

**UNIVERSIDADE PAULISTA - UNIP**

**PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**“MADAME BOVARY: OS DES-CAMINHOS DA EDUCAÇÃO SENTIMENTAL FEMININA EM FLAUBERT, RENOIR, MINNELLI E CHABROL”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista para obtenção do grau de Mestre.

**Orientador: Prof.a Dr.a Anna Maria Balogh**

**JOÃO CARLOS DE CAMPOS LEME**

**SÃO PAULO**

**2007**

**Banca Examinadora**

---

---

---

Para minhas avós Elvira e Izaura, princípios de indagações e a todas as mulheres que encontrei – meninas, senhoras, amantes, mães – maravilhosamente multifacetadas e sedutoras em suas contradições.

## AGRADECIMENTOS

À Prof.a Dr.a Anna Maria Balogh por sua orientação companheira e por sua paciência diante de minhas limitações.

A todos os professores do programa, que aqui represento pela pessoa do Prof. Dr. Adami, grande incentivador desta dissertação, pela convivência fértil e apoio.

Ao meu pai Aparício, mãe Alayne, irmãos Heládio, Jorge, Mário e filhos Pedro e Luísa, pelo aprendizado cotidiano por diferentes caminhos e permanentes estímulos para a realização deste esforço.

Aos amigos, companheiros de vida e trabalho José Paulo da Silva Telles, Paulo Roberto Guardia Soller, Gerson Faria, Renato Silva Pompeu, Sérgio Carneiro, Suzana Laranjeira, Norberto Avelaneda, César Belardi, Cláudio Lamardo, Luisa Inês Saliba, Ricardo Gil Fonseca, André Luis Henrique e muitos outros que, muitas vezes sem o saber, compartilharam de minhas reflexões deste trabalho.

Em especial à Ana Maria, que com carinho, paciência e sagacidade sempre esteve companheira às indagações que o percurso deste impingiu-me.

## RESUMO

A presente dissertação busca realizar a análise de aspectos da formação do personagem feminino de Emma Bovary em três adaptações cinematográficas realizadas por Jean Renoir em 1.934, Vincente Minnelli em 1.948 e Claude Chabrol em 1.991, todas versões de uma mesma obra da literatura francesa, mundialmente conhecida, - "Madame Bovary"- de Gustave Flaubert.

Inicialmente o autor e sua obra são contextualizados em sua época histórica e significação dentro do campo das artes, através de instrumental teórico da Comunicação e conceitos da Semiótica e Sociologia.

Procurei explicitar aspectos previamente escolhidos do imaginário feminino presentes em diferentes papéis atuacionais da personagem principal do romance nas diferentes produções cinematográficas apontadas. A seguir, a partir das teorias citadas, analisei os elementos das estruturas narrativas e discursivas da obra literária, assim como das adaptações cinematográficas.

Tal procedimento permitiu a comparação das mesmas, possibilitando o embasamento necessário para as conclusões sobre os principais componentes que estiveram em jogo no cenário artístico e estético para a formação da personagem Emma Bovary, nos diferentes períodos em que ocorreram as transmutações cinematográficas, detectando as transformações e permanências dos elementos literários analisados.

Palavras Chaves : Madame Bovary; Flaubert; Adaptações

## ABSTRAT

This dissertation analyzes different aspects of Emma Bovary's feminine character formation in three cinematographic adaptations made by Jean Renoir in 1934, Vicente Minnelli in 1948 and Claude Chabrol in 1991 – all versions of the same world renowned French literature novel "Madame Bovary," from Gustave Flaubert.

Initially, Gustave Flaubert and his work are contextualized by his historic period and significance in the arts field through Communication theories and Semiotic and Sociology concepts. The study explores aspects from the feminine imaginary previously chosen in different contextual roles from the novel's protagonist in the three cinematographic productions. I will analyze the elements from narrative and discursive structures in the novel and in the movies from the point of view of the named theories.

This framework will allow a comparison between the different works, permitting one to have the necessary basis to draw conclusions about main relevant components in the artistic and aesthetic scenarios for Emma Bovary's character formation during the different periods in which the cinematographic transmutations happened – detecting the analyzed transformations and the remaining literary elements.

Key words: Madam Bovary; Flaubert; Adaptations

## RESUMEN

La presente disertación busca efectuar el análisis de aspectos de la formación del personaje femenino de Emma Bovary en tres adaptaciones cinematográficas realizadas por Jean Renoir en 1.934, Vincente Minnelli em 1948 y Claude Chabrol en 1.991, versiones de un mismo trabajo de la literatura francesa, globalmente conocido, "Madame Bovary" de Gustave Flaubert .

Inicialmente, el autor y su trabajo literario son contextualizados en su tiempo histórico e importancia y después el trabajo, a través de conceptos sóciosemióticos, analiza aspectos específicos que buscan explicitar el imaginario femenino presente en los diferentes papeles actuacionales del personaje principal - Emma Bovary en el romance original y en las diferentes producciones cinematográficas apuntadas.

Paralelo y bajo el referencial apuntado es realizado el análisis de elementos del discurso narrativo del trabajo literario así como de las adaptaciones cinematográficas, lo que permite el procedimiento de la comparación entre las mismas, haciendo posible un escenario explicativo de mayor aclaración acerca de los factores componentes en juego en el paisaje histórico para la formación de la personaje de Emma Bovary en los diferentes períodos de las transmutaciones cinematográficas, que verifica las transformaciones y durabilidades del imaginario femenino.

Palabras Llave: Madame Bovary; Flaubert; Adaptaciones

## ÍNDICE

Apresentação.....	pg.09
Introdução.....	pg.13
Cap.I – Contextualização de G.Flaubert e “Madame Bovary”.....	pg.17
Cap.II - A Construção do imaginário feminino da personagem Emma Bovary através da estrutura narrativa e discursiva da obra literária .....	pg.22
Cap.III – “Madames Bovary” no Cinema : Os “sonhos” de cada diretor.....	pg.59
Cap.IV - Conclusões.....	pg.88
Referências Bibliográficas .....	pg.95
Anexos.....	pg.101

## **APRESENTAÇÃO**

A publicação de “Madame Bovary” por Gustave Flaubert em 1857, sem dúvida, colocou publicamente para a sociedade européia do século XIX, uma importante reflexão sobre a condição feminina.

Discutindo as idiossincrasias de uma mulher do interior da França que, limitada pelas objetivas fronteiras de um casamento e meio social medíocres, ousou perseguir suas paixões e sonhos românticos burgueses de ascensão social, a obra foi apresentada de modo quase realista, surpreendendo o romantismo em vigor e sem os costumeiros véus condenatórios destinados às atitudes “atípicas” da condição feminina da época, incluindo assim a possibilidade destes componentes encontrarem-se contidos na presunção do feminino, mais ainda, que tais comportamentos poderiam estar sendo potencializados pelo contrato social vigente.

A reação do *establishment* logo se fez notar, Flaubert sofreu acusação judicial de imoralidade por esta obra, na qual, habilmente defendido, logrou obter inocência, potencializando para o grande público a contribuição do autor em trazer para o domínio do visível algo que, se existia, não deveria ser divulgado amplamente.

Madame Bovary é um romance também reconhecido pela louvada genialidade e perfeição da prosa de seu autor, porém, certamente, também sobrevive aos tempos como obra de arte, por refletir sobre questões estruturais que participam decisivamente na construção da identidade feminina ainda subordinada, que sempre multifacetada atravessa os tempos e diferentes situações históricas.

Tal grandeza e perfeição da obra tem sido inclusive corroborada pela quantidade de inúmeras adaptações da mesma para o teatro e o cinema em diferentes línguas e períodos, denotando sua pertinência como obra de arte literária e persistente atualidade temática.

A dissertação elaborada tem como objeto básico a análise comunicacional e sóciossemiótica de três versões cinematográficas da mais importante obra de Gustave Flaubert - “Madame Bovary”, realizadas por Jean Renoir em 1.933,

Vincente Minnelli em 1.948 e Claude Chabrol em 1.991. Na pesquisa realizada procurei identificar os vetores de transformação e / ou manutenção do ideário romântico feminino, suas lógicas e raízes, através de uma abordagem analítica, histórica e artística dos principais fatores que influenciaram a formação da personagem nas diferentes transmutações da obra original.

Assim, através da decupagem fílmica e da análise comunicacional e sóciossemiótica de cada versão cinematográfica e da caracterização de cada época em seus elementos ideológicos dominantes em relação ao tema abordado pelas obras, pretendi, através de método comparativo, estabelecer as conjunções e disjunções de cada obra em seu contexto, verificando o percurso do ideário feminino nas diferentes versões da obra original.

Em relação ao cenário da Semiótica, utilizei os papéis relativos à personagem feminina – Emma Bovary, como: Jovem; Esposa; Mãe; e Amante, através dos conceitos de “Papéis Atuacionais”, “Objetos de Desejo”, “Contratos”, “Conflitos” e “Manipulações”.

Neste ambiente particular, recorri a este instrumental derivado da escola francesa como base segura para identificar as ligações dos elementos percebidos no imaginário feminino com as atitudes da personagem.

No campo da análise sociológica foi utilizado instrumental teórico contemporâneo relativo à temática da Ideologia, fartamente produzido ao longo da história das Ciências Sociais, especialmente, após a publicação da obra “A Ideologia Alemã” por Marx e Engels.

A pesquisa bibliográfica foi utilizada para a caracterização das obras, autores e suas épocas históricas, conforme atesta a bibliografia anexada e realizei a análise comparativa das diferentes versões apontadas da obra original, conforme o arcabouço teórico citado, quando procurei identificar os conceitos e mecanismos de educação sentimental que as obras veiculam e sua eficácia comunicativa.

O presente trabalho pretendeu contribuir para a compreensão da evolução diacrônica da condição feminina, bem como das questões que suscita em suas manifestações narrativas, discursivas e ideológicas presentes nos posicionamentos e valores voltados para a mulher no campo simbólico, representado pela educação sentimental presente em todas as épocas.

## **INTRODUÇÃO**

As diferentes “lentes” ideológicas que impõem cores berrantes aos modos de compreender o feminino, impulsionando sempre seu julgamento para um conjunto de modelos de comportamentos adequados à hegemonia das condições sociais vigentes, têm sido alvo de estudos, especialmente após o advento do feminismo, que através de grande persistência e luta, pouco a pouco, foi conseguindo maior reconhecimento e espaço para suas reflexões.

A condição de subordinação da mulher tem permanecido em maior ou menor grau ao longo da história na grande maioria das culturas.

Obtidos sempre através de acirrados combates contra o estabelecido, os avanços mais qualitativos que caminham para uma menor desigualdade para o feminino na vida social, encontram-se datados recentemente nas últimas décadas, especialmente na história do Ocidente.

Claramente associados ao processo de subordinação da mulher, ao lado das injunções de âmbito econômico e político, identifica-se na dimensão cultural profundos mecanismos ideológicos de formulação estruturante de modos de sentir, pensar e agir modelares ao feminino em seus diferentes exercícios de vida, traduzidos por normas, regras e valores sociais que, destilados sistematicamente pelo processo de socialização, pela vida toda, através de sanções positivas e negativas, colaboram para produzir e formular identidades femininas que garantam a reprodução de comportamentos, atitudes e objetivos de vida para a mulher em condição de inferioridade em relação ao homem. ( 1 )

Conhecer cada vez mais profundamente estes mecanismos de veiculação de vetores de desigualdade entre os gêneros é tarefa imperiosa para a capacidade de interferência humana em busca de um mundo mais igualitário e fraterno.

As bandeiras argumentativas mais conhecidas do discurso feminista: de igualdade no trabalho, nos direitos civis, sexuais, de remuneração não discriminada, ascensão a postos de direção etc., apesar de plenamente justas e corretas, já que ainda não realizadas na maioria das regiões do planeta e objetivamente constituírem-se em contradições objetivas que possibilitam lutas importantíssimas para a menor desigualdade e geração de espaços de discussão iniciais de formação de consciência, especialmente em países não pertencentes ao primeiro mundo; encontram-se situadas fundamentalmente nas especificidades das dimensões econômica e política da vida social.

Apesar dos fenômenos da vida social concreta desenvolvidos nestas dimensões encontrarem-se intimamente relacionados à dimensão simbólica produzindo exemplos e novas modelagens para o simbólico / cultural dos povos, como já dito – formando novas consciências e construindo um novo lugar não subalterno para o feminino -, trata-se agora de acrescentar objetivamente na luta pela maior inclusão social do gênero, a reflexão sobre as questões simbólicas / ideológicas que fornecem substrato alicerçador para as discriminações do feminino, explicitando sempre a lente enviesadora do olhar masculino dominante na pontuação do feminino, que naturaliza no processo de socialização a hegemonia do “coadjuvante” para a mulher, reposicionando de forma mais completa o combate às bases, ocultas pelo ideológico, de justificação da desigualdade do feminino.

O presente esforço, mesmo com suas limitações evidentes, pretendeu contribuir, modestamente, para ampliar a compreensão da evolução da condição feminina, em suas ramificações ideológicas presentes nos posicionamentos e valores voltados para a mulher no campo simbólico, representado pela educação

sentimental presente em todas as épocas, que condiciona a ocupação pela mulher de papéis e comportamentos socialmente subalternos.

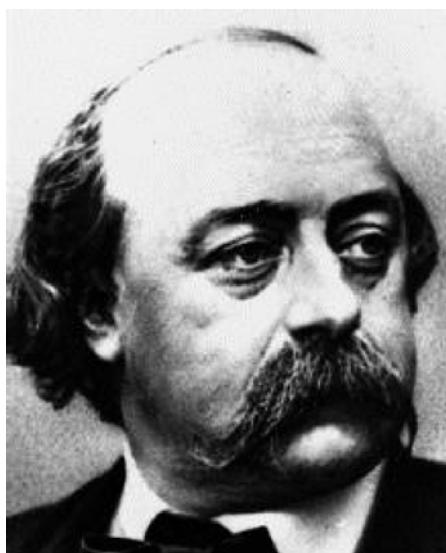
## **NOTA**

( 1 ) A produção de idéias, de representações, da consciência, está, de início, diretamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens, aparecem aqui como emanação direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual, tal como aparece na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de um povo.

Marx, K . e Engels, F. – A Ideologia Alemã, Editora Hucitec, São Paulo, 1986 , Pg.36.

## CAPÍTULO I

### Contextualização de Gustave Flaubert e “Madame Bovary”



Portrat de Gustave Flaubert

Ry, vila que inspirou Yonville de Madame Bovary



Gustave Flaubert ( 1821 -1880 ) é referido pela critica literária internacional, conforme citado por Vitor Manuel de Aguiar e Silva ( 2 ), como um dos mais importantes mestres romancistas da França, assim como um dos primeiros nomes da literatura mundial, reconhecido em razão de seu estilo narrativo próprio, demarcado pela obsessão de precisão de linguagem.

Rejeitando o romantismo tradicional entremeado de episódios inverossímeis, do qual recebeu influência no início da carreira, acreditando que este distorcia a realidade por seu excessivo lirismo, Flaubert foi amadurecendo sua personalidade literária exercitada desde o final da adolescência e após cinco anos de trabalho obstinado publica em 1857, seu grande romance “Madame Bovary”, que retrata uma jovem que após seu casamento com um médico do interior da França é incapaz de suportar as limitações da vida provinciana aos seus sonhos românticos burgueses.

Após sua publicação sofreu um processo judicial por ofensas morais em que acabou absolvido, escapando da prisão graças à habilidade da defesa que transformou a acusação de imoralidade em intenções morais e religiosas do autor, tendo o escândalo ocorrido proporcionado grande impulso de vendas ao romance e que tornou célebre a frase “Madame Bovary c'est moi”. Seu “Educação Sentimental” (1869 ) relata uma relação platônica entre um jovem e uma mulher mais idosa que espelha, segundo alguns, seu próprio envolvimento na vida real com Elisa Schlésinger.

A narrativa flaubertiana cunhou um estilo imparcial característico em seus principais romances e contos, distanciada do julgamento moral, não isenta de certa crueldade detalhística, é vista hoje como um processo especial de composição dramática em que o patético passional se mescla a uma devastadora crítica das convenções burguesas como se pode observar na maioria de suas obras. Para tanto, sempre fixou metas bastante rígidas para seu estilo, rigoroso na busca da perfeição da prosa e sofisticado na narrativa multifacetada, ambientado em cenários históricos, por vezes, autobiográficos ou que pesquisava intensamente, trabalhando de forma dolorosamente lenta.

Contudo, sua paixão pela problemática da estupidez da burguesia, bem como seu amor pelo exótico, encontradas em dois outros romances “Salambô” ( 1862 ) e “A Tentação de Santo Antônio” ( 1874 ) caracterizam-no como portador de um temperamento basicamente romântico, que, acrescido dos seus elementos realistas representa, no entanto, uma transição revolucionária ao exaltado gosto romântico da época.

Neste particular, é necessário enfatizar a importância de Flaubert como original inovador do ambiente da literatura do romance clássico ao advogar e imprimir para o autor não apenas um papel de narrador onisciente e todo poderoso, mas sim de um narrador que focaliza alternadamente, tanto dirigindo e controlando o desenrolar das ações, como também aquele que narra segundo o olhar e sentir dos personagens limitados e falíveis, que em muito colaboraram para a intensidade da ilusão e diegese necessária ao romance, explicitando de maneira superior as idiossincrasias e contradições da vida concreta. ( 3 )

Entre suas demais obras destacam-se ainda “Três Contos” ( 1877 ) e outros dois trabalhos editados postumamente, o inacabado romance “Bouvard e Pécuchet” ( 1881 ) e seus complemento, “O Dicionário dos Lugares Comuns” ( 1913 ) que revelam a obsessão flaubertiana pela crítica ao pensamento burguês convencional e a tolice humana.

### **O texto e seu contexto histórico**

Madame Bovary é considerada como uma obra de rompimento com o Romantismo de visões fantosas e excessos de lirismo e imaginação.

O sentimento Romântico foi perdendo espaço para o espírito Realista. Este processo deu-se em um ambiente histórico de progresso das cidades, de enraizamento do processo de industrialização, de avanço da ciência e surgimento de novas formas de pensar e correntes filosóficas.

O positivismo de Auguste Comte que defende o desenvolvimento de uma orientação científica no pensamento social e filosófico, o evolucionismo de Charles Darwin que apresentava a origem comum de todos os seres vivos, com a formação de novas espécies por um processo de seleção natural, em oposição às formulações religiosas, o método dialético de Hegel, o socialismo marxista ou socialismo revolucionário, de Karl Marx e Friedrich Engels, que advogava a eliminação das classes sociais e a estatização dos meios de produção de um país, são alguns exemplos destas novas insurgências que efervesceram no período de formação de Flaubert.

O termo Realismo é de origem francesa. Ele foi usado pela primeira vez em 1855 pelo pintor Gustave Coubert, que intitulou sua exposição de arte, realizada em Paris, como “Le Réalisme”. A arte de Coubert já demonstrava uma certa oposição à liberdade artística do Romantismo, pois tentava retratar os costumes de sua época.

O primeiro romance que refletiu essa nova tendência foi *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, seguido por *Thérèse Raquim* (1867), de Émile Zola.

## NOTAS

( 2 ) .Depois de fecundas experiências dos românticos, sucederam-se, durante toda a segunda metade do século XIX, as criações dos grandes mestres do romance europeu. Forma de arte já sazonada, dispondo de uma vasta audiência e desfrutando de um prestígio crescente, o romance domina a cena literária.. Com Flaubert, Maupassant e Henry James a composição do romance adquire uma mestria e um rigor desconhecidos até então;

Vítor Manuel de Aguiar e Silva in Teoria da Literatura, 5<sup>a</sup> Edição, pg. 683, Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

( ) É bastante freqüente, por exemplo, os romancistas interessarem-se apaixonadamente por personagens que lhes são opostos de maneira radical, o que demonstra que o romancista se interessa primacialmente *pela(s) outros*. Flaubert, dotado de

uma inteligência e de uma lucidez crítica singulares, interessa-se avidamente, como romancista, por personagens medíocres e imbecis ....

Idem, pg. 602

( 3 ) “Todos estes sonhos de Emma, estes mergulhos na sua intimidade, que são os momentos em que Flaubert confunde mais estreitamente o seu ponto de vista com o ângulo de visão de sua heroína, abundam, muito logicamente, nas fases de inércia e de tédio, que são também os adágios do romance, em que o tempo se esvazia, se repete, parece imobilizar-se.... Em contrapartida, quando a ação deve avançar , quando há fatos novos a aduzir, o autor reencontra os seus direitos soberanos e o seu ponto de vista panorâmico, retoma as suas distâncias, pode apresentar de novo vistas exteriores sobre sua heroína.... A importância adquirida no romance de Flaubert pelo ponto de vista da personagem e pela sua visão subjetiva, em detrimento dos fatos registrados do exterior, tem como conseqüência aumentar consideravelmente a parte dos movimentos lentos, reduzindo a parte do autor testemunha, que abdica de uma parcela variável dos seus direitos de observador imparcial”.

Rousset, Jean, *Forme et Signification*, apud Vítor Manuel de Aguiar e Silva in Teoria da Literatura, 5<sup>a</sup> Edição, pg. 777, Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

## CAPÍTULO II

**A construção do imaginário feminino da personagem Emma  
Bovary através da estrutura narrativa e discursiva da obra literária**

## A construção do imaginário feminino na personagem Emma Bovary.

O discurso narrativo básico de Madame Bovary, realizado pelo próprio autor como um resumo de seu romance, o texto abaixo sintetiza o percurso fundamental da narrativa da obra ( 4 ).

“Filha de um fazendeiro rico, Emma Rouault casa-se com Charles Bovary, oficial de saúde e viúvo recente de uma mulher opressiva.

Tendo realizado seus estudos em um convento, Emma aspira viver em um mundo de sonhos descritos pelos romances que lia na escola e exalam água de rosa.

Um baile da nobreza para o qual o casal foi convidado no Castelo de Vaubyessard persuade Emma que aquele tal mundo existe, mas posteriormente a distância que constata deste para com sua própria vida em casa desencadeia uma doença nervosa.

Seu marido Charles decide então se mudar para outro distrito municipal, Yonville-l'Abbaye, município maior, sede de conhecidas reuniões agrícolas.

Lá, toma contato com as personalidades locais, Homais, farmacêutico de progresso e ateu; o vigário Bournisien; Léon Dupuis, balconista do tabelião; Rodolphe Boulanger, cavalheiro proprietário de terras.

O nascimento de uma menina distrai Emma um pouco, mas logo esta começa a se render aos avanços de Rodolphe. Emma quer fugir com seu amante para longe e este, assim que consegue uma oportunidade, a abandona.

Emma desespera-se e pensa em morrer. Mais à frente, atravessando uma crise de misticismo, reencontra novamente Léon em um teatro de Rouen, oriundo da

valorada Paris, onde fora ganhar a vida. Ela se torna sua amante rapidamente, em um passeio de fiacre.

Instalada em sua nova relação, Emma Bovary inventa mentiras para ver Léon novamente, e para cobrir as despesas toma empréstimos de somas importantes a uma comerciante muito complacente, Lheureux.

Um dia, este exige ser reembolsado. Emma, por medo do julgamento das dívidas que vai ser pronunciado contra ela, tenta pedir empréstimo de início para Léon, e em seguida para Rodolphe.

Ambos recusam, e Emma envenena-se com o arsênico roubado do farmacêutico”.

### **A revelação do desvendar sociossemiótico**

O discurso narrativo presente na obra de Flaubert, como todo discurso social, possui de modo subjacente uma estrutura de poder com que o discurso se relaciona de modo dialético, pelo real sendo influenciado e influenciando, sempre delimitado no espaço e no tempo.

Desvendar o engendramento das características ideológicas presentes nos diversos papéis atuacionais da personagem central da narrativa Emma Bovary, através da verificação das modalidades complexas dos discursos permite revelar de modo mais claro as ambigüidades dos interesses e objetos de desejo da riquíssima personagem maior de Flaubert, que reúne como afirma Otto Maria Carpeaux - a dualidade do histórico e contemporâneo “... não existem mais a Florença medieval nem a Inglaterra elisabetana nem a Espanha dos Filipes, mas os condenados do Inferno, Hamlet, Macbeth e Lear, Dom Quixote e Sancho Pança são nossos contemporâneos, encontramos seus iguais na rua...”.

Assim a problematização das modalidades virtualizantes do “ querer ”, atualizantes do “ saber ” e realizantes do “ ser ” em cotejamento com as

representações mentais básicas presentes no processo ideológico de cada papel ajuda a revelar a gênese orientadora dos modos de agir, pensar e sentir da personagem.

## O cenário histórico

*A produção de idéias, de representações, da consciência, está, de início, diretamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens, aparecem como emanação direta de seu comportamento material... MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. In A Ideologia Alemã.*

Rememorando Simone de Beauvoir que nos afiança que não simplesmente se nasce mulher, mas sim que o ser humano feminino se torna mulher através de sua formação, entendo ser necessário buscar a compreensão dos traços centrais do ambiente social de formação dos personagens, composto dos diferentes aspectos do imaginário ideológico presentes no campo econômico, político e cultural da época.

Emma Bovary, como todo ser humano, internaliza em seus produtos mentais, os significados contidos no plano das consciências sociais, através do processo de socialização, que inclui a complexidade e contradições do mundo social, modelando a formação dos seus pensamentos valorativos que organizam seu percurso de busca.

Para não alongar em demasia, vou deter-me em apenas alguns aspectos que considero centrais para o cenário do feminino.

## **o patriarcado**

A época histórica em que repousa a obra de Flaubert situa-se no interior da França na primeira metade do século XIX, onde junto com o enraizamento do capitalismo, em processo de primeira revolução industrial, projeta-se a permanência do antigo patriarcado.

O mundo continua sob o domínio dos homens que organizam as principais relações de poder, os papéis fundamentais tanto na esfera privada como na pública.

A mulher continua principal responsável pela casa e na família ainda majoritariamente depende do homem pelo papel econômico por este exercido e a subordinação aí iniciada espalha-se por todas as outras instituições de funcionamento cotidiano do social.

Neste ambiente o ideológico vigente para a mulher virtuosa é a que cuida da casa e dos filhos, tornando-se, portanto, frágil e despreparada para a esfera pública.

O domínio masculino das relações de poder promove ainda um processo de fragilização da auto estima da identidade feminina de Emma, que despreparada de condições objetivas para realizar seus desejos vê-se diante das limitações tediosas da vida caseira, subordinada, em última instância, aos destinos de seu pai e posteriormente do esposo.

Como se percebe de modo cristalino, Emma com sua vitalidade e propósitos, encontra-se em contradição com seu ambiente, o que aparentemente realimenta seus sonhos e frustrações.

### A influência da formação religiosa

*A impudícia de uma mulher da mulher reconhece-se na altivez do olhar, e na imodéstia de seus olhos. Redobra de vigilância sobre a filha que não refreia seus olhos, para que não abuse de si própria quando lhe vier a ocasião. Vigia sobretudo o desavergonhamento dos seus olhos e não estranhe se ela te desprezar. Ela como um viajante sequioso abrirá a boca a toda fonte, e beberá de toda a água que tiver a mão, e junto de toda estação se assentará, e a toda seta abrirá a aljava até não mais poder ... Sobre a Mulher Má. In Eclesiástico. A Bíblia Sagrada.*

*...Sede submissos uns aos outros no temor de Cristo. As mulheres sejam sujeitas a seus maridos, como ao Senhor; porque o marido é cabeça da mulher, como Cristo é cabeça da Igreja, seu corpo, do qual ele é o Salvador. Ora , assim como a Igreja está sujeita a Cristo, assim o estejam também as mulheres a seus maridos em tudo... Epístola aos Efésios. In a Bíblia Sagrada.*

Emma freqüentou o convento como escola em sua meninice, seus bordados, o piano, o gosto pela poesia e os romances chegaram à personagem pela Igreja, que sempre destila, em meio ao processo de formação, princípios e axiomas de comportamento adequado e virtuoso segundo seus cânones.

A presença da ideologia religiosa na formação da personagem reflete no plano do simbólico a própria contradição entre o modelo feminino religioso e a vida de Emma, que não contempla as relações econômicas e políticas estabelecidas entre as categorias de gênero vigentes.

As indecisões diante de desejos, os processos de culpa da personagem em função de atitudes e comportamentos sugerem um conflito permanente entre o modelo prescrito e os caminhos que se desenrolam para Emma.

### **o desejo de ascensão**

A esperança verdadeira é ágil, torna os príncipes deuses.

In Henrique V . W. Shakespeare.

Emma apresenta em toda sua trajetória narrativa um comportamento de não passividade diante das limitações impostas pelo seu mundo.

Busca permanentemente agregar a cada situação de seu cotidiano novos patamares de posição: para si e para sua casa bordados, enfeites, vestidos oriundos de Paris, como se tais cuidados a projetassem para um “status” superior ao que possui.

Emma quer desesperadamente sobressair-se buscando sua projeção, em seu ideário busca seu progresso, tentando aproximar-se da classe dominante.

Emma adota em seu desejo de vencer o “universal abstrato” vigente do sentido de progresso social, alavancado pelo modo de pensar hegemônico da

burguesia, com certeza disseminado pelos aparelhos ideológicos representados pela Igreja, pela linguagem escrita dos livros romanceados e imprensa ainda incipiente.

### **a situação imposta para o feminino**

Porém, apesar do processo de mudança social em instalação propagandear maravilhas de progresso, a realidade vigente para o papel social adequado ao gênero humano feminino é de clara subserviência.

À mulher cabe, ou melhor, resta contentar-se com aos cuidados dos filhos, da casa e servir aos desejos do marido que a mantém economicamente. Este caracterizado papel é inculcado desde sua juventude e sempre sancionado negativamente pela comunidade social próxima e instituições quando transgredido.

A uma mulher ativa e persistente como Emma, que apesar de sofrer as injunções não se adequa aos modelos prescritos, restaria vivenciar a solidão e o tédio da vida coadjuvante reservada às mulheres. Mas Emma em sua dualidade virtual - pequenez x hedônico, com exceção dos momentos de desilusão e abatimento das tentativas frustradas, não se dobra e sempre empenha novos esforços e projetos de resistência à situação subalterna que crava no feminino a impossibilidade concreta de auto realização.

Diante deste pano de fundo histórico composto pelos traços principais expostos e um sem número de regras e normas sociais ( dever fazer / obrigações ), debate-se Emma, que sofre quando não caminha para seus sonhos e também se dirigi para o prazer, quando se aproxima de seus desejos ( querer fazer / fazer ).

### **A jovem**

Esta importante etapa da trajetória da personagem, responsável por tudo em que Emma se transformará em sua saga, está demarcada pela sua educação religiosa e romanceada que dá à Emma contornos uma desejante de sonhos

fantasiosos voltados à riqueza e ao amor romântico. Este percurso em sua juventude fundamentalmente não lhe fornece a competência para viabilizar seus desejos e tem como característica básica de sua narrativa:

Querer / não poder / não saber / desejar

### **A esposa**

Este papel está vivenciado como possibilidade de rompimento com as condições restritivas a que estava submetida Emma no campo com seu pai. Mais tarde, a vida de esposa marcada por realidades de fronteiras estreitas e de solidão advinda da condição de mulher casada com um homem bom, mas pequeno, em uma cidade menor e moralista, remete Emma em busca desesperada de realização, através do escape do amante. Encontramos aqui sua modalidade narrativa centrada em:

poder / saber / querer / não poder / não saber / completar-se

### **A mãe**

Esta face do percurso de Emma encontra-se marcada, por um lado, pela desilusão amorosa com o amante, pela culpa do adultério e tentativa frustrada de adequação ao papel de esposa e por outro pela nova possibilidade de realização dos sonhos de melhoria de “status” social com a mudança para Yonville, progressista cidade maior. Aqui encontramos:

poder / saber / dever / não poder / não saber / doar-se

### **A amante**

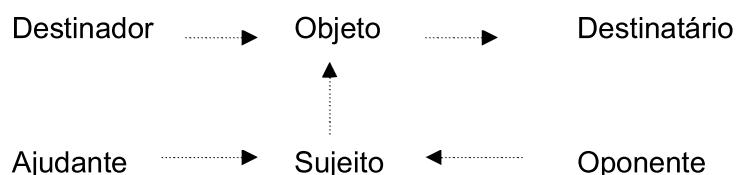
Esta situação do personagem de Emma representa sua tentativa maior de aproximação de seu ideário romanceado, compõe-se de todas suas vivências femininas anteriores, permeado de traços duais polarizados de maturidade x desespero, busca de prazer x desilusões, inocência pueril x experiência cética, menina x mulher, enfim, prazer e tédio, amor e desilusão. Assim, temos demarcado:

poder / saber / seduzir  
 poder / querer / abandonar-se , entregar-se  
 poder / saber / gozar  
 poder / saber / morrer

### O referencial teórico da semiótica greimasiana

Para referência do instrumental teórico semiótico que fornece lastro às modalizações de Emma acima delineadas e posteriormente as análises realizadas, em diferentes momentos ao longo da dissertação, lembro o que ensina Ballog (2002: 57), a respeito do modelo atuacional de Greimas.

“Greimas chega à elaboração de um modelo atuacional composto seis atuantes: o sujeito e o objeto, investimentos do querer; o destinador e o destinatário, investimentos do saber; o ajudante e o oponente, investimentos do poder que podemos esquematizar dessa forma:



Pelo esquema atuacional proposto por Greimas, chega-se a uma maior precisão. O esquema permite detectar um conjunto de atuantes e de relações básicas entre eles em nível profundo, que são representados em nível superficial por uma sintaxe de papéis atuacionais e temáticos assumidos por atores. A base do esquema atuacional está na relação central sujeito /objeto, ou seja, no eixo do querer. Somente a partir do momento em que um objeto se torna, de fato, valor desejado e que o sujeito se vê impulsionado a buscá-lo, a agir no sentido de obtê-lo, é que temos uma trajetória narrativa. Para o autor, o eixo do desejo que une um sujeito desejante ao objeto desejado é aquele que comporta o investimento semântico (

conteúdo ) de maior peso, e se transforma no micro universo da narrativa em uma *busca* ( do tesouro, da mulher amada, da terra prometida etc.). Os demais investimentos são suplementares e variáveis.”

E sobre as fases principais da maioria dos programas narrativos, conforme Balogh ( 2002:63) relembrando a teoria narrativa do Groupe d'Entrevernes:

“*Manipulação*: para que o personagem inicie uma trajetória, seja levado à ação, é necessário que ele tenha um desejo ( querer) ou o dever de fazer ou obter alguma coisa. Este desejo ou dever pode nascer dele mesmo ( auto manipulação) ou pode ser levado a ele por outro personagem ( destinador da manipulação).

*Qualificação*: não basta, no entanto que o Sujeito tenha um querer ou um dever de executar, uma ação para levar a cabo, um objetivo, um programa narrativo, é necessário também que ele tenha as aptidões, a competência para levar adiante o que quer.

...Em suma, para que o sujeito( S ) do programa narrativo ( PN) possa levá-lo a cabo, é necessário primeiro que ele tenha um querer ( ou dever ), um poder e um saber que lhe possibilitem chegar à ação( fazer ). O querer ( ou dever), o saber e o poder constituem modalizações da competência do sujeito do desejo e são imprescindíveis para que o sujeito chegue à ação ( fazer) ou performance.

...*A ação*: de posse da competência, o personagem parte para o fazer, a ação, o momento principal da narrativa e responsável pelas eventuais transformações.

...*Sanção*: aqui o destinador exerce um fazer interpretativo ( um julgamento) sobre o contrato estipulado na manipulação e eventualmente sobre as fases subsequentes....”

Sobre as forças temáticas greimasianas, Balogh ( 2002: 86 ) rememora:

Para Greimas as principais forças temáticas gerais seriam:

- Amor ( sexual, familiar, manifesto em amizade ).

- Fanatismo ( religioso ou político ).
- Desejo de riquezas ( luxo, prazer, beleza, honra, autoridade, prazeres, orgulho ).
- Inveja , ciúme.
- Ódio, desejo de vingança.
- Curiosidade ( concreta, vital ou metafísica ).
- Desejo de um trabalho ou vocação ( religiosa, científica, artística, de viajar, viver aventuras, de homem de negócios, da vida militar ou política ).
- Desejo de repouso, paz, asilo, liberdade.

## **Análise dos trechos da obra original que geraram as cenas cinematográficas**

### Justificativa da escolha dos momentos / cenas

Os quatro trechos, a seguir apresentados, foram selecionados para a análise mediante os seguintes critérios:

- a) por representarem importantes momentos de inflexão do percurso narrativo da obra literária;
- b) se constituírem em momentos privilegiados de agregação / revelação de características da personagem por conjunção ou disjunção de valores e atitudes da protagonista principal do romance, relativas ao tema de análise;

Assim, temos:

O primeiro momento / cena selecionado como aquele constituído pelo relato de apresentação, através do trecho de exposição inicial da personagem Emma Roualt (ainda com seu nome de solteira), por tratar-se do primeiro contato do leitor com a protagonista do romance, esboçando seus traços e valores de base. Aqui a narrativa apresenta uma Emma que procura mostrar-se ao médico de modo a ressaltar seus predicados femininos e educação diferenciada manipulando Charles

sedutoramente, denotando seu objeto de desejo de sair do ambiente rural e vislumbrando no médico, ainda de modo difuso, sua saída.

O segundo momento / cena escolhido - Emma vai ao baile da elite – que refere com intensidade um dos objetos de desejo principais da personagem, ou seja, sua vontade de ascensão social em direção à elite, que a impulsiona sempre por todos os caminhos percorridos no desenrolar do percurso narrativo.

O terceiro momento / cena separado para análise foi estabelecido por aquele quando Emma procura ajuda junto ao Padre, onde se apresentam os modos de reação do poder do clero diante dos modos de sentir do feminino, delineando a disjunção da personagem com seus objetos de desejo frente à sua formação religiosa.

O quarto momento / cena eleito para análise é aquele quando Emma tem seu primeiro amante, por representar o percurso sentimental que será seguido pela personagem diante de sua primeira transgressão objetiva, fato que abre as possibilidades narrativas de prazer e risco justapostos ao cenário de sua formação e condição de mulher casada.

### **Primeiro trecho selecionado – a apresentação de Emma Rouault.**

#### A primeira aparição da personagem principal

( 1999: 20 ) “Uma moça vestida de lã azul com três saias apareceu à soleira da porta para receber M. Bovary, levando-o para a cozinha, onde ardia um belo fogo. O almoço dos empregados fervia em redor, em pequenos potes de barro de formato desigual. Roupas úmidas secavam no interior da chaminé. A pá do fogo, as pinças e o bico do fole, todos de proporções colossais, brilhavam como aço polido, enquanto ao longo das paredes se espalhava uma abundante bateria de cozinha em que se refletia desigualmente a chama clara da lareira, misturando-se com os primeiros raios do sol que atravessavam as janelas.

Charles subiu para ver o doente. Encontrou-o na cama, suando sob as cobertas, e tendo já atirado para longe de si o barrete de algodão. Era um homem baixo e gordo de uns cinqüenta anos, de pele branca, olhos azuis, calvo na parte anterior da cabeça, com brincos nas orelhas. A seu lado, sobre uma cadeira, havia uma grande garrafa de aguardente de que se servia de vez em quando

para criar coragem; mas, ao ver chegar o médico, sua disposição desapareceu e, em vez de praguejar como vinha fazendo havia doze horas, passou a gemer debilmente.

A fratura era simples, sem qualquer complicaçāo. Charles não poderia imaginar trabalho mais fácil. Em seguida, lembrando-se das maneiras de seus mestres à cabeceira dos doentes, confortou o paciente com toda espécie de palavra de consolo e carícias cirúrgicas que são como o óleo lubrificante dos bisturis. Para improvisar as talas, mandou buscar pequenas ripas, escolhendo algumas e polindo-as com um pedaço de vidro, enquanto uma empregada cortava tiras de pano para as ataduras e Mlle Emma tratava de costurar almofadas. Como demorou a encontrar o estojo de costura, o pai impacientou-se. Ela nada respondeu, mas picou o dedo com a agulha enquanto cosia, levando-o à boca para limpar o sangue.

Charles admirou a brancura de suas unhas. Eram brilhantes, finas na ponta, mais limpas que os marfins de Dieppe e talhadas em forma de amêndoas. A mão não era tão bela, um pouco pálida demais, talvez, e enrugada nas falanges. A moça era esbelta mas sem muita suavidade nas linhas. O que tinha de mais belo eram os olhos; embora fossem castanhos, pareciam negros por causa dos cílios longos, e seu olhar era franco e com um atrevimento cândido.

Pronta a atadura, o médico foi convidado pelo próprio M. Rouault a comer qualquer coisa antes de partir.

Charles desceu à sala, no rés-do-chão. Dois lugares, com talheres de prata, estavam postos em uma mesinha, junto a um grande divã coberto com uma colcha com bordados que representavam figuras turcas. Um perfume de flores e de panos úmidos evolava-se do grande armário de carvalho fronteiro à janela. No chão, pêlos cantos, arrumavam-se pilhas de sacos de trigo. O silo vizinho estava cheio demais e comunicava-se com a sala por degraus de pedra. Para decorar a peça, havia na parede, cuja pintura verde já se desfazia, uma cabeça de Minerva desenhada a crayon e emoldurada em dourado, em cuja parte inferior se lia a seguinte inscrição em letras maiúsculas: "A MEU QUERIDO PAPAI".

Falaram inicialmente do doente, depois do tempo, do inverno frio, dos lobos que corriam pêlos campos à noite. Mlle Rouault não gostava do campo, especialmente agora que teria de ficar praticamente sozinha para cuidar da fazenda. A sala estava fresca e ela estremecia ao comer, mostrando um pouco os lábios carnudos que tinha o costume de mordiscar nos momentos de silêncio.

Seu pescoço surgia do colo branco e gracioso. Os cabelos, cujas duas bandas negras pareciam, cada qual, um pedaço separado, tão lisos eram, ficavam divididos no alto da cabeça por uma listra fina, que afundava ligeiramente segundo a curvatura do crânio. Deixando apenas entrever a ponta da orelha, iam confundir-se atrás da cabeça num coque abundante, ondulado em direção às têmporas, que o médico notava pela primeira vez. As maçãs do rosto eram róseas. Trazia, como um homem, passado entre dois botões da blusa, um *lorgnon* de tartaruga.

Quando Charles, depois de subir para despedir-se do velho Rouault, passou pela sala novamente, antes de partir, encontrou-a de pé, a fronte colada à janela, olhando para a horta onde os suportes dos pés de vagens haviam sido jogados por terra pelo vento. Emma voltou-se.

— Procura alguma coisa? — perguntou ela.

— Minha chibata — respondeu ele —, por favor.

Ela começou a procurar sob o divã, atrás das portas, embaixo das cadeiras. A chibata caíra ao chão, por entre os sacos, junto à parede. Mlle Emma avistou-a e debruçou-se sobre os sacos de trigo. Charles, por delicadeza, precipitou-se, e como estendera também o braço, no mesmo movimento, sentiu seu peito roçar as costas da moça, curvada sob ele. Ela ergueu-se, enrubescida, olhando-o por cima do ombro e estendendo-lhe o chicote de couro de boi.

### **a apresentação de Emma Rouault**

Emma apresentada pelo narrador, encontra-se pela primeira vez com o leitor ao deparar-se com M.Bovary chamado a dispensar cuidados médicos a uma fratura da perna de seu pai Roualt, na fazenda onde vive situada a algumas léguas de Tostes.

A forma como vai sendo mostrado o relato de apresentação pelo narrador: – o formato e brancura de suas unhas, suas mãos pálidas, o corpo esbelto, olhos castanhos e cílios longos, olhar franco com um atrevimento cândido, cabelos negros ondulados e presos num coque abundante, lábios carnudos que mordicava em momentos de silêncio, maçãs do rosto róseas – insinuam sempre um olhar masculino que descobre atrativos na mulher que acaba de conhecer.

A impressão atrativa que Emma provoca ao médico está denotada pelo relato do prazer e animação que sentia M.Bovary ao proceder as multiplicadas visitas médicas ao paciente, despertando exacerbado ciúmes em sua esposa.

Utilizando instrumentos de análise da semiótica narrativa greimasiana no *relato de apresentação* da personagem Emma, temos aqui dois espaços opostos e fundamentais - campo e cidade, ou seja, mulher do campo e mulher da cidade, iniciando a composição da personagem por significações diferenciadas, por um lado,

em *conjunção*, agregadas a protagonista e pelo contrário, em franca *disjunção* com a *imanência* que vai sendo construída para Emma.

Assim, a descrição da mesa posta para servir alimento ao médico e o cenário que a envolve apresenta - talheres de prata, divã coberto com colcha bordada com figuras turcas, perfume de flores, a cabeça de Minerva a *crayon* como quadro de decoração dedicado ao pai – aparecem como elementos conjuntivos com a mão feminina sofisticada e urbana de Emma.

Em contradição temos toda a descrição do ambiente rural construída pelo autor de - pilhas de sacos de trigo pelo chão, o almoço dos empregados fervendo em potes de barro desiguais, odores de roupas úmidas secando - lugares comuns de uma habitação do mundo agrário, que constituem elementos opositivos à elegância e delicadeza de Emma.

Explicitamente Emma também declara não gostar de viver no campo, compondo um *sujeito desejante* que busca um *objeto de desejo* – sair do ambiente rural, que pelo seu sentir tanto a desabona – iniciando a trajetória narrativa principal do romance.

Emma tem assim desenhado seu querer, onde fica estabelecido um *contrato* de conseguir retirar-se do campo em direção à cidade, sendo que a manipulação atrativa endereçada ao médico Charles, uma vez que manifesta seu interesse pela personagem, deverá ser também seu *ajudante* neste proceder.

Subjacente, atua ainda nesta situação a formação ideológica da jovem *Emma* que possui educação burguesa esmerada e romântica, que impulsiona seus sonhos de ascensão social e amores folhetinescos, mas não lhe fornece a competência para levar adiante o que deseja.

### **Segundo trecho selecionado – Emma vai ao baile da elite**

( 1999: 52 ) O castelo, de construção moderna, à italiana, com duas alas que avançavam e três entradas, dominava enorme pradaria onde pastavam algumas vacas, entre tuhos espaçados de grandes árvores, enquanto as moitas dos arbustos menores espalhavam manchas desiguais de verdura na linha curva da alameda de saibro. Um rio passava sob uma ponte; através da bruma, viam-se construções de teto de palha na pradaria limitada por bosques, e, por trás, na parte mais elevada, ficavam as cavalariças e o lugar para os veículos, em duas linhas paralelas, restos conservados do antigo castelo, já demolido.

A charrete de Charles parou diante da entrada do meio. Os criados apareceram, o marquês adiantou-se e, oferecendo o braço à esposa do médico, introduziu-a no vestíbulo.

A peça era calçada de mármore e de umbral muito elevado. O barulho dos passos ecoava como numa igreja. Em frente havia uma escadaria e à esquerda uma galeria que dava para o jardim e conduzia à sala de bilhar, de onde se ouvia, pela porta, o carambolar das bolas de marfim. Atravessando a galeria para chegar ao salão, Emma viu em volta da mesa alguns homens de fisionomia grave, com o queixo sobre os colarinhos altos, todos condecorados, sorrindo silenciosamente a segurar os tacos. Sobre a parte revestida de madeira das paredes, grandes molduras douradas traziam nomes escritos em letras negras. Emma leu: "Jean-Antoine d'Andervilliers d'Yverbonville, conde de Vaubyessard e barão de la Fresnaye, morto na Batalha de Coutras, em 20 de outubro de 1587". E, numa outra, "Jean-Antoine-Henry-Guy d'Andervilliers de la Vaubyessard, almirante de França e cavaleiro da Ordem de Saint-Michel, ferido no combate de Hougue-Saint-Vaast, em 29 de maio de 1692, falecido em Vaubyessard em 23 de janeiro de 1693". Em seguida vinham outros mais difíceis de distinguir, pois a luz das lâmpadas, refletida no forro verde do bilhar, lançava a penumbra no resto do aposento. No brilho das telas horizontais, a penumbra quebrava-se contra elas em arestas finas, segundo as rachaduras do verniz. E de todos aqueles grandes quadrados escuros de molduras douradas saltava, aqui e ali, em porções mais claras da pintura, uma fronte pálida; dois olhos fixos, perucas que caíam sobre espáduas revestidas de mantos vermelhos ou fivelas de jarreteiras em pernas dobradas.

O marquês abriu a porta do salão. Uma das damas levantou-se (era a marquesa em pessoa) e veio ao encontro de Emma, fazendo-a sentar-se junto a si, numa poltrona, onde se pôs a conversar amigavelmente, como se a conhecesse havia muito tempo. Era uma mulher de cerca de quarenta anos, de belas espáduas, nariz arredondado, voz arrastada, que trazia naquela noite, sobre os cabelos castanhos, apenas um véu de *guipure* que caía atrás, em triângulo. Uma mocinha loura estava ao lado, numa cadeira de espaldar alto, e alguns cavalheiros, com pequenas flores na lapela do casaco, conversavam com as damas em volta da lareira.

Às sete horas foi servido o jantar. Os homens, mais numerosos, sentaram-se na primeira mesa, no vestíbulo, e as damas na segunda, no salão de jantar, com o marquês e a marquesa.

Ao entrar, Emma sentiu-se rodeada por uma atmosfera morna, misto de perfume de flores e do cheiro do linho de boa qualidade, do odor das carnes e dos cogumelos. As velas dos candelabros refletiam labaredas nos relógios de prata; os cristais facetados, cobertos por uma condensação opaca, luziam palidamente. As flores se alinhavam por todo o comprimento da mesa e, nos pratos lavrados, os guardanapos, colocados em forma de chapéu de bispo, tinham entre as dobras um pequenino pão de forma oval. As patas vermelhas das lagostas transbordavam dos pratos, grandes frutas em cestas empilhavam-se sobre folhagens, as perdizes conservavam as penas e fumaças evolavam-se. Com meias de seda, casaco curto, gravata branca, grave como um juiz, o garçom-chefe passava por entre os ombros dos convivas os pratos enfeitados, fazendo saltar com um golpe hábil do talher o bocado escolhido. Sobre o forno de aquecimento, de porcelana lavrada, uma estatueta de mulher coberta até o queixo contemplava, imóvel, a sala cheia de gente.

Mme Bovary notou que diversas damas não haviam colocado as luvas nos copos.

Enquanto isso, na cabeceira da mesa, sozinho entre todas aquelas mulheres, curvado sobre o prato cheio e com o guardanapo amarrado à nuca como uma criança, um ancião comia, deixando cair grandes gotas de molho da boca. Tinha os olhos cansados e trazia na mão um taco enfeitado com uma fita vermelha. Era o sogro do marquês, o velho duque de Laverdière, antigo favorito do conde de Artois, nos tempos das caçadas em Vaudreuil, nas terras do marquês de Conflans, e que fora, ao que se dizia, amante da rainha Maria Antonieta entre os senhores de Coigny e de Lauzun. Levava uma vida agitada de orgias, cheia de duelos, de apostas, de mulheres raptadas; devorara a fortuna e enchera de cuidados a família. Um criado, atrás de sua cadeira, dizia-lhe em voz bem alta, junto ao ouvido, os nomes dos pratos que o velho mostrava com o dedo trémulo. Os olhos de Emma não desfitavam aquele velho de lábios pendentes, como se fosse algo de extraordinário e augusto. Vivera na corte e dormira no leito de rainhas!

Serviu-se champanhe gelado. Emma estremeceu sentindo o frio na boca. Nunca vira romãs e jamais comera abacaxi. O próprio açúcar pulverizado pareceu-lhe mais branco e mais fino do que em outro lugar qualquer.

Depois do jantar, as damas subiram aos seus quartos a fim de se prepararem para o baile.

Emma fez sua toalete com cuidado meticoloso de uma atriz na estréia. Ajeitou os cabelos de acordo com as recomendações do cabeleireiro e meteu-se no vestido de lã fina, até então estendido na cama. O paletó de Charles apertava o estômago.

— Os sapatos vão-me atrapalhar para dançar — disse ele.

— Dançar? — perguntou Emma.

— Claro!

— Mas tu perdeste a cabeça? Todos ririam de ti. Fica em teu lugar. Além disso, é mais próprio para um médico — acrescentou ela.

Charles calou-se e ficou andando para cá e para lá, à espera de que Emma ficasse pronta. Podiavê-la por trás, ao espelho, entre duas velas. Seus olhos negros pareciam mais negros. Duas fitas,

graciosamente viradas para as orelhas, luziam num brilho azul; uma rosa tremia sobre o vestido, com falsas gotas de orvalho sobre as folhas. O vestido era de tom pálido, realçado pelas rosas entremeadas de folhas verdes.

Charles veio beijá-la no ombro.

— Deixa-me! — exclamou ela. — Assim tu me amarrotas.

Ouviram-se as notas de um violino e de uma trompa. Emma desceu as escadarias, contendo-se para não correr.

As quadrilhas começavam. Mais gente chegava, alguns se empurravam. Emma ficou perto da porta.

Quando a dança acabou, o salão ficou livre para os grupos de homens que conversavam de pé e para os criados de libré que traziam grandes salvas. Na fila de mulheres sentadas, agitavam-se os leques, escondendo a meio os sorrisos, e apareciam frascos de tampas douradas seguros por mãos entreabertas, cujas luvas brancas marcavam a forma das unhas e apertavam os pulsos. Os colares de pedras, os broches de diamantes, os braceletes com medalhões estremeciam nos colos, cintilavam sobre os vestidos, tilintavam nos braços nus. As cabeleiras, coladas à frente e enroladas na nuca, mostravam coroas ou diademas de miosótis, jasmins e de outras flores. Tranqüilas em seus lugares, as mães de rosto calmo traziam turbantes vermelhos.

O coração de Emma bateu mais forte quando seu par, trazendo-a pelas pontas dos dedos, colocou-a em linha, esperando o sinal do arco do violino para o início da dança. Mas logo a emoção desapareceu, e, balançando-se ao ritmo da orquestra, deslizou pelo salão, com leves movimentos de pescoço. Um sorriso subia-lhe aos lábios a certas notas delicadas do violino, que às vezes tocava só, quando os demais instrumentos se calavam. Ouviu-se então o ruído sonoro dos luíses de ouro lançados sobre as mesas do jogo; e de repente tudo recomeçava, com o pistão lançando uma fanfarra alegre. Os pés batiam em cadência, as saias estufavam-se e roçavam-se, as mãos se davam e retiravam-se; os mesmos olhos, baixando-se diante dos de Emma, voltavam a fixar-se em seu rosto.

Alguns homens (cerca de quinze) de vinte e cinco a quarenta anos, espalhados entre os dançarinos ou conversando nas arcadas das portas, distinguiam-se dos demais por uma espécie de ar de família, qualquer que fosse a diferença da idade, de vestimenta ou de fisionomia.

Suas roupagens, mais bem-feitas, pareciam ser de tecido mais fino, e seus cabelos, enrolados em cachos nas têmporas, ilustrados por pomadas, mais elegantes. Tinham a cor da riqueza, essa cor pálida que realça a brancura das porcelanas, as dobras do cetim e o verniz dos bons móveis e que precisa, para sua manutenção, de um discreto regime de alimentos finos. Os pescoços voltavam-se com elegância dentro dos colarinhos, sobre os quais tombavam as longas suíças; enxugavam os lábios com lenços bordados com uma grande inicial, de onde se evolava um aroma suave. Os que começavam a envelhecer tinham um ar juvenil, enquanto uma expressão de maturidade aparecia nos rostos dos jovens. Em seus olhares indiferentes flutuava a calma das paixões diariamente satisfeitas e, através de suas maneiras calmas, entrevia-se aquela brutalidade peculiar trazida pelo domínio das coisas meio fáceis, nas quais se exerce a força e se diverte a vaidade, como a criação dos cavalos de raça ou a companhia das mulheres perdidas.

A três passos de Emma, um cavalheiro de azul conversava sobre a Itália com uma moça pálida, que tinha um adereço de pérolas. Falavam da grossura das colunas de São Pedro, de Tivoli, do Vesúvio, de Castellamare e dos Cassinos, das rosas de Génova, do Coliseu ao luar. Emma escutava disfarçadamente aquela conversação cheia de palavras que não comprehendia. Um grupo cercava um jovem que na semana anterior vencera Miss Arabelle e Romulus e ganhara dois mil luíses numa aposta, saltando um fosso na Inglaterra. Outro se queixava de seus cavalos que engordavam; ainda outro, de erros de impressão que no programa haviam comprometido o nome de seu cavalo.

A atmosfera do baile estava pesada; as lâmpadas empalideciam. Muitos convidados passaram para a sala do bilhar. Um criado subiu numa cadeira e quebrou dois vidros. Ao som dos vidros estilhaçados, Mme Bovary virou a cabeça e viu no jardim, do lado de fora das grades, os rostos dos camponeses que a olhavam. Veio-lhe à lembrança a fazenda em Bertaux; reviu-a mentalmente, com seu lago, o pai em mangas de camisa sob as macieiras e ela própria, retirando o creme das terrinas de leite com os dedos. Mas, nas fulgurações daquele baile, sua vida passada, tão nítida até então, desaparecia toda, de maneira que ela chegava a duvidar que a tivesse vivido. Ela estava ali, e sobre o resto não havia senão sombras e esquecimento. Tomava um sorvete, cuja taça dourada segurava na mão esquerda, cerrando os olhos com a colher entre os dentes.

Uma dama, junto dela, deixou cair o leque. Um dançarino passava.

— Quer fazer-me a gentileza, senhor — disse a dama —, de apanhar meu leque que caiu atrás deste sofá?

O cavalheiro inclinou-se, e, enquanto fazia o movimento de estender o braço, Emma viu a mão da jovem dama lançar em seu chapéu algo branco, dobrado em triângulo. O cavalheiro, tendo já o leque nas mãos, ofereceu-o respeitosamente à dama; ela agradeceu com um aceno de cabeça e pôs-se a examinar seu buquê.

Depois da ceia, onde houve fartura de vinhos da Espanha e do Reno, pudins de amêndoas, pudins Trafalgar e toda sorte de carnes frias com geléias em volta, tremendo nos pratos, os veículos começaram a partir, uns após os outros. Puxando-se as cortinas de musselina, viam-se as lanternas a deslizar nas sombras. Alguns jogadores continuavam às mesas, os músicos refrescavam os dedos, lambendo-lhes as pontas, e Charles cochilava, encostado a um portal.

Às três horas da manhã começou o *cotillon*. Emma não sabia valsar. Todo o mundo valsava, inclusive a marquesa e sua filha. Restavam na festa apenas os anfitriões e cerca de uma dúzia de pessoas.

Entretanto, um dos dançarinos, que era chamado familiarmente de Visconde, cujo colete muito aberto parecia moldado no peito, veio pela segunda vez convidar Mme Bovary, assegurando-lhe que a guiaria e que ela iria gostar muito.

Começaram lentamente, depois aumentaram a velocidade. Rodavam no salão e tudo rodava em volta: as lâmpadas, os móveis, os lambris, o chão, como um disco num eixo. Passando junto às portas, o vestido de Emma levantava-se, as pernas dos dois se entrelaçavam. Ele baixou os olhos para ela, ela ergueu os seus para

ele, um torpor dominou-a e ela parou. Recomeçaram em seguida, e, num movimento mais rápido, puxada pelo Visconde, ela desapareceu com ele para o fim da galeria, onde, ofegante, quase caiu, apoiando por um instante a cabeça no peito de seu par. Depois, rodando sempre, porém mais lentamente, ele a reconduziu ao ponto de partida. Emma encostou-se à parede e cobriu os olhos com as mãos.

Quando os abriu novamente, viu no meio do salão uma moça, sentada em um banquinho, que tinha diante de si três dançarinos ajoelhados. A moça escolheu o Visconde e o violino recomeçou a tocar.

Todos contemplavam o par. Passavam e voltavam, ela com o corpo imóvel e o queixo abaixado, e ele sempre na mesma pose, a cintura reta, o cotovelo arredondado, o rosto para a frente. Aquela, sim, sabia valsar! Continuaram durante muito tempo, fatigando todos os demais.

Mais alguns minutos e depois das despedidas, ou melhor, os bons-dias, os hóspedes do castelo foram-se deitar.

Charles subiu as escadarias com dificuldade, as pernas trôpegas. Passara cinco horas seguidas de pé diante das mesas, olhando os jogos sem nada compreender. Suspirou profundamente, de satisfação, ao retirar as botas.

Emma cobriu os ombros com um xale, abriu a janela e debruçou-se.

A noite estava escura. Caíam algumas gotas de chuva. Ela aspirou a brisa úmida que lhe refrescava as pálpebras. A música do baile zumbia ainda em seus ouvidos e ela fazia esforços para manter-se acordada a fim de prolongar a ilusão daquela vida luxuosa que dali a pouco seria preciso abandonar.

A aurora apareceu. Ela contemplou longamente as janelas do castelo, procurando adivinhar quais seriam os quartos de todos aqueles que tinha observado na véspera. Gostaria de conhecer suas vidas, penetrar nelas, confundir-se com elas.

Tremia de frio, porém. Despiu-se e meteu-se na cama, encostada a Charles, que roncava.

Muita gente desceu para tomar café. A refeição durou dez minutos; não foram servidas bebidas alcoólicas, o que espantou o médico. Em seguida, Mlle d'Andervilliers apanhou as migalhas de pão e juntou-as numa cesta para levá-las aos cisnes do lago. Todos foram passear na estufa, onde plantas bizarras, de espinhos eriçados, empilhavam-se em pirâmides sob os vasos suspensos, que, como ninhos de serpentes cheios demais, deixavam transbordar longos cordões verdes entrelaçados. O laranjal ficava adiante. O marquês, para divertir a jovem senhora, levou-a para ver as cavalariças. Sob as manjedouras em forma de *corbeilles* havia placas de porcelana com os nomes dos cavalos escritos em letras negras. Cada animal se agitava em seu estábulo quando se passava perto. O assoalho da selaria brilhava como se fosse um salão. Havia arreios de todas as espécies no meio da selaria, em duas colunas, enquanto as esporas, os chicotes, os freios, as barrigueiras e demais apetrechos estavam arrumados em linha ao longo das paredes.

Enquanto isso, Charles foi pedir a um criado que atrelasse sua charrete. Trouxeram o veículo para diante da porta. Depois de tudo preparado, o casal Bovary apresentou seus agradecimentos e despedidas ao marquês e à marquesa e partiu de volta a Tostes.

Emma, em silêncio, olhava as rodas girarem. Charles, sentado na ponta do banco, guiava o carro com os braços afastados do corpo, enquanto o cavalinho trotava solto entre os varais, largos demais para ele. As rédeas frouxas batiam-lhe no dorso, molhando-se em seu suor, e a mala amarrada atrás da charrete batia regularmente na parte posterior do veículo.

Estavam na altura de Thibourville quando de repente alguns cavaleiros os ultrapassaram, rindo, de charutos na boca. Emma pensou reconhecer o Visconde, mas no instante seguinte só percebeu no horizonte o movimento de cabeças que se abaixavam e se erguiam de acordo com a cadência desigual do trote ou do galope.

Um quilometro e meio adiante tiveram de parar a fim de consertar, com uma corda, um arreio que se arrebentara.

Charles, olhando mais uma vez o conserto, antes de retomar a viagem, viu alguma coisa no chão, entre as patas do cavalo. Curvou-se e apanhou uma charuteira de seda verde, com um brasão no meio, como na porta de uma carruagem.

— Há ainda dois charutos — disse ele. — Serão para logo mais, depois do jantar.

— Tu fumas, então? — perguntou ela.

— Às vezes, quando a oportunidade aparece. Meteu o achado no bolso e chicoteou o cavalo.

Quando chegaram a casa, o jantar não estava pronto. Madame zangou-se. Nastasie respondeu com insolência.

— Vá-se embora! — disse Emma. — Não tolero impertinências.

Havia para jantar sopa de cebolas e um pedaço de vitela com molho. Charles, sentado diante de Emma, exclamou, esfregando as mãos de prazer:

— É bom estar de novo em casa!

Ouviram Nastasie, que chorava. Charles gostava da pobre moça. Em outros tempos ela lhe fizera companhia, durante a viuvez. Fora a primeira pessoa que ele conhecera na região.

— Tu a mandaste embora de vez? — perguntou ele, finalmente.

— Sim. Quem me impede? — retrucou ela.

Aqueceram-se na cozinha, enquanto o quarto era preparado. Charles pôs-se a fumar. Tirava as baforadas esticando os lábios, cuspindo a todo momento, curvando-se a cada tragada.

— Isso vai fazer-te mal — disse Emma, com desdém.

Charles largou o charuto de lado e correu a beber um copo de água fresca. Emma, agarrando a charuteira, jogou-a com força para o fundo de um armário.

O dia seguinte escoou-se lentamente. Emma passeou pelo jardinzinho, passando e voltando pelas mesmas alamedas, parando diante de cada canteiro, diante do caramanchão, diante do padre de alvenaria, olhando com um misto de admiração e surpresa todas aquelas coisas antigas que ela conhecia tão bem. Como lhe parecia distante o baile! Que força seria aquela que separava a manhã do dia anterior e aquela tarde? Sua ida a Vaubyessard criara um vazio em sua vida como os grandes sulcos que a tempestade, numa só noite, abre nas montanhas. Resignou-se, contudo: guardou cuidadosamente na cômoda o belo vestido e os sapatos de cetim, cujas solas se tinham tornado amareladas em contato com a cera do

assoalho. Seu coração era como eles: em contato com a riqueza, algo de indelével se lhe aderira.

A lembrança daquele baile ficou, pois, no coração de Emma. Todas as vezes que chegava a quarta-feira ela dizia para si mesma:

— Ah! Há oito dias... há quinze dias... há três semanas, eu estava lá!

Pouco a pouco, as fisionomias confundiram-se em sua memória, ela foi esquecendo as melodias, deixou de recordar claramente as librés dos empregados e o interior dos aposentos. Os pormenores desapareceram, mas a saudade permaneceu.

### **Emma vai ao baile da elite**

Emma vai ao baile da nobreza, onde, pela primeira vez, tem a impressão de que através do evento importante aproxima-se de sua sonhada ascensão social pelo contato direto com a elite. Deslumbrada, ela finalmente encontra-se junto ao luxo, vestidos maravilhosos, pratos finos, melodias e elegância próprias de um mundo superior da vida que sempre sonhara.

Com o apoio da semiótica, podemos identificar as forças temáticas greimasianas – desejos de luxo, prazer e viver aventuras românticas – como representantes das idiossincrasias de reconhecimento e ascensão social que envolvem Emma na situação.

Em conjunção com a pretendida promoção social da personagem encontramos o majestoso palácio, seus criados garbosos, o colorido baile, a dança e especialmente Emma destacando-se, sendo cortejada pelos nobres em situações onde era o centro das atenções.

Pelo lado oposto, como elementos de disjunção, temos sua origem do campo, seu desconhecimento dos costumes e especialmente seu marido simplório e destoante.

Assim Emma, em êxtase por acreditar que está acercando-se de seus objetos de desejo, manipula seus papéis atuacionais em favor de seus objetivos. Em plena ação no baile, pensa estar transformada em sedutora dama que está sendo introduzida na elite, qualificada por sua simpatia e adornada por elegante vestido e adereços que atraem a atenção de nobres que a disputam para as danças.

Encontra-se em jogo na situação os quereres - sonhos e desejos da Emma jovem e da esposa que pretende ascender socialmente, que agora aparentemente detém um *poder* e um *saber* de competência que lhe possibilita chegar ao sucesso de pertencer à aristocracia, agora tão próxima. Porém o casal Bovary está *sancionado* pela sua origem não aristocrática, foram convidados quase que por ocasião e apesar das aparências de convívio natural com a elite, trata-se de fato extemporâneo e fugaz que o tempo se encarregará de distanciar.

### **Terceiro trecho selecionado - Emma procura ajuda junto ao padre**

( 1999:116 ) “Um dia, com a janela aberta, Emma estava ao parapeito, olhando Lestiboudois, o sacristão, a rachar lenha, quando ouviu de repente tocar o Ângelus.

Era no começo de abril; um vento morno rolava sob as platibandas trabalhadas e os jardins, como as mulheres, pareciam preparar suas toaletes para a festa do verão. Além do jardim ela via o rio, na pradaria, desenhando suas curvas inconstantes. A luz da tarde passava entre as árvores sem folhas, lançando-lhes nos ramos um tom violáceo, mais pálido e transparente que urna gaze sutil que fosse colocada sobre eles. Ao longe, os animais caminhavam, sem que se ouvissem nem seus passos nem seus mugidos; e o sino, tocando sempre, transmitia pelos ares seu lamento pacífico.

Àquele bimbalhar repetido, o pensamento da jovem senhora voltou às antigas lembranças da primeira juventude e do convento. Lembrou-se dos grandes candelabros que iluminavam no altar os vasos cheios de flores e o tabernáculo com suas colunatas. Desejou estar, como outrora, perdida na longa fila de véus brancos, interrompida aqui e ali pelos capuchos negros das freiras, inclinadas nos genuflexórios; aos domingo, na missa, quando erguia a cabeça, contemplava o rosto suave da Virgem, entre os turbilhões azulados da fumaça de incenso que subia. Naquele instante uma ternura infinita tornou conta dela; sentiu-se lânguida e abandonada, como uma pena de pássaro em meio à tempestade. Sem mesmo saber o que fazia, caminhou para a igreja, disposta a qualquer devoção, desde que nela absorvesse sua alma e apagasse toda a sua existência.

Encontrou no caminho Lestiboudois, que voltava, pois, para não encurtar o dia, ele preferia interromper seu trabalho, tocar os sinos e depois retomá-lo, embora na verdade costumasse tocar quando bem lhe aprouvesse. Além disso, dando o toque mais cedo, aproveitava para avisar as crianças da hora do catecismo.

Algumas, que já tinham chegado, jogavam gude sobre as campas do cemitério. Outras, montadas no muro, agitavam as pernas, derrubando com os sapatos as grandes urtigas que cresciam entre a pequena igreja e as últimas tumbas. Era o único lugar verde; o resto não era senão lousas, permanentemente cobertas por uma poeira fina, apesar do espanador que havia na sacristia.

As crianças corriam pelo cemitério como sobre uma calçada feita para elas e gritavam umas para as outras, abafando o som do sino. Este diminuía com as oscilações da corda grossa que, vinda das alturas do campanário, arrastava uma das pontas do chão. Algumas andorinhas passavam, soltando pios, cortando o ar com seu vôo, de volta aos ninhos nas beiras dos telhados. No fundo da igreja brilhava uma lâmpada, isto é, uma lamparina de óleo improvisada num copo suspenso. Sua luz, de longe, assemelhava-se a uma mancha esbranquiçada boiando no óleo. Um raio de sol, muito comprido, atravessava toda a nave e tornava ainda mais escuros os ângulos e cantos.

- Onde está o padre? - perguntou Mme Bovary a um menino que brincava na entrada da igreja.

- Vai chegar - respondeu a criança.

Com efeito, a porta do presbitério gemeu e o padre Bournisien apareceu; as crianças correram de cambulhada para dentro da igreja.

- Esses marotos - murmurou o eclesiástico -, sempre os mesmos!

E, apanhando um catecismo em frangalhos, em que quase tropeçara, acrescentou:

- Não respeitam nada!

De repente viu Mme Bovary.

- Desculpe - falou o padre. - Não vi que madame estava aí.

Guardou o catecismo no bolso e parou, continuando a balançar entre os dois dedos a pesada chave da sacristia.

A luz do sol poente, que atingia em cheio seu rosto, mostrava a sotaina ruça, luzidia nos cotovelos e esgarçada na barra. Manchas de gordura e de fumo seguiam no peito largo a linha dos pequenos botões, mais numerosas quanto mais se afastavam do colarinho, onde repousavam as dobras abundantes de sua papada vermelha, salpicada de máculas amarelas que desapareciam na barba por fazer. Acabara de jantar e respirava ruidosamente.

- Como tem passado? - perguntou ele.

- Mal - disse Emma. - Estou sofrendo.

- Eu também - disse o padre. - Estes primeiros calores nos dão uma moleza terrível, não? Enfim, que quer? Nascemos para sofrer, como diz São Paulo. E M. Bovary, que pensa disso?

- Ele! - disse Emma, com um gesto de desprezo.

- O quê? - replicou o padre, surpreso - Ele não lhe receita nada?

- Ah! - disse Emma - não é dos remédios da terra que preciso.

Mas o padre de vez em quando olhava para dentro da igreja, onde os meninos, ajoelhados, davam-se empurrões e caíam como castelos de cartas.

- Eu queria saber... - recomeçou ela.

- Espere, espere - disse o padre. - Riboudet, vou aí dentro dar-te um puxão de orelha, menino perverso!

E, voltando-se para Emma:

- É o filho de Boudet, o carpinteiro. Seus pais estão bem agora e o deixam fazer o que quer. Ele poderia aprender depressa, se quisesse, porque é inteligente. Eu, de brincadeira, chamo-o às vezes de Riboudet (o nome da encosta que vai dar em Maromme) e digo até mon Riboudet. Ah! Ah! Mont - Riboudet! No outro dia contei esta ao monsenhor, que riu... isto é, que se dignou a rir. E M. Bovary, como vai?

Ela não pareceu ouvir. O padre continuou:

- Sempre muito ocupado, imagino. Porque certamente eu e ele somos as duas pessoas da paróquia que mais trabalho têm. Mas ele é o médico dos corpos - acrescentou com um riso grosseiro - e eu sou o das almas!

Emma fitou o padre com olhos suplicantes.

- Sim - disse ela - , o senhor acalma todas as angústias.

- Ah, não me fale nisso, Madame Bovary! Esta manhã mesmo tive de ir ao Baixo-Diauville para ver uma vaca doente. O pessoal de lá achava que era um feitiço. Todas as vacas iam ficando inchadas;

não sei como... Mas, perdão ! Longuemarre e Boudet ! Parem com isso já !

E de um salto lançou-se para dentro da igreja.

As crianças já se agrupavam em torno do altar, subiam na mesa da comunhão, abriam o missal. Outros, nas pontas dos pés, iam esconder-se dentro do confessionário. Mas o cura, entrando de repente, distribuiu uma porção de bofetadas e, agarrando os meninos pela gola, obrigou-os a ajoelhar-se diante do altar, com tanta força como se quisesse plantá-los no chão.

- Vamos - disse ele, voltando para junto de Emma e desdobrando seu grande lenço, com uma das pontas metida entre os dentes -, afinal, os camponeses são bem infelizes.

- Mas há outros infelizes - respondeu ela.

- Certamente ! Os operários das cidades, por exemplo.

- Não são eles...

- Perdão ! Conheci lá pobres mães de família, mulheres virtuosas, asseguro-lhe, verdadeiras santas, que nem sequer tinham pão para comer.

- Mas e as outras - prosseguiu Emma com os cantos da boca torcendo-se quando falava -, aquelas, senhor padre, que têm pão mas não têm.

- Lenha no inverno - interrompeu o padre.

- Que importância tem isso ?

- Como? Que importância? Parece-me, a mim, que quando se está bem alimentado, bem protegido... porque, enfim...

- Meu Deus ! Meu Deus ! - suspirou ela.

- Que está sentindo ? - perguntou o padre, aproximando-se com ar inquieto. - É a digestão, sem dúvida. É melhor voltar para casa, Mme Bovary, tomar uma xícara de chá; isso a fortificará. Ou então um copo de água fresca.

- Por quê ?

Emma tinha a expressão de quem acorda de um sonho.

- Porque a senhora passava a mão pela fronte. Pensei que tivesse alguma tonteira. - Depois, mais entusiasmado - Mas a senhora perguntava-me alguma coisa ? Não me lembro mais do que era...

- Eu? Nada, nada... - repetiu Emma.

E seu olhar, que passeava ao redor, desceu lentamente sobre o velho de batina. Encararam-se os dois, face a face, sem falar.

- Então, Mme Bovary - disse o padre finalmente - peço desculpas, mas o dever antes de tudo. Preciso dar a minha instrução de catecismo. As primeiras comunhões estão próximas. Tenho medo de não haver tempo. Assim, a partir da Ascensão, eles terão mais uma hora de aula todas as quartas-feiras. Pobres meninos ! É preciso colocá-los desde cedo nos caminhos do Senhor, como de resto Ele próprio nos recomendou pela boca de Seu divino Filho... Passe bem, madame, meus respeitos ao senhor seu marido.

E entrou na igreja, fazendo uma genuflexão desde a porta.

Emma viu-o desaparecer entre a linha dupla de bancos, caminhando com passos pesados, a cabeça ligeiramente curvada sobre os ombros e as mãos entrelaçadas. Em seguida ela girou sobre os calcanhares, repentinamente, como uma estátua sobre um eixo, e tomou o caminho de casa. Mas a voz grossa do padre e as vozes límpidas dos meninos chegavam-lhe ainda aos ouvidos e continuavam por trás dela:

- És cristão ?  
 - Sim, sou cristão pela graça de Deus.  
 - Que é ser cristão ?  
 - Ser cristão é ser batizado... batizado... batizado...  
 Subiu os degraus da escada de sua casa apoiando-se ao corrimão e, quando chegou ao quarto, deixou-se cair numa poltrona.

### **Emma procura ajuda junto ao padre**

As categorias actanciais de conjunção e disjunção presentes neste momento do texto encontram-se envolvidas por um estado de nostalgia / carência da personagem em contraposição com uma necessidade de consolo. A melancolia que Emma desenvolve pela sensação de abandono gerada pela sua solidão diante da vida isolada que experimenta, remete seu pensamento às lembranças de seu passado juvenil onde encontrava lenitivo nos rituais religiosos do convento, quando de sua formação escolar adolescente.

Ingenuamente relembra momentos de acolhimento e inocência perdidos no passado de menina religiosa.

Busca a Igreja como consolação para seu abandono. Forças para continuar. Porém hoje, seus problemas possuem outra dimensão.

O Padre nem se permite ouvir, pressente o interdito, provavelmente porque desta forma não enfrentará temáticas a que não pode responder satisfatoriamente como representante da Igreja.

Em conjunção com as pretensões de consolo de Emma temos as lembranças angelicais de seu tempo de convento e as crenças religiosas de que processos de contrição aplacam angustias.

Em disjunção temos as constatações situacionais da impossibilidade de sequer conseguir tratar suas angustias com o padre que se desvencilha das tentativas de diálogo, mudando de assunto e interrompendo a conversação. Emma não pode contar com a Igreja para dividir assuntos do espírito feminino.

Temos aqui subjacentes, debatendo-se em desespero, por não obterem consecução, os papéis temáticos de Emma jovem e Emma esposa que presos a contratos impostos pelo social, não possuem a qualificação para a resolução de seus conflitos. Diante da negativa da Igreja em fornecer prometidos caminhos para suas contradições, Emma aprofunda sua desilusão, descortinando-se assim a iminente ruptura narrativa.

### Quarto trecho selecionado - Emma tem seu primeiro amante

( 1999 : 161 ) "Passaram-se seis semanas. Rodolphe não voltara.

Uma noite, finalmente, apareceu."Não devo voltar imediatamente, seria um erro", pensara ele.

E no fim da semana partira para a caça. Depois, achou que era tarde demais, porém raciocinou assim:

"Se ela me amou desde o primeiro dia, deve estar "impaciente por ver-me, e por isso amar-me-á mais. Continuemos, pois!"

E percebeu que seu cálculo fora perfeito porque, ao entrar na sala, notou que Emma empalidecera.

Ela estava sozinha. O dia morria. As cortinas de musselina, nas janelas, tornavam mais denso o crepúsculo, e dourado do barômetro, no qual se refletia um raio de sol, lançava labaredas no espelho.

Rodolphe conservara-se de pé. Emma respondeu, a custo às suas primeiras frases de delicadeza.

— Eu — disse ele — tive alguns negócios a resolver. Depois fiquei doente.

— Coisa grave? — exclamou Emma.

— Ora — disse ele, sentando-se junto dela —, não foi nada disso. Não vim porque não quis.

— Por quê?

— Não adivinha?

Fitou-a novamente, de forma tão arrebatada que ela baixou os olhos enrubescentes. Ele continuou falando:

— Emma...

— Monsieur! — exclamou ela, afastando-se um pouco.

— Ah, a senhora comprehende agora — disse ele com voz melancólica — que eu tinha razão em não desejar vir; pois esse nome que domina minha alma, e que ousei pronunciar, a senhora me proíbe! Mme Bovary!... Ah, todo o mundo a chama assim!... Aliás, esse não é o seu nome; é o nome de outro! — repetiu — de outro — e escondeu o rosto entre as mãos. — Sim, penso continuamente na senhora. Sua lembrança me desespera! Ah, perdão! Irei embora... Adeus! Irei para longe... tão longe, que a senhora nunca mais ouvirá falar em mim. Hoje, porém, não sei que força me impeliu para cá! Não se pode lutar contra o chamado do céu, não se pode resistir ao sorriso dos anjos! Tudo o que é belo, encantador, adorável, atrai irresistivelmente!

Era a primeira vez que Emma ouvia tais palavras ditas para ela: e seu orgulho, como alguém que se espreguiça numa estufa, abandonava-se por inteiro ao calor daquela linguagem.

— Mas, se eu não tivesse vindo — continuou ele —, se não tivesse podido vê-la... Ah! pelo menos poderia contemplar tudo aquilo que a cerca. À noite, todas as noites, eu me levantava, vinha até aqui, olhar para esta casa, para o teto que brilhava ao luar, para as árvores do jardim que se balançavam próximo à sua janela e para a pequena lâmpada, um clarão tênue, que luzia entre os caixilhos, na sombra. Ah, a senhora nem sequer suspeitava que eu ali estava, tão perto e tão longe, pobre miserável...

Ela voltou-se para ele com um soluço:

— Oh! O senhor é tão bom!

— Não, eu a amo, eis tudo! A senhora o sabe! Diga-me uma palavra, uma só palavra!

E Rodolphe, insensivelmente, deixou-se escorregar da cadeira para o chão. Mas ouviu passos na cozinha e notou que a porta da sala não estava fechada.

— Seja generosa — prosseguiu ele, levantando-se — satisfazendo uma fantasia!

O pedido era que ela lhe mostrasse sua casa. Mme Bovary não achou inconveniente nisso e ambos estavam de pé quando Charles entrou.

— Bom dia, doutor — disse Rodolphe.

O médico, lisonjeado pela polidez do outro, desfez-se em cumprimentos. Rodolphe aproveitou para recuperar-se um pouco.

— Madame falava-me — disse ele — da saúde dela...

Charles interrompeu-o. Estava realmente preocupado, porque os males de Emma recomeçavam. Rodolphe perguntou, então, se não lhe faria bem andar a cavalo.

— Claro, excelente, perfeito! Muito boa idéia. Tu devias seguila.

E, como ela objetasse que não tinha cavalo, Rodolphe ofereceu-lhe um. Ela recusou e ele não insistiu. Em seguida, para explicar sua visita, contou que seu empregado, o homem que sofrera a sangria, desmaiava continuamente.

— Ireivê-lo — disse Bovary.

— Não, não, eu o trarei aqui. Será mais cômodo para o senhor.

— Muito bem. Fico-lhe agradecido. Quando o médico ficou a sós com a esposa, perguntou-lhe:

— Por que não aceitaste o oferecimento de M. Boulanger, tão generoso?

Ela afetou um ar embarulado, arranjou mil desculpas e terminou por dizer que poderiam comentar o fato.

— Ora! Que me importa? — disse Charles, desdenhosamente.

— A saúde antes de mais nada! tu não agiste bem!

— E como queres que eu monte a cavalo, se não tenho roupas apropriadas?

— Pois vamos encomendá-las!

As roupas fizeram-na decidir-se.

Quando tudo estava pronto, Charles escreveu a Boulanger, dizendo que sua esposa estava à disposição dele, e que contava com sua boa vontade.

No dia seguinte, ao meio-dia, Rodolphe chegou diante da porta do médico com dois soberbos cavalos. Um tinha pompons cor-de-rosa nas orelhas e uma sela feminina feita de couro de corça.

Rodolphe calcara botas de cano longo, dizendo a si mesmo que sem dúvida ela nunca tinha visto iguais. Com efeito, Emma encantou-se com a sua elegância, quando ele apareceu na entrada com seu casaco de veludo e o culote de malha branca. Ela já estava pronta, à espera.

Justin escapuliu da farmácia para vê-la, e o farmacêutico saiu também, fazendo recomendações a M. Boulanger.

— Uma desgraça acontece tão rapidamente! Cuidado! Talvez os cavalos sejam fogosos!

Emma ouviu um ruído acima de sua cabeça; era Felicité, que batia com os dedos nos caixilhos da janela para divertir a pequenina

Bertha. A criança jogou-lhe de longe um beijo, ao que a mãe respondeu, acenando com a ponta da chibata.

— Divirtam-se! — exclamou Homais. — E sejam prudentes, principalmente!

E agitou o jornal que tinha nas mãos, vendo-os afastar-se.

Imediatamente após sentir a terra, o cavalo de Emma começou a galopar. Rodolphe galopava a seu lado. Por alguns instantes não trocaram palavra. Com o rosto levemente abaixado, a mão erguida e o braço direito dobrado, Emma abandonava-se à cadência do movimento que a embalava na sela.

Quando chegaram à base da encosta, Rodolphe largou as rédeas. Os cavalos partiram juntos, num salto único; e lá em cima pararam de repente.

Estavam nos primeiros dias de outubro; havia nevoeiro sobre a campina, estendendo-se no horizonte, contra os contornos das colinas. Algumas nuvens, esgarçando-se, perdiam-se na amplidão. Às vezes, por uma abertura entre elas, iluminada pelo sol, viam-se ao longe os tetos de Yonville, com os jardins à beira do rio, os terreiros, os muros e o campanário da igreja. Emma cerrava os olhos para reconhecer sua casa, e nunca aquela pobre aldeia em que vivia lhe pareceu tão pequena. Da altura em que estavam, todo o vale parecia um imenso e pálido lago, evaporando-se no ar. Os maciços de árvores, de espaço em espaço, sobressaíam-se como rochedos negros, e os altos cimos dos pinheiros, que se erguiam acima da bruma, agitavam-se ao vento.

Ao lado, no gramado entre as árvores, uma luz amarelada circulava na atmosfera morna. A terra avermelhada como rapé amortecia o ruído dos passos. Os cavalos faziam saltar com a ponta dos cascos, enquanto caminhavam, as pinhas caídas.

Rodolphe e Emma seguiram a margem do bosque. Ela se virava de vez em quando, a fim de evitar o olhar do companheiro, sem ver senão os troncos lisos e alinhados, cuja sucessão perturbava um pouco. Os cavalos resfolegavam. O couro das selas estalava.

No momento em que entraram na floresta, o sol apareceu.

— Deus nos protege! — disse Rodolphe.

— Acredita?

— Sigamos! Sigamos! — disse ele.

Estalou a língua, animando os cavalos, que se puseram a correr.

Alguns galhos secos, ao longo do caminho, prendiam-se no estribo de Emma. Rodolphe, sempre cavalgando, curvava-se e retirava-os. Outras vezes, para afastar os galhos das árvores, ele se aproximava dela, e Emma sentia seu joelho roçar-lhe na perna. O céu ficara azul. As folhas nem sequer tremiam. Havia grandes espaços cheios de moitas floridas, com violetas que se alternavam com as folhas secas das árvores cinzentas, fulvas ou douradas, segundo a espécie. Ouvia-se, de vez em quando, o bater das asas dos passarinhos ou o grito rouco dos corvos, que esvoaçavam entre os carvalhos.

Apearam e Rodolphe amarrou os cavalos. Emma caminhou pelo musgo, seguindo os rastros de patas. Mas seu vestido muito comprido atrapalhava-a, embora ela o tivesse erguido pela cauda. Rodolphe, caminhando atrás dela, contemplava, entre o tecido e o

sapato preto, a delicadeza das meias brancas, que lhe apareciam como algo de sua nudez.

Ela parou.

— Estou cansada.

— Vamos, vamos — disse ele. — Avante!

Depois, cem passos além, ela parou novamente. Através de seu véu, que descia de seu chapéu masculino obliquamente, até os quadris, aparecia seu rosto numa transparência azulada, como se ela nadasse entre flocos de anil.

— Aonde vamos, afinal?

Ele não respondeu. Ela respirava ofegantemente. Rodolphe lançava olhares ao redor e mordia as pontas do bigode.

Chegaram a uma espécie de clareira, onde algumas árvores tinham sido abatidas. Sentaram-se num tronco caído e Rodolphe pôs-se a falar de seu amor.

Não a assustou, inicialmente, com galanteios. Foi calmo, sério e melancólico.

Emma ouviu-o de cabeça baixa, remexendo os calhaus na terra com a ponta do pé.

Mas, a esta frase: — Não acha que agora nossos destinos são iguais? — ela respondeu:

— Não! O senhor sabe muito bem... E impossível.

Ela se ergueu para partir. Rodolphe segurou-a pelo punho. Emma parou. Depois, fitando-o durante alguns minutos com os olhos úmidos, ela falou com energia:

— Pronto, não falemos mais nisso! Onde estão os cavalos? Voltemos.

Rodolphe fez um gesto de cólera e aborrecimento. Ela repetiu:

— Onde estão os cavalos? Onde estão os cavalos?

Sorrindo, então, de modo estranho, o olhar fixo e os dentes cerrados, ele avançou com os braços abertos. Emma recuou, estremecendo e balbuciando:

— Oh! Tenho medo! Tenho medo! Vamos embora!

— Já que é preciso... — disse ele, já com outra fisionomia.

Tornou-se novamente respeitoso, polido e tímido. Ela deu-lhe o braço e ambos voltaram a caminhar. Rodolphe dizia:

— Que fiz eu? Por que disse aquilo? Não comprehendi. A senhora despreza-me, certamente. Mas na minha alma a senhora é como a madona num pedestal, num lugar elevado, firme e imaculada. Mas necessito da senhora para viver! Preciso de seus olhos, de sua voz, de seu pensamento. Seja minha amiga, minha irmã, meu anjo!

E ele estendeu o braço, enlaçando-lhe a cintura. Ela tentou debilmente soltar-se. Foram caminhando, assim juntos. De repente ouviram os cavalos, que mastigavam a folhagem.

— Oh! Ainda não — disse Rodolphe. — Não vamos embora! Fiquemos!

Levou-a mais para longe, para junto de um pequeno lago, onde a vegetação aquática enfeitava as ondas. Entre os juncos brotavam flores. Ao ruído de seus passos na relva, perdizes saltaram para esconder-se.

— Eu não devo, não devo — repetia Emma. — Sou uma louca em escutar suas palavras.

— Por quê? Emma! Emma!

— Oh, Rodolphe! — disse lentamente a jovem, achegando-se ao ombro do rapaz.

O vestido colou-se ao veludo do casaco, ela ergueu o alvo pescoço, que se dilatou num suspiro, e, esvaindo-se toda em prantos, com um longo estremecimento e escondendo o rosto, abandonou-se.

As sombras da noite desciam; o sol horizontal, passando por entre as árvores, ofuscava-lhe a vista. Aqui e ali, à sua volta, tremiam manchas luminosas, como se os colibris tivessem perdido as penas em pleno vôo. O silêncio era total. Alguma coisa doce parecia emanar das árvores. Emma sentia as batidas do coração, que recomeçavam, e o sangue lhe circulava pelo corpo como um rio de leite. Ouviu então ao longe, além do bosque, sobre as outras colinas, um grito vago e prolongado, uma voz arrastada que ela escutava silenciosamente e que se misturava como uma música às últimas vibrações de seus nervos abalados. Rodolphe, com um charuto entre os dentes, consertava uma rédea solta.

Voltaram a Yonville pelo mesmo caminho. Reviram na lama os rastros de seus cavalos, lado a lado, e as mesmas árvores e pedras. Nada ao redor deles se modificara; mas, para ela, acontecera algo mais importante do que se todas as montanhas houvessem sido deslocadas. Rodolphe, de espaço em espaço, curvava-se e tomava-lhe a mão para beijá-la.

Ela era linda, a cavalo! Ereta, com sua cintura delgada, o joelho dobrado sobre a crina do animal e o rosto afogueado pela reverberação do poente.

Ao entrar em Yonville, fez o cavalo saltitar sobre os paralelepípedos. Algumas pessoas a observavam das janelas.

Seu marido, ao jantar, achou-a animada; mas ela fez que não o escutava quando ele perguntou sobre o passeio. Emma repousava o cotovelo junto à beira do prato entre as duas velas que tremeluziam.

— Emma! — disse ele.

— Que é?

— Bem, passei hoje à tarde em casa de M. Alexandre; ele tem uma potranca não muito nova mas ainda bonita, que está disposto a ceder por uma centena de escudos. Pensando que te agradaria, fiquei com ela... eu a comprei... Fiz bem?

Ela acenou com a cabeça em sinal de assentimento. Quinze minutos depois, perguntou:

— Tu vais sair esta noite?

— Sim — disse Charles. — Por quê?

— Oh, por nada, nada, meu caro.

E, logo que se livrou de Charles, correu para o quarto.

Inicialmente, foi como um torvelinho; ela reviu as árvores, os caminhos, os valados, Rodolphe, sentindo ainda a pressão de seus braços enquanto as folhas estremeciam e os juncos sibilavam.

Olhando-se ao espelho, ela se espantou com seu próprio rosto.

Nunca seus olhos tinham estado tão grandes, tão negros nem tão profundos. Qualquer coisa de útil em sua pessoa a transfigurava.

Ela repetia para si mesma: "Tenho um amante! Tenho um amante!", deleitando-se com essa idéia como se outra puberdade lhe tivesse chegado. Ia enfim possuir aquelas alegrias do amor, aquela febre de felicidade por que tanto tinha esperado. Entrava em algo diferente onde tudo seria paixão, êxtase e delírio; uma imensidão

azul a envolia, o auge do sentimento brilhava em sua mente, a existência comum só aparecia ao longe, muito distante, na sombra entre os intervalos daquelas alturas.

Lembrou-se então das heroínas dos livros que lera, e a poética legião daquelas mulheres adúlteras pôs-se a cantar em sua memória com vozes fraternais que a encantavam. Ela se tornava como que uma verdadeira parcela dessa imaginação e percebia a longa sucessão de sonhos que fora a sua juventude, considerando-se o tipo de apaixonada que tanto invejara. Além disso, Emma sentia uma satisfação de vingança. Sofrera tanto! Mas agora triunfava; e o amor, contido por tanto tempo, jorrava agora alegremente. Ela o saboreava sem remorsos, sem inquietação, despreocupada.

O dia seguinte passou-se numa doçura nova. Os dois amantes trocaram juramentos. Emma contou suas tristezas. Rodolphe a interrompia com beijos; e ela lhe pedia, contemplando-o com as pálpebras semicerradas, que a chamassem pelo primeiro nome e repetisse que a amava. Foi na floresta, como na véspera, numa cabana de lenhadores. As paredes eram de palha e o teto tão baixo que eles precisavam ficar curvados. Estavam sentados, encostados um no outro, num leito de folhas secas.

A partir daquele dia, escreveram-se regularmente todas as noites. Emma colocava sua carta no fundo do jardim, numa rachadura do muro, Rodolphe vinha buscá-la e colocava outra em seu lugar, de que Emma sempre se queixava de ser curta demais.

Certa manhã em que Charles saíra de madrugada, assaltou-a o capricho de ir ter com Rodolphe naquele instante. Era possível ir a Huchette, ficar lá uma hora e depois voltar a Yonville, antes que o povo acordasse. Essa idéia fê-la arder de desejo. Dentro de poucos minutos estava em plena pradaria, caminhando a passos rápidos, sem olhar para trás.

O dia começava a nascer. Emma reconheceu ao longe a casa do amante, cujos cataventos em forma de cauda de andorinhas se recortavam, negros, na palidez do céu.

Além do pátio da fazenda, havia um edifício mais amplo que devia ser o castelo. Ela entrou como se as paredes, à sua chegada, se abrissem por si mesmas. Uma grande escadaria em linha reta levava ao corredor. Emma girou a maçaneta de uma porta e logo, no fundo do quarto, viu um homem que dormia. Era Rodolphe. Ela soltou um gritinho.

— És tu? Tu estás aí? — repetia ele. — Como fizeste para vir? Olha, teu vestido está molhado!

— Eu te amo! — disse ela, envolvendo-lhe o pescoço com os braços.

Como tivesse sido bem-sucedida naquela primeira aventura, Emma vestia-se rapidamente todas as vezes que Charles saía cedo e descia cautelosamente os degraus que levavam à beira do rio.

Mas, quando a ponte dos animais estava levantada, era preciso seguir ao longo dos muros que margeavam o rio. A terra era escorregadia, e ela agarrava-se às pontas das trepadeiras para não cair. Depois, atravessava os campos de cultura, onde sujava na lama os sapatinhos. Seu lenço, cobrindo-lhe a cabeça, agitava-se ao vento. Tinha medo dos bois e punha-se a correr. Chegava ofegante, exalando um perfume de verdura e frescor. Rodolphe dormia ainda, àquela hora; era como uma alvorada de primavera que entrasse em seu quarto.

As cortinas amarelas deixavam passar uma densa luz dourada e pesada. Emma tateava, cerrando os olhos, enquanto as gotas de orvalho suspensas em seus cabelos formavam uma auréola de topázio em torno de seu rosto. Rodolphe, rindo, puxava-a para si e apertava-a sobre seu coração.

Depois, ela examinava o quarto, abria as gavetas dos móveis, penteava-se com o pente dele e olhava-se ao espelho em que ele fazia a barba. Muitas vezes chegava a colocar entre os dentes a boquilha de um grande cachimbo que ficava sobre a mesinha-de-cabeceira, entre limões e torrões de açúcar, junto a uma garrafa de água.

Os adeuses duravam uns quinze minutos. Emma chorava e desejava nunca mais deixar Rodolphe. Algo mais forte do que ela a impelia para ele. Mas, certo dia, vendo-a surgir imprevistamente, ele franziu a testa, como se estivesse contrariado.

— Que tens? — perguntou ela. — Sofres? Fala-me!

Por fim ele declarou, com ar sério, que aquelas visitas eram imprudentes e que ela se comprometia.

### **Emma tem seu primeiro amante**

Com a ajuda do referencial greimasiano, os objetos de desejo da personagem – viver aventuras amorosas e prazeres do sexual em oposição ao seu mundo de sofrimento e tédio - podem servir de ponto de partida para a análise do percurso narrativo deste momento que Emma vivencia no transcorrer de sua vida.

Acumulada de insatisfações frente ao marido, aos seus olhos, incapaz e medíocre, e diante de sua vida tediosa e repleta de desejos insatisfeitos, Emma atira-se à oportunidade que em seus desvios românticos, pensa ser libertadora.

Muitos elementos de modo conjuntivo prestam-se a justificá-la: Rodolphe é bonito, elegante e membro da aristocracia. Pelo mesmo viés, temos a conjunção com seus fantasiosos ideários românticos apoiando e tornando sedutora a decisão de um amante.

Em disjunção a sua formação religiosa anexando culpas e dúvidas, sua condição de mulher mãe e casada e sua origem de classe inferior.

Os aspectos conjuntivos são mais fortes e Emma tem um amante nobre o que a coloca mais perto da satisfação de seus anseios.

Emma manifesta assim um novo contrato em sua trajetória buscando seus objetos de desejos em uma nova dimensão de ruptura com seus deveres estabelecidos até então em sua condição de mãe e esposa.

### **Nota**

( 4 ) Conforme texto original traduzido localizado em <http://www.jbguinot.fr> sobre Gustave Flaubert, em Novembro de 2006.

## CAPÍTULO III

**Madames Bovary no cinema: os “sonhos” de cada diretor**

## A escolha dos diretores para análise comparativa

Quando me detive, em diferentes fontes de informação especializadas em cinema, à procura das adaptações já realizadas de Madame Bovary fui surpreendido pelo grande numero de versões encontradas.

Transcrevo abaixo, o resultado de pesquisa que consegui reunir para as adaptações cinematográficas e séries e mini séries para televisão, com as respectivas primeiras datas e países onde foram exibidos, já que muitas adaptações percorreram vários países. Não incluí na relação, por não ser de interesse imediato desta dissertação, todos os inúmeros trabalhos encontrados que possuíam uma característica de relação mais distante com a obra original de Flaubert e realizações de tipo documentário:

- Madame Bovary de Jean Renoir em 1933, França
- Madame Bovary de Gerhard Lamprecht em 1937, Alemanha
- Madame Bovary de Carlos Schlieper, em 1947, Argentina
- Madame Bovary de Vincente Minnelli, em 1949, EUA
- Madame Bovary de Rex Tucker, em 1964, (série TV), Alemanha.
- Madame Bovary de Hans-Dieter Schwarze, em 1968, (mini série para TV), Alemanha.
- Madame Bovary de Hans Schott-Schöbinger, em 1969, Alemanha.
- Madame Bovary de Pierre Cardinal, em 1974, (TV ), França

- Madame Bovary de Rodney Bennett, em 1975, ( mini série para TV), Alemanha / EUA.
- Madame Bovary de Daniele D'Anza, em 1978, ( mini série para TV), Itália.
- Madame Bovary de Claude Chabrol em 1991, França.
- Madame Bovary de Tim Fywell em 2002, ( TV ), Suécia.

A partir do cenário de adaptações encontradas escolhi as versões fazendo uso de alguns critérios que sistematizo abaixo:

- **Madame Bovary de Jean Renoir em 1933, França** – pela excelência do diretor reconhecida por toda a crítica e em virtude da produção ser representativa do período do primeiro terço do século XX.
- **Madame Bovary de Vincente Minnelli, em 1949, EUA** – por ser dirigido por um diretor reconhecido como representativo de Hollywood da metade do século XX.
- **Madame Bovary de Claude Chabrol, em 1991, França** – também pelo reconhecimento da crítica pela produção cinematográfica do diretor e por sua adaptação encontrar-se datada no final do século passado.

## **Os diretores e suas Madames Bovarys**

### **Jean Renoir**

Jean Renoir ( 1894 - 1979 ), segundo filho do grande pintor impressionista Pierre-Auguste Renoir, ocupa um capítulo destacado na história do cinema francês e mundial.

Começou sua carreira ainda na fase do cinema mudo e tornou-se um dos mais respeitados cineastas franceses. Também foi um ensaísta e escritor de primeira grandeza.

Diretor de cerca de 40 filmes, entre eles realizou - A Grande Ilusão, A Besta Humana e A Regra do Jogo, considerados marcos da arte cinematográfica.

( Em Anexos, ao final da dissertação, encontra-se a filmografia completa de Jean Renoir ).

### **A “Madame Bovary” de Jean Renoir**

Madame Bovary de Jean Renoir teve sua estréia em 4 de janeiro de 1934 em Paris e amargou um certo fracasso de público.

Pelo lado da crítica, revendo a história do cinema francês, vamos encontrar citações de pouca repercussão acolhedora e importantes defensores da adaptação filmica do romance de Flaubert, como Bertold Brecht e François Truffaut.

Podendo realizar as externas de seu filme nos próprios locais da França descritos por Flaubert, Renoir procura ser fiel, tão quanto possível, ao texto do romance, terminando sua versão com cerca de três horas e meia de duração, que poucas pessoas viram, já que foi reduzida a duas horas pelos interesses dos distribuidores.

A redução obrigada da metragem, a idade de Valentine Tessier considerada velha para o papel de Emma que é muito mais jovem no romance de Flaubert e a dificuldade de transposição para o filme uma narrativa densa e complexa não impediram Renoir de realizar um trabalho de referência.

Recusando o uso natural de planos e contra planos e fazendo jus a sua formação artística, inclusive familiar, Renoir tece quadros visuais de grande intensidade estética.

Com enquadramentos de plano médio e câmera fixa colocada em vários pontos da cena o diretor consegue obter resultados de impressionante vigor descriptivo, que coadjuvado pela competente decoração de cena e costumes, coloca uma teatralidade potente aos diálogos e seqüências narrativas.

Como relatam especialistas, talvez esteja neste filme, ainda de forma embrionária, muito da técnica de filmar desenvolvida por Renoir, onde sua disposição de filmar de longe, frequentemente por uma porta aberta, ou por uma visualização restringida por algum obstáculo, transparece ao espectador estar dentro do jogo, participando de conversações reservadas.

Renoir consegue transmitir com vigor e compaixão, auxiliado pelo excelente desempenho teatral de Tessier, a vulnerabilidade trágica e frivolidade de Emma, sem cair na sentimentalidade exagerada ou grosseira que inevitavelmente trairiam os objetivos de Flaubert.

( Em Anexos, ao final da dissertação, encontra-se a ficha técnica de *Madame Bovary* de Jean Renoir ).

### **Vincente Minnelli**

Vincente Minnelli ( 1903 – 1986 ) foi um dos mais conhecidos e produtivos diretores cinematográficos de Hollywood, considerado pelos críticos como o pai dos filmes musicais modernos.

Diretor de formação advinda do teatro realizou extensa filmografia nos EUA onde se destacam famosos musicais americanos de grande bilheteria, como *Gigi* e *Um Americano em Paris*, alem de melodramas famosos como *Father of the Bridge* e *Madame Bovary*.

( Em Anexos, ao final da dissertação, encontra-se a filmografia completa de Vincente Minnelli )

### A “Madame Bovary” de Vincente Minnelli

Hollywood registra um número bastante respeitável de adaptações da literatura clássica mantendo sempre um olhar para o retorno de bilheteria que estas iniciativas, travestidas de aura intelectual, obtinham em relação ao dinheiro investido.

Apresentada em 1949 pela MGM, sob a direção de Vincente Minnelli, o filme *Madame Bovary*, teve um orçamento considerado despretensioso pelos especialistas e até pelos seus atores escolhidos - Jennifer Jones e Van Heflin, escalados para os papéis centrais de Emma e Charles Bovary, que eram tidos como estrelas de grandeza secundária.

Jones, apesar de sua falta de profundidade e exageros dramáticos, tem uma atuação apenas razoável para o papel de uma Emma ingênua, superficial e desesperada. O mesmo acontece com Heflin que mesmo carecendo de qualquer carisma atuacional tem um personagem que lhe serve bem, Charles, o médico provinciano de poucos talentos e pequena impressão.

A questão central da versão filmica que Minnelli dirige é a simplificação novelesca do romance original que resulta do trabalho de Robert Ardrey responsável pela adaptação. Esta aplaina conflitos e automatiza reações e densidades presentes no original literário, caminho que o diretor acaba acentuando com sua edição e estilo.

Como exemplo desta problemática é o comportamento quase néscio que Charles apresenta na maioria de suas aparições frustrando sempre as aspirações de Emma em relação ao marido, quase que impelindo as incursões da esposa rumo ao adultério.

Por outro ângulo, a iniciativa de colocar o próprio Flaubert ( representado por James Mason) fazendo a defesa de sua obra no banco dos réus, como narrador e defensor de Emma, representa um acréscimo atualizador do romance que funciona

como fio condutor da narrativa e favorece o entendimento da continuidade das seqüências.

Assim o resultado final da obra de Minnelli é novelesco e precário, não sem as alternações de algumas seqüências reconhecidas pela crítica como excelentes, como a do baile da aristocracia, onde o diretor exímio conduz Emma em tomadas de giro completo, valsando seus sonhos em pleno êxtase.

( Em Anexos, ao final da dissertação, encontra-se a ficha técnica de Madame Bovary de Vincente Minnelli ).

### **Claude Chabrol**

Claude Chabrol nasceu em 24 de Junho de 1930 e é considerado um dos importantes diretores do cinema francês.

Chabrol é bastante conhecido por seus “thrillers films” realizados em homenagem a Alfred Hitchcock, como também pela sua longa e importante contribuição crítica aos renomados “Cahiers du Cinema”.

Seu primeiro filme “Le Beau Serge” (1958), é geralmente considerado como exemplo típico do estilo *Nouvelle Vague*. Outros exemplos maiores de sua extensa e considerada filmografia incluem "Les Cousins" (1958), "Les Biches" (1968), "La femme infidele" (1968), "Juste avant la nuit" (1971), "Blood Relations" (1979), "Le Cheval d'orgueil" (1980); "Cop au Vin" (1985), "Masques" (1987), "Madame Bovary"( 1991) ; e "L'enfer"( 1994 ).

( Em Anexos, ao final da dissertação, encontra-se a filmografia completa de Claude Chabrol ).

### **A “Madame Bovary” de Claude Chabrol**

Posicionado de maneira a procurar em sua adaptação filmica forte fidelidade ao percurso do romance original, Chabrol procura não carregar as tintas com que compõe a personagem.

Trazendo mais uma vez sua maravilhosa atriz Isabelle Huppert à tela, que protagoniza com sua costumeira propriedade agora uma mulher de época que traja vestidos luxuosos e desfila, sempre elegante e natural, pelas situações narrativas do romance, consegue um resultado estético para a protagonista muito bem recebido pela crítica cinematográfica pela representação das dicotomias da personagem.

Em seu papel de Emma, sob a direção delicada de Chabrol, Isabelle Huppert manifesta com correção a insegurança e a vida maçante que sempre envolve a figura dramática, colocando sempre ao espectador a dor entediante por que passa.

Como pela escritura de Flaubert, o diretor não permite a platéia posicionar-se imediatamente contra ou a favor de Emma que vive constantemente debaixo de sua confusa mescla de tédio e desejo, sempre envolvida nos torvelinhos de suas tentativas ingênuas de realização.

Chabrol procura apresentar os elementos narrativos essenciais em cada seqüência sem impor grandes intensidades dramáticas à cena, mesmo em momentos de grande inflexão do programa narrativo.

O diretor apresenta uma personagem conflituosa e procura não justificar seus anseios e aborrecimentos, deixando que os mesmos se apresentem ao espectador que encontra dificuldades para o julgamento definitivo das ações de Emma, que se debate em sua formação romanceada frente às injunções da vida concreta.

Porém a própria natureza da adaptação filmica da obra literária impõe transformações necessárias ao percurso cinematográfico que não é feito para ser lido, mas para os olhos e ouvidos – o filme tem que mostrar.

Neste sentido, como a análise das cenas procurará demonstrar á frente, percebe-se inúmeros momentos de transmutações de intensidades e explicitações

que se encontram implícitas na escritura de Flaubert e que aparecem claramente construídos pela condução do estilo da mão de Chabrol, porém, sem trair as propostas originais do romance. Como exemplos destes deslocamentos creditados ao diretor, temos um narrador que conduz o entendimento da estória e vários momentos em que o leitor do romance imagina ações de Emma que se encontram concretizadas na cena cinematográfica.

Como resultado final, a adaptação fílmica de Chabrol resulta numa bela obra estética, perfeitamente organizada e de fácil compreensão, reconhecida pela crítica e bilheteria de diferentes platéias.

( Em Anexos, ao final da dissertação, encontra-se a ficha técnica de Madame Bovary de Claude Chabrol ).

## O referencial teórico para análise das seqüências cinematográficas

As análises que realizarei a seguir das quatro seqüências escolhidas nas três obras cinematográficas, encontram-se baseadas no instrumental analítico da decupagem clássica do cinema, conforme ensina Ismail Xavier em sua obra – O discurso cinematográfico ( 2005:27 ), em conjunto com os conceitos semióticos da teoria greimasiana, referidos no capítulo anterior.

Assim pela revelação dos diferentes de planos utilizados, posicionamento de câmera, ângulos de tomada de cena e cortes de edição ( 5 ) procuro revelar os programas narrativos e discursivos realizados pelos diretores em suas adaptações do romance.

### Notas

( 5 ) Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de seqüências - unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada seqüência seria constituída de cenas — cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definimos por enquanto a *decupagem* como o processo de decomposição do filme (e portanto das seqüências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem. O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmera-objeto é fixa), sugere um segundo sentido para este termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto.

Daí decorre a escala que, a grosso modo, apresento (conforme a fonte, esta classificação de planos modifica-se, não havendo regras rígidas para a delimitação entre um tipo e outro). *Plano Geral*: em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação.

*Plano Médio ou de Conjunto*: uso aqui para situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). A distinção entre plano de conjunto e plano geral é aqui evidentemente arbitrária e corresponde ao fato de que o último abrange um campo maior de visão.

*Plano Americano*: corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela.

*Primeiro Plano (close-up)*: a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento — um olho ou uma boca ocupando toda a tela).

Quanto aos ângulos, considera-se em geral *normal* a posição em que a câmera localiza-se à altura dos olhos de um observador de estatura média, que se encontra no mesmo nível ao da ação mostrada.

Adotaremos as expressões: "câmera alta" e "câmera baixa" para designar as situações em que a câmera visa os acontecimentos de uma posição mais elevada (de cima para baixo) e de um nível inferior (de baixo para cima).

....( pg. 31e 32 ) Com outros procedimentos, não foi outra a trajetória, como mostra o caso dos movimentos de câmera, de início ligados à necessidade de acompanhar as personagens em cenas exteriores. É notável o fato de que o uso sistemático das "panorâmicas" (rotação da câmera em torno de um eixo fixo), no cinema ficcional, precedeu ao uso dos *travellings* (ou carrinho; movimento de translação da câmera ao longo de uma direção determinada).

Ismail Xavier in *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência* .3<sup>a</sup>. edição, São Paulo , Paz e Terra , 2005

## Seqüência de apresentação de Emma em Jean Renoir



Jean Renoir inicia sua adaptação mostrando cenas bucólicas do campo, porcos e animais da fazenda de M. Rouald, que fora visitar como médico para socorrê-lo na fratura de sua perna, onde conhece Emma, com quem dialoga sobre as cópias de belos quadros que esta lhe mostra nas paredes ao tempo em que refere elogiosamente a elegância do médico em seu cavalo.

Fiel representante do cinema clássico, Renoir inicia a apresentação inicial de Emma com uma tomada longa e descriptiva, em plano geral, do rude ambiente rural onde vive a personagem, que progride para uma transição rápida para um plano de conjunto já dentro da residência captando seus objetos de decoração e participando do diálogo de Emma e Charles.

Sobressai logo na fala primeira da personagem a contradição entre o local e jovem que mostra ao médico Charles Bovary seus quadros e objetos de arte, tornando clara a dicotomia da vida acinzentada que leva na fazenda do pai, em contraposição aos seus sonhos de beleza e elegância.

Continuando a descrever o ambiente dramático, mostra o médico retornando à cidade em planos médios e sendo reconhecido pelos circunstantes e sua casa onde a esposa está reclamando e discutindo com sua mãe sobre sua infelicidade.

Temos implicitamente colocado em cena nesta seqüência a formação educacional de Emma, que pretende demonstrar sua pretendida condição elevada em contraposição com o ambiente rural simplório, em grande coerência com a escritura original do romance.

Do ponto de vista da semiótica greimasiana pode ser assinalado a modalidade do *querer / parecer* mais culta e sofisticada, onde as cópias de quadros, cortinas e toalhas de mesa são *adjuvantes* neste intento e a vida na fazenda com seus porcos e animais funcionam como *opositores* de sua intenção.

## Seqüência de apresentação de Emma em Vincente Minnelli



Através da atualização temporal implementada por Minnelli de colocar o próprio Gustave Flaubert, em primeiro plano, no banco dos réus defendendo sua obra perante os promotores que o acusam de escândalo, o personagem autor da obra original convida os expectadores a conhecer Emma pelos olhos do Dr. Charles Bovary quando a viu pela primeira vez, conduzindo a significação para algo como o encontro de uma jóia bela em meio à sujeira do campo.

Posicionado em um roteiro romanesco que ressalta a ingenuidade da moça que, em um primeiro momento, esconde-se do recém chegado médico para o atendimento da fratura da perna do pai para colocar-se perfumada e em trajes elegantes e fazer-se notar sedutora e sonhadora olhando ao longe pela janela, frente ao ambiente rústico da fazenda.

Através de planos médios de câmera e sistema de campo / contra-campo para as cenas de diálogos, o caminho escolhido é claramente romântico

instaurando, logo de início a sedução e o glamour perfumado da personagem endereçado ao médico.

Emma assim apresentada pode ser analisada pelos modelos actanciais greimasianos como *sujeito e destinadora* das ações de tentativa de encantamento do médico que mais tarde receberá sua mão em casamento.

## Seqüência de apresentação de Emma em Claude Chabrol



A cena de inicial do filme de Chabrol parte de uma ligeira tomada geral, descritiva do local de chegada do Dr.Bovary à fazenda, onde uma jovem o aguarda na porta e sem maiores trocas de palavras de apresentação formal Emma conduz o médico ao quarto de seu pai paciente, com naturalidade, para os necessários cuidados de sua perna quebrada.

Participa da produção dos cuidados médicos e faz-se notar, assusta-se com o barulho de rasgar tecido e com uma exclamação, fura-se com a agulha que cosia, levando o dedo ferido a boca e assim de modo feminino chamando para si a atenção masculina do médico.

Recordando o conceito greimasiano de *isotopia* temos aqui uma concatenação de declarações do sentido de feminino de Emma quando vai costurar as almofadas para a tala da fratura do pai, quando assusta-se com o rasgar do

tecido e furando o dedo com a agulha e levando-o a boca com graça, apresentando-se como mulher que deseja ser notada.

Temos presente a utilização de vários planos de conjunto e “close-up” de câmera fixa, editados em cortes secos que resultam em grande naturalidade do desenvolvimento da narrativa. Destaca-se o competente uso da luz nas cenas de interiores com penumbras que ajudam a esconder e revelar os detalhes de atração e sedução propostos pelo diretor.

## Seqüência: Emma vai ao baile da elite, em Jean Renoir



A cena do baile arquitetada por Renoir possui pequena duração quando comparada às outras versões analisadas. Foi realizada por tomadas de câmera fixa em diferentes pontos e um pequeno *travelling*, sempre em planos de conjunto, sem exageros visuais do baile, o que reafirma o estilo do diretor, voltado sempre para as questões que considerava essenciais para o desenvolvimento da narrativa.

A satisfação de Emma por estar no baile da elite está representada por seu estado de espírito jovial e alegre realizando um desejo de ascensão social.

Temos aqui, relembrando os conceitos das *modalidades actanciais* de Greimas, Emma como *sujeito e destinador* de seu *querer / ser reconhecida* como parte daquela aristocracia do baile, e como *modalidades adjuvantes* diante de seu objeto de desejo, as roupas maravilhosas e todo o ambiente luxuoso do evento. Como *actante opositor*, que impõe obstáculos aos propósitos de Emma, coloca-se Charles, seu marido, que se encontra completamente deslocado diante das formas

de proceder do ambiente, atrapalhando os casais que valsam pelo salão e admirando quadros, sendo alvo de comentários e negado por Emma quando perguntada se conhecia o estranho.

### **Seqüência: Emma vai ao baile da elite, em Vincente Minnelli**



A brilhante metáfora visual do espelho, construída por Minnelli, onde Emma vê-se em um quadro garbosamente refletida e ladeada por galantes cavalheiros que a assediam para mais uma valsa representa bem o sentimento da personagem no baile da aristocracia.

Conduzida pela mão de Minnelli, Emma está em êxtase, sentindo-se reconhecida como uma das belas damas do baile, dançando com inúmeros senhores da elite que a disputam, luxuosamente vestida em um castelo luxuoso e belo, parece experimentar a realização de seus sonhos pueris. A atrapalhar somente mesmo seu esposo Charles que, embriagando-se, destoa fortemente do ambiente com comportamentos ineptos.

Do ponto de vista da produção cinematográfica, a seqüência é muito bela e competente produzindo um resultado visual que impressiona inclusive a crítica especializada.

Minnelli esmerou-se na utilização de adequados planos de conjunto e primeiros planos com a câmera fixa e em “*travelling*” captando com precisão os movimentos de dança e as reações dos personagens através de cortes secos bem realização que garantem a perfeita continuidade da narrativa. Inclusive técnicas como a câmera subjetiva em 360 graus para enfatizar o deslumbramento de Emma e planos de “*shot / reaction-shot*” para evidenciar as reações causadas pelas ações descabidas de Charles.

Pelo olhar greimasiano poderíamos assinalar as referencias de luxo, riqueza e beleza que se encontram em profusão na requintada decoração do salão, vestimentas esplendorosas e pessoas de fino trato em conjunção com as pretensões de Emma de ascensão social e pelo lado contrário os comportamentos inadequados de Charles e seu menor status atuando de modo disjuntivo com os desejos da personagem principal.

## Seqüência: Emma vai ao baile da elite, em Claude Chabrol



Chabrol realiza sua bela seqüência de Emma no baile utilizando câmera em pontos fixos e por vezes câmera em movimento, em ângulos elevados e planos médios, especialmente para captar as cenas de movimento dos casais dançando e descrever a beleza das vestimentas dos nobres e o luxo da decoração do local.

Em determinados momentos aproxima o ângulo da câmera próximo ao chão do salão de baile obtendo o registro de plásticos movimentos de saias e pés valsando, explicitando o glamour visual que tanto seduz e impressiona Emma.

Emma apresenta-se sem grandes arroubos dramáticos, mas transcende uma constante satisfação ingênua por ser anunciada como uma das participantes do baile da aristocracia, onde escuta conversas de bravatas sobre grandes viagens e assuntos que fazem parte de um universo superior, a que sempre, de modo pueril, pretendeu pertencer.

**Seqüência: Emma procura ajuda junto ao padre, em Jean Renoir**



Quanto à decupagem da seqüência temos um plano de conjunto inicial, com câmera alta, seguido de várias tomadas em plano americano, unidas através de cortes secos, mas que garantem perfeita unicidade à seqüência, de tal modo que o processo de juntar as cenas permanece escondido garantindo a fluidez da narrativa onde Emma procura alento para suas angustias, mas o vigário muda de assunto.

Em vários momentos do desenrolar da cena, apesar de justificado pelas movimentações dos meninos do catecismo, o padre fala à Emma quase pelas suas costas, sem responder diretamente às suas indagações queixosas, mas reverberando princípios religiosos no sentido de que nascemos para sofrer.

**Seqüência: Emma procura ajuda junto ao padre, em Vincente Minnelli**

Esta seqüência não foi incluída na adaptação da versão de Minnelli.

Trata-se, obviamente, de um procedimento que ajuda a revelar os objetivos narrativos no sentido de tornar o desenrolar da trama mais simples e pueril, uma vez que o trecho suprimido trata de problemática complexa em torno de conforto ou não conforto das aflições femininas terrenas pelo discurso da Igreja.

Esta adaptação assume nesta e em várias outras situações uma formulação romanceada, mais posicionada em busca de atalhos para as grandes audiências para a indústria cinematográfica de Hollywood.

**Seqüência: Emma procura ajuda junto ao padre, em Claude Chabrol**



A decupagem da seqüência revela a utilização de planos médios para a descrição da chegada de Emma e as tomadas das brincadeiras ruidosas dos meninos reunidos para o catecismo, entremeados de primeiros planos um pouco afastados para a captação dos diálogos da esposa entediada com o padre desentendido.

Chabrol, nos primeiros planos dos diálogos, também revela com alguma profundidade de campo, penumbras e os contornos da Igreja, frisando subliminarmente o ambiente onde as respostas diversionistas e inconclusas do padre são oferecidas às questões femininas de Emma.

O drama emocional desalento da personagem foi realçado em *close-up* da face chorosa de Emma retornando a sua casa e entrando de volta em sua sala não suportando nem a presença da pequena filha a quem repele.

**Seqüência: Emma tem seu primeiro amante, em Jean Renoir**



A seqüência iniciada com planos gerais mais aproximados, realizados com ângulos de câmera alta em ponto fixo, e que acompanham o andar dos cavalos, captam com plasticidade o movimento do passeio de Emma e Rodolphe, até o momento em que param para descanso.

Por planos médios e ângulos de câmera normais são narradas as investidas amorosas de Rodolphe, repelidas de início por Emma junto aos cavalos.

A entrega amorosa fica insinuada através de uma tomada em plano geral invertido onde uma câmara subjetiva vislumbra os caules e copas das árvores como alguém deitado no chão.

**Seqüência: Emma tem seu primeiro amante, em Vincente Minnelli**



Uma tomada inicial de plano de conjunto que migra para *close-up* da porta fechada e do rosto tristemente decepcionado de Emma diante da revelação de que Charles se recusou a operar a perna aleijada do coxo, expõem o estado de espírito da personagem.

Corte seco e Emma tem as justificativas para encontrar o futuro amante no passeio a cavalo captado em plano geral que acompanha o belo galope da elegante amazona pelos campos ensolarados. Plano médio para o encontro com Rodolphe, corte e close para o chapéu na grama insinuando a entrega amorosa.

Causa e consequência simplificados, bem ao tom do romanesco fantasioso da seqüência que continua com um plano médio do marido Charles esperando a esposa enquanto alimenta a filha pequena. Nova tomada evolui para outro plano médio captando uma discussão de cobrança do marido na escada da casa e a seqüência termina em um primeiro plano de Emma em seu quarto, em frente ao espelho, regozijando-se pelos momentos amorosos que teve com seu amante.

**Seqüência: Emma tem seu primeiro amante, em Claude Chabrol**



A seqüência inicia-se com um plano médio onde o comerciante recomenda prudência para Emma e Rodolphe que vão passear a cavalo, com a cidade ao fundo em profundidade de campo de pouca nitidez visualizando a cidade.

Plano médio e plano geral para a narração do casal a cavalo galopando pelos lindos campos com árvores frondosas, e quando param a utilização de plano e contra plano para intensificar a tensão dramática, antecipando o encontro amoroso que irá se concretizar.

Plano médio para o discurso de sedução de Rodolphe e close up para o quase desfalecimento de Emma que se entrega ao encanto.

Plano médio para o encontro em casa com o marido Charles que lhe anuncia sua pretensão de adquirir uma égua para Emma cavalgar e em tomadas plano e contra plano que narram por um lado o bom marido preocupado com a saúde da

esposa, e por outro, uma Emma de semblante sereno, que concorda com a aquisição.

Close up e montagem paralela para descrever Emma exultante, ao espelho da penteadeira de seu quarto, relembrando seus beijos e abraços eróticos com Rodolphe, enquanto seu marido adormece na cama ao lado.

Plano geral para a fuga de casa após o marido sair, e plano geral para mostrar sua corrida frenética em direção da casa do amante.

Emma firma assim um novo *contrato* em suas ações narrativas – satisfará seus desejos amorosos e de ascensão social com Rodolphe.

## CAPÍTULO IV

### Conclusões

## **uma rápida questão inicial**

Como questão primeira, entre os aspectos mais gerais que envolvem as adaptações analisadas, não é possível deixar de assinalar entre os motivos que certamente envolveram os produtores e diretores na escolha de suas adaptações à *aura* de reconhecimento artístico e literário que sempre acompanhou a obra original e o enorme prestígio que possui Flaubert.

Apesar do risco, certamente é uma agregação de valor cultural vantajosa à versão cinematográfica e seu diretor, estampar logo nos *frames* iniciais as referências de adaptação da célebre personagem mundialmente conhecida e a autoridade de seu autor, plenamente reverenciado.

Pelo mesmo viés, provavelmente pelo real valor artístico da obra literária, Madame Bovary sempre obteve importantes volumes de leitores, fazendo-se conhecida e reconhecida como personagem, o que sempre se constitui em importante ponto de partida para o retorno das bilheterias que sempre foi questão basilar da indústria cinematográfica.

## **a comparação das seqüências – permanências e mutações**

A primeira seqüência da aparição inicial de Emma está apresentada na obra original pela contradição dos espaços campo e cidade, onde a personagem feminina de educação e gostos sofisticados encontra-se perdida na rudeza do ambiente rural de qual almeja sair.

A análise da primeira seqüência de Renoir revela este percurso narrativo do relato de apresentação de Emma delineado com delicadeza e em perfeita consonância com a narrativa original. Pelo lado de Minnelli, temos que a verificação do percurso narrativo escolhido já descortina suas primeiras intenções

simplificadoras da trama, ao amplificar as exageradas características elegantes da personagem em oposição ao meio rural. Já Chabrol, mesmo garantindo fidelidade ao texto original, propõe um percurso narrativo que salienta os aspectos de feminilidade de Emma em seus esforços de manipulação do médico por sedução.

Assim, Minnelli e Chabrol, já na introdução, caminham em um sentido de apoiar valores ideológicos construídos em nosso tempo contemporâneo que mitificam a sedução e a elegância feminina, e que possuem claros interesses mercadológicos.

A segunda seqüência analisada nas diferentes obras – Emma vai ao baile da elite- encontra-se ancorada na obra literária, por um sentimento da personagem estar conseguindo acercar-se das belezas da moda e riquezas da aristocracia, aparentemente em sua ilusão, aproximando-se de seu objeto de desejo.

A mão delicada de Renoir nesta seqüência produz um desenrolar enxuto no sentido da descrição do ambiente aristocrático do baile, o que não acontece nas seqüências correspondentes de Minnelli e Cabrol que escancaradamente alavancam as belezas das vestimentas dos casais, as luzes multicoloridas, as músicas da orquestra e os movimentos de dança dos casais.

Se o estilo de Flaubert sempre é apresentar as dualidades dramáticas em seu programa narrativo aqui vemos Chabrol e Minnelli produzindo as seqüências do baile com grandiosidade tal que traduzem o êxtase de Emma e também o transferem ao expectador favorecendo a diegese, mas também reafirmando, sem peias, o fascínio da moda superior e da riqueza.

Lembrando o que ensina Gilda de Mello e Souza ( 2005:29 ) que aponta a moda como “ um todo harmonioso que serve a estrutura social, reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós( afirmação como pessoa ) e o socializador ( necessidade de afirmação como membro do grupo )”, Flaubert e Renoir não deixam de interferir criticamente na narrativa apresentando em diferentes momentos, além das conversas fúteis e os maneirismos da elite, as diferenças de classe social em contraste com o casal Bovary, contrapondo a exuberância da exibição e deslumbramento com momentos mais reflexivos sobre os elementos da vida real em jogo.

Apenas por atalhos ligeiros Chabrol e Minnelli referem cenas do baile que produzam algum sentido fora do êxtase imobilizador, concentrando as diminuições de ritmo unicamente em situações caricatas do actante opositor aos desejos de Emma, o deslocado esposo Charles em flagrantes ridículos.

A seqüência terceira de Emma procurando ajuda junto ao Padre possui, na obra literária, um programa narrativo que expõe o conflito de Emma entre sua melancolia e a necessidade de consolo que busca na Igreja, que a repele, em razão da impossibilidade de respostas verossímeis pelo ideário religioso.

Renoir e Chabrol caminham par e passo nestas seqüências com grande fidelidade ao percurso da obra original, detalhando com seus estilos próprios a frustrada tentativa de Emma encontrar ajuda com a Igreja. Interessante notar as adequadas metalinguagens de Renoir colocando, por vezes, o Padre lembrando princípios religiosos quase às costas de Emma, sugerindo falar a sua consciência e de Chabrol com seus contornos da Igreja na profundidade de campo visual sugerindo às falas religiosas do Padre, a autoridade do campo sagrado da Igreja, que até na atualidade regula e controla com culpas e deveres estritos a expressão mais liberta do feminino.

Minnelli, ao não incluir esta seqüência em sua obra, denuncia, mais uma vez, o caminho simplificador da trama dramática de sua adaptação, preferindo o atalho de obter a compreensão superficial do espectador diante das complexidades da vida real, não quer nem discutir este importante tema da formação da personagem. Este posicionamento é muito frequente nas análises da industria cultural nas sociedades de massa onde a simplificação é providencia para a obtenção de maior bilheteria.

A quarta e última seqüência escolhida para análise nas três adaptações cinematográficas - Emma tem um amante possui um programa narrativo na obra literária que mostra a personagem repleta de insatisfações no plano amoroso e em seu status social atirando-se a uma aventura amorosa que pretende libertadora de sua condição.

A seqüência de Renoir para este momento é delicada e insinua harmoniosamente as complexidades da situação emocional de Emma.

Já Minnelli preocupado com as repercussões morais do adultério de Emma esmera-se em justapor cenas de justificação do ato com as cenas de decepções da esposa vítima do marido fraco e na continuidade imediata da cena amorosa vemos o marido tendo de servir a refeição à filha que a mãe deixou só. Destila assim, em sua condução de compreensão simplificada da trama, vetores de culpa e superficialização da narrativa.

Chabrol, como é típico de seu estilo em outras obras cinematográficas, acentua a dualidade da mulher ingênua por um lado e aquela que se atira à paixão por outro, conduzindo a leituras que comunicam mais o mito da instabilidade feminina, que deprecia e subordina a mulher desde muito.

Temos assim um quadro onde as transmutações cinematográficas analisadas, especialmente as mais recentes, de Minnelli e Chabrol, pouco oferecem em termos de atualização reflexiva sobre as complexidades contemporâneas da subordinação do feminino.

### **a eterna questão da fidelidade à obra literária original**

Flaubert com pertinácia analisou e vivenciou seu tempo histórico, especialmente com Madame Bovary sacudiu e lançou sementes críticas sobre os valores pequeno-burgueses demagogos da educação sentimental de sua época.

O eco de “Madame Bovary” na contemporaneidade não pode ser subestimado, diante da potência da obra literária, os diretores analisados, especialmente Renoir e Chabrol, que sempre declararam em diferentes momentos como intenção de respeito, mas repetem o percurso de Flaubert do que atualizam a obra fenomenal.

O percurso analítico realizado permite revelar que dentre as três transmutações filmicas a obra de Minnelli obedece mais a um caminho do melodrama hollywoodiano romanceado e simplificado, enquanto que as adaptações filmicas de Renoir e Chabrol buscaram mais a fidelidade ao percurso narrativo complexo da obra original.

A análise detalhada das quatro seqüências em comparação com o texto original do romance revela sempre na adaptação de Minnelli um sentido de simplificação da trama, provavelmente objetivando uma compreensão mais imediata da narrativa, mas que acaba por tornar uma planície as problemáticas apresentadas para a composição das razões e estados dramáticos da personagem principal do romance.

Assim para Minnelli quase tudo é simplificado em ingenuidade e sonhos fantásticos de Emma em detrimento das compreensões mais aprofundada das raízes dos processos que estão lançadas na obra original.

Já Chabrol e especialmente Renoir trabalham para apresentar uma Emma mais natural e sofisticada na complexidade de suas formas de sentir e agir,

interpondo lógicas, história de vida e anseios da personagem que se digladiam, propondo assim um contato com a temática da educação sentimental mais denso.

Para finalizar é necessário enfatizar as limitações da presente dissertação. Pela natureza do objeto do estudo estar sempre interligado a uma teia de fatores que se interpenetram, como é típico das realidades sociais, as análises que empreendi sugerem, em vários momentos, sua extensão e continuidade para outras dimensões analíticas.

Assim, vejo com muita pertinência para maior ganho de conhecimento sobre o objeto desta dissertação sua ampliação pelo terreno da história da arte, da ideologia e da psicanálise que, sem dúvida, poderiam fornecer outros nexos explicativos que enriqueceriam a análise. Porém, estes se referem a outros esforços de grande monta que ficam assinalados para outro momento futuro.

## **V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMI, Antonio. *A Semiótica das Adaptações Literárias para o Cinema e a Televisão*. Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH/USP, 1994.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra. Livraria Almedina, 1983.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Visões maniqueístas da prosa ligeira*. São Paulo, Folha de São Paulo, 11.12.94.
- ARAÚJO, Inácio. *Mostra aponta o lugar de Chabrol*. São Paulo, Folha de São Paulo, 17.08.96.
- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – Disjunções – Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV*. São Paulo, Annablume Editora, 2005 .
- \_\_\_\_\_ . *O Discurso Ficcional na TV*.São Paulo, Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2.002 .
- BADINTER, Elizabeth. *O que é uma Mulher ? : um debate / A.L.Thomas, Diderot, Madame D'Epinay*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.1991.
- BLOOM, Harold. *O Assassinato de Madame Bovary*. São Paulo, Folha de São Paulo, 09.04.95. ( tradução de Arthur Nestrovski ) .
- BÍBLIA SAGRADA , São Paulo , Edições Paulinas , 1964.
- BARROS E SILVA, Fernando . *Conferência discute a razão feminina*. São Paulo, Folha de São Paulo. 11.11.95.

- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil S.A., 1.989.
- \_\_\_\_\_ . *As Regras da Arte* . São Paulo, Companhia das Letras . 1.996
- CARPEAUX, Otto Maria. *Gustave Flaubert e Madame Bovary*. São Paulo, Folha de São Paulo, Biblioteca Folha . 03. 1998.
- CHARAUDEAU, Patrick. e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- CHAUI, Marilena . *Convite à Filosofia* . São Paulo, Editora Ática , 1.996.
- COELHO, Marcelo . *Cartas são a pior parte da obra de Marcel Proust*. São Paulo, Folha de São Paulo, 02.01.94.
- \_\_\_\_\_ . “A Adalgisa” transborda de simpatia pelo mundo. São Paulo, Folha de São Paulo, 17.04.94.
- \_\_\_\_\_ . *Trevisan apequena grandes obsessões*. São Paulo, Folha de São Paulo, 01.07.94.
- Enciclopédia Ilustrada Folha - Larouse, Cambrige, Webster, Oxford. São Paulo, 1996.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo, Abril S.A. Cultural e Industrial, 1979. ( tradução de Araújo Nabuco ) .
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*, 14ª. Edição. São Paulo:Contexto, 2006.
- \_\_\_\_\_ . *Linguagem e ideologia*, 2ª. Edição. São Paulo:Editora Ática, 1990.
- GENGEMBRE, Gérard. *Gustave Flaubert – Madame Bovary*, Études Littéraires. Paris : PUF-Presses Universitaires de France, 1990.
- GERGEN, Mary McCanney. *O pensamento feminista e a estrutura do conhecimento*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1993.
- HATOUM, Milton. *Os demônios culturais de Llosa*. São Paulo. Folha de São Paulo, 27.11.94.
- LLOSA, Mario Vargas. *La orgia perpetua – Flaubert y Madame Bovary*. Madrid:Santillana Ediciones Generales, S.L., 2006.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo, Editora Hucitec, 1986
- NYE, Andréa . *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem* . Rio de Janeiro, Editora Rosa dos Tempos. 1.995.
- PAIS, Cidmar Teodoro. *Estruturas de poder dos discursos: elementos de uma abordagem sociossemiótica*. São Paulo, Língua e Literatura no.7,FFLCH-USP, 1978.
- \_\_\_\_\_ . *Sociossemiótica, semiótica da cultura e processo histórico : liberdade, civilização e desenvolvimento*. Anais do V Encontro Nacional da ANPOLL. Porto Alegre .1990.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla . *Bovary, o desejo à deriva* . São Paulo, O Estado de São Paulo, 01.05.93.
- \_\_\_\_\_ . *Flores da escrivaninha - Ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras , 1.990.
- PIZA, Daniel . *Huppert encarna paixões insatisfatórias*. São Paulo, Folha de São Paulo, 16.05.94.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1.998 .
- RENOIR, Jean. *Escritos sobre cinema, 1926-1971*.Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- SAYAD, Cecília. *Isabelle, beleza da ambigüidade*. São Paulo, Folha de São Paulo. 10.12.95.
- SCALZO, Fernando. *O inferno, muito além do ciúme*. São Paulo, Folha de São Paulo, 14.08.94.
- SIMANKE, Richard. *Sartre Psicanalista* .São Paulo, Folha de São Paulo, 13.12.95.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*.São Paulo : companhia das Letras, 2005.
- SROUR, Robert Henry. *Classes, Regimes, Ideologias*. São Paulo, Editora Ática, 1.987.
- THE 1996 Grolier Multimedia Encyclopedia - Version 8, EUA, 1996.

- TITAN JÚNIOR, Samuel. *Antologia da estupidez - Dicionário de Idéias Feitas , G. Flaubert.* São Paulo, Folha de São Paulo. 05.02.96.
- VERDADEIRA *Madame Bovary é revelada em livro de pesquisadora.* São Paulo, Folha de São Paulo, 01.06.94.
- XAVIER, Ismail, (organizador). *A experiência do cinema: antologia.* Rio de Janeiro, Edições Graal: Embrafilme, 1983 .
- \_\_\_\_\_ . *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência,* 3<sup>a</sup>. Edição. São Paulo, Paz e Terra, 2005.
- ZIZEK, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia .* Rio de Janeiro, Contraponto , 1.996.

## **VI - ANEXOS**

## Fichas técnicas das obras cinematográficas

### **Madame Bovary (1934)**

France 1934 Black and White

Produced by:Nouvelle Société des Films (NSF)

Language:French

Genre/keyword:Drama / adultery / classic-literature

Runtime:France:101

Sound Mix:Mono / Western Electric Sound System

Distributed by:Compagnie Indépendante de Distribution (CID)

#### Directed by

Jean Renoir

Cast (in credits order) complete, awaiting verification

<u>Max Dearly</u>	....	Homais	
<u>Valentine Tessier</u>	....	Emma Bovary	
<u>Pierre Renoir</u>	....	Charles Bovary	
<u>Robert Le Vigan</u>	....	Lheureux	(as Le Vigan)
<u>Alice Tissot</u>	....	Charles Bovary's mother	
<u>Pierre Larquey</u>	....	Hippolyte	(as Larquey)
<u>Monette Dinay</u>	....	Félicité	
<u>Louis Florencie</u>	....	Parish Priest	(as Florencie)
<u>Romain Bouquet</u>	....	Solicitor	
<u>Christiane Dor</u>	....	Madame La François	
<u>Georges Cahuzac</u>	....	Rouault	(as Cahuzac)
<u>Hélène Manson</u>	....	First Madame Bovary	(as Hélène Manson)
<u>Leon Larive</u>	....	Prefect	(as Larive)
<u>Henri Vilbert</u>	....	Dr. Canivet	(as Vilbert)
<u>Allain Dhurtal</u>	....	Surgeon	
<u>Marthe Mellot</u>	....	Old Woman at Fair	
<u>André Fouché</u>	....	Justin	
<u>Maryanne</u>	....	Madame Homais	
<u>Edmond Beauchamp</u>	....	Binet	(as Beauchamp)
<u>Georges Deneubourg</u>	....	Marquis de Vaubyessand	(as Deneubourg)
<u>Odette Dinay</u>	....	Chanteuse	
<u>Fernand Fabre</u>	....	Rodolphe Boulanger	
<u>Daniel Lecourtois</u>	....	Leon	
<u>rest of cast listed alphabetically</u>			
<u>Jacques Beauvais</u>	....	Bit Part	(uncredited)
<u>René Blech</u>	....	Coachman	(uncredited)
<u>Marie-Jacqueline Chantal</u>	....	Bit Part	(uncredited)
<u>Marguerite De La Morlaye</u>	....	Bit Part	(uncredited)
<u>Paulette Elambert</u>	....	Berthe Bovary	(uncredited)
<u>Jean Gehret</u>	....	Bit Part	(uncredited)
<u>Albert Malbert</u>	....	Bit Part	(uncredited)
<u>Robert Moor-Maupi</u>	....	Doorman	(uncredited)

<u>Max Tréjean</u>	....	Bit Part	(uncredited)
<u>Written by</u>			
<u>Gustave Flaubert</u>		(novel)	
<u>Jean Renoir</u>			
<u>Cinematography by</u>			
<u>Jean Bachelet</u>		(as Bachelet)	
<u>Alphonse Gibory</u>		(as Gibory)	
<u>Original music by</u>			
<u>Darius Milhaud</u>			
<u>Costume Design by</u>			
<u>Madame Cassegrain</u>		(Valentine Tessier's costumes)	
<u>Medgyès</u>			
<u>Film Editing by</u>			
<u>Marguerite Renoir</u>		(as Margueritte)	
<u>Other crew</u>			
<u>Robert Aron</u>	....	<u>production manager</u>	
<u>Jacques Becker</u>	....	<u>assistant director</u> uncredited	
<u>Courmes</u>	....	<u>sound</u>	
<u>Joseph De Bretagne</u>	....	<u>sound</u> uncredited	
<u>Pierre Desouches</u>	....	<u>assistant director</u>	
<u>Gleboff</u>	....	<u>make-up artist</u>	
<u>Robert Gys</u>	....	<u>set decorator</u>	
<u>René Jaspard</u>	....	administrator	
<u>Carl Koch</u>	....	<u>assistant director</u>	(as Koch)
<u>Eugène Lourié</u>	....	<u>set decorator</u> uncredited	
<u>Medgyès</u>	....	<u>set decorator</u>	
<u>Charles Ralaigh</u>	....	laboratory	
<u>Georges Wakhévitch</u>	....	<u>set decorator</u>	(as Vakhevitch)

### Filmografia completa de Jean Renoir

1924 Catherine

1924 La fille de l'eau

1926 Nana

1927 Sur un air de Charleston

1927 Marquitta

1928 La petite marchande d'allumettes

1928 Tire au flanc

1928 Le tournoi dans la cité

1929 Le bled

1931 On purge bébé

1931 La chienne

1932 La nuit du carrefour

1932 Boudu sauvé des eaux

1933 Chotard et Cie

**1933 Madame Bovary**

1934 Toni

1935 Le crime du Ms Lange

1936 La vie est à nous

1936 Partie de campagne

1936 Les bas-fonds

1937 La grande illusion

1937 La marseillaise

1938 La bête humaine

1939 La règle du jeu

1940 La tosca

1941 Swamp water

1943 This land is mine

1944 Salute to the France

1945 The southerner

1946 The diary of a chambermaid

1946 The diary of a Chambermaid

1946 The woman on the beach

1950 The river

1952 The golden coach

1954 French cancan

1956 Elena et les hommes

1959 Le testament du docteur Cordelier

1959 Le déjeuner sur l'herbe

1962 Le caporal épinglé

1969 Le petit théâtre de Jean Renoir

## Fichas técnicas das obras cinematográficas

### **Madame Bovary (1949)**

Produced by: ; MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) [aka MGM-UA] [us]

Language: ; English

Genre/keyword: ; Drama / based-on-novel

#### Directed by

Vincente Minnelli

Cast (in credits order) verified as complete

<u>Jennifer Jones</u>	....	Emma Bovary	
<u>James Mason</u>	....	Gustave Flaubert	
<u>Van Heflin</u>	....	Charles Bovary	
<u>Louis Jourdan</u>	....	Rodolphe Boulanger	
<u>Alf Kjellin</u>	....	Leon Dupuis	(as Christopher Kent)
<u>Gene Lockhart</u>	....	J. Homais	
<u>Frank Allenby</u>	....	Lhereux	
<u>Gladys Cooper</u>	....	Madame Dupuis	
<u>John Abbott (I)</u>	....	Mayor Tuvache	
<u>Harry Morgan</u>	....	Hippolite	
<u>George Zucco</u>	....	Dubocage	
<u>Ellen Corby</u>	....	Felicite	
<u>Eduard Franz</u>	....	Roualt	
<u>Henri Letondal</u>	....	Guillaumin	
<u>Esther Somers</u>	....	Madame Lefrancois	
<u>Frederic Tozere</u>	....	Pinard	
<u>Paul Cavanagh</u>	....	Marquis D'Andervilles	
<u>Larry Simms</u>	....	Justin	
<u>Dawn Kinney</u>	....	Berthe	
<u>Vernon Steele</u>	....	Priest	
<u>rest of cast listed alphabetically</u>			
<u>Ed Agresti</u>	....	Man	(uncredited)
<u>John Ardizoni</u>	....	Lagandy	(uncredited)
<u>Florence Auer</u>	....	Mme. Petree	(uncredited)
<u>Charles Bancroft</u>	....	Man	(uncredited)
<u>Paul Bryar</u>	....	Bailiff	(uncredited)
<u>Jeanine Caruso</u>	....	Berthe, at 15 Months	(uncredited)
<u>David Cavendish</u>	....	Man	(uncredited)
<u>Andre Charisse</u>	....	Young Man	(uncredited)
<u>Fred Cordove</u>	....	Guest	(uncredited)
<u>George Davis (I)</u>	....	Innkeeper	(uncredited)
<u>Charles De Ravenne</u>	....	Pimply-Faced Youth	(uncredited)
<u>Dickie Derrel</u>	....	Urchin	(uncredited)
<u>Edith Evanson</u>	....	Mother Superior	(uncredited)
<u>Jac George</u>	....	Opera Conductor	(uncredited)

<u>Stuart Holmes</u>	....	Guest	(uncredited)
<u>Teddy Infuhr</u>	....	Boy	(uncredited)
<u>Karl Johnson (I)</u>	....	Drunken Guest	(uncredited)
<u>Edward Keane</u>	....	Presiding Judge	(uncredited)
<u>Victor Kilian</u>	....	Mons. Canivet	(uncredited)
<u>Harold Krueger</u>	....	Harelip Youth	(uncredited)
<u>Ann Kunde</u>	....	Guest	(uncredited)
<u>Gracille LaVinder</u>	....	Woman	(uncredited)
<u>Bert LeBaron</u>	....	Young Man	(uncredited)
<u>Eula Morgan</u>	....	Woman	(uncredited)
<u>Mayo Newhall</u>	....	Man	(uncredited)
<u>Manuel París</u>	....	Servant	(uncredited)
<u>Lon Poff</u>	....	Guest	(uncredited)
<u>Constance Purdy</u>	....	Mme. Foulard	(uncredited)
<u>Phil Schumacher</u>	....	Guest	(uncredited)
<u>Helen St. Rayner</u>	....	Opera Singer	(uncredited)
<u>Jack Stoney</u>	....	Guest	(uncredited)
<u>Helen Thurston</u>	....	Guest	(uncredited)
<u>Sailor Vincent</u>	....	Guest	(uncredited)

Written by (in credits order)

Gustave Flaubert (novel)

Robert Ardrey

Cinematography by

Robert H. Planck

Original music by

Miklós Rózsa

Production Design by

Jack Martin Smith

Costume Design by

Walter Plunkett (women's costumes)

Valles (men's costumes)

Film Editing by

Ferris Webster

Produced by

Pandro S. Berman

Other crew

Jack Dawn (I) .... make-up artist

Jack Donohue .... choreographer

Larry Germain .... Hair stylist for Miss Jones

Cedric Gibbons .... art director

Sydney Guilaroff .... hair stylist

Warren Newcombe .... special effects

<u>Richard Pefferle</u>	....	<u>set decorator</u>	(as Richard A. Pefferle)
<u>Douglas Shearer</u>	....	recording director	
<u>Jack Martin Smith</u>	....	<u>art director</u>	
<u>Edwin B. Willis</u>	....	<u>set decorator</u>	

Crew believed to be complete.

Links with other titles

**Madame Bovary (1949)**

Copyright © 1990-1998 The Internet Movie Database Ltd

Terms under which this service is provided to you.

### **Filmografia completa de Vincente Minnelli**

1942 – Panamá Hattie

1943 – Cabin in the Sky

1943 – I Dood It

1944 – Meet Me in St. Louis

1945 – The Clock

1945 – Yolanda and the Thief

1946 – Ziegfeld Follies

1946 – Undercurrent

1946 – Till the Clouds Roll By

1948 – The Pirate

1949 – Madame Bovary

1950 – Father of the Bridge

1951 – Father's Little Dividend

1951 – An American in Paris

1952 – Lovely to Look At

1952 – The Bad and the Beautiful

1953 – The Story of Three Loves

1953 – The Band Wagon

- 1954 – The Long, Long Trailer
- 1954 - Brigadoon
- 1955 – The Cobweb
- 1955 – Kismet
- 1956 – Lust for Life
- 1956 – Tea and Sympathy
- 1957 – Designing Woman
- 1957 – The Seventh Sin
- 1958 – Gigi
- 1958 – The Reluctant Debutante
- 1958 - Some Came Running
- 1960 – Home from the Hill
- 1960 – Bells are Ringing
- 1962 – For Horsemen of the Apocalypse
- 1962 – Two Weeks in Another Town
- 1963 – The Courtship of Eddie's Father
- 1964 – Goodbye Charlie
- 1965 – The Sandpiper
- On a Clear Day You Can See Forever
- 1976 – A Matter of Time

## Fichas técnicas das obras cinematográficas

### **Madame Bovary (1991)**

France 1991 Color

Produced by:CED Productions [fr] / France 3 Cinéma (FR 3) [fr] / MK2 Productions [fr]

Certification:USA:PG-13 / UK:PG / Sweden:11

Language:French

Genre/keyword:Drama / based-on-novel

Runtime:France:142 / UK:120

Distributed by:Samuel Goldwyn Company (USA)

Directed by

Claude Chabrol

Cast (in credits order) verified as complete

<u>Isabelle Huppert</u>	....	Emma Bovary
<u>Jean-François Balmer</u>	....	Charles Bovary
<u>Christophe Malavoy</u>	....	Rodolphe Boulanger
<u>Jean Yanne</u>	....	M. Homais
<u>Lucas Belvaux</u>	....	Leon Dupuis
<u>Christiane Minazzoli</u>	....	Widow Lefancois
<u>Jean-Louis Maury</u>	....	Merchant Lheureux
<u>Florent Gibassier</u>	....	Hippolyte
<u>Jean-Claude Bouillaud</u>	....	Monsieur Rouault
<u>Sabeline Campo</u>	....	Felicite
<u>Yves Verhoeven</u>	....	Justin
<u>Marie Mergey</u>	....	Charles Bovary's Mother
<u>François Maistre</u>	....	Lieuvin
<u>Thomas Chabrol</u>	....	Vicomte
<u>Phillippe Abitol</u>		
<u>Henry Ambert</u>		
<u>Jean-Marie Arnoux</u>		
<u>Henri Attal</u>	....	Maltre Hareng
<u>Gilette Barbier</u>	....	Natasie
<u>Dominique Clément</u>	....	Madam Homais
<u>Olga Colin</u>		
<u>Claire Dalsace</u>		
<u>Catherine Deville</u>		
<u>Etienne Draber</u>	....	Maitre Guillaumin
<u>Julien Dubois</u>	....	
<u>Pierre-François</u>	....	Hivert
<u>Dumeniaud</u>		
<u>William Clément</u>		
<u>Michel Dupuy</u>		
<u>Marie Guyot</u>		
<u>Jean Joulin</u>		

<u>Jean-Jacques Lagarde</u>		
<u>Louis-Do de Lencquesaing</u>		(as Louis de Lancquesaing)
<u>René Marjac</u>		
<u>Pierre Martot</u>		
<u>Bernard Mazzinghi</u>		
<u>Mona Muche</u>		
<u>Christine Paolini</u>	....	Mere Roler
<u>Claude Pascadel</u>		
<u>Christian Paumelle</u>		
<u>Valérie Soudant</u>		
<u>Tina Sportolaro</u>		
<u>André Thorent</u>	....	Dr. Canivet
<u>Aleksandr Vatkovic</u>		
<u>Philippe Verquin</u>		
<u>Dominique Zardi</u>	....	Blind Man
<u>Jacques Dynam</u>	....	Abbe Bournisien
<u>François Périer</u>	....	Narrator
<u>Pierre Vielhescaze</u>		(voice)
<u>Written by</u>		
<u>Claude Chabrol</u>		
<u>Gustave Flaubert</u>		(novel)
<u>Cinematography by</u>		
<u>Jean Rabier</u>		
<u>Original music by</u>		
<u>Matthieu Chabrol</u>		
<u>Maurice Coignard</u>		
<u>Costume Design by</u>		
<u>Corinne Jorry</u>		
<u>Film Editing by</u>		
<u>Monique Fardoulis</u>		
<u>Produced by</u>		
<u>Marin Karmitz</u>		
<u>Other crew</u>		
<u>Michèle Abbé-Vannier</u>	....	<u>set designer</u>
<u>Jean-Pierre Berroyer</u>	....	<u>hair stylist</u>
<u>Aurore Chabrol</u>	....	<u>script supervisor</u>
<u>Sandrine Coraux</u>	....	<u>hair stylist</u>
<u>Yvon Crenn</u>	....	<u>make-up artist</u>
<u>Cendrine Dedise</u>	....	<u>production manager</u>
<u>Catherine Demesmeaker</u>	....	<u>assistant camera</u>
<u>Brigitte Grynblat</u>	....	<u>make-up artist</u>
<u>Cécile Maistre</u>	....	<u>sound editor</u>
<u>Jacques Mollon</u>	....	<u>assistant director</u>
<u>André Naudin</u>	....	<u>set decorator</u>
		<u>foley artist</u>

<u>Gadou Naudin</u>	....	<u>foley artist</u>
<u>Elisabeth Perchet</u>	....	<u>hair stylist</u>
<u>Jean-Marc Rabier</u>	....	<u>make-up artist</u>
<u>Eva Simonet (II)</u>	....	<u>assistant camera</u>
<u>Michel Thiriet</u>	....	<u>press attache</u>
<u>Alain Wermus</u>	....	<u>camera operator</u>
		<u>assistant director</u>

for **Madame Bovary (1991)** Related pages: [title search](#)  
[Terms](#) under which this service is provided to you.

### Filmografia completa de Claude Chabrol

- 1958 - Le Beau Serge
- 1959 - Les Cousins
- 1959 - À double tour
- 1960 - Les Bonnes Femmes
- 1961 - Les Godelureaux
- 1962 - Les Sept Péches capitaux [epis. "L'Avarice"/"A Avareza"]
- 1962 - L'Oil du malin
- 1963 - Ophélia
- 1963 - Landru
- 1964 - Les Plus Belles Escroqueries du monde [epis. "L'Homme qui vendit la Tour Eiffel"]
- 1964 - Le Tigre aime la chair fraîche
- 1965 - Paris vu par... (Paris Visto por...) [epis. "La Muette"]
- 1965 - Marie-Chantal Contre Docteur Kha
- 1965 - Le Tigre Se Parfume À La Dynamite
- 1966 - La Ligne de démarcation
- 1967 - Le Scandale
- 1967 - La Route de Corinthe
- 1968 - Les Biches
- 1969 - La Femme infidèle
- 1969 - Que la bête meure
- 1970 - Le Boucher
- 1970 - La Rupture

- 1971 - Juste avant la nuit  
1971 - La Décade prodigieuse  
1972 - Docteur Popaul  
1973 - Les Noces rouges  
1974 - Nada  
1974 - Histoires insolites [série de tv, epis. "Monsieur Bébé", "Les Gens de l'été", "Une invitation à la chasse"]  
1975 - Une partie de plaisir  
1975 - Les Innocents aux mains sales  
1976 - Nouvelles de Henry James [série de tv, epis. "Le Banc de la désolation", "De Grey"]  
1976 - Les Magiciens  
1976 - Folies bourgeoises  
1977 - Madame le juge [série de tv, epis. "2+2=4"]  
1977 - Alice ou La Dernière Fugue  
1978 - Les Liens du sang  
1978 - Violette Nozière  
1978 - Il était un musicien [série de tv, epis. "Monsieur Liszt", "Monsieur Prokofiev", "Monsieur Saint-Saëns"]  
1979 - Histoires insolites [série de tv, epis. "La Boucle d'oreille"]  
1980 - Fantomas [mini-série de tv, epis. "L'Echaffaud magique", "Le Tramway fantôme"]  
1980 - Le Cheval d'orgueil  
1981 - Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume [mm, tv]  
1981 - Les Affinités électives [tv]  
1982 - M, le Maudit [tv]  
1982 - La Danse de la mort [tv]  
1982 - Les Fantômes du chapelier  
1984 - Le Sang des autres  
1985 - Poulet au vinaigre  
1986 - Inspecteur Lavardin  
1987 - Masques  
1987 - Le Cri du hibou  
1988 - Une affaire de femmes

- 1988 - Les Dossiers secrets de l'inspecteur Lavardin [série tv, epis. "L' Escargot noir", "Maux croisés"]
- 1990 - Jours tranquilles à clichy
- 1990 - Docteur M
- 1991 - Madame Bovary (Madame Bovary)
- 1992 - Betty
- 1993 - L'Oil de Vichy
- 1994 - L'Enfer
- 1995 - La Cérémonie
- 1996 - Cyprien Katsaris [tv]
- 1997 - Rien ne va plus
- 1999 - Au cour du mensonge
- 2000 - Merci pour le chocolat
- 2001 - Les Redoutables [série tv, cm, epis. "Coup de vice"]
- 2003 - La Fleur du mal (A Flor do Mal)
- 2004 - La Demoiselle d'honneur
- 2006 - L'Ivresse du pouvoir
- 2007 - Chez Maupassant ( tv episode – La parure )
- 2007 - La Fille coupée en deux