

A VISÃO CINEMATOGRAFICA DE FLAUBERT

“Une nuit, vers onze heures, ils furent réveillés par le bruit d’un cheval qui s’arrêta juste à la porte. La bonne ouvrit la lucarne du grenier et parla quelque temps avec un homme resté en bas, dans la rue. Il venait chercher le médecin; il avait une lettre. Nastasie descendit les marches en grelottant, et alla ouvrir la serrure et les verrous, l’un après l’autre. L’homme laissa son cheval et, suivant la bonne, entra tout à coup derrière elle. Il tira de dedans son bonnet de laine à houppes grises une lettre enveloppée dans un chiffon, et la présenta délicatement à Charles, qui s’accouda sur l’oreiller pour la lire. Nastasie, près du lit, tenait la lumière. Madame, par pudeur, restait tournée vers la ruelle et montrait le dos”. (*Madame Bovary*, p. 46).

Esta passagem, como tantas outras de *Madame Bovary*, poderia transformar-se facilmente em roteiro cinematográfico, se lhe acrescentássemos alguns termos precisos, como *plano geral* e *plano médio* e uma pequena dose de linguagem técnica: “uma panorâmica apanha Nastasie descendo a escada”.

Flaubert compõe frequentemente dessa maneira cinematográfica, a ponto de ser mais fecunda, para a compreensão de sua obra, uma comparação entre o cinema e *Madame Bovary* que, por exemplo, entre o romance e a encenação teatral. E isso não só porque algumas cenas pareçam especialmente apropriadas ao cinema, pela atenção dada ao cenário e pelo tratamento do espaço; ou porque se utilize de técnicas semelhantes às técnicas cinematográficas, como a montagem; mas também, como o demonstra a passagem referida, por existir na prosa flaubertiana um elemento cinematográfico na notação precisa do gesto e na impregnação física geral. Por êsse motivo, gostaria de examinar *Madame Bovary* à luz de algumas definições de cinema, habitualmente aceitas.

Embora existam entre os críticos divergências teóricas, no que diz respeito à essência ilusória do cinema, parece haver um acôrdo tácito quanto ao reconhecimento da importância central do movimento. “Se existe uma estética do cinema — afirma Renée Clair — ela pode ser resumida numa palavra: movimento” (1). Desde Edison e Lumière, o cinema tem sofrido o fascínio da ação, da vida em seus aspectos mais efêmeros, dos cavalos correndo, das caçadas, dos movimentos de uma multidão. A constante do cinema tem sido sempre o movimento,, quer seja observado por uma câmara fixa ou criado por uma câ-

(1) Citado por Kracauer. *Theory of Film*, New York, 1960, p. 34

mara movel — como em *Marienbad*, onde a câmara parece, frequentemente, mais viva que as pessoas fotografadas; ou na *Guernica* de Resnais, onde o filme inteiro se passa dentro do espaço visual do quadro de Picasso.

“A característica básica do cinema, como diversão — declara Panofsky — não deriva do interesse objetivo por um assunto específico, mas do puro deleite de ver as coisas se moverem” (2). A afirmação faz-nos lembrar Flaubert, não apenas porque deprecia o assunto, mas porque manifesta aquele fascínio pelo movimento, que anima grande parte de sua prosa:

“On approchait des Bertaux. Le petit gars, se coulant par un trou de haie, disparut, puis il revint au bout d'une cour en ouvrir la barrière. Le cheval glissait sur l'herbe mouillée; Charles se baissait pour passer sous les branches. Les chiens de garde à la niche aboyaient en tirant sur leur chaîne. Quand il entra dans les Bertaux, son cheval eut peur et fit un grand écart”. (p. 47).

O impacto visual deste relato de uma das primeiras visitas de Charles ao sítio de Emma, só pode ser explicado pela acuidade na apreensão dos movimentos e dos gestos que animam as descrições de Flaubert. Cada sentença, cada frase, surge como que animada: Charles à cavalo, abaixando a cabeça para evitar os galhos; o cavalo, que desliza na grama molhada e sobressalta-se ao entrar na propriedade; o menino, que desaparece através de um orifício da sebe, para reaparecer logo depois. O movimento, na realidade, não antecipa a história: desenrola-se diante dos nossos olhos, descrito em si mesmo, fazendo parte de uma cena imaginada com vivacidade. Certos críticos, obcecados por símbolos, se apressaram em reconhecer na reação do cavalo, uma premonição da infelicidade conjugal do personagem; no entanto, o trecho atua num nível puramente visual, apenas como um caso de movimento observado ao vivo.

Outro crítico de cinema identificou o prazer que sentimos assistindo aos filmes, com o prazer que temos de observar o vento encrespando as folhas. É justamente em relação a essa espécie de movimento, quase imperceptível, que Flaubert manifesta uma admirável sensibilidade. Há um pendor seletivo em sua visão, uma acuidade pelo movimento, que às vezes se aproxima de uma visão quase mística da energia cósmica e universal: “Eu vi a vida nascer — diz Santo António — eu vi o movimento começar”.

O romancista possui uma lucidez impressionista para o que está acontecendo na atmosfera. *Madame Bovary* está pontilhada de descrições da ação dos gazes no ar: exalações que se elevam de um monte de adubo (p. 47); o redemoinho da poeira provocado por uma porta aberta (p. 56); o vapor que se desprende da carne, na cozinha de Emma (p. 99); a névoa esbranquiçada que flutua sobre a mesa de banquete (p. 181); a luz pardacenta que envolve

(2) Erwin Panofsky, “Style and Medium on the Moving Pictures”, in *Transition*, n.º 26, 1937, p. 121.

a noite tépida (p. 187); o penacho de fumaça das fábricas, com os bordos esgarçados pela brisa (p. 288); a névoa luminosa sobre as casas empilhadas de Ruão (p. 291). Do mesmo modo, suas paisagens tendem a se agitar, a dilatar-se como se tivessem vida:

“Il y avait du brouillard sur la campagne. Des vapeurs s’allongeaient à l’horizon, contre le contour des collines; et d’autres se déchirant, montaient, se perdaient... De la hauteur où ils étaient, toute la vallée paraissait un immense lac pâle, s’évaporant à l’air”. (p. 187).

O efeito psicológico deste trecho é de vibração, insubstancial como o efeito dos reflexos na água ondulada, ou dos movimentos sutis do ar nos quadros impressionistas.

É a mesma vibração que caracteriza o tratamento que Flaubert dá à luz. O romancista tende a ver a cena, menos em termos de formas sólidas e compactas, que como uma configuração das mudanças de qualidade e difusão da luz — tal como o Monet da série da catedral de Ruão, onde o pintor parece mais interessado na luz que no monumento. Ambos procuram eliminar certos detalhes, que com o auxílio da memória, poderiam ser inferidos dos dados visuais, mas que não foram registrado pela retina. Ambos se interessam pela luz em ação, pela mudança que opera na cor, como ocorre na descrição da cozinha de Emma:

“... les auvents étaient fermés. Par les fentes du bois, le soleil allongeait sur les pavés de grandes raies minces, qui se brisaient à l’angle des meubles et tremblaient au plafond... Le jour qui descendait par la cheminée, veloutant la suie de la plaque, bleuissait un peu les cendres froides”. (p. 55).

A palavra *bleuissait* é característica, pois sugere a existência de “matizes locais”, criados pela ação da luz. Flaubert nos descreve frequentemente a cor de um objeto afetada pela luz e não como um absoluto, ligada permanentemente a ele. Na descrição do abade Bournisien, por exemplo, conta-nos que o sol esbatia a cor de sua batina de lã; e o rosto de Emma sofre variações semelhantes, surgindo às vezes avermelhado pelo fogo que ela está ateando (p. 115), às vezes iluminado pelos reflexos vacilantes do sol (p. 51).

Jean Pierre Richard se refere à “grande lei do porejamento” que domina *Madame de Bovary*, sugerindo que Flaubert é especialmente sensível à permeabilidade ou à passagem vagarosa de um elemento a outro, quer na transformação da água em orvalho ou geadas, quer mesmo nas gotas de suor que se formam nos ombros nus de Emma. A frase “fascínio pelo movimento”, neste contexto, talvez devesse ser matizada pois, como acentua Auerbach, “em Flaubert a vida não espuma nem se encapela, mas flue viscosa e indolente” e o movimento da superfície se revela, com frequência, “apenas um tumulto vazio”.

uma curva sem progressão. A observação parece válida, pelo menos no nível humano; não obstante, acho improvável que o autor de tantas paisagens palpitantes, o observador amoroso das névoas e odores que se dissolvem no ar, pudesse ser o negativista empedernido que o acusam.

O que afirmamos das paisagens, podemos afirmar também dos retratos, onde vemos em ação o mesmo princípio cinético e impressionista. Embora Flaubert seja plenamente capaz de realizar o retrato tradicional e a composição pictórica de convenção — habilidade utilizada com êxito quando congela o movimento num plano fixo de Emma, retendo-a numa de suas poses características — na maioria das vezes prefere inscrever a composição no tempo, dando-nos uma espécie de fluxo visual. Então, como a imagem se move, as leis comuns do retrato se transformam e o movimento se revela como o fator vital; é ele que passa a atrair o nosso olhar, como no cinema, onde tendemos a concentrar a atenção mais num pássaro levantando vôo que num cenário estático. O relato do primeiro encontro de Charles com Emma, por exemplo, fornece apenas uma visão fragmentária e provisória da heroína. Adotando-se o ponto de vista de Charles, vemos inicialmente o vestido azul, em seguida suas unhas e finalmente seus lábios carnudos. A apresentação é temporal e progressiva, como uma passagem gradual do plano geral ao plano médio e deste ao *close up*.

Arnold Hauser comenta que as coisas mecânicas, que correm, competem, viajam, voam, são básicas para o filme, pois “a máquina está na origem é o meio e é o assunto mais adequado” do cinema (3). Sem ir tão longe, podemos observar que os personagens de Flaubert passam grande parte do tempo em veículos em movimento: Charles em seu *boc*; praticamente todos em *L’Hirondelle*; e Emma e Leon naquilo que Martin Turnell denominou “aquele cabriolé estranhamente freudeano”. Em cada um desses exemplos encontramos a mesma fusão entre a adequação metafórica e o prazer gratuito derivado das propriedades visuais da imagem movel: o *boc* tôsko e caipira como Charles; *L’Hirondelle*, veículo tão ironicamente apropriado ao desejo itinerante de Emma e o cabriolé que, com suas cortinas, associamos de certo modo a um *boudoir*.

A mesma síntese entre adequação simbólica e prazer sensual pelo movimento, ocorre nos passeios de Emma a Ruão:

“Elle la connaissait d’un bout à l’autre; elle savait qu’après un herbage il y avait un poteau, ensuite un orme, une grange ou une cahute de cantonnier; quelquefois même, afin de se faire des surprises, elle fermait les yeux. Mais elle ne perdait jamais le sentiment net de la distance à parcourir”. (p. 287).

Com efeito, as viagens em *L’Hirondelle* funcionam como sinais da degradação de Emma que, à medida que perde a excitação inicial, vê a familiaridade

(3) Arnold Hauser, “Space and Time in the Film”, in *Film: a Montage of Theories*, ed. R.D. Mac Cann, New York, 1966 p. 197.

empalidecer tudo. Ao mesmo tempo, há um ritmo visual que, independentemente do tema ou da psicologia, acarreta por si só, a emoção estética:

“Enfin, les maisons de brique se rapprochaient, la terre résonnait sous les roues, *L'Hirondelle* glissait entre des jardins, où l'on apercevait, par une clair-voie, des statues, un vignot, des ifs taillés, et une escarpolette. Puis, tout d'un coup, la ville apparaissait.

Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'enlargissait au delà des ponts, confusément”.

Temos de novo o olhar movel, a carruagem movel e várias mudanças de perspectivas. Em passagens como esta, Flaubert revela que pode haver encanto no lugar comum. Não há nada de profundo numa carruagem se aproximando de uma cidade; no entanto, o fato constitui uma experiência cinestética e visual com que logo podemos nos identificar — embora a maioria dos romancistas pré-flaubertianos não a tenha considerado digna de ser descrita.

O exemplo supremo da utilização artística das carruagens em movimento é o episódio apontado por Harry Levin, quando “Flaubert escolta os amantes até a carruagem encortinada, afasta-se a uma distância conveniente e projeta uma sequência rápida de planos à distância, de tal forma que, em vez de testemunharmos a posse amorosa, damos um longo giro à volta de Ruão, o qual se acelera progressivamente, atingindo um clímax metafórico” (4). A cena constitui, deste modo, uma versão discreta da experiência amorosa, que é substituída por uma longa série de equivalentes cinematográficos do ato sexual e do orgasmo, tais como trens se engatando e entrando em túneis, vagões se quebrando, pássaros alçando vôo, fogos de artifícios. Ao mesmo tempo, o cabriolé nos dá a impressão de um pouco sórdido, uma espécie de bordel ambulante, “plus close qu'un tombeau et ballotée comme un navire”, contrastando sarcasticamente com o idealizado ninho de amor, que Emma teria preferido.

A cena a que estamos nos referindo, culmina com um belo *close up*, quando a mão de Emma rejeita o bilhete destinado a Leon e os pedaços de papel esvoaçam como borboletas brancas sobre a colcha vermelha. A imagem é significativa, não apenas por nos conduzir de volta às cinzas esvoaçantes do buquê de casamento de Emma, mas porque tira partido do movimento. Da mesma forma que o tórno mecânico de Binet ou que a caixa de música, que parodia o mundo elegante de Vaubyessard através do rodopio de valsa das suas miniaturas, a imagem *sugere* mas não *simboliza* ostensivamente. O mesmo acontece com Djali, o cão melancólico de Emma, cuja afinidade com a heroína Flaubert mais de uma vez insinua;

“Sa pensée, sans but, d'abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne, jappait

(4) Harry Levin, *The Gates of Horn*, New York, 1963, p. 253.

après les papillons jaunes, donnait la chasse aux musaraignes en mordillant les coquelicots sur le bord d'une pièce de blé". (p. 78/9)

Como estamos vendo, o escritor não pôde resistir à elaboração visual de suas imagens. Depois de sugerir a comparação, sente-se obrigado a inventar um campo de papoulas onde o cochorrinho possa brincar. As próprias imagens exigem um palco.

Em *The Craft of Fiction*, Peraj Lubbok chama oportunamente a atenção para a visão cênica de Flaubert. Contudo, se esquece de sublinhar, que o tratamento cênico do romancista apresenta mais pontos de contacto com o cinema que com o teatro. Pois Flaubert tende a visualizar todos os permenores de uma cena, a pensar em cada detalhe do espaço visual em que se desenrolam os acontecimentos romanescos. Sobretudo na Exposição Rural, a disposição do espaço e dos personagens antecipa as recomendações dadas por Pudovkin quanto à filmagem das cenas de multidão (5). Pudovkin sugeria uma tomada de cima (desempenhada no romance pela onisciência temporária), uma tomada de janela do segundo andar (de Emma e Rodolphe, da Casa da Camara) e uma tomada ao rez do chão (partilhada entre Emma e Rodolphe, enquanto vagueiam pela feira, observando os trajas rústicos e as maneiras dos participantes). Além disso, o espaço é dividido em níveis: no solo os animais e camponeses, no palanque os convidados de honra e acima de todos Emma e Rodolphe. O resultado obtido é semelhante ao do cinema quando, segundo Pudovkin, "foi possível reproduzir a mesma cena de forma muito mais clara e expressiva que quando a objetiva desempenhava o papel do espectador de teatro, sentado quieto em sua poltrona. A câmara, que até então funcionara como um espectador imóvel, recebera finalmente uma rajada de vida". (5).

Quase todas a scenas principais do romance possuem essa espécie de vida variegada, essa riqueza de detalhes autenticos que comunicam a sensação e a atmosfera do acontecimento. Tudo é animado de notações circunstanciais e a cada passo somos informados da hora, do tempo, da estação, da fonte e da qualidade da luz — tanto quanto dos personagens e do que estão fazendo e dizendo. Flaubert presta uma atenção escrupulosa à vestimenta, utilizando-a para distinguir socialmente as pessoas ou evocar seu temperamento: é o que acontece com o *casque* de Charles, o boné pretencioso de Homais ou os casacos libertinos de Rodolphe. Na cena do casamento o escritor sugere a hierarquia social através dos vários trajas (desde os aventais dos camponezes até as sobrecasacas na última moda) e dos vários veículos (do *boc* desengonçado ao requintado cabriolé). Em seguida, tendo estabelecido as especificações sociais necessárias, entrega-se à ornamentação da mesa do banquete, com uma exuberância digna de Hollywood.

(5) V.I. Pudovkin, "The Plastic Material", in *Film: a Montage of Theories*, R.D. Mac Cann, New York, 1966, p. 28.

A densidade física e material da encenação flaubertiana, faz lembrar a definição que Kracauer dá do cinema de uma “continuidade material” que tem como função básica o “estabelecimento da existência física” (6). Embora esta definição não se ajuste à apresentação da continuidade mental que é a consciência de Emma, poderia argumentar-se que, mesmo quando Flaubert focaliza eventos puramente mentais como os devaneios da heroína, há sempre nêles um elemento material e uma aguda visualização:

“dans des chaises de postes, sous des stores de soie bleue... avec un mari vêtu d'un habit de velours noir à longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes”.
(p. 75).

A frase nos deslocou da realidade e, no entanto, tudo foi enunciado em termos visuais coerentes, numa espécie de análogo imaginário de uma cena de amor hollywoodiana. O amante e a paisagem foram idealizados e o véu estendido sobre a câmara, escondeu as rugas da heroína.

Mesmo quando descreve sonhos e emoções Flaubert age como um cineasta, organizando para a nossa percepção os sinais externos e deles inferindo o pensamento. Auerbach salienta com grande brilho êste aspecto, ao analisar as descrições das refeições de Emma. O tema do seu desespero é revelado também por detalhes estratégicos, como as paredes porejantes e a laje úmida. As emoções não são descritas — são os próprios objetos que surgem impregnados de um significado emocional.

O mesmo acontece com a opressão do ambiente, que atua de maneira semelhante a de certas versões cinematográficas dos romances de Zola, sobretudo as minas de *Germinal* e as lavanderias intoleráveis de *Gervaise*. Estes filmes exemplificam ainda a inadequação entre o conteúdo anestético e o tratamento estético pois há entre as coisas filmadas e a beleza do filme, a mesma disparidade. Aquilo que o verismo fez para a Itália destruída pela guerra e certos filmes do cinema novo inglês, como *A Taste of Honey* (“Um gosto de Miel”) e *Saturday Night, Sunday Morning* (“Tudo começou num sábado”) fizeram pelos grupos mais miseráveis da classe operária inglesa, Flaubert fez pela França provinciana do século 19. Em todos esses exemplos presenciamos o mesmo tédio sufocante, delineado com uma espécie de minúcia afetuosa e um cuidado artístico especial para com o sórdido e o lugar comum.

Às vezes o romancista lança mão da montagem para explorar melhor certos detalhes visuais e, através deles, comentar os valores e aspirações de seus protagonistas. É o que acontece na descrição da casa de Charles:

“Un papier jaune serin, relevé dans le haut par une guirlande de fleurs pâles, tremblait tout entier sur la toile tendue... Les tomes du *Dictionnaire des Sciences Médicales*, non coupés, mais dont la brochure avait souffert dans toutes les ventes successives

par où ils avait passé, garnissaient presque à eux seuls les six rayons d'une bibliothèque en bois sapin". (p. 66).

A cena surge banhada por uma luz dura e antipática, que nela incide como uma lanterna policial ou o olhar de desprezo de uma dona de casa, enquanto a câmara apanha em panorâmica certos detalhes eloquentes. A casa, contrasta grosseiramente com a visão de Emma de castelos em terras exóticas; e cada pormenor, desde o papel de parede amarelo-canário, até a escassez dos livros médicos, parece emblemático da mediocridade de Charles e de sua incompetência profissional. Como sempre, Flaubert não declara que Charles não leu seus livros de medicina, ou que estes eram de segunda mão, e portanto obsoletos; mas deixa-nos inferir isso dos sinais físicos, das páginas que não haviam sido cortadas e das capas que mostravam os traços das vendas sucessivas.

O romancista cria, assim, uma curiosa temporalidade material, usando cinematograficamente os objetos, a ponto de transformá-los em atores consumados. Foi um pintor, Fernand Léger, quem observou como apenas o cinema é capaz de nos fazer penetrar "através dos *close-ups* nas possibilidades que jazem latentes num chapéu, numa cadeira, numa mão e num pé" (6). Embora fosse difícil encontrar em *Madame Bovary* a utilização dramática de uma cadeira, Flaubert usa exatamente nesse sentido o chapéu (o *casque* de Charles), as mãos (as mãos de Catherine Leroux) e o pé, ou mais precisamente o sapato de verniz que enrosca na perna de Hippolyte — outra situação que caracteriza a inépcia de Charles.

Cumprе acrescentar que este recurso é comum tanto ao cinema como ao romance, mas está fora do alcance do teatro, onde a atenção se concentra sobretudo nos atores. Devido aos limites da visão comum e à posição fixa do espectador, a maior parte do público teatral não pode divisar certos detalhes, como as camisas poidas os tiques nervosos, mesmo que o dramaturgo quizesse insistir neles. Flaubert, ao contrário, nos revela a caixa de charutos que Emma guarda como uma espécie de recordação fetichista de seu contacto com a vida aristocrática; o canivete de Charles, símbolo da sua rusticidade, ou o patético buquê de flor de laranjeira da protagonista.

Outra prova de que as metáforas retiradas da encenação teatral não podem dar conta da originalidade de *Madame Bovary*, está na liberdade com que Flaubert manipula os ângulos de visão. No cinema moderno, a câmara foi se libertando gradativamente das convenções teatrais que, inicialmente, a conservaram como que observando o palco do lado de fóra, para ir aos poucos penetrando no círculo da ação dramática até movimentar-se finalmente no seu interior. Flaubert, como a câmara dos filmes contemporâneos, sente-se a vontade quer observe a cena como um todo, quer adote o ponto de vista de um personagem determinado, quer use a montagem para sublinhar um detalhe ou um gesto que, no palco redundaria inútil ou poderia passar despercebido

(6) Citado por Kracauer. *Theory of Film*, New York, 1960, p. 45.

Em geral, é específico quanto ao ângulo de visão, como se estivesse aconselhando algum interprete futuro de sua obra. O colega anônimo, observador do capítulo inicial, nota Charles “resté dans l’angle, derrière la porte, si bien qu’on l’apercevait à peine”. Da mesma forma o romancista é muito preciso quanto a uma certa perspectiva, quando descreve os primeiros dias de encanto conjugal de Charles:

..“Quand il voyait de loin sa démarche paresseuse et sa taille tourner mollement sur ses hanches sans corset, quand, vis-à-vis l’un de l’autre, il la contemplait tout à l’aise et qu’elle prenait, assise, des poses fatiguées dans son fauteuil, alors son bonheur ne tenait plus...” (p. 122).

Rodolphe vê Emma de modo ligeiramente diverso, enquanto passeiam juntos pela feira e ele a espia com o rabo dos olhos:

“Il la considéra du coin de l’oeil. Son profil était si calme que l’on n’y devinait rien. Il se détachait en plein lumière, dans l’ovale de sa capote... Ses yeux aux longs cils courbes regardaient devant elle, et quoique bien ouverts, ils semblaient un peu bridés par les pommettes, à cause du sang qui battait doucement sous sa peau fine”.

Às vezes escolhe perspectivas bastante raras, como quando nos coloca no sótão para, com Mme Caron e Mme Tuvache, espiarmos Emma, escondidos pela roupa branca secando:

“se postèrent commodément pour apercevoir pour tout l’intérieur de Binet”.

Então, o *pôsto de observação* torna-se literal:

“Ah! la voici! fit Mme Tuvache.

Mais il n’était guère possible, à cause du tour, d’entendre ce qu’elle disait.

Enfim, ces dames crurent distinguer le mot franc...”

Da mesma forma que o marido, em *La Jalousie*, as duas protagonistas têm, finalmente, de se contentar com mera hipoteses e conjecturas maldosas. O aspecto *voyeurístico* também antecipa Robbe-Grillet, assim como a notação precisa dos limites da visão “il n’était guère possible, à cause du tour... elles crurent entendre... il avait l’air d’écouter...”

O resultado dessa técnica é aquilo que Henry James denominou “rotação hábil de aspectos”, isto é, uma modulação sutil da perspectiva e do ponto de vista. Flaubert está sempre alterando o ângulo de visão, de modo a termos momentos vacilantes de identificação com vários personagens, alguns familiares e outros introduzidos na trama sob o único pretexto de nos emprestar seus

olhos. Nesse sentido, é comovente o efeito que obtém vendo Charles, através dos olhos de um vizinho anônimo e curioso, mergulhado no solidão e degradação:

“Quelquefois, pourtant, un curieux se haussait pardessus la haie du jardin, et apercevait avec ébahissement cet homme à barbe longue, couvert d'habits sordides, farouche, et qui pleurait tout haut en marchant” (p. 365).

O ângulo insólito da camara, empresta à cena uma grande pungência.

Outras vezes, tem o cuidado de realizar as mudanças de angulação com fluidez, conservando o princípio cinematográfico de continuidade, ora nos conduzindo suavemente de um plano a outro, ora de um ângulo a outro, através — por exemplo — de um olhar ou uma alusão. No início do terceiro capítulo, na segunda parte, a angulação se efetua, por assim dizer, em círculo, deslocando-se de Emma a Léon, a Homais, a Charles e, novamente a Emma. O olhar de Emma nos leva da protagonista a Léon, em quem nos detemos um momento, o suficiente para ficarmos sabendo que “M. Homais le considèrait pour son instruction”; isso serve de pretexto para um desvio até Homais, de cujo comportamento, atitudes e mesmo opiniões ficamos a par, e deste a Charles, que está aborrecido porque os clientes não mais o procuram e por fim, de novo a Emma, porque “un souci meilleur vint le distraire, à savoir la grosseur de sa femme”. Assim, através de uma espécie de jogo de pegador, damos uma volta completa de cinco pontos de vista. Tais recursos fazem-nos lembrar nossa definição inicial do filme como uma temporalidade material, onde tudo é fluxo e transição imperceptível. Flaubert prestou grande atenção à continuidade e dissimulou aquilo que costumava chamar “as articulações” da escrita — da mesma forma que um diretor de cinema procura suavizar as transições do filme, cujos cortes só serão percebidos pelo olhar do perito.

Chamamos este processo de *montagem*. Pois no cinema, geralmente, uma cena não é filmada numa só tomada, e sim construída através de um combinação de planos, cada um deles mostrando apenas um segmento da ação; os ângulos variam e as tomadas podem ser feitas desde uma grande distância até uma grande proximidade. Esta técnica tornou-se possível pelo fato do filme poder ser cortado e emendado. Ora, como Harry Levin já assinalou, o próprio método de Flaubert de reduzir o complexo ao essencial, pode ser comparado ao corte cinematográfico. O primeiro a chamar a atenção para o uso da montagem, na sequência da Exposição Rural, foi Eisenstein, mostrando como é a “justaposição dos planos que lhe confere importância e significado”: “Por estranho que pareça, foi Flaubert quem nos deu um dos melhores exemplos de montagem paralela do diálogo, utilizada com a intenção de sublinhar expressivamente as idéias” (7). A montagem paralela dos diálogos, assemelham-se à técnica cinematográfica, através da qual, por exemplo, o extermínio dos operários em greve, é justaposto à tomada de uma cena num matadouro. Esta técnica também pode provocar

(7) Sergei Eisenstein, *Film Form*, New York, 1949, p. 12.

um choque irônico, como em *Medium Cool* (“Dias de Fogo”), onde os planos dos policiais distribuindo cacetadas nos manifestantes, se justapõem aos dos delegados à convenção, cantando *Happy Days are Here Again*. O entrelaçamento dos dois diálogos de *Madame Bovary* é infinitamente sugestivo, servindo para fazer murchar as pretensões tanto de Rodolphe como do conselheiro, do Don Juan provinciano e do político presunçoso. O mesmo artifício é usado de maneira geral por Flaubert, em quase todas as cenas de sedução ou nas entrevistas amorosas; o escritor consegue colocar sempre no plano de fundo uma pessoa cacete e importuna, como Homais, no primeiro encontro de Emma com Léon, ou o infatigável porteiro, no episódio da catedral de Ruão.

Através da montagem o cineasta ou o romancista poderia obter todo tipo de efeitos. Por exemplo, poderia manipular o ritmo, adaptando cuidadosamente o tempo ao conteúdo emocional da cena. Embora não exista um equivalente cinematográfico do pretérito imperfeito de Flaubert, poderíamos concebê-lo como uma manipulação da velocidade da narrativa, através da qual a ação seria de certo modo imobilizada, congelada num quadro de gestos mecânicos e malestar crônico. Como num bom filme, o quadro dominaria os atores. Ora, a prosa, deveria ter o efeito oposto, de acelerar o ritmo, afim de transmitir a impressão de movimento e entusiasmo, através de uma espécie de montagem romanesca, isto é, uma série de planos curtos, sucedendo-se com grande rapidez:

“Le coeur d’Emma lui battit un peu lorsque, son cavalier la tenant par le bout des doigts, elle vint se mettre en ligne et attendit le coup d’archet pour partir... se balançant au rythme de l’orchestre, elle glissait en avant, avec des mouvements légers du cou. Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon, qui jouait seul, quelquefois, quand les autres instruments se taisaient; on entendait le bruit clair des louis d’or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables; puis tout reprenait à la fois, le cornet à piston lançant un éclat sonore. Les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient; les mêmes yeux, s’abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres” (p. 84-85).

A atenção salta de um detalhe a outro, numa sequencia rapida de planos: o sorriso de Emma, os violinos, as moedas, os pistons, os pés, as saias, as mãos, os olhares. O trecho equivale a um roteiro cinematográfico completo, com as indicações dos cortes e mesmo com as sugestões para a sincronização de som e imagem.

Um pouco a diante, na mesma cena, o ritmo é controlado habilmente quando Emma valsa juntamente com a sintaxe de Flaubert: o estilo acelera-se mimeticamente, para depois moderar-se a medida que as frases se tornam mais longas e a dança vai chegando ao fim. De modo semelhante, no relato da

sedução de Emma por Rodolphe, há a justaposição de dois ritmos e o estilo serve para estabelecer um contraste entre as duas sensibilidades:

“Le silence était partout; quelque chose de doux semblait sortir des arbres; elle sentait son coeur, dont les battements récomençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, un voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus. Rodolphe, le cigare aux dents, raccommoait avec son canif une des deux brides cassée” (pgs. 189-190).

Flaubert torna o estilo mais lento, insistindo na doçura, no choro manso, na sensualidade acetinada de Emma. Já estávamos nos sentindo invadidos pela sensação agradável de um torpor erótico quando nos chocamos subitamente, com os movimentos bruscos de Rodolphe que, de charuto entre os lábios, conserta as rédeas. A montagem irônica provoca dentro do contexto, um certo choque.

A montagem pode funcionar tanto pela manipulação da distância da câmara, como pela velocidade — técnica usada com perícia em duas cenas: quando Emma é observada pelas duas bisbilhoteiras e quando desce da carruagem, onde ela e Léon se entregaram um ao outro. Depois de um *close-up* em que “une main” rejeita o bilhete endereçado a Léon, segue-se uma espécie de *zoom* invertido, de distanciamento da câmara, por meio do qual Emma é reduzida a “une femme” que usa um véu. O efeito de afastamento nos perturba porque tínhamos mergulhado na psique da heronia e, de repente, nos surpreendemos vendo-a como a uma estranha. Flaubert manipulou o ângulo de visão e a lente da câmara com grande perícia.

Em *Umberto D* de de Sica há uma cena em que o protagonista, tomado de profunda depressão, olha lá fóra, pela janela. A câmara faz um movimento brusco para a frente (*zoom*) e o calçamento de paralelepípedos sobe rapidamente em nossa direção, nos advertindo que o velho está pensando em se matar. É curioso que em *Madame Bovary* ocorra um exemplo extraordinariamente parecido de *zoom*, numa sequência quase idêntica: Emma está olhando o calçamento, após ler a carta de Rodolphe e se pergunta: “Pourquoi n'en pas finir?” E suas impressões subsequentes sugerem um *zoom* combinado com uma inclinação da câmara: “Il lui semblait que le sol de la place oscillant s'élevait le long des murs, et que le plancher s'inclinait par le bout, à la manière d'un vaisseau qui tange”. (p. 232).

O exemplo precedente mostra como a montagem também permite alternar uma visão subjetiva e uma visão subjetiva das coisas. A câmara pode focar Emma, depois aquilo que ela está vendo e através de efeitos especiais, sugerir inclusive a *sua maneira* de ver. O espectador pode identificar-se com uma

câmara inclinada, uma panorâmica ou um *travelling* que insiste em chamar a sua atenção para certos objetos ou pessoas. A câmara pode inclinar-se ou desfocar juntamente com a consciência de Emma, e em seguida corrigir a posição e o foco, à medida que a protagonista volta a si.

Há duas cenas em que esse revezamento seria particularmente eficaz: no baile e na Opera. Os dois acontecimentos são, em parte, filtrados pela consciência de Emma. No baile, ela dança, sente-se vertiginosa e então senta-se e aprecia os outros dançarinos. Um diretor poderia traduzir a sua vertigem, girando rapidamente a câmara em torno de um eixo vertical. Ou, para mostrar sua concentração nos dançarinos, poderia apreende-los através de um foco nítido, enquanto a vizinhança gira e sai de foco. Do mesmo modo na Opera, quando Emma se sugestionava que o herói está cantando só para ela, temos uma visão do cantor no centro do palco, em foco nítido, enquanto à sua volta as coisas se turvam como se apenas ele e ela existissem.

É um artifício bastante banal da câmara mostrar um homem bêbado, cambaleando pela rua e, em seguida, um plano da rua como ele a está vendo, isto é, com todos os detalhes inclinados e os edifícios vacilando. Flaubert obtém um efeito semelhante quando mostra Emma se afastando de Rodolphe depois de lhe ter pedido dinheiro:

Elle sortit. Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait; et elle repassa para la longue allée, en trebuchant contre les tas de feuilles mortes... enfin elle arriva au saut-du-loup devant la grille; elle se cassa les ongles contre la serrure, tant elle se dépêchait pour l'ouvrir". (pag. 332-333).

A colera e a insegurança de Emma são traduzidas por gestos (por exemplo, quando tropeça ou quebra as unhas na fechadura) e, ao mesmo tempo, projetadas no mundo exterior ("les murs tremblaient, le plafond l'écrasait...").

Flaubert utiliza frequentemente o foco, assim como a distância e o ritmo, com o objetivo de apresentar a característica fundamental da visão de Emma, cujo traço mais notável é a tendência a sair de foco. Suas tentativas de enxergar à distância, por exemplo, acabam se esbatendo em manchas enevoadas.

"(Elle) se mit la main devant les yeux pour regarder... mais il n'y avait à l'horizon que de grands feux d'herbes, qui fumaient sur les collines". (p. 236).

Com frequência olha de esguelha, ou cobre os olhos quando se esforça para fixar um ponto:

"Couchée sur le dos, immobile et les yeux fixes, elle discernait vaguement les objets, bien qu'elle y appliquât son attention avec une persistance idiote..." (327/8).

O olhar de relance com que, depo's do baile entrevê os homens à cavalo, um dos quais toma pelo visconde, transmite a mesma impressão do observador ofuscado e excluído, que tenta ver e não consegue:

“(Elle) n'aperçu à l'horizon que le mouvement des têtes s'abaissant et montant...” (p. 88).

Às vezes, os objetos de seu campo visual se dissolvem em outros objetos. Emma e Rodolphe trocam galanteios amorosos na sala de cima da Prefeitura, quando:

“...elle aperçut au loin, tout au fond de l'horizon, la vieille diligence *L'Hirondelle* ... C'était dans cette voiture jaune que Léon, si souvent, était revenu vers elle... Elle crut le voir en face, à sa fenêtre, puis tout se confondit, des nuages passèrent; il lui sembla qu'elle tournait encore dans la valse”. (pg. 177).

O efeito cumulativo de tais passagens, associado às numerosos imagens de rodopios e vertigens é o da confusão psicológica e moral. As tentativas para corrigir o foco e ver com nitidês, sugerem uma moça confusa, sem nenhuma auto-crítica, que tenta em vão compreender as próprias emoções e frustrações.

Não há dúvida que há em *Madame Bovary* um aspecto em cuja profundidade o cinema não poderia penetrar. Não é possível traduzir em termos visuais freses como: “O sangue fluia em suas veias como rios de leite”. A imagem poderia provocar no espectador um efeito físico, fazendo-o sentir que o seu sangue havia se transformado em leite, mas o filme não pode representar a metáfora. Tampouco pode incorporar a descrição que o romancista faz de Ruão como “uma Veneza sórdida, ignóbil”. O cinema teria dificuldades de traduzir as referências literárias ou certa metáforas forçadas como a comparação de Emma a um “mâtelot en détresse”. Não poderia assimilar também os elementos de paródia do romance sem transformá-lo em elementos cinemáticos. O filme não pode parodiar Lamartine ou Chateaubriand, embora possa parodiar Hitchcock ou de Mille. Falta a ele a liberdade da literatura para explorar a palavra em seu poder alusivo ou de sugestão e relacionar os objetos que jamais poderiam se avizinhar no tempo e no espaço.

É verdade que, por outro lado, certos críticos como Kracauer e Bluestone subestimam as possibilidades do cinema no tocante à representação da consciência. O cinema possui alguns processos surpreendentes para comunicar, por exemplo, sensações não-visuais, de modo que aquelas passagens em que Flaubert nos situa no âmago da experiência física de Emma (como quando sentimos o pulsar de suas artérias ou aspiramos os perfumes que circulam em sua cabeça), tais passagens talvez fossem mais acessíveis ao filme, do que pensam alguns críticos. Em *The Servant* as batidas do coração do protagonista são identificadas ao gotejar cada vez mais rápido de uma torneira. O cinema também pode operar auditivamente, representando o som conforme é ouvido por um dos personagens. — Quando Flaubert diz que a carta de Rodolphe estalou nas mãos

de Emma como uma folha metálica o diretor poderia utilizar efeitos de som para exagerar o ruído do papel estalando.

Em *Novels into Films* George Bluestone argumenta que “as representações pictóricas dos sonhos ou das lembranças são na tela quase sempre decepcionantes”, devido talvez à “tendência realista” do cinema. A observação visa os cineastas como Cocteau e os surrealistas, ou como os expressionistas alemães, que se interessavam quase exclusivamente pelos sonhos e pelo fantástico. Contudo, a força imaginativa e o poder de tornar os acontecimentos presentes de certas sequências oníricas de *Rosemary's Baby*, ou mesmo de *Spellbound* de Hitchcock, mostraram que a afirmação é imprecisa. Sem querer nos enredar numa disputa estéril e abstrata sobre cinema e subjetividade, podemos sugerir algumas de suas possibilidades incontestáveis (8). Embora Hollywood tenha, geralmente, lançado mão de artifícios toscos como o *flashback*, existem outros recursos para sugerir a lembrança.

- (8) Alguns críticos de cinema, sobretudo Bluestone e Kracauer, argumentam que “o cinema não pode traduzir os estados mentais — memória, sonho, imaginação — com a mesma propriedade que a linguagem” (Bluestone, *Novels into Films*, p. 47), enquanto que os outros, como Robert Edmond Jones, afirmam que “os filmes... são os nossos pensamentos em forma audível e visível”, porque “projetam pensamento puro, sonho puro, vida interior pura”. (Citado por Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Tomo II, p. 941). Sem querer nos aprofundar numa discussão teórica, podemos lembrar que Cocteau, os surrealistas e também os expressionistas alemães, já fizeram algumas tentativas corajosas no sentido de ignorar o que Bluestone denomina de “tendência realista” do filme, esforçando-se para utilizar a experiência espacial afim de sugerir a realidade psicológica. Há filmes de fantasia que negligenciam o mundo exterior em proveito de visões ou de composições oníricas livres, assim como há filmes mais ou menos realísticos, que incorporam os sonhos e a halucinação (*Rephulsion*, *Rosemary's Baby*). Quanto à memória, é o tema central de “*Morangos Silvestres*”, *Hiroshima meu Amor* e *Marienbad*.

Além disso, existem muitos filmes tematicamente semelhantes a *Madame Bovary*, no sentido de focalizarem o tema das ilusões e fantasias humanas. *Billy Liar*, *Morgan* e *Belles des Nuits* nos fazem saltar daqui para lá, da realidade monótona para os devaneios do personagem. Billy se imagina um líder revolucionário, enquanto Morgan se deleita pensando que ele e a amante são dois cangurus ou dois gorilas, copulando na selva africana. *Julieta dos Espíritos* focaliza uma esposa ciumenta e insegura em suas várias encarnações fantásticas como prostituta, virgem-santa e criança.

Por outro lado, devemos concordar com Bluestone que “na medida em que o filme é limitado por leis óticas, não pode aproximar-se da velocidade dos sonhos e dos pensamentos” (p. 210) e que certas características de *Madame Bovary* não poderiam ser transferidas facilmente para o cinema”. Para expressar a “visão binocular” de Flaubert, por exemplo, precisaríamos quase de dois estilos cinematográficos, pois assim que penetramos na mente de Emma a realidade do senso comum parece explodir. Como poderíamos assinalar o contraste?

A semelhança de forma entre, digamos, um olho e uma bola de bilhar, pode ser explorada para sugerir a operação da memória; ou a similaridade de som, como faz Karel Reisz em *Saturday Night, Sunday Morning*, quando o barulho de uma lata de lixo se fechando, serve de transição para o retinir ruidoso de uma fábrica. Em geral, Flaubert trata a memória através de um processo semelhante, implantando as lembranças nos objetos e nas impressões dos sentidos e antecipando, de certo modo, *amémoria involuntaria* de Proust. Quando usa o “*tintement répété*” do Angelus, para devolver Emma ao passado, o romancista facilita, em certa medida, a tarefa do diretor, sugerindo o subjetivo e imaterial, através do sensível e material.

O filme também pode representar a memória através da superposição de imagens, recurso de que Flaubert se utiliza na visão dupla que Charles tem de si mesmo, a caminho do sítio de Emma; ou através da montagem paralela, como ocorre quando Emma, em companhia de Rodolphe, pensa em Léon e no Visconde. A cena do baile, quando ela olha pela janela e enxerga alguns camponeses que a levam de volta à infância, fazendo-a rever com os olhos de sua mente a propriedade da família e até a si mesma (“*elle se revit elle-même*”) é equivalente à cena da versão cinematográfica de *Miss Julie*, quando o eu mais jovem e o eu mais velho da heroína, são vistos simultaneamente na tela.

Mesmo sem recorrer a essas astúcias técnicas, o cinema pode sugerir a subjetividade observando de perto a expressão facial e a minúcia dos gestos. Bela Balasz já afirmara que a invenção da imprensa e o advento de uma cultura da palavra, haviam tornado os homens insensíveis às possibilidades expressivas do corpo e do rosto humano. O cinema, afirmava, inverterá o processo, à medida que as pessoas, “apenas através da visão”,

“percebessem os acontecimentos, os personagens, as emoções, os estados de animo e mesmo os pensamentos, sem o auxílio de um excesso de palavras... A Humanidade já está aprendendo a rica linguagem do gesto, do movimento e da expressão facial (9).

O filme — prosseguia Balasz — torna os homens de novo *visíveis*, fazendo emergir à superfície, elementos que se encontravam submersos.

Usando a cor para os devaneios de Emma e o preto-e-branco para a sua vida real? Ou justapondo dois estilos de cinema, a saber, a realidade embelezada de Hollywood para a sua vida de sonho e o neo-realismo para a sua vida real? E como justapor os devaneios de Emma aos de Charles, quando os dois estão na cama e ele pensa em sua clínica e ela nas paisagens exóticas e nos amantes ideais? Lançando mão de uma tela dividida ou da montagem paralela que alternaria os devaneios? Todos esses artifícios talvez fossem muito hábeis e mesmo comicos mas dificilmente representariam o equivalente cinematográfico da realidade do livro.

(9) Bela Balasz — *Theory of the Film*, London, 1952, p. 41.

Flaubert utiliza com uma extraordinária fluência aquilo que Balasz denomina “a primitiva língua materna da raça humana” a linguagem do movimento e do gesto:

...“Il prenait, avec l'âge, des allures épaisses; il coupait, au dessert, le bouchon des bouteilles vides; il se passait, après manger, la langue sur les dents; il faisait, en avalant sa soupe, un glossement à chaque gorgée”. (p. 95).

Depois dessa descrição entendemos melhor por que Emma sentia-se “plus irritée de lui”. Sua reserva ésmétrica à afeição calada de Charler, que é sugerida pela seguinte vinheta:

“Il ne pouvait se retenir de toucher continuellement à son peigne, à ses bagues, à son fichu; quelquefois, il lui donnait sur les joues de baisers à pleine bouche, où c'étaient de petits baisers à la file tout le long de son bras nu, depuis le bout des doigts jusqu'à l'épaule; et elle le repoussait, à demi souriante et ennuyée, comme on fait à un enfant qui se pend après vous”. (p. 69)

Boa parte do conhecimento que temos dos personagens de Flaubert nos foi transmitida apenas através dos gestos e por isso aqueles nos parecem menos um conjunto de atributos morais (como de certa forma, é Julien Sorel), que uma configuração de gestos, posturas e atitudes. Conhecemos Emma, em grande parte através de suas aspirações frustradas, de suas poses vaidosas, do hábito que tem de sorver o fundo do copo de vinho. Léon, por sua vez, é o seu comportamento discreto, sua graça física e uma certa aparência delicada — como o Michel de *A Bout de Souffle* (“Acossado”) é sua giria, seu cacoete de esfregar os lábios, seu hábito de fumar.

Flaubert usa tanto o gesto como o diálogo como sintomas, isto é, como uma manifestação na superfície do que está acontecendo no interior do personagem. O próprio diálogo é mera superfície, não é utilizado para uma comunicação real ou para exprimir um conflito aberto; é antes um modelo de sinais omissos e comunicação fracassada. Fracasso total, no caso de Emma e Charles, parcial, no caso de Emma e seus amantes. As pessoas se iludem que estão se comunicando, como Emma e o abade Bournisien, Charles e Homais; mas todos estão imersos em suas percepções e sonhos pessoais. O isolamento humano é semelhante ao de Antonioni e o romancista faz com que o leitor ou o público o deduza dos equivalentes físicos e exteriores em que se apoiou. A verdadeira estória não é transmitida pelo diálogo, como no teatro, mas por outros meios.

A idéia de superfície nos conduz ao cerne do enfoque descritivo de Flaubert e, de certo modo, à caracterização. Ao descrever a realidade física o romancista insiste sobre as superfícies visuais, sobre os jogos de luz e movimento na atmosfera. Não existe uma busca platônica das formas e sim, ao contrario, uma imersão no fluxo das impressões. Em termos de personagens, não há um

dissecar essencialista dos atributos morais, mas uma observação atenta do gesto e do discurso e, no caso de Emma, da consciência. Foi precisamente esta “superficialidade” que um dos contemporâneos julgou condenável:

“*Madame Bovary*, um romance de Gustave Flaubert, demonstra uma obsessão pela descrição. Faz-nos pensar num desenho a traço, feito com o compasso e com fidelidade meticulosa: tudo é calculado, trabalhado, disposto em ângulos exatos, inteiramente enxuto e árido... Os detalhes foram distribuídos um a um e mereceram todos o mesmo cuidado; cada rua, cada casa, cada aposento, cada regato, cada folhinha de relva foi descrita detalhadamente... Deste sistema de descrição obsessiva, resultou um romance feito quase exclusivamente de gestos; nada se move, mão, pé, músculo facial, sem merecer duas, três e até mais linhas de descrição... O livro é uma aplicação literária do cálculo das probabilidades”. (10).

As críticas são extraordinariamente parecidas com as feitas a Robbe-Grillet: descrições precisas em excesso, falta de sentimento; e o apelo às mesmas analogias com a matemática e a geometria. Há, com efeito, muitas afinidades entre os dois, como por exemplo a predileção pelas superfícies visuais, a recusa de qualquer facilidade, a negação do assunto, a supressão da metáfora (Flaubert se queixava que elas o perseguiram como piolhos e que ele tinha passado a vida esmagando-as). Como *Madame Bovary* o *nouveau roman* é “um livro sobre nada”.

Na recusa de Flaubert e de Robbe-Grillet em adotar certas convenções de estilo e de caracterização, está implícita uma rejeição dos postulados metafísicos em que tais convenções se baseiam. Ao vencer a tirania do enredo, (“*raconter est devenu proprement impossible*”, declara Robbe-Grillet) ambos estão questionando as noções aceitas de causa e efeito. Fixando-se tanto quanto possível nas aparências, estão admitindo as limitações de nosso ponto de vista e de nossas percepções. A própria modestia de seus objetivos possui um toque subversivo, pois há nas superfícies de Flaubert e no *chosisme* de Robbe-Grillet uma aceitação da verdade do relativismo: “A única coisa verdadeira — dizia Flaubert — são as relações, isto é, a maneira pela qual nós percebemos os objetos” (11). Num certo sentido, os dois escritores atacam “*les vieux mythes de la profondeur*”. Para ser mais preciso: Flaubert recoloca *la profondeur* nas superfícies e nas impressões, penetrando e exaurindo essa multiplicidade sibilante; as superfícies de Robbe-Grillet são concebidas de maneira bem mais estreita, dentro de uma moldura geométrica que não se impõe aos fenômenos mais que qualquer outra “cumplicidade antropomórfica com as coisas”. Não são

(10) Edmod Duranty, crítica de *Madame Bovary* in *Realisme*, transcrita in George Becker, *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, 1963, p. 98.

(11) Gustave Flaubert — *Correspondences*, VIII, p. 135.

como as superfícies de Flaubert, utilizadas como sintomas que refletem os gostos e as aspirações dos personagens.

Durante muito tempo considerou-se o cinema uma manifestação menos profunda que a arte literaria, porque apegado visceralmente às superfícies visíveis. Um arraigado preconceito academico encara o cinema como superficial e indigno de estudo serio, na medida em que se encontra apegado, inevitavelmente aos aspectos menos permanentes da vida. O cinema tenta captar a vida em sua transitoriedade, as expressões fugidias, os gestos involutários. As pessoas inclinadas ao essencialismo talvez o considerem subversivo ou efêmero, temendo que o seu pendor para as exterioridades implique em que nada mais exista. Eu argumentaria, no entanto, que a observação atenta das superfícies associada ao controle artistico tem a sua própria profundidade:

“... a câmara fotografa a pele; ela não pode funcionar como um aparelho de raios X e mostrar-nos o que ela recobre. Isso não significa que o cineasta não possua nenhum controle sobre as superfícies reveladas por sua câmara. Ao contrário, ele escolhe suas superfícies pelo conteúdo, e através de uma cuidadosa seleção e justaposição, contrói uma estrutura de sentimento e significação que é a alma de seu trabalho”. (12).

Flaubert também explora esse poder sugestivo das superfícies que são apreendidas em si mesmas, como a alusão velada de um sintoma.

ROBERT STAM

BIBLIOGRAFIA

- Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. ed. Berkeley Los Angeles, 1960.
Balázs, Béla. *Theory of the Film* London, 1952.
Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley e Los Angeles, 1966.
Debrix, J.R. and Stephenson, Ralph. *The Cinema as Art*. London, 1965.
Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris, 1966, ed. Garnier Flammarion.
Giraud, Raymond. *Flaubert: A Collection of Critical Essays*, ed. Englewood Cliffs, N.J., 1964.
Kracauer, Siegfried. *Theory of Film*. New York, 1960.
Lindgren, Ernest. *The Art. of the Film*. New York, 1963.
MacCann, Richard Dyer. *Film: A Montage of Theories*. New York, 1966.
Reisz, Karel. *The Technique of Film-Editing*. London e New York, 1968.
Robbe-Grillet, Alain. *Pour un Nouveau Roman*. Paris, 1963

(12) Michael Roemer — “The Surfaces of Reality”, in *Film: A Montage of Theories*, ed. R.D. Mac Cann, New York, p. 197.