
Madame Bovary: De Flaubert a Renoir e Chabrol,

Daniella de Aguiar¹
Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia²
João Queiroz³

Resumo: Em seu romance de estreia, Gustave Flaubert fez uso de recursos estilísticos e estratégias narrativas que transformaram *Madame Bovary* em um dos mais importantes textos da narrativa moderna. Há diversas adaptações cinematográficas desta obra, certamente devido a sua importância e a seu enorme sucesso. A questão que trataremos neste artigo está relacionada à transposição de certos aspectos da escritura de Flaubert, e do contexto de sua obra, para adaptações cinematográficas dirigidas por Jean Renoir e Claude Chabrol.

Palavras-chave: *Madame Bovary*; Gustave Flaubert; Jean Renoir; Claude Chabrol; Adaptação cinematográfica.

Abstract: In his opening novel, Gustave Flaubert uses diverse stylistic devices and narrative strategies that will transform *Madame Bovary* in one of the most important texts of the modern narrative. There are several cinematographic adaptations of this literary work, probably because of its importance and its enormous success. What we will focus on this article is related to the transposition of some aspects of Flaubert's writing, and the context of his work, to the adaptations directed by Jean Renoir and Claude Chabrol.

Keywords: *Madame Bovary*; Gustave Flaubert; Jean Renoir; Claude Chabrol; Film Adaptation.

¹ Pesquisadora pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. daniella.aguiar@gmail.com.

² Prof. Dr. no Instituto de Artes da Unicamp – Universidade Estadual de Campinas. alsuppia@gmail.com.

³ Prof. Dr. no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. queirozj@pq.cnpq.br.

Introdução

Pouco depois da publicação de *Madame Bovary*, em 1857, Flaubert foi abordado por diversas propostas para realização de edições ilustradas do romance. No mesmo período, companhias de teatro solicitavam sua permissão para realização de adaptações cênicas de sua obra. O autor “[...] recusou-se de modo inflexível a se envolver em ambas as transações: as palavras eram a sua mídia, e ele não queria que elas fossem desvalorizadas nem pelo apelo de imagens gravadas ou pelos gestos e declamação dos atores” (DONALDSON-EVANS, 2005, p. 21; ver também De La Rosa, 1998, p. 33). O desejo de Flaubert foi desrespeitado e, de acordo com Donaldson-Evans (2005, p. 21), há cerca de dezessete adaptações cinematográficas do romance.⁴

A literatura tem abastecido o cinema – especialmente em sua modalidade mais popular, narrativo-dramática – desde os primórdios da “Sétima Arte”. A própria ideia de “Sexta” ou “Sétima Arte” (CANUDO, 1911, 1923) já vincula organicamente a literatura ao cinema – a literatura (poesia) seria um ritmo do tempo que, somada à música, à dança, e aos três ritmos do espaço (arquitetura, escultura e pintura), ofereceria a base de uma arte sintética emergente. Muito depois de Canudo, André Bazin, em seu ensaio “Por um cinema impuro: Defesa da adaptação” (1991), faria sua própria apologia das relações entre literatura e cinema – com especial atenção às adaptações de *Madame Bovary* e com destaque ao filme dirigido por Jean Renoir, discutindo o problema da “fidelidade”. À parte estes, e demais, argumentos em favor da proximidade entre o cinema e a literatura, o primeiro apresentaria ainda uma faceta literária intrínseca a seu modo de produção: o roteiro. O cinema clássico é naturalmente afeito a uma “cultura do *script*” (cf. BOON, 2008), e desde o cinema silencioso da virada para o século XX, a literatura tem fornecido matéria-prima e estimulado experiências de adaptação. Como exemplo, *Le Voyage dans la Lune*

⁴Os filmes de estúdio incluem duas produções de Hollywood, dois filmes franceses, dois alemães, um realizado em colaboração entre Alemanha e Itália e uma versão de cada um destes países: Argentina, Bulgária, Índia, Itália, Polônia, Portugal e Rússia (DONALDSON-EVANS, 2005, p. 21).

(1902), de Georges Méliès, diretamente inspirado nas obras de Júlio Verne (*Autour de la Lune*, 1870) e H. G. Wells (*First Men in the Moon*, 1901). *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818), de Mary W. Shelley, que recebeu sua primeira adaptação para o cinema em 1910, em um filme da companhia cinematográfica de Thomas Edison, dirigido por J. Searle Dawley. A partir de então, dezenas de adaptações e releituras da obra de Mary Shelley se sucederam no cinema e na televisão. A novela *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, teve destino análogo, assim como o romance *Treasure Island* (1883), também do autor escocês. Na França, Victor Hugo, Flaubert e Zola, entre outros, não passaram despercebidos pela indústria do cinema.

O fato é que as relações entre literatura e cinema se intensificam conforme este último se consolida como arte narrativa. Há muitos estudos sobre tradução e adaptação cinematográficas, que consideram desde aspectos técnicos sobre as linguagens envolvidas, contexto de construção das obras, até questões sobre estruturas narrativas (e.g. DONALDSON-EVANS, 2009; SILVA, 2009; BALOGH, 2005; CARDOSO, 2004; SERCEAU, 1999). Também há controvérsia sobre o tipo e a natureza das operações que estão em jogo quando um filme se baseia em uma obra literária (ver STAM, 2000). Mas não é objetivo deste artigo abordar este tópico. Também não estamos interessados aqui nas questões sobre supostas hierarquias criadas entre o texto literário e a versão adaptada, cinematográfica, ou nas questões, mais dicotomicamente tratadas, sobre “traição *versus* fidelidade”, entre o original e a adaptação. A adaptação, sem prejuízo à tradição literária que lhe serve de partida, pode ser considerada uma forma de “reimaginação” (CAMPOS, 1975, p. 121), interpretação e crítica do texto adaptado (ver BENJAMIN, 1978; CAMPOS, 1975; AGUIAR & QUEIROZ, 2013).

Madame Bovary marca a ruptura com uma tradição em que o narrador tem uma importância crucial. Considera-se Flaubert como inaugurador de um tipo de estrutura em que o narrador “encontra-se ausente”, misturando-se aos

personagens em suas falas e pensamentos, de modo que a linguagem tende a aproximar o leitor do “real” (ver AUERBACH, 1987). A obra é considerada, por críticos e estudiosos, um momento de importância crucial na história do romance, em termos de desenvolvimento de novas técnicas narrativas. Estamos, aqui, interessados no processo de transposição, deslocamento ou reimaginação de algumas das mais importantes propriedades das invenções estruturais, psicológicas e históricas, do romance de Flaubert, tratando-as à luz daquilo que os espectadores de Renoir e Chabrol podem considerar uma “tradução” ou “adaptação” destas propriedades.⁵

***Madame Bovary* de Flaubert: escritura, estrutura narrativa e personagens**

A escritura de *Madame Bovary* baseia-se em uma cuidadosa “artesanaria” de linguagem (cf. BARTHES, 2000), os temas são simples e os acontecimentos cotidianos são ordinários. A complexa narrativa é notavelmente avessa às polaridades dicotômicas. Para muitos críticos, sua maior contribuição está no modo como o autor se coloca diante dos objetos, relativamente à perspectiva do narrador (cf. AUERBACH, 1987).

Segundo Auerbach (1987, p. 435), Flaubert, como Stendhal e Balzac, considera seriamente os acontecimentos sociais de uma camada social mais baixa, em seu caso a burguesia provinciana, inserindo-os nos acontecimentos cotidianos de uma época histórica (contemporânea) específica, a monarquia burguesa. Apesar de trabalharem temas análogos, para Auerbach (1987, p. 435), Flaubert instaura uma nova modalidade de escritura com relação a seus predecessores, a diferença principal estando no modo como ele se posiciona diante de seu objeto.

⁵O termo “tradução intersemiótica” é habitualmente usado neste contexto. Ele foi definido por Jakobson (1959) como “transmutação” do sistema verbal para o não-verbal.

Recursos de enunciação

Nas obras de Stendhal e Balzac, segundo Auerbach (1987, p. 435), há duas características que jamais encontramos em *Madame Bovary*: ouve-se sempre o que o autor tem a dizer sobre os personagens e os acontecimentos; ouve-se o que as personagens pensam ou sentem, a identificação ou empatia do autor são colocadas em evidência para que o leitor perceba-os -- “Estas duas coisas faltam em Flaubert quase que inteiramente” (AUERBACH, 1987, p. 435). Conseqüentemente, não há lugar para qualquer forma de “moralização”. O escritor recusa-se a exprimir suas opiniões, como afirma em carta a George Sand, em 10 de agosto de 1868: “Eu não creio mesmo que o romancista deva exprimir sua opinião sobre as coisas deste mundo. Ele pode comunicá-la, mas eu não gosto que a diga. Isso faz parte da minha poética” (FLAUBERT, 1954, V: 396-397).

O julgamento de Flaubert, depois da pré-publicação de *Madame Bovary*, na *Révue de Paris*, em 1857, ilustra este afastamento formal controlado pelo autor. Uma nova forma impele o leitor a perceber de modo pouco familiar uma “fábula cansada, exausta”. É o princípio da narração impessoal (não envolvida) em combinação com o chamado discurso indireto livre, um dispositivo que Flaubert utilizou com enorme virtuosismo. Em seu julgamento, a defesa afirma que as sentenças incriminatórias não são determinação objetiva do autor mas uma opinião subjetiva de alguém caracterizado por seus sentimentos que, no caso de Emma, são formados através de romances. O procedimento revela os pensamentos sem sinais de discurso direto ou indireto. Como efeito, o leitor deve decidir se aceita as afirmações e ideias como verdadeiras, ou como uma opinião característica – a forma da narrativa impessoal força o leitor a perceber as coisas diferentemente, “fotograficamente exata”, de acordo com o júri da época. Entretanto, esse mesmo dispositivo também move o leitor para uma região de insegurança sobre seu julgamento. Antes de Flaubert, as narrativas ficcionais apresentavam um inequívoco julgamento moral, bem fundado sobre os personagens.

Ainda sobre este recurso, alguns autores (e.g. SIERRA, 2007; JUNKES, 1997, p. 146) afirmam que se trata da própria invenção do discurso indireto livre. De acordo com Sierra (2007, p. 127), a função “do discurso indireto livre é a ambiguidade, essa dúvida ou confusão do ponto de vista, que já não é do narrador, e não é, ainda, a voz da personagem”. Para Auerbach (1987, p. 434), porém, não se caracteriza como discurso indireto, pois “trata-se de fato de alguns motivos paradigmáticos da aversão de Emma, mas foram concatenados muito premeditadamente pelo autor, e não por Emma, movida por suas emoções”. Ou seja, para o autor, Flaubert escreve através dos olhos e dos sentimentos de Emma, materializando a própria experiência em linguagem.

O autor é a própria linguagem, a realidade da linguagem. Segundo Auerbach (1987, p. 435), “seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem.” Ainda de acordo com Auerbach, Flaubert tem convicção sobre a verdade da linguagem, ou seja, que a linguagem pode representar o real sem que o autor precise se manifestar. Em carta a Mlle. Leroyer de Chantepie de 18 de março de 1857, Flaubert afirma: “O artista deve ser na sua obra como Deus na criação, invisível e todo-poderoso; que seja sentido em toda parte, mas que não seja visto” (FLAUBERT, 1993, p. 168).

A partir de tais preceitos, o realismo de Flaubert apresenta-se imparcial, impessoal e objetivo (AUERBACH, 1977, P. 432; JUNKES, 1997, P. 132; GUY DE MAUPASSANT, 1990). Guy de Maupassant (1990, p. 26) afirma que Flaubert é “um autor impessoal”, pelo que ele “desafiaria quem quer que fosse, depois de ter lido sua obra, a adivinhar o que ele é na vida particular, o que pensa e o que diz em suas conversas de cada dia”. Sua estratégia de “desaparecimento” dá autossuficiência à obra -- “A Arte [...] deve permanecer suspensa no infinito, completa em si mesma, independente de seu produtor” (FLAUBERT, 1954: II: 279-280).

Destaque-se que Flaubert constrói um modelo que não será ignorado pelo cinema narrativo-dramático, notadamente o cinema clássico norte-americano, em que toda marca de enunciação deve ser apagada em favor de um

suposto discurso das coisas mesmas. Decupagem clássica e montagem invisível são ferramentas (ou recursos de estilo) úteis nesse processo, que encontra modelo inspirador não só na poética aristotélica e no teatro clássico, mas também no romance moderno. Veremos adiante.

O romance é iniciado em 1ª pessoa (FLAUBERT, 2008, p. 13), mas a narrativa em 1ª pessoa é abandonada depois das primeiras páginas, e todo o resto é narrado em 3ª pessoa (FLAUBERT, 2008, p. 16). O narrador em 1ª pessoa é um aluno da sala de Charles, quando este vai à escola pela primeira vez. Ele é anônimo, não tem importância alguma quanto à cena narrada e nas descrições muda de 1ª para 3ª pessoa (FLAUBERT, 2008, p. 15). De acordo com Vargas Llosa (1979, p. 154 -155),

A grande contribuição técnica de Flaubert consiste em aproximar tanto o narrador onisciente do personagem que as fronteiras entre ambos se evaporam, em criar uma ambiência na qual o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando mentalmente.

O autor faz uso de diversas estratégias para mudar a perspectiva do narrador, como o tratamento formal das personagens em momentos distintos da narrativa, interrogações, exclamações e frases em itálico. O uso de *Madame* e *Monsieur*, para se referir a personagens que em outros momentos são chamados pelo primeiro nome, cria uma distinção em relação à perspectiva do narrador -- o leitor é posicionado em uma perspectiva interna da cena, como se estivesse dentro da cidade e daquele contexto, não através da visão de um narrador onisciente (BERSANI, 1959, p. 529). As interrogações e exclamações são, em geral, pensamentos das personagens colocadas entre a voz do escritor, tornando fácil que o autor passe de um plano a outro (SIERRA, 2007: 128; JUNKES, 1997, p. 147), como no exemplo a seguir:

Será que essa miséria vai durar para sempre? Será que não vamos sair dela? E, no entanto, ela valia tanto quanto aquelas que viviam felizes! Vira duquesas em Vaubyessard que tinham a cintura mais pesada e os modos mais comuns, e ela execrava a injustiça de Deus (FLAUBERT, 2008, p. 72).

Além disso, há também frases em itálico interpoladas à fala do escritor. Estas frases representam formas características de discurso da comunidade burguesa provinciana (BERSANI, 1959, p. 531). Elas são “italicizadas” para demonstrar que são extraídas daquele contexto (*ready-mades* linguísticos, cf. CAMPOS, 1989), como podemos observar: “Enfim, *para ficar a par das novidades*, fez assinatura de ‘La Ruche Médicale’, novo jornal cujo prospecto recebera” (FLAUBERT, 2008, p. 67).

De acordo com Barthes (2000, p. 56), Flaubert inaugura uma escrita rigorosamente artesanal. Em diversas cartas, o autor de *Madame Bovary* declara sua dificuldade com o desenvolvimento da escritura, que pretende elevar ao nível do verso, e enfatiza o modo como considera a arte e a literatura uma modalidade de representação em que a linguagem é a matéria prima. Em sua correspondência, ele “revela seu constante e decisivo empenho no processo técnico da criação, o martírio constante do escritor-estilista em luta com a expressão verbal, não confiando na inspiração nem na efusão subjetiva dos sentimentos” (JUNKES, 1997, p. 133). Para Flaubert, a escrita não envolve qualquer movimento de improvisação; ela resulta de cuidadoso planejamento, seguido de reflexão e constante reconsideração. A gestação do tema é lenta e gradual, seguida de “contaminação e obsessão” – “lenta, escrupulosa, sistemática, obsessiva, teimosa, documentada, fria e ardente construção de uma história” (VARGAS LLOSA, 1979, p. 56).

Para Barthes (2000, p. 58), Flaubert evidencia seu material primordial, a linguagem, ao leitor. Ele fornece os sinais de sua artificialidade como representação -- “[...] a matéria era tão ingrata para efeitos de estilo!” (FLAUBERT, 1993, p. 87). Em diversas passagens de suas cartas, Flaubert menciona a principal dificuldade temática de *Madame Bovary*: são pessoas simples, em uma pequena cidade, onde nada de extraordinário acontece. Para o autor, o desafio é desenvolver uma escritura “elevada”, combinada a um tema tão supérfluo -- “não há temas nobres nem vis” (FLAUBERT, 1993, p. 60).

Para Flaubert, é importante que cada episódio seja desenvolvido de um

modo distinto, através de recursos específicos. Mas ele ainda é atraído pelos grandes objetos -- “maldiz por vezes o seu próprio objeto, estreito e pequeno-burguês, que o obriga a realizar um trabalho estilístico miniatural dos mais penosos” (AUERBACH, 1987, p. 436). Segundo Barthes (2000, p. 54), Flaubert e outros (Mallarmé, Rimbaud, os Gouncourt, os surrealistas, Queneau, Sartre, Blanchot, Camus...),

traçaram (...) certas vias de integração, esfacelamento ou de naturalização da linguagem literária; mas o que está em jogo não é tal aventura da forma, tal sucesso do trabalho retórico ou tal audácia do vocabulário. Cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que está sendo questionada; o que a modernidade dá a ler na pluralidade de suas escritas é o impasse de sua própria História.

Personagens e estrutura narrativa

O romance é dividido em três partes, e três cenários se sucedem: na primeira parte, Tostes e seus arredores; na segunda parte, Yonville; na terceira parte, Rouen, e seus arredores. Sierra (2007, p. 129) afirma que é possível verificar uma relação entre esta distribuição, tripartite, de *Madame Bovary* e uma obra dramática (guardadas as diferenças entre os gêneros do drama e do romance): cada parte possui uma apresentação, um desenvolvimento e um fechamento próprios da ação dramática.

Vejamos os personagens. Charles é apresentado nas primeiras páginas do livro. Quando ele entra na sala de aula, o narrador, que aqui se coloca em primeira pessoa como um garoto que participa da cena narrada, nos revela rapidamente características importantes do personagem, que fornecerão consistência à narrativa de sua vida adulta. Sabemos como ele se comporta no primeiro dia de aula, como seu progresso depende muito mais de insistência e disciplina do que de inteligência ou destreza; conhecemos sua trajetória, incluindo a história de seus pais, desde sua infância, passando pelo curso de medicina, até seu primeiro casamento com Heloise. Emma, por outro lado, é revelada aos poucos na primeira parte do romance, à medida que sua desilusão

se expressa. Um dos primeiros indícios de suas aspirações burguesas e românticas é o desejo de “[...] casar-se à meia-noite, à luz de velas, mas o velho Rouault não compreendeu aquilo” (FLAUBERT, 2008, p. 34). Outra informação preciosa sobre Emma está relacionada à sua afeição por passeios de carruagem, o que fez Charles logo após o casamento comprar uma carroça que parecia um tálburi.

As personagens e seus estados mentais e emocionais, especialmente Emma e Charles, são delineados em contraste. Após o casamento, Charles é o homem mais feliz do mundo. Tudo em Emma o agrada, ele a observa nos detalhes e não consegue imaginar-se mais feliz. O autor trabalha (três) longos parágrafos para detalhar a felicidade de Charles, e em um pequeno parágrafo bastante direto apresenta a desilusão de Emma:

Antes de se casar, ela pensara ter amor, mas como a alegria que deveria ter resultado daquele amor não apareceu, só podia ter se enganado, pensava. E Emma buscava saber o que significavam exatamente, na vida, as palavras felicidade, paixão, embriaguez, que tão belas lhe pareceram nos livros (FLAUBERT, 2008, p. 42).

Outro exemplo dos efeitos sistemáticos criados pelo contraste é a descrição física de Heloise, a primeira esposa de Charles, e a de Emma. A primeira é descrita em uma sentença: “Embora fosse feia, seca como uma vara e cheia de bexigas, a verdade é que a Sra. Dubuc podia escolher entre seus pretendentes” (FLAUBERT, 2008, p. 21). Emma, por outro lado, tem três parágrafos de descrição entremeada ao relato da visita de Charles ao pai Roualt (primeira parte, capítulo II). Deste modo, através da diferença de tempo despendido com as descrições, ritmo e forma, o leitor pode comparar e perceber as diferenças entre os personagens.

No capítulo seguinte ao casamento, acompanhamos a passagem de Emma pelo convento e sua desilusão com o matrimônio torna-se compreensível. Seu cotidiano estava repleto de sonhos e fantasias que a alimentavam; na missa, contemplava seu livro de ilustrações religiosas, lia romances às escondidas e folheava keepsakes (mistura de textos e gravuras de condes e duquesas),

contemplava seus quadros, e nas aulas de música “lhe deixavam entrever [...] a atraente fantasmagoria das realidades sentimentais” (FLAUBERT, 2008, p. 45).

A primeira grande desilusão de Emma é descrita como resultado da morte da mãe, quando ainda estava no convento. Depois de um período de intenso sofrimento, digno de uma “heroína de romance”, Emma se frustra com o apaziguamento daquela sensação. Em seguida se aborrece profundamente com o convento e, depois de voltar animada com as novas tarefas na casa do pai, volta a aborrecer-se ainda mais profundamente.

Ao longo do romance, podemos acompanhar estes ciclos de “sensações vivas”, seguidos da frustração e tédio que Emma experimenta. Iniciando com o luto pela morte da mãe, depois com as novas funções na fazenda de seu pai, seguido do casamento e das relações com seus amantes, é evidente o caráter cíclico de Emma. Cada parte do romance corresponde a uma possibilidade de viver uma emoção forte que não é concretizada, ou que se dispersa com o tempo e com a rotina. Na primeira parte, temos o casamento, que rapidamente se apresenta como um equívoco. Na segunda, o romance com Rodolphe que, iniciado apaixonadamente, acaba através de uma carta e uma crise nervosa de Emma. A terceira parte apresenta o reencontro com Léon, a nova e última chance de um amor intenso desejado pela heroína, outra vez sem sucesso.

Emma, personagem principal, tem diversos desejos de consumo além do amor romântico. Deseja uma vida de mais luxo, maior requinte, com festas e acontecimentos arrebatadores. A senhora Bovary deseja, como esposa de um médico, ascender socialmente, fato que só poderia acontecer com o êxito profissional do marido. Charles, por outro lado, sente-se satisfeito com o trabalho e com a esposa, tendo apenas o desejo de seguir a vida tranquilamente. Após a primeira parte, em que é apresentado por um narrador em primeira pessoa, Charles é visto quase que integralmente através dos olhos de Emma; todos os pensamentos sobre ele são proferidos por Emma, ou pelo escritor, mas através dos olhos da personagem principal (como destaca AUERBACH, 1987). Além disso, os acontecimentos narrados, sem interferência do narrador,

permitem conhecer melhor o personagem, ou comprovar as primeiras impressões fornecidas pela apresentação de Charles no primeiro capítulo do romance.

Dois personagens devem também ser destacados: o senhor Homais, o farmacêutico, e o senhor Lheureux, o comerciante. Ambos representam aspectos importantes relacionados à modernidade que alcança a província, de modo a interferir nas vidas de Emma e de Charles, em Yonville, de modo decisivo: o progresso científico e o consumo. O senhor Homais tenta destacar-se socialmente através de uma fala pautada em termos pseudocientíficos. O farmacêutico, que exerce a medicina de forma ilícita, procura rapidamente ser amigo do médico e o influencia em diversos momentos. O mais grave deles refere-se à cirurgia realizada no pé defeituoso de Hippolyte. Neste episódio, Homais convence Charles, com a ajuda de Emma, a realizar uma operação inovadora, e muito simples, que poderia trazer fama e status para a cidade e para o médico. A falta de destreza de Charles, combinada a uma técnica cirúrgica nova e pouco estudada, resulta na amputação do pé de Hippolyte e na vergonha de Emma e seu marido.

O senhor Lheureux aparece aos olhos de Emma como um homem “quase generoso”, por oferecer produtos sem a cobrança imediata do pagamento, e dinheiro, quando Charles pára de trabalhar para cuidar de Emma. Entretanto, este personagem leva a senhora Bovary à ruína financeira, não tendo piedade da freguesa quando esta tem seus pertences penhorados.

Uma interpretação de Auerbach (1987, p. 438) que nos parece apropriada aqui: todas as personagens do romance têm seu mundo interior próprio. Charles e Emma vivem a maior parte do tempo em mundos interiores, falsos e ignorantes. Não há, entre as personagens, uma realidade comum, onde possam se encontrar, cooperar ou se comunicar, efetivamente. Os encontros não têm indícios de comunidade, feitos de mentira, vaidade, incompreensão. De acordo com Auerbach (1987, p. 438), esta realidade existe “na linguagem do escritor, que desmascara a estupidez pelo seu mero relato.” Os personagens (em especial

Emma) estão mergulhados nesta falsa realidade.

Como mencionamos, na primeira parte do livro são apresentados Charles e Emma. O autor apresenta Emma, incapaz de aceitar sua realidade, refugiada em suas fantasias. Charles também tem seu próprio mundo, não compreendendo o que poderia estar acontecendo com sua esposa, e concluindo que apenas uma mudança de ares poderia lhe dar vontade e entusiasmo para viver novamente.

Auerbach (1987, p. 437) comenta, sobre um trecho de *Madame Bovary*: “Nesta cena não acontece nada de extraordinário, e nada de extraordinário aconteceu no passado imediato”. É uma cena cotidiana de um casal; não há conflito, Emma está desesperada, mas não há acontecimento específico que a desespere. A personagem tem um desespero carente de concreção que, segundo o autor, pela primeira vez é levado a sério em obras literárias. Para Auerbach (idem),

Flaubert deve ter sido o primeiro a representá-la [tragicidade carente de forma] junto a seres humanos de baixa formação espiritual e de baixo nível social. E certamente é o primeiro a apreender imediatamente o caráter circunstancial dessa situação anímica.

O autor pergunta ainda sobre os personagens de *Madame Bovary*: como eles poderiam ser classificados nas categorias tradicionais do “trágico”, do “cômico”? Emma não pode ser trágica, ou cômica. Os personagens de Flaubert, especialmente Emma, não são tratados como personagens de uma tragédia, pois a linguagem exibe suas características tolas, imaturas, desordenadas; autor e leitor não podem estar unidos a ela (Emma), como é típico em um personagem trágico. Não poderia também ser cômica, pois é muito profundamente

6 Trecho de *Madame Bovary* comentado por Auerbach (1987): “Mas eram principalmente as horas das refeições que Emma não podia mais suportar, naquela salinha térrea, com o fogão soltando fumaça, a porta chiando, as paredes escorrendo, as lajes úmidas; toda a amargura da existência parecia-lhe servida no prato e, à fumaça do cozido, juntavam-se outras exalações de insipidez que subiam do fundo de sua alma. Charles demorava para comer; ela beliscava algumas nozes ou então, apoiada sobre o cotovelo, brincava com a ponta de sua faca, fazendo listras na toalha com o oleado” (FLAUBERT, 2008, p. 71).

conhecida, apesar de Flaubert não recorrer a uma “psicologia da compreensão”. Ele deixa os fatos falarem simplesmente.

Os personagens não se encaixam em claros perfis da literatura clássica; tampouco se parecem com aqueles construídos através de maniqueísmos e polarização comuns nos romances-folhetim e nos melodramas. Aqui, não se identificam heróis e vilões; os personagens são complexos e não-lineares; coerentes, não são previsíveis e não correspondem a estereótipos bem demarcados. E a narrativa é elaborada para proporcionar um contexto convincente do comportamento destes personagens.

O tempo em *Madame Bovary* é trabalhado por Flaubert de modo não progressivo. Há contínuas idas e vindas que são próprias da representação do tempo no romance. O “recurso da distorção dramática, na invenção da terceira pessoa, e na distorção temporal, no esbatimento da história em um passado fingidamente remoto” (MOISÉS, 2006, p. 192), típicos da escrita clássica, são rejeitados por Flaubert. É possível situar temporalmente a narrativa de *Madame Bovary*, através de datas e outras referências temporais. Não há uma narrativa em primeira pessoa no presente, mas, por outro lado, temos um narrador “ausente” que se intercala com a voz dos personagens. Deste modo, a narrativa se faz de relatos de acontecimentos externos e “internos” (pensamento de personagens) em um tempo passado determinado.

Flaubert se afasta do épico e da tragédia, e a representação do tempo é um dos elementos que o auxiliam. Temos, em *Madame Bovary*, não uma representação de tempos longínquos em que passado, presente e futuro não são considerados. Os heróis da antiguidade, protegidos pela atemporalidade, tornaram-se, por seus atributos e percursos pessoais, imortalizados (LUKÁCS, 2000). No romance, o tempo da narrativa se desdobra entre passado, presente e futuro, e permite ao leitor acompanhar a vida das personagens desde seu nascimento até sua morte e, mais importante, permite ao autor “manipular esteticamente este tempo” (MOISÉS, 2006).

São construídas muitas cenas cotidianas de frequência regular, com a repetição de gestos e conversas. Este recurso cria a atmosfera de continuidade e mesmice cotidianas, que tanto aborrecem Emma. São diversas as passagens em que o autor narra estes acontecimentos e hábitos triviais que aderem à rotina, como no exemplo:

Voltava tarde, às dez horas, meia-noite, às vezes. Então queria comer, mas, como a criada já estivesse deitada, era Emma quem o servia. Ele tirava a sobrecasaca para jantar mais à vontade. Enumerava uma por uma todas as pessoas que encontrara, as cidades para onde fora, as receitas que prescrevera e, satisfeito consigo mesmo, comia o resto da carne com cebolas, descascava seu queijo, comia uma maçã, esvaziava a garrafa, depois ia pra cama, deitava de barriga pra cima e roncava (FLAUBERT, 2008, p. 50).

Outro trecho, ainda mais notável, sobre a rotina de Emma:

Suas expansões se tornaram regulares; ele a beijava em horas determinadas. Era um hábito como tantos outros, como que uma sobremesa prevista com antecedência após a monotonia do jantar (FLAUBERT, 2008, p. 51).

Através deste recurso, materializado pelo uso dos verbos no pretérito imperfeito (na tradução em português), Flaubert cria o retrato da rotina do casamento de Emma; ele também apresenta os amores extraconjugais, e qualquer emoção ou sensação “mais elevada” se torna enfadonha com a regularidade cotidiana.

De Flaubert a Renoir e a Chabrol

Nesta seção, apresentamos o tratamento de questões narrativas relacionadas à caracterização das personagens, além do retrato do cotidiano, realizados no romance através do uso de verbos no pretérito imperfeito (na tradução em português). Nossos comentários são sobre o que nos parece mais relevante em Renoir (1935) e Chabrol (1991), em suas respectivas adaptações cinematográficas.

Narrativa e personagens

O início do livro é omitido em ambos os filmes (RENOIR, 1935; CHABROL, 1992), quando Charles é apresentado ao leitor. Não acompanhamos o pequeno Charles em seu primeiro dia de aula, seus pais não são introduzidos nem é apresentada sua vida em Paris até ele se tornar um médico. Também não acompanhamos seu casamento com Heloise. Seu primeiro encontro com Emma, para tratar da perna fraturada de Roualt, aparece apenas na versão de Chabrol.⁷ Os filmes começam sem apresentações introdutórias. Eles não apresentam detalhadamente os personagens, ao menos como “visualizados” no romance, apesar da indicação de evidências externas para compreendê-los. No filme de Renoir, é especialmente Emma, e seu caráter sonhador e romântico, quem é omitida. Sobre a apresentação de Emma e Charles sabemos, através de um diálogo, que ele é um médico e que ela sonha viver outra época, de sentimentos elevados e homens mais gentis. Este diálogo não é encontrado no romance, mas pode “equivaler” ao momento em que Emma e Charles dirigem-se para o quarto dela, e a jovem mostra ao pretendente diversos itens pessoais (Primeira parte, Capítulo II). Eles são, diferentemente do romance, apresentados quase que simultaneamente.

Na versão de Renoir, a primeira diferença evidente entre o romance e a adaptação refere-se à sequência narrativa. A adaptação reconstrói a narrativa, retira a primeira parte, comprime cenas distintas, que acontecem em tempos e lugares diferentes. Sobre a compressão de cenas e algumas supressões, quando Charles está casado com Heloise, eles já vivem em Yonville. Tostes é subtraída da narrativa. Deste modo, a mudança de Tostes para Yonville simplesmente não ocorre, transformando de modo muito representativo o caráter cíclico de Emma e do romance. Não se pode falar, neste caso, de uma subdivisão em três partes, e três locais de ação representativos. Embora diversos episódios do romance apareçam no filme, os diálogos e as situações estão justapostos, mesclados e/ou colocados em contextos distintos. Além disso, algumas sequências temporais

⁷Na versão de Renoir, o filme inicia em um momento posterior do livro: Charles está visitando Emma e o pai Roualt, depois de tratar sua perna.

são alteradas. Cronologicamente trocado, o baile acontece depois da partida de León para Paris, por exemplo. Estes recursos têm a função de salientar características e propriedades dos personagens, e da narrativa, de acordo com o que o diretor considerou de fato mais relevante em *Madame Bovary*.

Entre as cenas que aparecem no filme, sem correspondência no romance, podemos citar Emma cuidando dos animais na fazenda. Nela, que altera o conhecimento que temos de Emma, a futura Mme. Bovary cuida dos animais da fazenda, alegre e jovialmente, encantada com os porquinhos amamentados. No romance, Emma já não manifesta qualquer entusiasmo pela vida campestre. Ao retornar do convento, ela se anima com a novidade da vida rural, mas rapidamente perde qualquer interesse. Entretanto, como resultado do uso de contrastes, Emma está feliz na fazenda e com os animais; logo depois, Heloise, na chuva, falece, caindo sobre o cesto de roupas. Tal recurso é cuidadosamente usado por Flaubert no romance.

Pode-se dizer que a “Emma de Renoir” é ambígua, como a de Flaubert. Entretanto, diferentemente do romance, não temos acesso a seus pensamentos e, portanto, baseamo-nos apenas em suas ações e comportamento. No filme, a supressão de episódios, ou indicações da passagem de Emma pelo convento, de seu gosto pelos romances, pelas gravuras e pelos *keepsakes*, torna suas atitudes injustificáveis. A atriz Valentine Tessier tem uma interpretação afetada, exagerada, evidenciando sua artificialidade como personagem que aspira futilidades.

De acordo com Donaldson-Evans (2005, p. 21), Renoir procura, “na medida do possível, dar uma cor realista à vida interiorana”, realizando cenas externas num período de frequentes produções em estúdio, “além de enfatizar o colorido dos personagens secundários (Homais, Lheureux, e o ótimo Charles Bovary, interpretado por Pierre Renoir, têm uma presença crucial no filme de Jean Renoir)”.

Em Chabrol, a única diferença substancial quanto à sequência narrativa é

que o filme começa em um episódio posterior do livro: o primeiro encontro entre Charles e Emma. Neste sentido, a adaptação de Chabrol seria mais “fiel” ao texto de Flaubert, seguindo a mesma sequência de acontecimentos. Diferentemente da versão de Renoir, aqui não há mesclas de diálogos ou acontecimentos, apenas algumas supressões.

A Emma de Chabrol (Fig. 1), interpretada por Isabelle Huppert, tem uma representação, em termos narrativos e atuação interpretativa, mais complexa do que a Emma de Renoir (Fig. 2). Pode-se acompanhar seu pensamento, que muitas vezes ela externa, ao falar: “Por que fui me casar?” Seu caráter pode ser compreendido a partir da combinação entre a exteriorização de seus pensamentos e os acontecimentos exteriores. Os episódios destacados do romance, e os diálogos adaptados, levam o espectador a acompanhar, deste modo, e com mais detalhes, seu sofrimento e desespero internos.



Figura 1: Emma de Chabrol: Isabelle Huppert (cena do baile)



Figura 2: Emma de Renoir: Valentine Tessier (cena do primeiro encontro com Rodolphe)

Outro aspecto a ser destacado nas adaptações está relacionado ao recurso usado por Flaubert para enfatizar regularidade e rotina, nas relações entre os personagens, em especial entre Emma, seu marido e os amantes. Renoir usa diversas cenas curtas, que retratam acontecimentos do cotidiano do casal ou dos amantes. Entretanto, não há recurso notável que transforme aqueles acontecimentos em algo que tende à rotina, à repetição. Deste modo, as cenas aparecem como episódios únicos, não encadeados em uma série regular com um caráter de repetição mais ordinária.

De outro lado, Chabrol utiliza alguns recursos de “equivalência”⁸, na linguagem cinematográfica. Em alguns momentos há um narrador, uma voz *off*,⁹ que explica, por exemplo, como a relação entre Emma e Rodolphe “se tornou tão monótona como um casamento”. Justapostas, acontecem cenas que se repetem, como a chegada do amante ao jardim de Emma, e que reforçam o caráter rotineiro das ações.

Destacam-se, entre os acontecimentos cinematograficamente explorados, a cena da feira agrícola, em que Flaubert cruza dois cenários: do comício político e do par enamorado, Emma e Rodolphe. Para muitos autores, trata-se de uma cena pré-cinematográfica (SIERRA, 2007, p. 133). A propósito, Chabrol destaca

⁸ A técnica da “equivalência” na adaptação cinematográfica já foi duramente criticada por François Truffaut em “Uma certa tendência do cinema francês” (1954). Nesse artigo, precursor da Nouvelle Vague e da Política dos Autores, Truffaut ataca a suposta “tradição de qualidade” no cinema francês, que ele considera um “cinema caduco, reacionário e elitista”, em que o diretor faz o papel de mero técnico encenador (*metteur-en-scène*), enquanto a glória da autoria recaía sobre roteiristas de talento duvidoso, fundadores do “realismo psicológico” francês. Tais roteiristas empregavam a técnica da “equivalência” no processo de adaptação para o cinema de grandes clássicos da literatura francesa. Criticada por Truffaut, a técnica da equivalência consistia em recriar situações inteiras de um romance no roteiro, uma vez que determinadas cenas poderiam ser “infiláveis”. Em seu artigo, Truffaut condena roteiristas e diretores franceses responsáveis pelo “realismo psicológico” e a “tradição de qualidade”, enquanto saúda verdadeiros autores, mestres da adaptação, como Jean Renoir e Robert Bresson (TRUFFAUT, 2005).

⁹ Uma voz que pode ser ouvida pelo espectador, do qual seu articulador não pode ser visualizado.

a técnica cinematográfica antecipatória de Flaubert -- estilo que prefere mostrar ao invés de contar (cena da feira agrícola ou comício -- *cross-cutting*, cf. DONALDSON-EVANS, 2005, p. 21).¹⁰

O narrador: do romance ao filme

De acordo com Donaldson-Evans (2005, p. 21), “o que os diretores não anteciparam [...] foram as complexidades envolvidas em encontrar um equivalente cinematográfico para o estilo indireto livre de Flaubert, para sua ironia, e para o ritmo distintivo de sua prosa”.

Como mencionamos, a posição do narrador é uma das contribuições mais importantes de Flaubert. Como este aspecto do romance “aparece” na adaptação de Renoir? Sob as possibilidades próprias do modo cinematográfico, é o narrador quem “olha” (ou “mostra”) as cenas, sem verbalização. Pode-se considerar que o narrador de Renoir aparece na delimitação, compressão e ênfase de cenas e acontecimentos em torno de Madame Bovary – é o meganarrador fílmico ou *Grand Imagier*, essa instância impessoal que organiza a sucessão de planos e pontos de vista (GAUDREULT, 1989, p. 10). Foi Albert Laffay quem primeiro teria proposto a figura do *Grand Imagier*, definida como uma “presença virtual escondida por trás de todos os filmes” (idem: 10). Gaudreault chama a atenção para que não confundamos o *Grand Imagier* com a figura do narrador verbal que, comumente, os filmes exibem. Para ele, o narrador verbal não passa de um coadjuvante do *Grand Imagier* de Laffay, podendo corresponder também ao narrador implícito da narrativa escritural.

Conforme observa Paul Ricouer, no prefácio ao livro de Gaudreault (2009: xii), o autor canadense parte de uma arqueologia da narrativa cinematográfica que começa por esclarecer particularidades dos respectivos

¹⁰ Sobre um tipo correspondente de experiência, pré-cinematográfica, em literatura brasileira, ver Memórias Póstumas de Brás Cubas que, segundo Bressane (1996: 51), “situa-se numa fronteira de baixa definição, é livro no limite do filme, da música, da pintura e do livro”.

modelos de diegese propostos por Platão e Aristóteles. No modelo platônico, mimesis significa personificação e configura um tipo de narrativa. No modelo aristotélico, a mimesis assume outro significado, designa um gênero subordinado à ação humana de uma forma criativa (GAUDREULT, 2009: xii). Confusões ou distorções nos modelos platônico e aristotélico de diegese estariam no cerne, talvez, da predominância de perspectivas literárias ou escriturais em investigações da narrativa cinematográfica.

Renoir evidencia justamente a influência teatral, a preponderância da narrativa cênica sobre a teatral, evita planos muito próximos e planos com ponto de vista. Pode-se considerar que a decisão de enfatizar a influência do teatro através de “longos *takes*, planos médios que incluem ambos os participantes da cena mais do que *closes* de campo/contra-campo” (DONALDSON-EVANS, 2009, p. 44), seja uma forma de estar em conformidade com o narrador impessoal.

Essa maneira flaubertiana de narrar, sem emitir juízos diretamente, misturando o discurso narrativo ao dos próprios personagens, pode ter encontrado um recurso parcialmente equivalente, ou método de emulação, na *mise-en-scène* de Renoir, em especial no uso de portas e janelas do cenário e constituição do espaço diegético com a câmera. A narrativa putativamente impessoal é comum ao cinema clássico ou narrativo-dramático. Ao enquadrar cenas e personagens através de portas e janelas, com movimentos de correção e acomodação da câmera, Renoir instaura um “traço” dessa impessoalidade, na verdade “pessoalizando-a” sutilmente, tornando-a algo equivalente à narração de um “terceiro personagem bisbilhoteiro”. Assistimos à ação como se um terceiro personagem se esgueirasse sem muita preocupação pela casa dos Bovary. Dessa forma, Renoir traz a impessoalidade da narração fílmica – muitas vezes uma narração onisciente e todo-poderosa – para mais próximo dos personagens, um análogo do método flaubertiano.

Novamente de acordo com Donaldson-Evans (2005, p. 21), “saído da *nouvelle vague*, Chabrol irá trabalhar sobretudo a questão do ponto de vista

narrativo”. Segundo o autor, uma das grandes inovações desta escola cinematográfica, e dos cinemas novos, foi o uso da [câmera] *subjetiva indireta livre*, que permitiria apresentar uma visão simultânea do “autor” (o cineasta) e do personagem, através de certos recursos de fotografia e montagem. A comentada cena do baile evidencia de forma clara o uso de tal procedimento. O êxtase de Emma, dançando naquele primeiro grande baile de sua vida, é traduzido por uma decupagem em três tempos. No primeiro deles, a câmera registra, em plano geral e movimentos cadenciados, os bailarinos no salão; no segundo tempo da montagem, a câmera acompanha de perto (em primeiro plano) o rosto e detalhes do corpo de Emma; finalmente, uma *subjetiva indireta livre* nos mostra o que Emma vê enquanto dança. Esse uso da *subjetiva indireta livre*, característico do cinema da *nouvelle vague*, sobretudo graças ao uso da câmera na mão, faz com que Emma passe a ser o fio condutor da narrativa fílmica. Através de seus olhos vemos, agora em cores, o mundo desolador da vida rural e o desejo de transcender, pela fantasia de uma vida romântica, sua realidade miserável de pequeno-burguesa da província.

A afirmação de Donaldson-Evans (2009), citada no início desta seção, parece não proceder em relação às versões cinematográficas dos diretores em questão. Ambos – cada qual à sua maneira – recriam, com recursos da linguagem cinematográfica, uma possibilidade para o narrador impessoal de Flaubert. A narração em primeira pessoa sempre foi, no cinema, um regime de exceção - longas-metragens totalmente baseados em emulação de narrativa em primeira pessoa são raros, como *Lady in the Lake*, filme de 1947 de Robert Montgomery. Entretanto, nem Renoir nem Chabrol inauguram qualquer procedimento realmente inovador, como Flaubert em seu romance. Os cineastas utilizam recursos já conhecidos e bastante explorados.¹¹

¹¹ Contudo, é difícil analisar *Madame Bovary* de Renoir com precisão porque as cópias às quais temos acesso foram severamente mutiladas, editadas por terceiros, no interesse de distribuidoras. O DVD *Madame Bovary*, distribuído no Brasil pela Versátil, consiste em cópia reduzida do original dirigido por Jean Renoir, cortada já pela ocasião de seu lançamento na Europa.

Discussão

Tanto Chabrol quanto Renoir sabiam que era impossível filmar linha por linha o romance de Flaubert, embora ambos tenham dito que respeitaram fielmente o texto. Ainda que pudessem fazê-lo, estariam desrespeitando o romance, pois este não foi feito para ser visto com os olhos, mas para ser imaginado (MÜLLER JR, 2004, p. 57).

Trata-se, parece-nos, de uma posição dogmática, a de Muller Jr., de que não se pode considerar “desrespeito” a recriação de literatura em cinema (para “respeitar” a vontade manifesta de Flaubert de impedir ilustrações e encenações teatrais de seus romances). É muito notável que os aspectos comparados entre *Madame Bovary* e as suas adaptações fílmicas evidenciam claras diferenças entre as linguagens.

Deve-se considerar que outro aspecto de influência nos resultados estéticos, e tratado destacadamente, é o contexto em que os filmes são produzidos. Além das questões relativas à transposição de uma “linguagem” a outra, há outras questões como “tecnologia, orçamento, censura, cultura nacional e imperativos da indústria cinematográfica” (DONALDSON-EVANS, 2005, p. 22) que têm efeito no produto audiovisual. Donaldson-Evans aponta como aspectos econômicos influenciaram o resultado do filme. Ele afirma que a primeira versão de *Madame Bovary*, de Renoir, durava cerca de três horas e meia, e que, por temerem um desastre comercial, os distribuidores insistiram para que fosse reduzido para menos de duas horas - “uma mutilação que [...] apenas arruinou o filme” (DONALDSON-EVANS, 2009, p. 44).

O romance de Flaubert, por motivos diferentes, sofreu modificações em sua primeira edição, no periódico francês *Revue de Paris*. De acordo com carta de Flaubert (1993, p. 163) ao diretor do periódico, o autor aceitou suprimir a passagem do fiacre que sugere o encontro amoroso entre Emma e Léon. A insistência para tal supressão, entre outras, estava relacionada ao temor de acusação de imoralidade. Apesar de Flaubert não aceitar mais interferências, o romance foi publicado, e, além da extração sugerida, com algumas palavras e pequenos trechos censurados para não chocar o público leitor do *Revue*. Mesmo

com a censura, Flaubert foi levado a julgamento. O primeiro ponto da acusação refere-se ao que M. Pinard compreende como o tema da obra: a glorificação do adultério ou *poésie de l'adultère*. O segundo refere-se aos elementos do texto, especialmente à construção das personagens, que teriam sido trabalhadas com o intuito de servir ao tema sem contestá-lo (HOSSNE, 2000, p. 118). A acusação recai sobre a forma de representação da sociedade, portanto às supostas consequências desta apologia do adultério.

No romance de Flaubert, como mencionado no início, a forma da narrativa impessoal força o leitor não apenas a perceber as coisas diferentemente – “fotograficamente exata” – mas também força uma alienante insegurança sobre seu julgamento. Isso é uma quebra de convenção; seus predecessores apresentavam inequívoco julgamento moral bem fundado e descrito sobre as personagens.

Finalmente, de acordo com Donaldson-Evans (2009, p. 42), Renoir associa o trabalho de adaptação literária para o cinema ao do pintor e sua modelo. A modelo deve apenas ser uma porta de entrada, um ponto de partida, para o que o pintor pode fazer, como deve ser a obra literária. O filme de Jean Renoir (1934), produzido segundo os moldes do cinema europeu dos anos 30 (e já com as características daquilo que se chamaria “realismo poético”), procura manter-se fiel à estrutura narrativa do livro, transpondo quase que capítulo por capítulo.

Agradecimento: Daniella Aguiar agradece à CAPES pelo apoio recebido (bolsa de pós-doutorado).

Referências

- AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. **Semiosis and intersemiotic translation**. *Semiotica*, v. 2013, n. 196, p. 283-292, agosto 2013.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1987. 504 p.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – Disjunções – Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2005. 246 p.

-
- BARTHES, Roland. A escrita do romance. In: _____. **O Grau Zero da Escrita**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 240 p.
- BAZIN, André. Por um cinema impuro: Defesa da adaptação. In: BAZIN, André (Ed.). **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.
- BENJAMIN, Walter. The task of the translator. In: Harendt, Anna. (Ed.). **Illuminations**. New York: Schocken Books, 1978. p. 69-82.
- BERSANI, Leo. **The Narrator and the Bourgeois Community in “Madame Bovary”**. The French Review, v. 32, n. 6, p. 527-533, maio 1959.
- BOON, Kevin Alexander. **Script Culture and the American Screenplay**. Detroit: Wayne State University Press, 2008. 240 p.
- BRESSANE, Julio. **Alguns**. São Paulo: Imago, 1996. 95 p.
- CAMPOS, Augusto. O Flaubert que faz falta. In: _____. **À Margem da Margem**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 13-22.
- CAMPOS, Haroldo. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1975. 236 p.
- CANUDO, Ricciotto. Birth of a Sixth Art [1911]. In: Abel, Richard (Ed.). **French Film Theory and Criticism**. Princeton: U P, 1988. p. 58-65.
- _____. Reflections on the Seventh Art [1923]. In: Abel, Richard (Ed.). **French Film Theory and Criticism**. Princeton: U P, 1988. p. 291-302.
- CARDOSO, Luís Miguel. A Questão Social na dialética entre a Literatura e o Cinema. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, VIII, 16-18 de setembro, Coimbra. Actas do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. setembro de 2004.
- DONALDSON-EVANS, Mary. **Madame Bovary at the movies: adaptation, ideology, context**. Netherlands: Rodopi, 2009. 218 p.
- _____. **A medium of exchange: the Madame Bovary film**. Dix-Neuf, n. 4, p. 21-34, abril 2005.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2008. 336 p.
- _____. **Cartas Exemplares**. Duda Machado (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1993. 258 p.
- _____. **Correspondance**. Nouvelle édition augmentée. Paris: Louis Conrad, Libraire-Editeur, 1926-1933 (9 volumes). Suplementos, 1954 (4 volumes).
- GAUDREAU, André. **Du Littéraire au Filmique: Système du récit**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989. 200 p.
- _____. **From Plato to Lumiere: Narration and Monstration in Literature and Cinema**. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
-

225 p.

- HOSSNE, Andrea Saad. **Bovarismo e Romance: Madame Bovary e Lady Oracle**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. 300 p.
- JUNKES, Lauro. **Romancistas e a teoria do romance**. Anuário de Literatura, UFSC, n.5, p. 131-158, 1997.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades, 2000. 236 p.
- MAUPASSANT, Guy. **Gustave Flaubert**. Tradução Betty Joyce. Campinas: Pontes, 1990. 128 p.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Prosa 1**. São Paulo: Cultrix, 2006. 356 p.
- MÜLLER JR., Adalberto. **Cinema, tradução e infidelidade: os casos de Madame Bovary**. Sessões do imaginário, Famecos/PUCRS, Porto Alegre, n. 11, p. 52-57, julho 2004.
- SERCEAU, Michel. **L'adaptation Cinématographique des Textes Littéraires: Théories et lectures**. Liège: Éditions du CEFAL, 1999. 206 p.
- SIERRA, Nelly Vélez. **En los 150 años de 'Madame Bovary', 1857-2007 – Diseño de un personaje: 'Madame Bovary'**. Pensamiento Y Cultura, v. 10, p. 123-137, nov. 2007.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico. **Rumores – Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias**, v. 2, n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rumores/article/viewFile/6544/5951> Acesso em: 29 abril 2013.
- STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. p. 54-76.
- TRUFFAUT, François. **O Prazer dos Olhos: Escritos sobre Cinema**. Rio de Janeiro: JZE, 2005. 302 p.
- VARGAS LLOSA, Mário. **A Orgia Perpétua: Flaubert e Madame Bovary**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. 198 p.