

# AFINIDADES ELETIVAS: O CINEMA *AVANT LA LETTRE* DE FLAUBERT A TSAI MING LIANG<sup>1</sup>

## ELECTIVE AFFINITIES: THE CINEMA *AVANT LA LETTRE* FROM FLAUBERT TO TSAI MING LIANG

---

Romero Fidelis de Souza Maciel<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** O presente artigo busca estabelecer algumas afinidades entre o cinema contemporâneo de Tsai Ming Liang com algumas práticas narrativas do romance moderno, da segunda metade do século XIX, na senda inaugurada por Gustave Flaubert. Para essa análise, tentaremos explorar como certos traços da narrativa moderna aparecem na obra do cineasta malaio, sobretudo no curta *A passarela se foi*, cuja *mise-en-scène* produz um curioso efeito de familiaridade com algumas cenas encontradas no romance *A educação sentimental*, de Flaubert. A comparação de sequências específicas nessas duas obras, ao longo do artigo, irá nos levar a compreender o jogo de contágios recíprocos entre o cinema e a literatura.

**Palavras chave:** Cinema. Romance. Tsai Ming Liang. Gustave Flaubert. Narrativa.

**ABSTRACT:** This article aims to identify common links between the cinema of Tsai Ming Liang and some narrative practices of modern romance, from the second half of the 19<sup>th</sup> century, which followed in the footsteps of Flaubert. In order to do so, we explore how certain traces of modern narrative appear in the Tsai Ming Liang's work, especially in the short film *The skywalk is gone*, in which the *mise-en-scène* creates an intriguing effect of familiarity with some representations provided by Flaubert in *Sentimental Education*. This analysis will help us comprehend the dynamics of mutual influence between cinema and literature by comparing specific segments from both works.

**Keywords:** Cinema. Novel. Tsai Ming Liang. Gustave Flaubert. Narrative.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 16 de setembro de 2016 e aceito em 18 de novembro de 2016. Texto orientado pelo Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel (UFOP).

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Estudos da Linguagem da UFOP. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).  
E-mail: romerofideliz@gmail.com



## INTRODUÇÃO

Um dos temas mais recorrentes do novo cinema asiático, realizado entre Taiwan, Hong Kong e China, é a análise do homem completamente perdido no caos de possibilidades que são as grandes cidades. Nessa perspectiva está um dos cineastas mais celebrados dessa nova geração: o malaio Tsai Ming Liang. Formado em Drama e Cinema pela Universidade Cultural Chinesa de Taiwan em 1982, Ming Liang faz parte da geração que presenciou o momento de abertura política e comercial do país para o Ocidente, enquanto o crescimento acelerado da metrópole de Taipei já corria em paralelo a essa manobra. Com uma carreira em desenvolvimento, compreendendo cerca de 30 créditos, entre curtas e longas, que mesclam ficção, ensaio e documentário, esse realizador examina o cotidiano urbano de Taipei e arredores através de narrativas que enfocam as transformações socioculturais do fim do século XX e início do XXI.

Seu estilo parece ser um amálgama das mais variadas estéticas do cinema moderno. De fato, até o seu penúltimo longa de ficção, *Visage* (2009), notamos uma forte influência de realizadores como Robert Bresson, François Truffaut e Pasolini, que parecem guiar o ritmo estilístico dos filmes em tonalidades oscilantes, embora nenhum dispositivo estético desses autores se sobressaia, uma vez que todos se encontram diluídos e retrabalhados na organicidade singular de sua obra.

A exemplo do que acontece no cinema de Michelangelo Antonioni, é possível reconhecer em Ming Liang um dos temas mais recorrentes do cinema do pós-guerra, que enfatiza a crônica dificuldade dos personagens de se relacionarem uns com os outros, sublinhada pela incapacidade de exporem seus próprios sentimentos e de se tornarem compreensíveis a si próprios. Frequentemente eles estão igualmente distantes e próximos uns dos outros, muitas vezes ligados por um fato comum, como podemos ver em uma cena de *A passarela se foi* (2002), na qual observamos um cenário já antes explorado pelo diretor – a mesma entrada do Shopping de *O rio* (1997) – onde Shiang perambula procurando por Hsiao Kang, personagem com quem estabeleceu contanto no filme anterior. Ela desce uma escada de mão dupla onde, no sentido oposto, o próprio Kang sobe. Ela não o nota, mas ele percebe sua presença e a observa descendo a escadaria. Em seguida, Kang para por um momento, no fundo do plano, e contempla a garota seguir o seu caminho. Ming Liang aqui parece insinuar que, a partir do momento em que é forçada uma relação entre os seres do enredo, o efeito obtido é distância entre eles. Ao mesmo tempo, seu cinema aponta para uma tentativa de restaurar o vínculo perdido entre esses personagens, num ambiente onde a todo instante o



significado de diálogo é dissipado pelo embotamento que as grandes cidades impõem em seus habitantes.

Ali os personagens de Ming Liang se encontram desorientados no caos urbano de possibilidades, sendo seduzidos pelo entorpecimento que advém do excesso de estímulos. O grande efeito colateral dessa condição é a incapacidade de sustentar projetos a longo prazo. Fragmentados e indefinidos por natureza, esses personagens parecem muitas vezes condenados a buscar constantemente diversões corriqueiras, elegendo-as como ápices de suas vidas. Esse tipo de atitude pode ser reconhecido nos principais personagens dos filmes do diretor: um jovem rebelde solitário que passeia pelas galerias de jogos, *Rebeldes do deus néon* (1992); um chefe de família que após o expediente de taxista perambula pelos *shoppings* e saunas *gays* em busca de parceiros, *O rio* (1997); assim como outros personagens anônimos que vagam por cinemas vazios, *Adeus, Dragon Inn* (2003), e por mercados, *O buraco* (1998).

Nesse sentido, seja pela sensação de errância recorrente nos filmes, seja pela aparente falta de objetivo nas perambulações desses sujeitos, é possível aproximá-los da célebre caracterização do *flâneur* proposta por Walter Benjamin (1991) em sua leitura de Charles Baudelaire. Assim como o modelo do *flâneur* original, os personagens de Ming Liang estão mais à vontade na rua do que na própria casa. Servindo como remédio para o tédio, para falar nos termos de Benjamin, essas perambulações na multidão, em busca de pequenas aventuras a fim de esgotar o desejo de observar o próximo, são o entorpecente dessa figura que não tem um lugar definido na sociedade moderna. Ele, ao mesmo tempo em que busca a multidão para saciar algo inerente, não se sente totalmente seguro nela, "e não é preciso ir muito longe para achar a razão por que se esconde dela" (BENJAMIN, 1991, p. 45).

De fato, na crise de finalidade que o *flâneur* encarna, pode-se ver um dos traços mais característicos da modernidade: o sujeito, frente à heterogeneidade dos grandes centros urbanos, percebe-se completamente desorientado pela torrente de estímulos que o cercam. Essa situação é duplicada em uma escala mais ampla na própria cacofonia de vozes que disputam a posição de autoridade, ou seja, que se propõem a lhe servir de guia em meio à confusão. Assim, ao discorrer sobre uma das figuras paradigmáticas do repertório literário do século XIX, esse teórico fornece o primeiro grande fio condutor de nosso estudo, permitindo sondar a longa duração de certos temas no arco que vai de Baudelaire até os dias de hoje.

Nessa perspectiva, buscaremos entender como se dá o traço dessa experiência tipicamente moderna na obra de Ming Liang, tendo como apoio não apenas as ressonâncias dessa fragmentação de sentido nas exemplares figurações feitas por autores como Flaubert e Balzac, como também as estratégias formais de que esse cineasta se serve para capturá-la; o que nos levará então a



explorar o jogo de contágios recíprocos entre cinema e literatura. Para tal análise, além das reflexões de Benjamin sobre o *flâneur*, será de grande valia ainda a aproximação do cinema com o romance, que, sendo o gênero moderno por excelência, é também o mais apto a canalizar essa dispersão de sentido. Nesses termos procuraremos entender como que, em algumas de suas cristalizações mais exemplares, esse gênero espelha e refrata os valores de uma sociedade, que não vê mais a si própria como um todo acabado, mas sim como uma obra em constante mutação na visão que se torna dominante a partir da revolução francesa, e que repercute em toda uma tradição de autores.

Tentaremos perceber esses elementos, ao compararmos o personagem Frédéric Moreau – protagonista do romance *A educação sentimental*, de Flaubert, personagem que é uma espécie de síntese de todas as características descritas por Benjamin – com os protagonistas *flâneurs* de Ming Liang. Ao mesmo tempo, por meio da narração de certas passagens, tanto de Flaubert quanto de Ming Liang, buscaremos mostrar como é possível encontrar a prefiguração daquilo que autores como Noël Burch e Deleuze irão identificar como os traços essenciais do cinema moderno – tradição que tem exatamente na obra de Ming Liang um de seus ápices.

## A LITERATURA POR MEIO DO CINEMA E SEUS CONTÁGIOS RECÍPROCOS

Um dos principais exemplos da caracterização da *flânerie*, que repercute claramente nos protagonistas de Ming Liang, acometidos por uma inerente falta de objetivo, está na leitura que Benjamin faz da modernidade do século XIX. Suas considerações investigam a maneira como os escritores da época conseguiam captar a sensibilidade moderna através da impressão da multidão, do surgimento dos grandes centros urbanos com suas infindáveis aglomerações de seres humanos. Para o autor, Baudelaire foi sem dúvida um dos principais nomes que conseguiu converter essa torrente de estímulos em poesia no célebre *As flores do mal*, em 1857, no qual seguimos de perto o fascínio e a angústia do *flâneur* perante o turbilhão social.

No entanto, se Baudelaire formaliza a essência do *flâneur* na Paris do segundo império, é interessante perceber como suas características já estavam sendo trabalhadas nas obras vistas no final do século XVIII e início do XIX, cujo tema enfoca, na maioria das vezes, o périplo dos jovens heróis que migram da província para a capital. Uma vez inseridos no turbilhão social dos grandes centros, eles experimentam a constante mutabilidade e polifonia dos conselhos, ideias e perspectivas que a todo momento os circundam. Essa mudança de acento é o que



Marshall Berman coloca em relevo ao destacar, na sua introdução do célebre *Tudo que é sólido desmancha no ar*, a maneira como Rousseau narra a sensibilidade moderna no romance epistolar *Julie ou a nova Heloísa*. Ao relatar para sua amada toda essa cacofonia de ideias e sensações cambiantes, Saint Preux já antecipa muito do que seria um adjetivo comum dos heróis do século subsequente:

(...) eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca o meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual é o meu lugar. (ROUSSEAU, citado em BERMAN, 2005, p. 18)

Talvez, o que é mais digno de nota no trecho acima seria a sensação de desorientação relatada pelo jovem herói. Tal efeito experimentado seria um dos principais traços da experiência moderna das grandes cidades, sendo reforçado pelos romances mais célebres do século XIX, ecoando muito claramente em Balzac na década de 1830. Nessas obras, testemunhamos como os grandes centros se tornam uma fonte de angústia dada à impossibilidade de encontrar uma última instância nesse torvelinho de vozes. Essa impressão vai se tornando cada vez mais intensa no decorrer desse século, quando, para falar como Benjamin (1991), a experiência do choque, entendida como o encontro traumático com algo que rompe subitamente o escudo de proteção do sujeito, passa a ser incorporada na própria textura da vida cotidiana. Por outro lado, se num primeiro momento Saint Preux experimenta essa situação como algo aterrador, é curioso notar como, no andamento do trecho acima, esse choque acaba dando lugar a uma difusa sensação de indiferença que, de certa maneira, antecipa muito daquilo que Georg Simmel diria 80 anos depois sobre o caráter *blasé*:

Uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa blasé porque agita os nervos até o seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir. Da mesma forma, através da rapidez e contraditoriedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas são gastas; e se a pessoa permanece no mesmo meio, eles não dispõem de tempo para recuperar a força. Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada. (SIMMEL, 1973, p.15-16)



Em larga medida, a fragmentariedade e a dispersão características dessa experiência urbana, na qual o sujeito é forçado continuamente a mudar de perspectiva e confrontar-se com escalas incomensuráveis, acabam por repercutir no próprio formato da narrativa romanesca do século XIX, que procura desenvolver dispositivos aptos a capturar esse tipo de desorientação. Assim, o narrador, para tentar mimetizar o processo mental aos quais esses personagens são submetidos no dia a dia da metrópole, onde presenciam uma vertiginosa alternância de fatos e imagens, tende a oscilar contínua e vertiginosamente o seu ponto de observação, ou então, para falar nos termos de Adorno (2003), se desloca ao estilo de uma câmera para que pudesse se posicionar como bem entender, e assim capturar os ângulos de uma cena. É como se o trabalho do romancista, ao lançar mão dessa disposição de cenas fragmentadas e encadeá-las em narrativa, prefigurasse muito daquilo que mais tarde veremos no processo de montagem cinematográfica. Tal reflexão é um dos centros de interesse de Sergei Eisenstein no ensaio *Dickens, Griffith e nós*, quando mostra, logo no começo do texto, como, no "romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Wark Griffith" (EISENSTEIN, 2002, p. 176). Em um dos estudos mais exemplares entre literatura e cinema daquele período, Eisenstein analisa como a estética griffithiana, desde seus célebres primeiros planos, até a sua montagem, foi guiada pelas práticas narrativas oriundas dos romances de Charles Dickens, do século XIX.

Mas, se voltarmos para a experiência urbana parisiense, vista pela ótica que vai de Balzac até Flaubert, podemos perceber como a narrativa cinematográfica irá assimilar muitas das cristalizações feitas por esses dois romancistas. Nesse caso, nada mais ilustrativo do que comparar a postura onisciente e intervencionista de Balzac, que soa quase como uma narrativa documental, com a estudada *impassibilité* flaubertiana numa figuração que, além de abdicar de julgar seus personagens, parece ganhar ares de uma cena estruturada aos moldes de uma reprodução fotográfica.

No estilo de Balzac, percebe-se uma grande capacidade para delimitar minuciosamente as condições de tempo e espaço, quase sempre sintetizadas a partir de um ponto de vista privilegiado. Pela maneira altamente intrusiva com que as passagens são comentadas na *Comédia humana*, é sugestivo notar como o cinema clássico irá incorporar alguns desses traços por meio da voz em *off* de seus narradores. De fato, ao colocar um foco subjetivo sobre o processo de apreensão da verdade, esse tipo de cinema parece dialogar com a tradição realista de um romance como *Ilusões perdidas*. É o que podemos perceber na célebre passagem na qual o narrador, levando o leitor pela mão, apresenta-lhe a cidade de Angoulême e seguidamente Louise de Bargenton. Assim, percebemos como o narrador, tanto em relação à cidade quanto ao personagem, faz ressalvas que direcionam a atenção do leitor: "(...) entretanto, é necessário entrar aqui em algumas explicações sobre Angoulême, elas permitirão compreender a senhora de



Bargenton, um dos personagens mais importantes desta história” (BALZAC, 2010, v. 1, p. 45).

Flaubert, por sua vez, indo na direção contrária dessa onisciência, na qual o narrador balzaquiano expõe os pensamentos mais íntimos dos seus personagens, não julga nem intervém explicitamente nas cenas. Seu estilo, ao mesmo tempo em que expõe uma infinidade de impressões confusas de seus personagens através do emprego do discurso indireto livre – como é o caso de Emma Bovary e a sua total aversão aos trejeitos de Charles, mostrados ao leitor em forma de pequenos fragmentos compondo um mosaico de sua personalidade –, traz para dentro da narrativa uma recusa em julgar explicitamente as situações, antes apresentadas impessoalmente como fatos exteriores. Tal efeito aparece menos como uma ação efetiva do que como uma sugestão implícita, abrindo espaço para inferências por parte do leitor. Dessa forma, a partir de pequenas pistas deixadas pelo narrador, esses vestígios levam o leitor a especular sobre a real intenção de uma passagem. Tudo isso é ressaltado pelo comentário preciso de Robert Stam (2008) quando analisa uma cena na qual o narrador comenta sobre as peculiaridades de Charles em *Madame Bovary*. Para o teórico, as páginas não cortadas dos livros de medicina da biblioteca de Charles levam o leitor a inferir sobre o mal empenho de seu ofício, dando a crer que se trata de um médico medíocre. Sendo, dessa forma, um profissional que não acompanha as pesquisas de sua área, ele se serve dos livros como mero papel decorativo no escritório, embora Flaubert nunca utilize exatamente a palavra “medíocre”.

Todas essas experiências com o formato realista seriam ainda mais refinadas quando Flaubert, em 1869, lança o romance que materializa muito bem o tipo de perplexidade evocada pela citação de Simmel; romance esse que constitui, aliás, segundo muitos críticos, a mais bem acabada impressão da fragmentariedade da experiência urbana. Em *A educação sentimental* vemos um retrato típico do indivíduo *blasé*, encarnado pelo protagonista Frédéric Moreau, que acompanha os acontecimentos revolucionários ocorridos em Paris no período entre 1840 a 1851. O anti-herói da trama incorpora aquela que talvez seja a principal característica dos personagens problemáticos dos grandes romances do período, ao recusar-se terminantemente a agir diante das oportunidades surgidas, preferindo antes se esquivar delas. Frédéric, ao hesitar o tempo todo entre possibilidades, ao mesmo tempo em que a narrativa sugere a mesma volatilidade e dispersão de um indivíduo andando ao léu pelo centro de Paris, tem na figura de Madame Arnoux uma obsessão que é convertida como uma espécie de ponto de amarração da série de encontros contingentes que marcam a trama.

Além disso, Frédéric é um bom exemplo-modelo da *flânerie* por revelar um ávido interesse pelos muitos estímulos sensoriais das grandes cidades, que vão do infundável tumulto de vozes do *Quartier Latin* ao silêncio dos solitários cafés nas manhãs de domingo. Uma vez o personagem inserido nesse turbilhão de impressões cambiantes, cria-se um estado de confusão entre as imagens





internalizadas e a realidade como tal. A partir do olhar vertiginoso de Frédéric, Flaubert coloca em primeiro plano, através da sua grande habilidade com o estilo indireto livre, o estado de contemplação interior do protagonista acessando diretamente a sua impressão do momento. Numa determinada cena, essa sensação contemplativa é materializada quando Frédéric, esperando encontrar Mme. Arnoux, absorto pelo torpor de estímulos sensoriais do centro parisiense, observa uma frota de carruagens transitando em fila pelos Campos Elíseos:

As crinas tocavam as crinas, as lanternas aproximavam-se das lanternas; os estribos de aço, as barbelas de prata, as fivelas de cobre, davam reflexos luminosos aqui e acolá, entre calções curtos, as luvas brancas e os agasalhos que pendiam sobre o brasão das portinholas. Sentia-se como que perdido em uma região longínqua. Os olhos erravam sobre as cabeças femininas, e vagas lembranças traziam-lhe à memória Mme. Arnoux. Representava-a no meio das outras, num desses pequenos cupês, semelhantes ao de Mme. Dambreuse. – Mas o sol declinava, e o vento frio levantava nuvens de poeira. Os cocheiros metiam o queixo nas gravatas, as rodas punham-se a girar mais depressa, o macadame rangia. (FLAUBERT, 1968, p. 25)

Nessa passagem percebemos que a cena, montada por meio do olhar subjetivo de Frédéric, oferece-nos uma atenção aos pequenos detalhes – crinas, lanternas, barbelas e fivelas – com a finalidade de recortar a informação da cena em pequenas porções imagéticas. Num primeiro momento, essa sequência dá a impressão de que as imagens estão isoladas umas das outras. No entanto, é interessante perceber como a narrativa flaubertiana combina essas imagens num encadeamento coerente de modo que a continuidade dos fatos evolui por si só, convergindo numa imagem síntese: as diligências em movimento nos Campos Elíseos.

Essa reflexão sobre a junção de momentos díspares concatenados em forma de narrativa é algo que se aproxima muito daquilo lido nos tópicos explorados por Ismail Xavier, no texto dedicado a comentar sobre a decupagem clássica no cinema. Coincidência ou não, essa sensação de movimento visto na narrativa flaubertiana, apresentada nas passagens citadas acima, antecipa muito daquilo que seria uma das principais estratégias da arte cinematográfica dissertadas pelo teórico:





A sequência de imagens, embora apresente descontinuidades flagrantes na passagem de um plano a outro, pode ser aceita como abertura para um mundo fluente que está do lado de lá da tela porque uma convenção bastante eficiente tende a dissolver a descontinuidade visual numa continuidade admitida em outro nível: o da narração. (XAVIER, 2008, p. 30)

Se olharmos pela ótica da citação acima, é interessante notar como, ao invés de narrar linearmente as diligências em movimento ao pôr do sol, Flaubert, por meio de uma espécie de montagem paralela, encadeia trechos distintos da narrativa sugerindo, além de uma somatória do conteúdo imagético, um ritmo ao mesmo tempo constante e alternado dos fatos. Sem dúvida, é um mecanismo narrativo reverberado já nos primeiros momentos da história do cinema, sendo fonte de inspiração para cineastas como D. W. Griffith e servindo como mecanismo base para construir encadeamentos imagéticos, como é o caso da obra-prima desse autor, *Intolerância*, de 1916.

Se, num primeiro momento, a cena analisada acima sugere uma ilusão de movimento, é sugestivo também que ela aponta para uma desaceleração. Isso pode ser retomado logo após a transição do olhar metonímico de Frédéric, seguido da sensação de devaneio ao projetar Mme. Arnoux no meio da multidão. Porém, o estado de torpor do protagonista é interrompido trazendo-o à realidade em decorrência da transição, **mas o sol declinava**, o que oferece uma brusca suspensão de suas idealizações. O efeito compreendido é de um corte assimétrico na cena que sustentava seus devaneios, com a finalidade de reaver o movimento no início desta: **as rodas punham-se a girar mais depressa**. A sensação extraída dessa cena é a de que, enquanto as observações impressionistas do narrador sugerem mimetizar o próprio olhar de Frédéric, vendo o mundo se mover à sua frente, o ritmo da narrativa parece, em certos momentos, oscilar. Logo após a quebra de expectativa do personagem, e a partir da conjunção **mas**, a cena passa a sugerir uma espécie de dilatação das imagens, funcionando quase como quadros estáticos, como se a narrativa indicasse uma continuidade a partir de planos de longa duração, contrastando com as cenas anteriores: "Por detrás das Tulherias, o céu tomava a cor da ardósia. As árvores do jardim formavam duas massas enormes, violáceas no cimo. Ascendiam-se os bicos de gás; e o Sena, longa fita esverdeada, quebrava-se em faíscas prateadas de encontro aos pilares das pontes" (FLAUBERT, 1968, p. 25).

Colocando em relevo essas duas sequências, distanciadas por poucos períodos uma da outra, a estratégia estilística de Flaubert é vista como um marco importante comentado por Roland Barthes (2004), em *O rumor da língua*. Para o autor essa quebra de ritmo narrativo, que decorre muito por conjunções e advérbios, não anula determinada cena. Antes, o romancista converte essas cenas



fragmentadas num todo coerente, mimetizando como poucos o real. Por esse motivo, Flaubert soa quase como um diretor de cinema pelo trato como organiza fragmentos de cenas pela montagem, ao mesmo tempo em que mimetiza todos esses momentos alternados através do olhar subjetivo de Frédéric, que, ao estilo do *flâneur*, capta o movimento da metrópole em uma só impressão visual.

## DISPOSITIVOS E ASPECTOS DO CINEMA MODERNO: DE FLAUBERT A TSAI MING LIANG

Se tomarmos como marco de referência as estratégias formais de Flaubert, seja pelo olhar subjetivo de Frédéric na *flânerie*, seja pelo trabalho com a duração das cenas, vemos que essas escolhas na forma de narrar apresentam muitas afinidades não só com diretores dos primórdios do cinema, mas, acima de tudo, com autores do cinema moderno – de nomes consagrados como Michelangelo Antonioni, até cineastas mais contemporâneos como Tsai Ming Liang. Pelas suas respectivas filmografias, percebemos que ambos os realizadores inserem passagens nas quais as imagens, e a ação, permanecem inquietantemente estáticas, com a ênfase recaindo sobre a duração das cenas. Esse destaque da duração do tempo sobre a *mise-en-scène*, de acordo com o teórico Noël Burch (2008), em seu livro *Práxis do cinema*, serve para construir uma rede de tensão na narrativa. Uma vez que se alonga a duração de um quadro vazio, novas possibilidades são criadas com o que está no espaço fora da tela, pois o interesse do espectador em observar o quadro naturalmente expande-se para o extracampo, funcionando como um fator de tensão em relação àquilo que é mostrado.

Essa sugestão de extracampo pode ser feita de variadas maneiras. Uma delas é a inserção de ruídos em *off*, utilizada constantemente pelos cineastas citados anteriormente em seus filmes, como forma de marcar um ponto de referência dentro do caos das grandes cidades, podendo ser facilmente conferida no curta *A passarela se foi* de Tsai Ming Liang. Na sequência inicial desse trabalho vemos, em plano aberto, uma faixa de pedestres preenchida por um contínuo fluxo de pessoas. No meio da multidão, está a personagem principal, Shiang, que se movimenta no eixo de perspectiva da câmera. Por referência ao filme anterior, Shiang está à procura da antiga passarela de pedestres por onde Hsiao Kang vendia seus relógios, mas tal passagem foi substituída por um acesso subterrâneo. Num determinado plano, em meio ao emaranhado de ruídos de trânsito que envolve a sequência, escuta-se um típico barulho de despertador barato, desses vendidos por ambulantes. Nesse momento, como se tal ruído extracampo prenunciasse a presença do camelô, Shiang se esquiva da rota dos pedestres e sai do campo de visão da câmera.



Como medida de comparação, se voltarmos na narrativa romanesca de Flaubert, essa configuração de ruídos em extracampo pode ser percebida de diversas formas. Uma formulação exemplar disso pode ser conferida num dos pontos altos da trama, quando Frédéric finalmente marca um encontro a sós com Mme. Arnoux, em meio ao caos urbano das ruas de Paris à beira dos acontecimentos de 1848. Se, por um lado, a cena é arquitetada de maneira precisa, é interessante perceber como esses ruídos construídos por Flaubert parecem desestabilizar sua estrutura de referência, tornando-os temporariamente indefinidos, podendo somente ser recobrados várias linhas adiante:

Bateram cinco horas! Cinco e meia! Seis horas! Acendiam-se os candelabros. Mme. Arnoux não veio. Tinha ela sonhado, na noite precedente, que estava no passeio da Rua Tronchet havia muito tempo. Esperava o que quer que fosse de indeterminado mas considerável, e, sem saber por que, tinha medo de ser vista. Mas um maldito cãozinho, agarrado a ela, mordida-lhe a orla do vestido. Voltava obstinadamente e ladrava cada vez mais alto. Mme. Arnoux acordou. O ladrar do cão continuava. Pôs-se à escuta. Aquilo partia do quarto do filho. Correu lá descalça. Era a própria criança que tossia. Tinha as mãos a arder, a face vermelha e a voz singularmente rouca. (FLAUBERT, 1968, p. 287)

Embora não especificamente cinematográfica essa sutil confusão de tempo e espaço, insinuada no deslizamento entre o sonho e a vigília dramatizado pela cena, seria posteriormente uma das mais utilizadas no cinema moderno e contemporâneo, sendo teorizada por Noël Burch sob o nome de "Falso Raccord" (BURCH, 2008, p. 34). Em termos gerais, um *raccord* é qualquer elemento que preserve a continuidade entre dois ou mais planos, quando, por exemplo, num filme uma pessoa olha para a direita e seguidamente o próximo plano representa o objeto olhado. Por outro lado, o falso *raccord* representa uma quebra na continuidade entre dois planos, quando o segundo plano tende a escapar à lógica articulada pelo primeiro. Na cena consagrada, o falso *raccord* estaria ligado a dois momentos consecutivos, a saber, a mudança do plano entre o sonho de Mme. Arnoux e o seu despertar. Com efeito, o plano A (sonho) já não corresponde ao plano B (realidade). Dessa forma, é construída uma espécie de **falso *raccord* literário** na sequência em questão, sendo ligada apenas pelo latido do cão, cujo grau de realidade não é imediatamente definido. A seguir, temos o segundo falso *raccord* quando Flaubert brilhantemente constrói uma ambiguidade com o ruído vindo do quarto do filho; ruído que, se num primeiro momento estaria relacionado a um suposto cachorro, depois se revela a própria criança que tossia. Assim,



percebemos que longe de representar uma falha na continuidade narrativa, o falso *raccord* abre um leque de possibilidades estilísticas, criando um jogo de antecipações frustradas com o espectador coagido a experimentar a mesma desorientação das personagens.

Em termos de cinema, essa confusão entre som e imagem, sem um ponto de referência preciso, é uma configuração retomada em larga medida pelos cineastas contemporâneos, encontrando no curta analisado de Ming Liang uma representação muito próxima ao romance de Flaubert. Durante a apresentação dos créditos da sequência inicial de *A passarela se foi*, quando a tela ainda está escura e não revelando, portanto, o primeiro cenário, temos somente uma narração em *off*. Percebemos que a voz do locutor, o ritmo e o tema da narração nos remetem à ambientação do gênero de filmes *Wuxia*, se tomarmos como ponto de referência uma sequência parecida explorada na abertura do filme *Adeus, Dragon Inn*, também de Ming Liang. A voz em *off* anuncia: “É daqui que vem o mal invasor (...); move-se com facilidade do pântano ao vale, do deserto às masmorras” (LIANG, 2016)<sup>3</sup>. No entanto, se em *Adeus, Dragon Inn* a narração é ouvida em alto e bom som, nos apresentando um prólogo de um filme do diretor King Hu, em *A passarela* a narração é abafada por barulhos de passos, além de uma somatória de ruídos que aos poucos vai minando a atenção do espectador. Finalmente, a ambientação sonora da sequência é preenchida por um brusco corte na imagem onde se vê Shiang, posicionada de costas para a câmera, em plano aberto numa grande praça do centro de Taipei. Ela olha para um *outdoor* eletrônico posicionado no fundo plano e assim podemos, afinal, reconhecer de onde vinha a curiosa narração: o painel exibia um anúncio de um jogo eletrônico com uma temática medieval. Dessa forma, Ming Liang cria uma relação ambígua com o barulho extracampo, desautomatizando o ponto de referência da cena e, por conseguinte, a interpretação do espectador.

Como se vê, os recursos usados por Flaubert para compor a sua *mise-en-scène* narrativa tornam fecunda sua aproximação com os dispositivos do cinema moderno, reforçando a ideia de que várias das estratégias-chave desse cinema podem ser antecipadas por experiências narrativas datadas da segunda metade do século XIX. Como foi analisado até aqui, essas explorações narrativas feitas pelo romancista, seja por meio da montagem por fragmentos, ou pela desautomatização sonora, fazem um contraponto com romances da geração anterior à de *A educação sentimental*, de modo que, a exemplo de *Ilusões perdidas*, fica impossível não pensar suas afinidades com dispositivos narrativos do cinema clássico. De fato, é um cinema preocupado em apagar a descontinuidade flagrante da cena priorizando a integridade dos acontecimentos narrados. Além

---

<sup>3</sup> Tradução feita pelo autor deste artigo. *The skywalk is gone* é o título internacional do curta-metragem, dirigido por Tsai Ming Liang (TAI/FRA, 2002).



disso, o gênero clássico, em oposição àquilo que Deleuze (1990) chama de cinema moderno, usa técnicas mais condizentes às amarras da tradição realista de narrar, algo inerente ao tecido narrativo de Balzac quando acompanhamos a narração de uma estória, na qual um narrador situa claramente as personagens da trama, e tem sempre a última palavra sobre os acontecimentos.

Sem ser propriamente um exemplo por excelência do cinema clássico, mas empregando uma harmonização de som e imagem típica dessa tradição, reconhecemos em *Crepúsculo dos deuses* (1950), de Billy Wilder, a incorporação de todas essas características logo na abertura do filme. Ali notamos um narrador em *off* explicando o alvoroço de policiais e jornalistas em volta da piscina onde está morto o próprio narrador-protagonista. Em seguida ele pontua: "Mas antes de ouvir um relato distorcido e exagerado, talvez queiram ouvir os fatos, toda a verdade... voltemos para seis meses atrás no dia em que tudo começou" (CREPÚSCULO, 1950). Ou então quando, pela primeira vez ao entrar na mansão de Norma Desmond, o narrador faz um julgamento sobre o lugar: "Que elefante branco aquela casa. Era construída por excêntricos do cinema dos anos 20. Uma casa mal cuidada tem aparência infeliz" (CREPÚSCULO, 1950).

Por outro lado, a singularidade do estilo de Flaubert se baseia em muito naquilo que Proust comenta sobre o andamento das páginas do autor, ou seja, uma espécie de "esteira rolante" (PROUST, 1994, p. 67), algo como um deslocamento de fatos indefinidos e mornos, desdobrados em uma longa narração. Configuração essa que pode ser facilmente retomada em muitos pontos da trama, quando o autor parece insinuar a ênfase de cenas focadas nas divagações banais, parecendo ressaltar a passagem do tempo como duração, como é o caso das infindáveis reuniões corriqueiras na Arte Industrial. Não menos importantes são os momentos de virada imprevista concatenada por uma série de episódios desenvolvidos num rompante, como se fossem cenas entrecortadas, soando quase como pequenos fragmentos fotográficos.

Colocados em perspectiva histórica, esses aspectos desautomatizadores vistos em Flaubert podem gerar leituras desatentas para aqueles mais desavisados. Se pensarmos em termos de longa duração, tal aspecto retorna como nota de curiosidade naquilo que Carlo Ginzburg trouxe para o presente, ao comentar que um dos primeiros críticos de *A educação sentimental*, Édmond Scherer, ressaltava negativamente o caráter fragmentário do romance, por justamente desprender-se do formato realista tradicional: "(...) o livro carece de estrutura. Vemos desfilar, diante de nós, personagens e cenas, mas de maneira quase casual. Temos a impressão de estar lidando com uma série de medalhões ou com uma coleção de fotografias. (...) Os episódios não levam a nada" (SCHERER, citado em GINZBURG, 2002, p. 109).

Se vista um pouco mais de perto, a impressão da citação exposta acima é uma boa súmula daquilo que talvez seja uma das principais linhas



de força do complexo das narrativas ditas modernas, num arco que cobre desde certos romances da segunda metade do século XIX até o cinema moderno visto aqui. Sem dúvida, essa estrutura em aberto do romance moderno, na senda inaugurada por Flaubert, ao mesmo tempo em que coloca em destaque heróis assombrados por uma melancolia crônica e incapazes, portanto, de traduzir seus desejos em ações, incorpora em sua estrutura um diálogo cerrado com os novos modos de comunicação e representação inaugurados pela cultura de massa, cuja emergência, não por acaso, coincide com *A educação sentimental*.

Na longa duração desses termos, essa preocupação em retratar a anomia urbana e a cultura de massa é um traço recorrente dos diretores da geração do novo cinema asiático do final dos anos 1980 até os dias de hoje. Tsai Ming Liang é primoroso na maneira como capta essa sensação urbana ao incidir à distância o seu olhar sobre a juventude taiwanesa do fim do século. Assim como Flaubert, sua peculiaridade está menos em julgar a ação desses jovens do que apenas observar com indiferença as relações que vão construindo ao longo dos filmes, esboçando aos poucos um retrato prosaico de uma geração.

Com a mesma falta de pressa de um romancista que constrói sua grande obra, Ming Liang apresenta Hsiao Kang: protagonista do segmento de seus sete filmes, que, na medida em que cresce e se modifica, pode ser visto como uma reedição das grandes figuras romanescas do século XIX. Em boa medida, Hsiao Kang apresenta muitos traços semelhantes aos protagonistas de Flaubert, pois, assim como Frédéric Moreau, ele flana pelo centro urbano em busca de pequenos estímulos e diversões gratuitas, e dá a impressão de ser muito mais conduzido pelas sensações do que conduzi-las. Por outro lado, se o autor de *A educação sentimental* coloca no centro da ação um protagonista que parece condenado a girar em círculos o tempo inteiro, e é cronicamente incapaz de assumir a responsabilidade do que faz, ou deixa de fazer, é curioso notar como – e aí está a grande diferença de Kang em relação a Frédéric – uma observação mais detida de suas atividades sinaliza para uma sutil progressão na sua personalidade. Modificação que torna possível aproximá-lo do périplo dos protagonistas do *bildungsroman* que, diferentemente de Frédéric, parecem aprender algo com a experiência, tendo sempre como pivô a mediação dos artefatos culturais.

## CONCLUSÃO

O que nos interessa por ora, e o que tentamos sublinhar neste artigo, é que, a despeito das distâncias históricas e contextos sociais, uma aproximação entre a prosa romanescas de Flaubert com as escolhas argumentativas e estilísticas vistas no cinema de Tsai Ming Liang não é de todo modo incoerente.



De fato, uma sondagem comparativa entre os gêneros romanescos e cinematográficos se justifica em função do próprio caráter híbrido do texto fílmico de Ming Liang, que para dar conta da fragmentação da modernidade tende a reunir traços das mais diversas tradições: desde a *flânerie*, passando pela calculada *impassibilité* flaubertiana, até chegar no cinema austero de autores como Antonioni e Bresson. Na literatura, por sua vez, essa disposição semelhante em incorporar os mais diversos tipos de materiais estilísticos está completamente de acordo com a vocação polifônica do romance. Tal gênero, como vimos, além de colocar-se na modernidade como oposto simétrico à epopeia, está aberto às experimentações de seu tempo. Algo que Flaubert parece ter captado com excelência quando tentava incorporar em suas narrativas o mesmo efeito do real produzido pela fotografia. Por esse motivo, pela orquestração da *mise-en-scène* romanesca de forma descritiva, que vai do detalhe para o geral, essa configuração narrativa gera uma conexão irresistível com aquilo que propomos até aqui: a aproximação da escrita flaubertiana como uma espécie de montagem cinematográfica *avant la lettre*.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: 34, 2003.

BALZAC, H. *Ilusões perdidas*. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Abril, 2010.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Jose Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 2.ed. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana M. L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

BURCH, N. *Práxis do cinema*. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CREPÚSCULO dos deuses. Direção de Billy Wilder. EUA: Charles Brackett e Paramount; Videolar S. A., 1950. 1 DVD (110 min).





DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, S. Dickens, Griffith e nós. In: \_\_\_\_\_. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 176-224.

FLAUBERT, G. *A educação sentimental*. São Paulo: W. M. Jackson, 1963.

GINZBURG, C. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIANG, T. M. *The skywalk is gone*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jf2qEunW-Q8>>. Acesso em: 25 out. 2016.

PROUST, M. A propósito do estilo de Flaubert. In: \_\_\_\_\_. *Nas trilhas da crítica*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1994, p. 65-85.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p. 11-25.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

