



## CENA E IMAGEM EM MADAME BOVARY

---

Igor Milenkovich Ávila<sup>1</sup>

<http://lattes.cnpq.br/2930503445467224>

**RESUMO** – O presente artigo propõe-se a levantar algumas hipóteses a respeito da criação de imagens em *madame bovary* de Flaubert e suas relações com a noção de enunciador encontrada no romance. Pretende ainda mostrar as relações entre a cena Flaubertiana, a cena no romance contemporâneo e a cena cinematográfica.

**PALAVRAS-CHAVE** – Flaubert, Madame Bovary – representação – imagem – construção de sentido – autoria – recepção – processos de criação em Flaubert – estilo Flaubertiano

**ABSTRACT** – This article proposes to list some hypotheses about the image creation in *Madame Bovary* by Flaubert and its relations with the notion of enunciator found in the novel. It also intends to show the relations among Flaubert's scene, the contemporary novel scene and the cinematographic scene.

**KEYWORDS** – Flaubert - Madame Bovary - representation - image - meaning construction - authorship - reception - processes of creation in Flaubert – Flaubert's style

67

### Considerações iniciais

Nossa proposta não é tecer uma correspondência exata de única via entre as imagens criadas por Flaubert para sugerir-las ao leitor afim de criar uma representação supostamente inequívoca. Ao contrário, acreditamos que o dinamismo das formas mobilizadas pelos discursos construídos na obra e desprovidos de uma única voz podem gerar uma profusão de possibilidades no campo imagético (sobretudo suas correspondências no processo de criação cinematográfica) e seu contraste com as possibilidades específicas do campo da linguagem literária (portanto um registro que escapa das adaptações pelas lentes ou tintas, ou outros meios de representação e transformação da realidade, que não passe estritamente pela linguagem literária). Relaciona-se ao ato de leitura, a imaginação concernente ao próprio universo pessoal

---

<sup>1</sup> Mestrando na Área de Língua e Literatura Francesa pela FFLCH – USP. Linha de pesquisa : o Discurso Indireto Livre em *Madame Bovary*, Gustave Flaubert.



que ativa a recepção de leituras compartilhadas entre o autor e o leitor, apontando para um outro repertório de imagens e de *topoi*. O próprio trabalho com a linguagem realizado por Flaubert aponta para diversos desdobramentos e aproveitamentos do tecido narrativo – como construção de sentido - que ultrapassa o registro escrito submetido, por excelência, ao domínio da linguagem, apesar de partir dela.

### **Flaubert – um precursor de imagens**

O lugar no qual se coloca o enunciador Flaubert iano apresenta uma grande quantidade de objetos e referenciais muito próprios ao sabor dos traços reconhecíveis da personagem e que toma a voz da narrativa no momento da enunciação. Não discutiremos aqui pormenorizadamente o papel do narrador perante a enunciação da narrativa, o que nos interessa é a construção da representação de maneira fragmentada por diversos elementos e vozes dispersas na narrativa, ou seja, sujeitos portadores de consciência e emancipação da expressão perante o narrador onisciente. Dessarte, trata-se de uma fragmentação do sujeito, de um narrador que vinha sendo praticado na literatura até o princípio do século XIX. Fenômeno notado por Foucault (2002), o que teria se configurado desde então como uma individualização do autor, na qual a atribuição e a autenticidade ganharam novos valores. No esforço de atribuição da autenticidade de uma obra de um autor, críticos lançariam mão de critérios como coerência interna e constância entre dois textos distintos de um mesmo autor, a pretensa unidade de estilo, entendido de maneiras diversas por cada autor ao longo do século XIX. Uma « coerência conceptual », nas palavras de Foucault, ou ainda o momento histórico que o autor está circunscrito. Esses são dois dos critérios elencados por Foucault para atribuição de autoria, numa perspectiva de associação entre autor e sujeito (pessoa física), crítica da forja da coesão de um discurso que é em verdade multifacetado, no que podemos investir dentro da escrita de Flaubert , nessa tensão dentro da crise da autoria nascente no século XIX e os recursos linguísticos de afastamento do enunciador utilizados pelo autor, e da impessoalidade da escrita ou da escrita objetiva.

A busca incessante de Flaubert por um estilo traz à convivência de seu texto muitos registros, dando forma ao discurso de suas personagens, e não somente lhe submetendo o conteúdo às molduras postas pelo narrador. Assim, o estilo flaubertiano constitui-se na impessoalidade.



Em outra perspectiva, nota-se um desejo de simultaneidade entre as vozes narrativas, entre as quais não se prescinde a voz do narrador. Aproximando-se dessa concepção de escrita, a cena Flaubertiana é constituída num «jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante» (*ibidem*, p.13), o que se presta bastante aos fins atribuídos ao projeto Flaubertiano de deter-se menos no enredo em si e investir no trabalho de arte, na construção daquilo que se narra. Uma obra exemplar e percursora nesse sentido é *Madame Bovary*, onde um enredo aparentemente simples e sem grandes intrigas, teve como prioridade do autor a exigência de um trabalho de construção frase a frase do romance.

Todavia não podemos confundir as instâncias em questão. Foucault fala em autor, não em sujeito ou narrador. Detenho-me aqui na função narrador, da qual Flaubert faz uso de maneira singular, e embora em sua correspondência denominava «*l'artiste*», ou «*l'auteur*», notamos bem que se trata de uma função narrador, bem emancipada da figura do autor, e que transita, alterna, mescla-se, aproxima-se e afasta-se do leitor e das suas personagens, aqui nossa imprecisão dos termos acompanha a imprecisão na impossível definição dos movimentos enunciativos do narrador. Produz-se, então, um amálgama, um bloco da fusão de duas ou mais vozes enunciativas que não se sobrepõem, mas coexistem num mesmo plano, indicando a obsessão Flaubertiana pela simultaneidade. Pode-se observar um fenômeno semelhante de indefinição e de devir entre formas enunciativas opostas quando observamos a penetração das «*rêveries*» no tecido narrativo a partir das «*rêveries éveillées*» como nomeia Genette<sup>3</sup>, apontando para um plano irreal pela obsessão descritiva dos detalhes de Emma Bovary e como ela pôde se deter em suas acuidades na passagem do fiacre, quando pouco a pouco Emma Bovary se deixa enredar por suas fantasias e ultrapassa o fio da narrativa, sua própria verossimilhança no que tange às imagens demais detalhadas e no tempo que desacelera em relação ao andar da carroagem da narrativa, como aponta Genette :

les femmes ont des tresses noires, au bruit des cloches, des mulets et des fontaines s'ajoute le frôlement de la robe des moines, et surtout, cette phrase si caractéristique : 'Le soleil frappait sur les cuirs de la capote et la poussière, qui tourbillonnait comme la fumée, leur craquait dans les gencives'. (*Ibidem*, p. 48)



Aqui o desprendimento do plano do real se configura por uma limitação de apreensão da realidade como um todo, como se o detalhe adquirisse uma significação autônoma por si só dentro do sentido global da narrativa. É esse apego aos detalhes que aos outros personagens da cena passariam despercebidos que configura a formação de um plano irreal, e que a faz acreditar que as coisas procedam de tal maneira. A alucinação pelo detalhe prescinde da presença de outros atores, porque trata-se de uma produção própria, muito íntima, fazendo com que a aparição descole-se do seu entorno e manifeste-se cheia de significação nesse novo mundo criado por meio de visões:

Alors elle laissa retomber sa tête, croyant entendre dans les espaces le chant des harpes séraphiques et apercevoir en un ciel d'azur, sur un trône d'or, au milieu des saints tenant des palmes vertes, Dieu le Père tout éclatant de majesté, et qui d'un signe pour l'emporter dans leurs bras. (FLAUBERT *apud* GENETTE, 1966, p. 225)

Os detalhes tornam-se abundantes demais para um estado que se pretende de « rêverie », e aqui encontramos mais uma dissonância possível entre um conteúdo que se pretende vago e impreciso, conformado numa estrutura minuciosamente detalhada, o que podemos considerar que extrapola o real expresso em imagens.

Porém o narrador Flaubert iano não apenas narra, mas também descreve. E sua descrição funciona de maneira peculiar, pois ultrapassa os níveis do representável por imagens. Vemos, assim, na descrição da *casquette* de Charles Bovary, logo nas primeiras páginas de *Madame Bovary* (*ibidem*, p. 48), algo desse « composite » ser criado por meio de operações de colagem com outros referenciais que ultrapassam o campo semântico do objeto em questão :

C'était une de ces coiffure d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve; la visière brillait. (FLAUBERT , 2001, p. 48)



O que destacamos desse tipo de registro é sua ancoragem no que lhe exterior, ou seja as metáforas e clichês dão suporte a esse tipo de construção, onde a representação exterior exerce um papel fundamental na construção dos discursos alucinatórios, como acontece em *Éducation Sentimental*, na qual Frédéric Moreau mostra sua imaginação calcada em imagens do real (“excès de présence matérielle”, Cf. GENETTE), como na cena na qual encontrando-se no Louvre com seu amor, ele a substituía pelas figuras das pinturas. Aqui o próprio repertório pessoal dos detalhes visuais que alimentam sua imaginação são fundamentais na construção de sua « rêverie » por associação. Como essa associação perde-se a crítica de sua origem ilustrativa e toma-se para si a posse do próprio significado e contaminando por conseguinte sua expressão formal, deixa-nos num terreno movediço entre o real e o seu referente suscitado. O movimento de substituição do real pelo imaginário é sempre mediado por outra referência real, ao contrário do que se passa com Emma, que elabora produções próprias a partir de suas leituras. Isso porque parte de objetos que são feitos de pura linguagem (suas leituras), mas passam por um processo diverso do que acontece com Frédéric Moreau.

Os campos de representação entre o real e o irreal passam pela materialidade da linguagem. Genette assinala que fica difícil saber quando a « rêverie » retoma ou não sua autonomia. Novamente entramos numa tensão, como da origem dos discursos atribuídos a uma personagem, a outro, ou simplesmente ao narrador, uma indefinição interessante que não nos cabe resolvê-la, mas sim examiná-la. Percebemos aqui que a autonomia do sujeito fica cada vez mais comprometida e fragilizada, pois se já não podíamos atribuir quem nos narra, agora não podemos mais definir se quem nos narra é confiável, se há verossimilhança nesse discurso com relação à obra e como deve ser tomado seu sentido vinculado. O pacto com o leitor é testado a todo momento à medida que também são testados os graus de verossimilhança que aquele discurso vincula.

Se só possuímos a versão unilateral dos fatos, de uma instância narrativa, não há escapatória, e aí se encontra as fissuras por onde se abre o espaço para o preenchimento com a interpretação do leitor. Flaubert gera um efeito de incompletude, mas que revelam um árduo trabalho com a linguagem para atingir o efeito desejado. O narrador onisciente assume o papel de relator do que vê, e simplesmente reproduz ao leitor. Do mesmo modo que são tratadas as ações e reações das personagens, a subjetividade concernente às próprias personagens, ou seja, seus pensamentos e sentimentos são reproduzidos com suas próprias palavras. Dessa maneira,



pretende-se uma objetividade no relato do narrador onisciente, que investe em não emitir uma opinião sobre o acontecido, pensado ou sentido.

Graças à essa incompletude, há a participação do leitor na produção de juízos de valor sobre o que lê, sobre o que está representado. Também uma incompletude que revela pontos de vista interessantes, que às vezes passam ao largo da obra, que formam um conjunto inesperado, e evitando ser guiado por uma única voz monológica. Sob esse perspectiva, podemos perceber o discurso, a ideologia de Homais perpassar por toda a obra, bem como os discursos que pertencem à Emma e às demais personagens.

A escrita Flaubertiana encontra-se no limite entre esse afastamento do enunciador e o esgarçamento da unidade narrativa aparecendo como um conjunto de vozes e pontos de vista que enriquecem a construção da narrativa como representação do real. Uma possível inovação de Flaubert em *Madame Bovary* talvez tenha sido o modo de nos apresentar essa representação da realidade e a maneira não formalizada e sistematizada de realizar essa operação.

Desde as primeiras tentativas com *Madame Bovary* em 1856, Flaubert nos lança logo em sua primeira página um « Nous » que coloca o leitor diretamente para a primeira cena do romance, na qual por meio de fragmentos do espaço percebemos por meio do detalhe, algo do todo da cena, que nesse momento não parece tão interessante de ser completamente englobado pelo narrador que se detém em pequenos elementos compondo a cena apresentada de chofre, com poucos meneios, mas muito detida em detalhes esclarecedores daquelas relações sociais ali estabelecidas e de como esse enunciador se relaciona com elas. Um « nous » no espaço narrativo inclui o narrador e o leitor numa cumplicidade para com o relato da cena. Isso implica a realização de um pacto entre o narrador e o leitor, que irão participar da narrativa não como espectadores, mas como participantes do jogo narrativo.

Em outro momento, Auerbach (2004, p. 432) no seu capítulo dedicado ao *Le rouge et le noir* (capítulo 18. Na Mansão de la Mole) na sua incursão sobre a investigação da representação do real na literatura ocidental foca a insatisfação de Emma, que não se encerra somente nos adjetivos decorrentes do seu estado de espírito nesse mundo : « desassossego », « desesperação », « desconsolado », « monótono », « cinzento », « enfadonho », « asfixiante » e « irremediável » - nas palavras de Auerbach, pois é o crítico que diz, e não o autor, que apenas mostra, narrando-nos os acontecimentos. A narração que se segue traduz no corpo de Emma a sua insatisfação com a



vida. Porém, tudo isso é mostrado num quadro somente (e portanto simultâneo o tempo da ação com o desenrolar e apresentação desses sentimentos) : marido e mulher à mesa. As coisas se mostram concomitantemente, sem a separação didática de qualquer narrador e eis que surge o realismo das imagens construídas como produto de elaboração da linguagem. Os objetos em torno do casal, bem como suas ações revelam o quadro que compõem, numa repetição das horas das refeições seja pelo uso do plural, seja pela tradução disso em termos linguísticos : o uso do *Imparfait* :

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, à faire des raies sur la toile cirée. (FLAUBERT apud AUERBACH, p. 432)

O ato de narrar não se torna um ato conferido a uma instância narrativa, mas está subordinado a uma voz lancinante que se sobressai de sua condição e toma a cena, e toma o próprio modo de narrar, juntamente com o narrador. Seja na voz lancinante de sua heroína, retratada no calor da sua dor, sem uma enunciação que a predeceria, a emolduraria e a narraria, mas considerada a partir do interior de seus processos mentais : « toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette », apesar de ser uma percepção do mundo interior de Emma, ela lhe vem de fora, ainda distinguimos a voz do narrador, da mesma maneira como é revelada como entra em contato com esses sentimentos. Esse tipo de construção, priva a participação ostensiva do narrador e confere cenários extremamente ricos em detalhes à narrativa, que nos ajudam na direção da apreensão de parte da obra sem incorrer numa tendência totalizante da interpretação. Dessa maneira, a descrição desempenha papel fundamental por retardar o que não é dito e possibilitar a contribuição do leitor. E mais ainda, criar um efeito de expectativa sobre o que ainda não foi dito a partir do uso reiterado do *imparfait* – que retarda e incha, falseando o andamento da narrativa.

### Outras saídas para o romance

Para a composição de *Madame Bovary* foi necessário o início do desenvolvimento de um método desenvolvido por Flaubert . A concepção do romance a partir de um roteiro, e a



elaboração das partes por unidades de imagens é uma inovação Flaubertiana. Essa contribuição auxiliou na criação de roteiros para o cinema. Nathalie Sarraute afirma que “le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman” (SARRAUTE, 2004, p. 79) e coloca essa relação em termos comparativos com a fotografia em relação à pintura. A mesma autora coloca em termos de perda de tempo o que constituiria a matéria do romance, a própria narração, como um tempo inútil o tempo depreendido pelo autor para desenvolver a trama. Ao mesmo tempo que reconhece que o cinema é limitado para sugerir, lançar a suspeita (« soupçon »), como poderia ser feito na elaboração de um romance. O recurso da voz em off no cinema para simular o narrador em primeira pessoa do romance poderia ser um recurso para dar conta de uma narrativa construída com a linguagem verbal, mas a transposição nem sempre é perfeita.

Frente à presença e ao culto ostensivo da imagem na sociedade contemporânea e ao desenvolvimento de técnicas cada vez mais refinadas que dão mais qualidade e maior verossimilhança à reprodução de imagens, o romance contemporâneo procura outras alternativas como a implosão dos próprios elementos da narrativa: como a personagem, o narrador, o enredo, etc., que produzem um outro efeito se destituídos do seu caráter imagético, do que tomados enquanto produto de linguagem, onde a representação não se limita à imagem, mas se propõe a outras formas de expressão, na qual o signo linguístico possui outras propriedades que lhe permite outras saídas para a expressão. Eis o diferencial do romance frente ao cinema e à saída proposta pela literatura contemporânea.

### **A presença material em Flaubert**

O romance, como afirma Sarraute, sempre teve a alcunha de estar ligado às técnicas ultrapassadas de narração. Com a retomada da leitura de Flaubert pela crítica do século XX, pôde-se descobrir uma via a qual o cinema não contemplava, nem tão pouco a fotografia, justamente por limitarem toda sua expressão e aí a esgotarem na imagem. A arte da narração e o trabalho invisível que a linguagem faz permite construir uma sobreposição de imagens, ou não necessariamente uma imagem vinculada a uma descrição, ainda os efeitos da sugestão, da iluminação ou do obscurecimento daquilo que a imagem grita em sua representação.

Porém em Flaubert, quem realiza toda essa construção não é um sujeito definido moldado na forma de um narrador. Assim como a narração está por toda parte, há lugar para outros narradores, que se multiplicam entre as personagens, um pretense narrador e até mesmo



essa narração emana dos objetos e eventos por si só. Tudo isso é possível porque a história não tem um compromisso com a completude, com o acabamento, assim resta espaço para todos os potenciais elementos da narrativa contarem suas visões dos fatos. Além disso, Flaubert lança mão dessa simultaneidade de tão diferentes signos, como se tudo que se passasse no romance pudesse acontecer ao mesmo tempo e no mesmo espaço narrativo, procedimento impossível apenas com o uso de imagens, que pressupõe a concatenação de uma sequência visual. A natureza do signo linguístico possibilita o cruzamento entre os eixos sintagmáticos e paradigmáticos, as palavras de conteúdo abstrato, a narração, dentre outros aspectos também convergem para esse sentido.

As cenas se constroem dessa maneira, remontando a várias consciências, a várias vozes, a vários tempos, a vários registros (anotados em itálico muitas vezes), ou seja, a uma infinidade de discursos que contribuem para a construção da narrativa. Podemos considerar, com Llosa (1975), que se trata efetivamente de vários narradores, que atuam na narrativa no sentido de enfraquecer o papel do narrador onisciente. Numa das cenas célebres do romance, a cena do fiacre, é possível notar essa escolha do autor, aqui, surpreendentemente o próprio fiacre toma vida, impõe-se e imprime movimentos próprios à narração, que está à parte da vontade do narrador. Um registro por imagens jamais poderia pôr em prática da mesma maneira essa mudança de ponto de vista de um narrador objetivo para o fiacre, sem abandonar a narração em terceira pessoa:

- Va me chercher un fiacre! L'enfant partit comme une balle, par la rue des Quatre-Vents; alors ils restèrent seuls quelques minutes, face à face et un peu embarrassés.

- Ah! Léon!... Vraiment... je ne sais... si je dois... ! Elle minaudait. Puis, d'un air sérieux :

- C'est très inconvenant, savez-vous ?

- En quoi ? répliqua le clerc. Cela se fait à Paris ! Et cette parole, comme un irrésistible argument, la détermina. Cependant le fiacre n'arrivait pas. Léon avait peur qu'elle ne rentrât dans l'église. Enfin le fiacre parut.

- Sortez du moins par le portail du nord ! leur cria le Suisse, qui était resté sur le seuil, pour voir la Résurrection, le Jugement dernier, le Paradis, le Roi David et les Réprouvés dans les flammes d'enfer. - Où Monsieur va-t-il ? demanda le cocher.

- Où vous voudrez ! dit Léon poussant Emma dans la voiture. Et la lourde machine se mit en route. Elle descendit la rue Grand-Pont, traversa la place des Arts, le quai Napoléon, le pont Neuf et s'arrêta court devant la statue de Pierre Corneille.



- Continuez ! fit une voix qui sortait de l'intérieur. La voiture repartit, et, se laissant, dès le carrefour La Fayette, emporter vers la descente, elle entra au grand galop dans la gare du chemin de fer.

- Non, tout droit ! cria la même voix. Le fiacre sortit des grilles, et bientôt, arrivé sur le cours, trotta doucement, au milieu des grands ormes. Le cocher s'essuya le front, mit son chapeau de cuir entre ses jambes et poussa la voiture en dehors des contre-allées, au bord de l'eau, près du gazon. Elle alla le long de la rivière, sur le chemin de halage pavé de cailloux secs, et, longtemps, du côté d'Oyssel, au delà des îles. Mais tout à coup, elle s'élança d'un bond à travers Quatremares, Sotteville, la Grande-Chaussée, la rue d'Elbeuf, et fit sa troisième halte devant le Jardin des plantes.

- Marchez donc ! s'écria la voix plus furieusement. Et aussitôt, reprenant sa course, elle passa par Saint-Sever, par le quai des Curandiers, par le quai aux Meules, encore une fois par le pont, par la place du Champ-de-Mars et derrière les jardins de l'hôpital, où des vieillards en veste noire se promènent au soleil, le long d'une terrasse toute verdie par des lierres. Elle remonta le boulevard Bouvreuil, parcourut le boulevard Cauchoise, puis tout le Mont-Riboudet jusqu'à la côte de Deville. Elle revint•; et alors, sans parti pris ni direction, au hasard, elle vagabonda. On la vit à Saint-Pol, à Lescure, au mont Gargan, à la Rouge-Mare, et place du Gaillard- bois•; rue Maladrerie, rue Dinanderie, devant Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise, - devant la Douane, - à la basse Vieille-Tour, aux Trois-Pipes et au Cimetière Monumental. De temps à autre, le cocher sur son siège jetait aux cabarets des regards désespérés. Il ne comprenait pas quelle fureur de la locomotion poussait ces individus à ne vouloir point s'arrêter. Il essayait quelquefois, et aussitôt il entendait derrière lui partir des exclamations de colère. Alors il cinglait de plus belle ses deux rosses tout en sueur, mais sans prendre garde aux cahots, accrochant par-ci par-là, ne s'en souciant, démoralisé, et presque pleurant de soif, de fatigue et de tristesse. Et sur le port, au milieu des camions et des barricues, et dans les rues, au coin des bornes, les bourgeois ouvraient de grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province, une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire. Une fois, au milieu du jour, en pleine campagne, au moment où le soleil dardait le plus fort contre les vieilles lanternes argentées, une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier, qui se dispersèrent au vent et s'abattirent plus loin, comme des papillons blancs, sur un champ de trèfles rouges tout en fleur. Puis, vers six heures, la voiture s'arrêta dans une ruelle du quartier Beauvoisine, et une femme en descendit qui marchait le voile baissé, sans détourner la tête. (FLAUBERT , 2001, pp. 325-328)

Nessa cena, a representação a que se pretende a linguagem num primeiro nível, não corresponde ao que se passa na história para aqueles personagens que sentem os movimentos do fiacre de outra maneira, e não só sentem como lhe atribuem outro sentido, do qual as imagens



construídas e que são lançadas ao leitor não são completamente reveladoras do conteúdo que está encerrado no interior do carro e na ligação sugerida entre Emma e Léon. Dois corpos que passam simbolicamente e metonimicamente ao corpo do fiacre, que a partir de um momento da narração começa a tomar uma posição mais ativa até mesmo perante o cocheiro, como bem observa Llosa, a partir de uso de verbos ativos. Contudo, sem abandonar a perspectiva de um narrado impessoal, objetivo e em terceira pessoa.

Portanto, as imagens que nos são sugeridas pela narração guardam um ato, o qual a própria linguagem não diz por si mesma, mas mesmo pelo não-dito é capaz de sugerir. As imagens esvaziam-se de significação, para dar lugar a função da linguagem por ela mesma, que nesse momento não apenas constrói imagens, mas diz por ela mesma, pela concatenação de signos que organiza, e pela sua natureza composta de signos que se organizam em unidades de sentido diferentes de um plano puramente imagético.

A imagem posta em movimento traz problemas de outras ordens, que residem na própria natureza do movimento e na sua capacidade de transformação da matéria. O movimento narrativo literário está submetido a outras regras diferentes do movimento cinematográfico. A especificidade do movimento das imagens suscitou as três teses de Bergson (*apud* DELEUZE, 1983, p. 6), nas quais concebe o movimento produzido pelo cinema ou como cortes imóveis ou movimento como corte imóvel, baseando-se numa ilusão cinematográfica que já produziríamos internamente naturalmente. Talvez os processos mentais de Emma mostrados em *Madame Bovary* sejam regidos por essas operações com a memória de imagens de uma duração definida pela vida de Emma no romance. A maneira como Flaubert representou esses pensamentos coloca em cheque as formas de representação praticadas até então, pois em *Madame Bovary* a personagem fala e pensa por ela mesma, sem a intrusão necessária do narrador. Uma representação que por si mesma se representa e ao mesmo tempo aproxima-se da representação imagética, pelo seu dado de exterioridade, entretanto também subjetividade manifesta por si mesma, em sua linguagem, em seu sistema de signos recorrentes que permite sua identificação no todo da obra.

As relações entre pintura, cinema e romance variam de acordo com o aspecto de representação que se pretende focar. O aspecto da linguagem em Flaubert é sem dúvida preponderante na construção da sua obra como conjunto arquitetônico, ainda que a narração por meio de imagens constitua um de seus procedimentos para tornar a presença do narrador menos



ostensiva. O tipo de construção exige muito mais do leitor, pois sugere imagens por meio de linguagem verbal e não as traz prontas como as representações imagéticas.

Nathalie Sarraute sugere como predileção dos expectadores às personagens cinematográficas, aquelas que estão vivas, porque somente suas próprias ações visíveis podem ser contempladas pelo público. Podemos pensar que a ligação entre a realidade real e a realidade fictícia (LLOSA, 1975, p. 207) é mais visível, é mais perceptível, o que a torna mais provável, mais verossímil, porque o sujeito-espectador é mais atuante à medida que a materialidade daquilo que é vivo faz parte de um consenso de representações que se tem sobre aquela matéria. O realismo das formas reconhecíveis são familiares dentro de um âmbito de reconhecimento racional de entes, de relações que já são conhecidas e transmitidas culturalmente.

O romance lança a suspeita porque é todo construído de linguagem e não necessita necessariamente de um olho de testemunha ou a voz de um narrador em *off*. A linguagem verbal nunca se esgota, pois não está ancorada numa materialidade necessária às linguagens imagéticas (pictórica, fotográfica, cinematográfica e outras). A linguagem verbal jamais se esgota, ela se expande na medida que possui a característica criadora. Com a possibilidade de inclusão do leitor é possível sempre encontrar outras saídas, porque sua subjetividade está encerrada numa relação pessoal de significante e significado que se acumula em estruturas superiores. Aliás, o papel do leitor é fundamental para lhe completar o sentido e fechar o círculo.

A « soupçon » descrita por Sarraute (2004) possui enfim a capacidade de inchar a imaginação que o leitor pode inferir à personagem, que pode acabar por miná-lo e desestabilizá-lo. Tal fenômeno pode ser incentivado pelo uso de diversos pontos de vista lançados à personagem seja pela sua própria ação na narrativa, seja pelos pontos de vista dos demais atores, seja pelo papel mostrado no decorrer dos eventos que participa. O efeito que obtém o narrador Flaubert iano aqui é de uma autonomia de seus objetos narrados e um apagamento do narrador.

A tarefa de realizar a representação em Flaubert não é somente conferida ao narrador, mas ela é compartilhada com outras instâncias narrativas. A representação, segundo Schopenhauer (2007), está estritamente ligada com a vontade do sujeito, que cria o objeto segundo o seu desejo e o constitui nessa relação, ou seja só se faz existir pela criação do sujeito. Algo existe porque existe no pensamento de alguém. Se esse pensamento está ligado a um autor,



podemos pensar que a representação é o produto de um estilo pessoal, ou seja, constitui-se numa forma própria de representar.

Em *Madame Bovary*, encontramos personagens que possuem seu próprio sistema de representação e aí realizam seus juízos de valor e se manifestam da maneira que são a maneira que pensam, a maneira como constroem representações como sujeitos. Dentro do processo de escrita de Flaubert, esse procedimento deveria estar muito bem delineado para ser executado com exatidão (trajetória que se delineia ao longo de sua obra) a fim de perceber-se menos a presença do narrador e mais a presença das personagens, como sujeitos portadores de um estilo de discurso. Os recursos cinematográficos como adoção de outros pontos de vista ou a câmera subjetiva, que vieram no século seguinte, colocam um pouco em prática o que Flaubert tentou fazer em termos de descrição de cenários e uso da polifonia na concepção dos roteiros de seus romances.

A criação de um procedimento de montagem de cenas a partir de um plano organizado por cenas é uma invenção Flaubertiana. A cada quadro criado, temos uma unidade mínima da narrativa sobre a qual o trabalho da linguagem irá atuar – a cena. Esse é um procedimento que foi largamente utilizado pelo cinema após a inauguração do procedimento no processo de criação Flaubertiana. Porém, os elementos materiais que constitui o esboço da cena flaubetiana irão passar por um processo de envolvimento, de depuração pela linguagem. A linguagem possui outras características diferentes da imagem: os efeitos de sugestão, de sentido, as abstrações que não possuem correspondentes imagéticos. O que torna o produto da linguagem um pouco diverso do produto estritamente imagético, que irá trabalhar por meio de outros recursos materiais, obtendo outros efeitos.

A propriedade de imaterialidade da linguagem verbal potencializa a participação do leitor a todo momento. Mesmo a linguagem imagética é uma forma de linguagem que possui suas singularidades. As linguagens propõem-se a representar o mundo sensível, levado ao extremo, poderíamos dizer com Schopenhauer que tudo não passa de representação. É uma representação sempre mediada, ou numa relação unívoca com o sujeito. Daí a grande importância do sujeito na obra de Flaubert e para a construção de uma representação, ainda que imagética, de uma cena. A cena, unidade mínima de composição do cinema, em Flaubert ainda se subdivide em algo que lhe era mais caro ao estilo – a frase. É por meio do trabalho incessante com a frase, em todas as



suas dimensões, que Flaubert constrói suas cenas e é capaz de concatená-las, agrupando-as em um sentido que dá forma ao seu estilo.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema – a imagem-movimento*. Brasília, Editora Brasiliense, 1983.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Barcelona, Éditions Gallimard, 2001.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? 4a. ed. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro (trad.). Lisboa, Vega, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Figures I. Silences de Flaubert*. Paris, Seuil, 1966.
- LLOSA, Mario Vargas. *La orgía perpetua*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1975.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Saint-Amand, Gallimard, , 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como vontade e representação*. 1 ed. Rio de Janeiro, Contraponto, 2007.

