng Gui Lai De Ren* (*All The Youthful Days - The Boys From Fengkuei*, 風櫃來的人); (1983) - *Zai Na He Pan Qing Cao Qing* (*Green, Green Grass of Home*, 在那河畔青草青); (1984) - *Dong Dong De Jia Qi* (*A Summer At Grandpa's*, 冬冬的假期); 1985 - *Tong Nien Wang Shi* (*A Time To Live And A Time To Die*, 童年往事); (1987) - *Lian Lian Feng Chen* (*Dust in the Wind*, 戀戀風塵); (1989) - *Bei Qing Cheng Shi* (*A City Of Sadness*, 悲情城市); (1996) - *Nan Guo Zai Jian, Nan Guo* (*Goodbye South, Goodbye*, 南國再見, 南國); (1998) - *Hai Shang Hua* (*Flowers of Shanghai*, 海上花); (2003) - *Kôhî Jikô* (*Café Lumière*, 咖啡時光); (2005) - *Zui Hao De Shi Guang* (*Three Times*, 最好的時光); (2008) - *Le Voyage Du Ballon Rouge* (*Flight Of The Red Balloon*, 紅氣球的旅行).



você ouve?” (HOU HSAIO-HSIEN *In Metrô Lumière*, 2004: 14’05”) e este responde “Bem, eu suponho que seja diferente toda vez. É o que faz com que eu me interesse em ouvir” (HOU HSAIO-HSIEN *In Metrô Lumière*, 2003: 14’32”). Acredito que gravar o som do trem seja como uma metáfora de tentar captar e recriar a essência da realidade, seja através da fotografia, do som, da montagem, signos que para Hou o instigam a produzir trabalhos como *Café Lumière*.

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

BAZIN, André. **O Cinema — Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGALA, Alain. **O Homem que se Levanta** (Tradução Bernardo Carvalho). In PARENTE, André; NAGIB, Lúcia (orgs). *O Extraordinário Cineasta do Cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

GARDNIER, Ruy. **Hou Hsiao-hsien, chefe da experiência**. Revista Contracampo, n. 30, agosto de 2001. disponível em <http://www.contracampo.com.br/30/houhsiaohsien.htm> Acesso em 20 Fev. 2014.

LIMA, Marília Xavier de. **O Realismo Reflexivo em Michael Haneke: Análise da Experiência Afetiva do Espectador no filme Caché**. Trabalho de Conclusão de Curso Apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Juiz de Fora, Fev. 2012.

NAGIB, Lúcia e PARENTE, André. **Ozu – O extraordinário cineasta do cotidiano**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Marco Zero, 1990.

REZENDE FILHO, L. A. C. . **Realismo e Neo-Realismo em André Bazin**. Contracampo, Rio de Janeiro, 10 nov. 1999. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/01-10/andrebazin.html> Acesso em 06 Mar. 2014.

YUE, Genevieve. **Hou Hsiao-hsien: In Search of Lost Time**. In.: Reverse Shot. 23 Set. 2008.

## REFERENCIAL FILMOGRÁFICO

**Café Lumière**. Direção: Hou Hsiao-hsien. Direção de fotografia: Mark Lee Ping Bin. Japão/Taiwan. [S.l.]: Shochiku, 2003. 1 DVD (103 min).

**Metrô Lumière: Hou Hsiao-Hsien à la rencontre de Yasujirô Ozu**. Direção: Harold Manning. França. 2004. 1 DVD (59min).