

## Madame Bovary no cinema: fidelidade, traição e re-criação

Doris Munhoz de Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo focaliza a necessidade de um olhar específico sobre a recriação cinematográfica da obra literária, que não se constitui apenas em uma mera transposição de linguagens, mas surge como um produto estético da experiência profunda do leitor-cineasta com o texto original. A partir da análise de *Madame Bovary* (1991), de Claude Chabrol, discorremos sobre os conceitos de *fidelidade* e *infidelidade*, demonstrando a singularidade criativa da obra fílmica, o ponto de vista adotado pelo diretor e a recriação cênica de elementos expressivos presentes no texto original.

**Palavras-chave:** recriação, fidelidade, cinema, Madame Bovary

**Abstract:** This article focuses on the need of a specific look on the cinematographic recreation of the literary work, that is not just a mere translation of languages, but emerges as an aesthetic product of the deep experience of the reader-filmmaker with the original text. From the analysis of *Madame Bovary* by Claude Chabrol (1991), we discuss the concepts of fidelity and infidelity, demonstrating the uniqueness of creative film work, the point of view adopted by the director and scenic recreation of expressive elements present in the original text.

**Keywords:** recreation, fidelity, cinema, Madame Bovary

### Cinema e literatura: o desafio da recriação

Quando consideramos a relação entre o cinema e a literatura, algumas questões são comumente trazidas à tona. É natural que elas surjam quando os leitores se deparam com obras cinematográficas as quais se baseiam em livros que fazem parte de seu repertório de leituras, situação em que a comparação torna-se quase inevitável. Compartilham-se questionamentos sobre a fidelidade das chamadas “adaptações” aos textos literários originais, sobre as correspondências entre as diferentes linguagens.

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pela UFPR, professora de Língua Portuguesa e Literatura na Rede Estadual de Ensino do Paraná

Diante das adaptações cinematográficas de grandes clássicos, especialmente, é quase inevitável que o leitor/espectador familiarizado à linguagem da literatura observe e considere as transformações ocorridas no processo de recriação, observando como características da obra literária se fazem presentes na obra fílmica, que é construída a partir de uma linguagem que utiliza outros signos, não somente os verbais.

Igualmente, ao analisarmos o processo de recriação de um texto consagrado, podem surgir perguntas tais como: a fidelidade à obra original seria completamente possível ou mesmo desejável? Ou ainda, mais profundamente: existiriam sentidos únicos aos quais o leitor-cineasta deveria ser fiel?

Ao iniciarmos essa discussão, é interessante lembrarmos que a relação, hoje tão presente, entre a literatura e o cinema, começou logo que este se tornou popular. Afinal, esses dois campos da produção artística têm em comum o fato de trabalharem com a narrativa, mesmo que esse não fosse o objetivo inicial do cinema, nos seus primeiros tempos. Ele poderia ter sido apenas um instrumento de investigação científica ou de reportagem, mas algumas de suas qualidades essenciais favoreceram esse encontro, como a presença da imagem em movimento, a qual torna visível a *passagem do tempo* que, como sabemos, é característica intrínseca da narrativa (AUMONT et. al., 2006, p.10).

Ao pensarmos no impacto causado pelo surgimento do cinema nos modos de produção artística do século XX, lembramos inevitavelmente da influência que, assim como a fotografia, ele exerceu sobre a literatura produzida a partir das vanguardas europeias. Na arte do século XX, muitos são os recursos e técnicas utilizados que remetem aos novos modos de representação do real instaurados pelo uso da câmera. No que diz respeito ao texto ficcional, surgem uma nova percepção visual do espaço e a consciência da funcionalidade deste na narrativa, modificações no tratamento do tempo<sup>2</sup>, na construção dos personagens e no papel do narrador.

Por outro lado, precisamos considerar que o cinema deve grande parte de sua capacidade narrativa ao uso de técnicas que já existiam no romance do século XIX. Como afirma André Bazin (1991), num estudo que se tornou chave para a crítica cinematográfica sobre a adaptação, o cinema já nasceu como “arte impura”, mas isso em nada reduz sua especificidade. Desde o início, foi gradualmente se apropriando dos meios técnicos e das transformações culturais de uma época marcada por mudanças. Tomou emprestados elementos da pintura, da fotografia, dos teatros populares e, é

---

<sup>2</sup> É sempre mencionada a influência que o cinema exerceu na revelação - de forma sensível, através do movimento da imagem - da indivisibilidade entre tempo e espaço, assim como na utilização de novas técnicas, como a fragmentação da narrativa e a simultaneidade de cenas.

claro, da literatura. Se, a partir do surgimento do cinema, termos como “montagem”, “angulações”, “cortes” e “planos tornaram-se comuns, sua prática já estava consolidada pelos escritores anteriormente, como revela a leitura de autores como Balzac ou Flaubert.

O conhecimento do estilo de Flaubert, de sua compulsão na busca pela forma exata (revelada, por exemplo, nas inúmeras cartas trocadas com a escritora Louise Colet enquanto escrevia *Madame Bovary*), faz com que percebamos a grande consciência do autor sobre o processo de construção do romance e a sua meticulosidade incansável, a qual se revela especialmente nessa que foi considerada sua grande obra.

A visão supostamente objetiva que a câmera trouxe na representação do real, libertando a imagem da presença subjetiva do narrador, encontra correspondência no uso que Flaubert fez, pela primeira vez de modo dominante num romance, do chamado “relator invisível”<sup>3</sup>. A crescente simplificação da linguagem, característica da narrativa do século XX, também pode ser relacionada ao empenho precursor do autor de *Madame Bovary*, na sua ânsia de despir a linguagem dos acessórios qualificadores e concentrar-se na substancialidade absoluta dos nomes e ações, em busca de objetividade e materialidade.

Em acréscimo a isso, podemos observar, na obra, a utilização de diversos recursos narrativos que fazem com que muitos a considerem “o primeiro romance moderno”. Vários desses recursos poderiam, inclusive, ser anacronicamente chamados de “cinematográficos”. O aparecimento recorrente de certos objetos, a consciência do papel que eles podem cumprir no andamento da narrativa, por exemplo, é algo que observamos no texto flaubertiano e que está profundamente relacionado ao modo cinematográfico de narrar, garantindo o efeito de *continuidade*, bem como os próprios cortes abruptos de sequências que são retomadas posteriormente, realizando o que se denomina, na linguagem fílmica, *raccord*. Ensaios como o do historiador italiano Carlo Ginzburg (2002), *Decifrando um Espaço em Branco*, ou de Benedito Nunes (1988), *A Desenvoltura Temporal no Romance*, demonstram essa característica peculiar de Flaubert organizar o tempo e o espaço no romance, de inovar no uso dos saltos temporais, dos cortes bruscos na ação, na representação das simultaneidades e no uso de outros recursos que sempre foram associados à influência exercida pelo cinema. Umberto Eco também faz parte desse grupo de estudiosos que se interessaram pela modernidade de Flaubert, ao analisar, em um dos seus famosos “passeios pelos bosques

---

<sup>3</sup> Expressão usada por Mario Vargas Llosa ao analisar o ponto de vista narrativo em *Madame Bovary*, na obra *A Orgia Perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Segundo Llosa, a maior parte da matéria narrada no clássico flaubertiano é referida por este relator invisível e objetivo, uma “ausência eloqüente, um observador glacial e preciso que não se deixa ver, que se confunde com o objeto ou com o sujeito relatado”.

da ficção”, o pioneirismo do escritor francês em “narrar por omissão”, ou seja, fazer uso dos “grandes espaços em branco”, interrompendo a ação através do corte temporal e espacial (2002, p. 63).

Assim, ao considerarmos a transição da obra de uma a outra linguagem, literária ou fílmica, é preciso que não deixemos de lado o vínculo histórico original entre esses dois modos de narrar. As duas linguagens estão, como afirmamos, intimamente relacionadas e isso se torna importante quando analisamos o modo como a obra se configura a partir de cada uma delas. Da mesma forma, devemos ter como pressuposto norteador a ideia de que, na recriação cinematográfica, há escolhas que se fazem inevitáveis e, mais ainda, tornam-se potencialmente significativas.

No processo de realização das escolhas, o cineasta pode partir da opção por recriar, através dos meios de sua arte, os efeitos e sentidos historicamente reconhecidos na obra original. Por outro lado, a opção do adaptador pode não corresponder à leitura acadêmica, institucionalizada da obra. Ele pode preferir partir de uma leitura própria, reveladora de aspectos não tradicionalmente enfocados pela crítica, ou aventurar-se em uma transposição do enredo-base para outro contexto espacial ou temporal, por exemplo. Não podemos desconsiderar que, nesse processo, ele é, antes de tudo, um *leitor* (num sentido amplo) dessa obra. É inevitável, assim, a influência de uma recepção própria, sempre única e pessoal, resultante da experiência estética reveladora, vivida no momento do contato com o objeto artístico.

A ideia de texto como unidade autossuficiente e sistematicamente fechada tem sido questionada por pesquisas que se voltam para a análise da complexa relação de interdependência que se estabelece entre o leitor e a obra. É o caso de modelos teóricos que se interessam pelo ato individual da leitura, como a “Teoria do efeito estético” de Wolfgang Iser (configurada em *O Ato da Leitura*, 1976) e dos estudos de Umberto Eco, publicados em livros como *Lector in Fábula* (de 1979) ou *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* (1994). Esses autores ajudaram a configurar a tese de que o texto é um espaço em que o leitor constrói suas próprias representações, é uma realização em potencial, um conjunto de “espaços em branco” que esperam a colaboração que poderá conferir-lhes sentido.

Na análise da recepção proposta por tais estudos, considera-se que o texto se concretiza apenas no ato da leitura. Nas palavras de Eco (1986, p.37), ele “é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu”. Assim, o papel do leitor vai muito além do ato de decifrar o código verbal e

compreender informações, numa atitude meramente descritiva ou, no caso do trabalho de transposição de linguagens a que nos referimos, meramente adaptativa/reprodutiva.

Os estudos da recepção consideram o sentido um efeito experimentado pelo leitor, não um objeto rigidamente predeterminado pelo autor. Isto é, a obra realiza-se na interação com um *interlocutor*, na medida em que esse reage aos estímulos que ela lhe oferece, construindo sentidos possíveis a partir deles, estabelecendo conexões, misturando o seu universo ao universo textual. Isso faz também com que a recepção da obra aconteça de modo diverso em épocas e contextos distintos, dialogando com novos de acordo com o repertório histórico, social e cultural desses indivíduos (ISER, 1996).

A leitura é, portanto, uma atividade que pode se realizar em vários níveis e resultar, no caso da atividade de recriação que é o foco de nossa análise, em um outro objeto artístico único e original, constituído através da nova linguagem utilizada.

O apelo ao diálogo, característico da obra artística, se aceito, leva a descobertas de sentido intencionadas ou não-intencionadas pelo autor, mas proporcionadas pelos elementos plurissignificativos de seu trabalho, cujos efeitos não podem ser previamente limitados.

Eco afirma que, na própria geração do texto, estão previstos os movimentos do leitor. Este tem como tarefa tentar “movimentar-se interpretativamente conforme aquele [o autor] se movimentou gerativamente” (1986, p.39). Assim, ambos realizam um jogo de cooperação, em busca da realização plena da obra. A diversidade de leituras pode ser ainda ampliada à medida que autor e leitor estão separados no tempo e no espaço. No entanto, por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma deve ecoar a outra, de modo que não sejam excludentes, mas antes, reforcem-se mutuamente (Id.Ibid. p. 40-42).

O autor-cineasta, sob esse ponto de vista, deve ser um leitor habilitado a perceber a multiplicidade da obra original, a vivenciá-la esteticamente e fazê-la reviver a partir dos sentidos provenientes de seu novo olhar revelador. Acrescentando-se a essa atitude o fato de que, além ser leitor, ele também é autor e conta, em seu trabalho, com elementos distintos daqueles possibilitados pela linguagem verbal – tais como imagens visuais, trilha sonora e outros recursos próprios da produção cinematográfica, como ruídos e efeitos sonoros – a obra final adquire sua relativa independência, na medida em que dialoga com o texto de origem, mas se configura como *re-criação*, a partir das escolhas realizadas e do talento do cineasta ao manipular esses recursos que o seu campo artístico disponibiliza.

No caso da análise desse tipo de atividade recreativa, são justamente os resultados dessas escolhas que contam. A fidelidade ao original não pode se constituir em um valor por si só, pois o trabalho criativo do cineasta sobre o texto e a realização eficiente dos objetivos a que se propôs devem ser considerados como quesitos fundamentais na análise da obra final, se aceitamos que o cinema é também arte.

A análise baseada somente em critérios de fidelidade e infidelidade desconsidera as singularidades da produção cinematográfica, porque parte, em princípio, da idéia de superioridade e inviolabilidade do texto literário, o qual sofreria apenas perdas e deformações no processo de transposição. Essa idéia é abandonada quando analisamos o filme igualmente como um produto artístico e levamos em conta o modo como este dialoga com o texto literário, em uma relação que não se limita à mera tentativa de reprodução de enredos ou adaptação de recursos expressivos, o que, afinal, tornar-se-ia uma tarefa inviável e improfícua. Sob esse ponto de vista, haveria ganhos para ambos os campos de estudos, o da obra literária e o da obra fílmica, pois o trabalho de recriação poderia possibilitar um novo olhar sobre o texto adaptado a partir de novas perspectivas. O que surge, enfim, é um outro produto cultural, pertencente a um novo contexto e resultado de uma visão particular, porém ligado intertextualmente à narrativa escrita, com a qual nunca deixa de dialogar.

Ao levarmos em consideração essa relação que é, ao mesmo tempo, de liberdade e interdependência, deixaremos de lado muitos dos entraves que dificultam a análise dos filmes que se baseiam em obras literárias. Estaremos nos detendo naquilo que é realmente essencial, e que poderia muito bem ser resumido na expressão usada por Vargas Lhosa (1979) no seu estudo sobre *Madame Bovary* – o “elemento acrescentado”. O autor defende que, para efeitos de análise, esse “elemento acrescentado” é o que verdadeiramente importa, pois é o trabalho realizado pelo artista a partir da “matéria-prima” de que dispõe. Diante dos elementos retirados da realidade do autor, tais como pessoas, sentimentos, fatos ou lugares, e dos recursos narrativos já conhecidos por ele, o que se torna fundamental para a análise é o modo como o autor conta sua história, manipulando os elementos dessa realidade, transformando-os a partir de sua imaginação e inovando no uso artístico da palavra. Isso é o que confere “originalidade, dá autonomia à realidade fictícia e a distingue do real” (id.ibid.,p.99).

E, se todo artista dispõe, para compor sua obra, de inúmeros ingredientes provindos de sua própria experiência de vida (lembramos que Flaubert mencionava a trajetória de certa Delfina Delamare como inspiradora da história de *Madame Bovary*), o cineasta também trabalha, inevitavelmente, a partir de seu próprio contexto. O criador da obra fílmica está, na maioria das vezes, inserido em uma época e um espaço diferentes

daqueles em que o livro surgiu, influenciado por novos valores que direcionam seu olhar sobre o texto, mediando essa leitura distanciada. Assim, mesmo que busque a fidelidade, sua adaptação será sempre uma *re-criação* do texto inicial, como o qual passa a dialogar, somando-se ao rol de outras tantas leituras que o texto literário acumula ao longo do tempo. Mario Vargas Llosa também menciona essa mudança de visão sobre a obra a partir de novas leituras surgidas em épocas diversas: “o elemento acrescentado é detectado pelo leitor em função de sua própria experiência da realidade e, como esta é mutante, o elemento acrescentado muda também, segundo os leitores, os lugares e as épocas” (1979, p.99).

Assim, muitas das vezes em que nos deparamos com resenhas ou comentários que mencionam a incapacidade do filme de igualar-se ao livro, ou a inferioridade daquele em relação a este, estamos diante de opiniões baseadas no desejo – irrealizável - de ver nas telas uma espécie de *materialização visual* dos sentidos que uma leitura pessoal conferiu à obra literária. Desse desejo resulta inevitavelmente a impressão de que o que houve foi uma *traição*. Um exame mais apurado dos mecanismos de enunciação do cinema e da literatura, porém, pode evitar esse julgamento tendencioso, baseado na decepção particular do leitor diante daquilo que ele pode considerar, em alguns casos, uma “cultura de massa” a desvirtuar o inviolável texto literário, produto artístico genuíno. Uma avaliação mais precisa exigiria que se considerassem as motivações do cineasta, o tipo de diálogo que ele se propôs a realizar com o texto, a qualidade e a originalidade do seu trabalho com os mecanismos próprios de seu meio de expressão.

### **Madame Bovary por Claude Chabrol**

Conforme já mencionamos, embora o cinema seja uma arte com uma linguagem própria, há situações em que podemos verificar nitidamente a intenção, por parte do cineasta, de transposição de elementos da obra literária para o filme. São recriações que buscam a fidelidade ao modo de organização da narrativa escrita, ao enredo criado pelo escritor, ou ainda procuram realizar analogias formais com o uso de sons, cores ou ritmos que reproduzam os efeitos do texto original, colocando em foco aspectos da obra literária que se revelaram a esse leitor-cineasta na experiência estética que está na origem da atividade de recriação.

Em relação às adaptações já realizadas de *Madame Bovary*, podemos observar um diálogo mais íntimo com a obra por parte dos filmes de Jean Renoir (1934) e de Claude

Chabrol (1992). Este último, sobre o qual queremos nos deter, é um exemplo claro de adaptação que busca a fidelidade, a partir da intenção do diretor em ser “obsessivamente verdadeiro com o texto original” (NOUVELLE VAGUE, 2001), respeitando a sequência dos principais eventos do enredo e procurando buscar equivalências para os recursos literários utilizados, algumas vezes de forma inovadora, pelo escritor francês. Mas, acima disso, parece-nos que o diretor procurou mesmo captar o que se poderia chamar de “espírito da obra”, a essência do texto, que, afinal, é aquilo que pode ser mantido e até revelado pela recriação.

Porém, já ressaltamos que o relacionamento de cada leitor com a obra literária sempre ocorre a partir de uma perspectiva própria. Distanciado mais de um século do momento em que Flaubert escreve *Madame Bovary*, afastado dos objetivos que moviam o escritor a querer produzir uma obra distinta dos valores românticos ainda cultivados por romancistas como Honoré de Balzac, ao cineasta do século XX cabe acrescentar a sua interpretação pessoal na longa história de leituras do romance. Através dela, acompanhamos mais uma vez a trajetória dessa personagem que tem fascinado leitores desde o momento de sua criação.

### **O ponto de vista**

Primeiramente, devemos lembrar que, se Flaubert pretendia escrever “um livro sobre nada”, em que a matéria narrada tivesse quase nenhuma importância e a obra se constituísse num exercício minucioso de estilo, Claude Chabrol fez um filme sobre *Madame Bovary*, a partir do que essa história tem representado desde o seu surgimento (MÜLLER JR., 2004). Sua recriação carrega a marca das leituras que a precederam, durante mais de um século. Vale lembrar que, mesmo que Flaubert afirmasse não dar importância à heroína e sua história vulgar de mediocridades e traições, Ema Bovary tornou-se uma personagem inesquecível, símbolo da decadência do ideal romântico, a ponto de falarmos em “bovarismo” quando queremos nos referir a certa insatisfação com a realidade, a uma inversão do olhar que destrói a visão do real e a substitui pelo ideal inalcançável.

O resultado do direcionamento de Chabrol é visível na sequência do enredo do filme, o qual, mesmo sendo fiel ao apresentar os principais fatos na ordem em que aparecem no livro, concentra-se em relatar a história de Ema, acima de tudo. Ela é, desde o início, o centro da narrativa e é a partir de sua ação que temos contato com os outros

personagens. Basta notarmos que o filme inicia no momento em que Charles Bovary vai à casa de Ema para tratar a perna quebrada de pai Rouault, episódio em que a conhece. Todo o capítulo inicial do livro, em que Flaubert se concentra em narrar a infância de Charles, traçando o perfil complacente que o caracterizaria nos momentos mais significativos da narrativa, é omitido, e a trajetória desse personagem interessa apenas a partir de seu casamento com Ema. É através do ponto de vista dela que o vemos e com ela é que o comparamos. Diante da impetuosidade do caráter da mulher, o conformismo característico do temperamento do médico pode ser ainda mais associado à fraqueza, e a sua mediocridade como profissional e marido tornam-se ainda mais evidentes. Ou seja, entramos em contato com a realidade ficcional por meio da visão romântica e decepcionada de Ema.

A obra de Flaubert é sempre lembrada como o marco do Realismo na literatura, porque resulta da busca do autor pela expressão mais perfeita dos dados do real, a investigação quase científica da realidade, por uma história que desse a impressão de se contar sozinha, sem a presença visível do narrador. Chocou seus leitores pela frieza com que os eventos são narrados e pelo igual interesse dispensado pelo narrador às coisas e aos seres. Os quatro anos e sete meses em que a obra foi escrita foram dedicados à busca das palavras perfeitas, do estilo exato que faria com que os seres ficcionais tivessem vida própria, sem a presença autoritária do discurso narrativo. Um dos meios pelos quais isso se concretizou foi o uso do discurso indireto livre (do qual Flaubert é conhecido como o criador), recurso que possibilitou a aproximação direta do leitor com a consciência da personagem, dispensando a constante interferência mediadora do narrador, comum nos textos da época. Assim, eliminando as características do narrador romântico tradicional, que se posicionava soberanamente sobre suas criaturas, julgando-as e direcionando a opinião do leitor, temos uma relativização dessa distância, causada pela mistura de vozes, que redefine as relações narrador/personagem e personagem/leitor. “O estilo indireto livre consiste muito claramente em uma forma de narração ambígua, na qual o narrador narra tão próximo do personagem que o leitor tem a impressão, por momentos, que quem está falando é o próprio personagem” (VARGAS LHOSA, 1979, p.150). É o que observamos em trechos com este:

Muitas vezes, quando Charles estava fora, ela ia buscar no armário, entre roupas, a charuteira de seda verde.

Olhava-a, abria-a, aspirando o odor de suas dobras, misto de verbena e de fumo. A quem pertenceria? Ao Visconde. Seria talvez um presente de sua amante. Havia sido tecida em alguma alcova escondida, ocupando horas da mulher que bordara. [...] E,

certa manhã, o Visconde levava consigo a charuteira. De que teriam falado, enquanto ela ficava sobre a lareira, entre os vasos de flores e os relógios Pompadour? Ema estava em Tostes. Ele, em Paris, naquele momento. Paris. Como seria Paris? Que nome imenso! [...] A palavra soava a seus ouvidos como um sino de catedral, brilhando a seus olhos como uma chama. (FLAUBERT, 1998, p. 62)

O filme, por sua vez, ao optar pela ênfase no ponto de vista de Ema, aproxima-nos do mundo de devaneios da personagem através dos recursos próprios da técnica cinematográfica. A bastante comentada cena do baile no castelo exemplifica bem o uso desses artifícios. Antes de iniciar, ela é antecipada pelo gesto de Ema ao arrumar, na parede de sua casa, o quadro retratando um requintado ambiente de baile, ato que nos chega através do uso da câmera subjetiva, expressando a visão exata da personagem sobre o quadro e o mundo de sonhos que ele sugere. Depois, quando nos traz à cena o “grande baile”, Chabrol faz com que sejamos envolvidos pelo deslumbramento da personagem, suas sensações e sentimentos naqueles momentos que representavam o contato com uma realidade desejada e distante. É o seu caminhar por entre os convidados que nos guia, o seu interesse o que direciona os movimentos da câmera.

O êxtase vivido pela personagem ao dançar, rodopiando entre os casais, é transmitido por uma sequência de imagens bastante sugestiva. Primeiramente temos, em plano geral, com uma câmera móvel, a visão completa do ambiente, alcançando a sua grandiosidade, riqueza e agitação. Em seguida vemos, em primeiro plano, Ema em seu momento de maior realização ao dançar com o Visconde. Finalmente, envolvidos pelo ritmo da dança ao acompanharmos a imagem de uma câmera que rodopia entre os dançarinos, mostrando o movimento dos ricos vestidos usados pelas damas, compartilhamos o ponto de vista da personagem enquanto gira pelo salão. Depois da valsa, o olhar de Ema paira sobre a pista e ela deixa-se abandonar sob o êxtase do sonho romântico e da fuga momentânea da mediocridade pequeno-burguesa de sua vida. É clara a intenção de focar o comportamento teatral de Ema, associado às heroínas dos enredos melodramáticos com as quais ela convivia.

O desejo de Flaubert de dar vida própria à matéria narrada, através do olhar objetivo de um narrador que procura se ocultar, parece ter sido atingido completamente com o surgimento do cinema. Afinal, no filme, temos a impressão de que as coisas são apresentadas de modo neutro, sem a interferência da ação de um narrador. Pois a câmera, “embora não reproduza exatamente o processo fisiológico da visão, captura realidades visuais que, até certo ponto, podem estar livres da interpretação humana. A imagem filmada, assim, estaria liberta de sentimentos e emoções e apresentaria uma

perspectiva mais objetiva que a da palavra” (AUMONT, 2006, p. 27). O que ocorre, porém, é que a imagem chega até nós, espectadores, a partir do trabalho de elaboração do cineasta e de sua equipe, os quais realizam as escolhas que, na obra escrita, são associadas ao narrador. Há sempre uma organização do material da realidade, uma opção por pontos de vista, um uso particular dos recursos técnicos que dependem dos objetivos de quem produz o filme.

Claude Chabrol, como já vimos, procurou recriar certos efeitos do estilo de Flaubert, e o uso da câmera em seu filme revela isso. Em relação ao narrador, embora tenha sido fiel aos modos de enunciação do cinema dito realista, o cineasta optou por marcar a presença daquele que já chamamos de “relator invisível”, o qual ganha visibilidade no filme. Assim, essa grande característica do texto flaubertiano – o narrador onisciente neutro – é lembrada através do uso da voz em *off*, que cumpre um papel importante no andamento da história, aparecendo em momentos estratégicos e narrando objetivamente a trajetória de Ema, conhecendo o exterior e o interior da personagem, tal qual o relator de Flaubert.

### **Tempo e espaço**

Se considerarmos a organização do tempo e do espaço nas narrativas, novamente perceberemos o trabalho de recriação de Chabrol sobre o estilo de Flaubert.

Ao estudarmos sobre a representação do espaço na narrativa, frequentemente nos deparamos com afirmações sobre a nova sensibilidade gerada pelo aparecimento da imagem cinematográfica. As longas descrições características dos romances do século XIX, que cumpriam muitas vezes função meramente explicativa, na busca da expressão minuciosa do real, foram substituídas por representações mais dinâmicas e funcionais. A menção, pelo narrador, de um determinado elemento do espaço só faz sentido se repercutir, de alguma maneira, do desenrolar do conflito. O aparecimento recorrente de certos objetos em várias cenas é um recurso bastante utilizado pelo cinema na organização de suas sequências narrativas. Em Flaubert, porém, esse uso dinâmico do espaço já ocorre e vários são os momentos em que percebemos, concretizada em sua obra, a intenção de dar vida aos objetos, revestindo-os de um valor simbólico ou usando-os para dar unidade e continuidade à narrativa. Já no primeiro capítulo de *Madame Bovary*, deparamo-nos com uma minuciosa descrição do boné de Charles, “uma dessas pobres coisas cuja muda feiúra tem profundezas de expressão como o rosto de um

imbecil” (FLAUBERT, 1998, p. 10), objeto que antecipa a mediocridade que caracterizará o personagem até o final. Depois, aparecem as cartas, os livros, as flores, os trajes, uma carruagem, elementos sempre enfocados com a mesma atenção dedicada aos personagens. A capacidade imaginativa do leitor é explorada, na medida em que os significados simbólicos desses objetos se multiplicam e renovam sempre de novo a visão sobre a obra.

Chabrol conserva vários desses elementos, utilizando-se livremente deles para dar coerência e continuidade a sua narrativa, sem desviar-se de seu enfoque na figura de Ema e seu comportamento melodramático. Aparecem no filme, algumas vezes, os buquês de flores, sempre associados à ideia de romantismo e ingenuidade. Na cena do baile, o buquê que Ema carrega é deixado sobre um móvel quando ela dança, e focado em primeiro plano pela câmera. Ao mudar-se de Tostes a Yonville, Ema queima seu buquê de casamento, num claro sinal de que suas ilusões de felicidade conjugal haviam-se acabado. Depois, quando fica em Rouen para seu primeiro encontro amoroso com Leon, recebe deste um buquê de violetas. Chabrol o traz de volta em uma cena posterior em que, ao chegar de viagem, Ema entrega as flores ao marido, que as recebe com satisfação ingênua.

Os cupidos, símbolos universais do amor erótico, aparecem em forma de estátuas nos dois jardins, o de Tostes e o de Yonville, em que Ema passeia suspirando sob o efeito dos romances sentimentais com que passa seus dias monótonos. Esses elementos foram acrescentados pelo cineasta, acentuando o caráter expressivo dos espaços descritos por Flaubert, em que a personagem vive seus momentos de puro devaneio romântico, sonhando com as histórias “de amores, de amantes, de damas perseguidas que desapareciam em pavilhões solitários [...], florestas sombrias, problemas sentimentais, juramentos, soluços, lágrimas e beijos, barquinhos ao luar [...]” (1998, p. 43). Nesses momentos, a teatralidade explícita nas atitudes e expressões da personagem fílmica revela a intenção do cineasta em compactuar com os objetivos antirromânticos da obra literária.

O livro *Madame Bovary* apresenta uma organização temporal bastante elaborada, o que faz com que possamos encontrar, na mesma obra, descrições estáticas, trechos propositadamente monótonos, acelerações e desacelerações, assim como interrupções na sequência da história, através do que se costumou chamar, a partir do cinema, de *flashbacks* e *flashforwards*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Definidos por Benedito Nunes (na obra citada, “O Tempo na Narrativa”, p.32), respectivamente, como o “recoo pela evocação de momentos anteriores” e “o avanço pela antecipação de momentos posteriores aos

Assim como a escolha do ponto de vista e o modo de utilização dos elementos do espaço, a manipulação do tempo na narrativa também é parte do “elemento acrescentado”, ou seja, de responsabilidade do trabalho de cada artista a partir de seus próprios objetivos. Diante da história-base, da sequência linear dos eventos a serem narrados, cada autor escolhe o modo como esses fatos serão levados ao conhecimento do leitor/espectador, organizando-os num enredo, cronológico ou não. O espaço dedicado na obra a cada um desses acontecimentos também é relativo, dependendo da importância que eles possuem ou dos efeitos que o autor queira produzir. Umberto Eco (2002, p. 60) distingue o que chama de “tempo da história”, do “tempo do discurso” e do “tempo de leitura”:

O tempo da história faz parte do conteúdo da história. Se o texto diz que ‘mil anos se passaram’, o tempo da história são mil anos. Mas, no nível da expressão lingüística, ou no nível do discurso ficcional, o tempo de escrever (e ler) a frase é muito curto. É por isso que um tempo do discurso rápido pode exprimir um tempo da história bastante longo. Naturalmente, o contrário também pode acontecer [...].

Após discorrer sobre as relações entre o “tempo da história” e o “tempo do discurso”, Eco fala do ritmo de leitura que todo trecho narrativo impõe ao leitor. Segundo esse autor, através de estratégias textuais cuidadosamente escolhidas pelos escritores, como o uso das palavras, de figuras de linguagem, das pausas e saltos temporais, cada texto interage com os leitores, conduzindo-os num “tempo de leitura” próprio (2002, p. 62-63).

Em Flaubert, são constantes os momentos de monotonia, que expressam a agonia de Ema diante da realidade e prepararam o leitor para os instantes em que ela, movida pela ânsia de viver seus sonhos, age impulsivamente e movimentava sua história. Alguns trechos têm um ritmo acelerado, expressando a agitação de Ema em sua frenética busca por prazer. Longos períodos da história são narrados em poucas palavras, enquanto alguns momentos parecem intermináveis, pelo esbanjamento delas. São associados também ao estilo de Flaubert os grandes lapsos temporais e a inovação nas técnicas de representação das ações simultâneas.

---

que estão sendo narrados”. O autor lembra também que *flashback* e *flashforward* são denominados por Genette de *analepse* (retrospecção) e *prolepse* (prospecção) enquanto “formas de discordância entre as duas ordens temporais, do *discurso* e da *história*”.

Vários momentos do filme podem servir para ilustrar o diálogo estabelecido entre as técnicas utilizadas pelos dois autores.

A famosa cena do comício agrícola em Yonville, em que Ema conversa com Rodolfo num edifício próximo à praça enquanto eles ouvem o discurso do orador ao longe, é sempre lembrada pela ousadia precursora de Flaubert ao conseguir criar, através da montagem de diálogos intercalados, a ilusão de simultaneidade.

Enquanto o texto escrito cria o efeito da simultaneidade alternando as falas dos oradores e dos amantes através de cortes frequentes e da montagem intercalada, Chabrol faz uso ainda do que a técnica cinematográfica disponibiliza, mantendo a voz do orador audível ao fundo, enquanto Ema e Rodolfo conversam em primeiro plano. Em ambos os casos, a alternância dos planos externos e internos revela a discrepância entre os dois mundos em que Ema vive: o mundo do sonho romântico de amor e aventura, representado pelas promessas de Rodolfo, e o mundo de convenções e conveniências regido pelos valores burgueses, representado pelos discursos do conselheiro e do presidente do júri da feira de animais.

A análise da “frequência” – noção que se refere à capacidade do discurso de “resumir” os acontecimentos recorrentes através da iteração generalizante (NUNES, 1988, p.36) – também permite aproximações entre o que ocorre no livro e no filme. O narrador flaubertiano usa com propriedade o pretérito imperfeito para gerar a impressão de que os episódios se repetem indefinidamente, de que o tempo narrativo gira em círculos, de que a monotonia domina a história. O uso da forma verbal durativa permite que conheçamos a rotina de Ema em seus inúmeros encontros amorosos nas quintas-feiras em Rouen, através de algumas poucas frases. O “tempo do discurso”, neste caso, é muito menor do que o “tempo da história”, mas o ritmo da narrativa permanece lento, movido pela monotonia dos caprichos românticos da personagem:

Como eles amavam aquela boa alcova cheia de alegria, apesar de seu luxo um tanto fora de moda! Encontravam sempre os móveis nos mesmos lugares, às vezes alguns grampos que ela esquecera, na quinta-feira anterior, sob o pedestal do relógio. Almoçavam junto ao fogo, num banquinho todo trabalhado. Ema cortava a carne, servia a Leon, fazendo toda a sorte de pieguices, e ria, um riso sonoro e libertino, quando a espuma do champanhe transbordava no copo para os anéis que lhe adornavam os dedos. (FLAUBERT, 1998, p. 272)

Este efeito, outra marca do estilo flaubertiano, aparece recriado no filme, através da interferência da voz narrativa em *off*, que relata os acontecimentos recorrentes de modo semelhante ao narrador do livro, enquanto as imagens e os cortes se sucedem, expressando visualmente a frequência das ações.

Em mais um dos trechos do romance frequentemente analisados – o passeio de Ema e Leon no fiacre – o narrador consegue fazer com que tenhamos ideia da longa duração do percurso (ou do “tempo da história”) através da enumeração interminável dos lugares por onde a carruagem passa, da sucessão desordenada de caminhos, ruas, cais e pontes. Em momento algum temos informações sobre o que se passa dentro do veículo, além daquilo que nossa imaginação pode alcançar. No *Madame Bovary* de Chabrol, a ambígua hesitação da personagem em aceitar o passeio transforma-se em uma entrega bem mais impetuosa. Ema entra decididamente no fiacre, demonstrando urgência em concretizar seus sonhos de amor. A recriação torna-se ainda mais livre quando consideramos a atitude do cineasta em mostrar, mesmo que rapidamente, o casal que troca carícias no interior da carruagem. Quanto ao longo trajeto percorrido, resolve o problema da duração mostrando a carruagem, em diferentes planos, movendo-se diante da catedral de Rouen, indo e vindo, o que sugere as diversas passagens. Toma a liberdade de criar ainda outra sugestão, usando novamente o símbolo do cupido e associando, assim, a cena do fiacre aos momentos de devaneio passados nos jardins onde o cupido também estava presente, o que dá coerência e unidade a sua narrativa. Num dos lados da igreja, vemos a imagem do deus nu, de cuja genitália esguicha água, em uma clara referência ao amor erótico e às necessidades corporais. O uso dessa imagem, embora ela não apareça especificamente no *Madame Bovary* de Flaubert, é coerente ao que chamamos anteriormente de “espírito da obra”, como se o filme realizasse uma potencialização dos sentidos sugeridos pelo texto literário.

Diante dessa análise, e ao considerarmos a intenção de Chabrol em fazer um filme “obsessivamente verdadeiro com o texto original”, uma obra em que a forma fosse cuidadosamente planejada e trabalhada, podemos afirmar que o autor cumpriu seu papel de *recriar o espírito do texto*, de não apenas *reproduzi-lo* visualmente, mas *produzir* um novo olhar sobre ele. A recriação faz reviver a obra de Flaubert em toda a sua modernidade precursora, recuperando a crítica aos princípios do melodrama que, afinal, ainda norteiam muito da produção cultural dos nossos dias, inclusive a cinematográfica. Através da retomada desse clássico tão importante na história da literatura moderna, vemos o quanto a tragédia de Ema Bovary, causada pelo ideal inatingível fabricado pela visão romântica, é ainda significativa neste tempo em que convivemos com sonhos criados e modelos de vida a serem imitados. A oposição entre o

real e o ideal é algo sempre presente na representação do homem sobre si mesmo; o ideal permanecendo como força mobilizadora, que pode dominá-lo a ponto de eliminar o contato necessário e vital com a realidade. O modo melodramático de representação é resultado da intensificação dessa fuga, desse desligamento da concretude do real, que é uma tendência natural do ser humano. Flaubert queria desnudar o engodo da visão idealizada que presenciava na arte de seu tempo, chamar a atenção para a urgência de novos valores, mais adequados à realidade que se transformava visivelmente. Chabrol redescobriu sentidos na obra e, mesmo buscando respeitar as características sempre associadas ao texto, conservando os valores que o tornaram um clássico, fez com que a história de *Madame Bovary* ainda demonstrasse sua magnética sintonia com os espectadores, mais de um século depois.

### Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques e outros. *A estética do Filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2006.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos Bosques da Ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução: Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

GINZBURG, Carlo. Decifrando um espaço em branco. In: *Relações de Força*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

HATOUM, Milton. Flaubert e a pré-história do cinema. *Revista Entrelivros*, p. 26-27, jul. 2005.

ISER, Wolfgang. *O Ato Da Leitura – uma teoria do efeito estético*. Vol.1 Ed. 34 S.Paulo, 1996.

R. Cient./FAP, Curitiba, v.6, p.55-72, jul./dez. 2010

MÜLLER JR., Adalberto. Cinema, Tradução, Infidelidade: Os Casos de Madame Bovary. *Sessões do Imaginário*. Porto Alegre, n.º 11, p. 52-57, julho 2004. Disponível em: <http://caioba.pucrs.br/famecos/ojs/viewarticle.php?id=135>] Acesso: 08 jan. 2007.

NOUVELLE VAGUE. "*Filmografia - Claude Chabrol*", disponível em [http://www.facom.ufba.br/com112\\_2001\\_2/nouvellevague/chabrol.html](http://www.facom.ufba.br/com112_2001_2/nouvellevague/chabrol.html) Acesso: 08 jan. 2007.

NUNES, Benedito. A Desenvoltura Temporal no Romance. In: *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

STAM, Robert. *A Literatura Através do Cinema*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

VARGAS LHOSA, Mario. *A Orgia Perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

