

Madame Bovary no cinema

Sousa Dias

Instituto Cultural D. António Ferreira Gomes

O adultério feminino - e, com ele, a personagem da mulher adúltera - é um tema recorrente da literatura do século XIX. Mesmo entre nós: pense-se no *Primo Bazílio* e até em *Os Maias*, de Eça, mas também em várias novelas de Camilo, dentre as quais, por exemplo, *Os brilhantes do brasileiro*. Mas as duas figuras de adúltera que mais se destacam nesse horizonte literário são, sem dúvida, a *Madame Bovary* de Flaubert e a *Anna Karenina* de Tolstoi, só rivalizáveis na celebridade, como tipo romanesco da infidelidade feminina, pela Lady Chatterley criada, já no século XX, por D. H. Lawrence. Não por acaso, as duas obras-primas, a de Flaubert e a de Tolstoi (mas também, e até mais ainda, pela carga erótica explícita, a de Lawrence), foram sucessivas vezes transpostas para o cinema, até por parte de grandes realizadores. A de Flaubert, que é aquela que aqui nos interessa, conheceu cinematizações por autores como Jean Renoir (1933), Vincente Minnelli (1949), Claude Chabrol (1991) e, mais recentemente, Sophie Barthes (2014). A esta lista poderíamos acrescentar, de algum modo, Oliveira, o “nosso” Oliveira, por via de *Vale Abraão* (2003), adaptação da homónima “reescrita” moderna do romance flaubertiano por Agustina Bessa-Luís, que preserva muitos dos traços do texto “modernizado”, não só o meio provinciano (aqui, a região duriense, o alto Douro), como até os nomes próprios da principal personagem feminina e do marido, Ema e Carlos, e a profissão (médico) e vocação temperamental para o desastre conjugal deste último.

A queda no adultério de Madame Bovary, e o seu destino tão trágico como o da heroína adúltera de Tolstoi, explica-se por razões concretas quer sociológicas quer psicológicas manifestas no romance. Entre essas razões, e desde logo, o próprio Monsieur Bovary. Também ele, muito mais do que intervir como uma mera personagem secundária, representa um tipo literário. Constitui a figura flaubertiana exemplar do marido enganado, traído, e traído antes de mais por si mesmo, pela sua mediocridade e ingenuidade, pela confiança sem reservas na mulher, como se tivesse nascido para encarnar essa sua triste condição conjugal. Aliás, Charles Bovary, ele próprio tão trágico quanto ridículo, insere-se a meio caminho, até mesmo como

tipo, numa formidável linhagem literária de *cocus*, de maridos vitimados, iniciada no século XVII com Sganarelle, o “cornudo imaginário” de Molière (versão puramente cómica, *buffa*, desse tipo de marido), e que culmina, a nosso ver, com Trussótski, o “eterno marido” de Dostoievski, versão trágica pura. Ao contrário do falso cornudo de Molière e do Charles Bovary de Flaubert, a personagem de Dostoievski é uma alma sensível e inteligente, tudo menos irrisória. Mas, também ela, uma alma fraca, de uma fraqueza que a condena, como Charles Bovary, à confiança ilimitada na mulher e nos outros homens, à vocação para o logro, para a condição de marido “eterno” que, mesmo depois da morte da mulher e da descoberta, já viúvo, das suas infidelidades, o leva a procurar os antigos amantes dela, não por vontade de vingança mas por curiosidade pelo fascínio outrora exercido por eles sobre ela: a continuação do amor por outros meios... Charles Bovary é da estirpe de Sganarelle pelo lado ridículo, mas também já da de Trussótski pelo lado trágico. No entanto, nem ele por si só nem, com ele, todas as razões de ordem psicológica ou sociológica que se possam invocar explicam a figura da Bovary, esse extraordinário tipo da Adúltera criado por Flaubert. Essa figura está para lá, ou para cá como se preferir, de todas essas razões, de toda a razoabilidade (isto é, e neste caso, da explicabilidade sociopsicológica), como a generalidade das grandes criações literárias. Eis o que tentaremos sumariamente explicar a propósito da versão cinematográfica de Claude Chabrol que em seguida veremos.

A versão de Chabrol, exemplar filme de época, é talvez, num certo sentido, a mais fidedigna das múltiplas versões fílmicas do romance de Flaubert, a mais rente ao texto flaubertiano, com a sua rigorosa reconstituição da época descrita no texto e a filmagem nos próprios locais da narrativa. E há Isabelle Huppert, formidável atriz, no papel de Ema Bovary. Não será este, decerto, o papel da vida da atriz, mas, para muitos cinéfilos, a Bovary terá, para sempre, o rosto da Huppert. Toda a dimensão histórica, sociológica e psicológica do romance e das personagens está restituída, como em nenhuma outra das cinematizações, no filme de Chabrol. É uma espécie de tradução audiovisual *literal* das palavras do romance. Só que, como nas outras referidas adaptações de *Madame Bovary* ao cinema, o filme de Chabrol falhou, do nosso ponto de vista, o principal. Falhou o espírito do romance adaptado, aquilo que está além das suas palavras, além da sua textualidade ou linguagem, falhou a original perceptualidade aberta na literatura por Flaubert, esse além-língua sensível mas inexplicável que é o plano comum das artes e também, paradoxalmente, das artes literárias (e paradoxalmente porque se trata, neste caso, de artes que têm na linguagem, ou, de cada vez, numa língua dada, o seu único material). Milan Kundera, eminente romancista contemporâneo, define o romance como uma prática de descoberta e de exploração de diferentes aspectos e possibilidades da existência humana. Seria essa, seria isso, segundo ele, a essência da arte do romance: o romance como forma específica de conhecimento irredutível à ciência e à filosofia, ao conhecimento lógico-racional, forma de iluminação, tanto nas dimensões reais ou existentes como noutras possíveis

ou existenciáveis (por exemplo, Kafka, o mundo de Kafka), da vida concreta dos homens. “Descobrir aquilo que só um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre uma porção até então desconhecida da existência é imoral”. Mas Kundera acrescenta que esse plano da existência humana concreta em que o romance exploratoriamente se instala, e que, incoincidente com o plano da nossa consciência e dos nossos projectos existenciais, é o plano de fundo das vidas de todos nós, é um plano propriamente alógico, da ordem do incalculável, “sem razão”, *sine ratione*, que escapa essencialmente, e como que está do lado do avesso, do princípio de razão enunciado no século XVII pelo filósofo Leibniz. “Tudo tem uma razão”, todos os existentes e todos os acontecimentos, todos os contingentes e todas as contingências, afirma esse princípio. Ora, a arte do romance, como diz Kundera, é a sucessiva redescoberta da invalidade desse princípio no plano da existencialidade humana. De tal modo que, a haver um princípio em que a grande literatura, no seu conjunto, pudesse reconhecer-se, seria o contra-princípio, o princípio explicitamente anti-Leibniz, de “razão insuficiente” que Musil fez a sua personagem Ulrich, o Homem sem Qualidades, formular nestes termos: “na nossa vida real, quero dizer, na nossa vida pessoal assim como na nossa vida histórica e pública, nunca se realiza senão aquilo que não tem uma razão válida”. É, repita-se, o princípio, ou o antiprincípio, do nosso mundo vivido, da vida de cada um de nós. Ele não destrona o princípio leibniziano de razão. Antes afirma que há um domínio, que é o da existência humana, em que ele não se aplica. Afirma, em suma, a desrazão ou o sem-razão como o nosso fundo existencial, a essencial inexplicabilidade da nossa “vida real”, a densidade enigmática da vida. E, de facto, todos sentimos mais ou menos que a nossa vida excede as nossas razões e explicações, o nosso eu e as suas justificações. A vida acontece, e acontece-nos, sem se justificar, sem precisar de ser justificada, antes é ela que nos justifica, que tudo justifica. O que nos permite voltar à *Madame Bovary* de Flaubert.

O próprio Kundera indica a dimensão da existência humana introduzida por Flaubert na literatura: a quotidianidade. E, com efeito, o tempo, nessa sua dimensão de tempo vivido quotidiano distinta de outras exploradas por outros grandes escritores (por exemplo, o “tempo perdido” em Proust, o fugaz momento presente em Joyce), é a genuína substância, o verdadeiro objecto, da arte de Flaubert. Naquela que é, a nosso ver, a sua obra-prima, *A educação sentimental*, há os famosos “brancos” na narração, os bruscos saltos, mudanças ou acelerações do tempo sublinhados por Proust no seu magistral ensaio sobre o estilo flaubertiano e que, desembaraçando assim o tempo da dependência das peripécias narradas, lhe dão um carácter activo, restituem como nunca antes de Flaubert na literatura a “impressão do Tempo” (Proust). Já não uma apresentação indirecta do tempo, já não o tempo induzido, derivado, da sucessão diegética das acções e situações descritas, mas a presença do tempo por si, a sensação do tempo puro, e como instância determinante da qual decorre o sentido dos sentimentos, acções e reacções das personagens romanescas. E é já essa a novidade de

Madame Bovary, essa força do tempo como tempo quotidiano e, mais exactamente, como tédio: não o tédio como mero sentimento subjectivo, mas como fenda íntima rasgada no eu, e no interior de Ema, pela potência do tempo, o tédio como cisão interior, subjectivamente insuturável, suscitada, neste caso, pela espessura ou viscosidade objectiva do tempo de província, da quotidianidade rural como tempo petrificado. É a força desse tempo, força propriamente ontológica antes de se interiorizar como afecção psicológica, que, impregnando Ema, infectando-lhe corpo e alma, vai traçar pouco a pouco a sua “história”, o seu devir, o seu trágico destino. “Para Ema Bovary, o horizonte estreita-se a tal ponto que parece um gradeamento. As aventuras encontram-se do outro lado e a nostalgia é insuportável. No tédio da quotidianidade os sonhos e os devaneios ganham em importância. O infinito perdido do mundo exterior é substituído pelo infinito da alma” (Kundera). E a perda de Ema, a vertente da sua degradação, tão irresistível quanto inexplicável para ela própria, não é senão o seu progressivo afundamento no abismo, cavado pelo tédio, que separa a infinitude do seu mundo interior da insuportável finitude do mundo exterior.

Ora, é justamente essa força do tédio, ou do quotidiano, esse tempo viscoso como presença abstracta mas que tudo envolve no mundo de Ema e lhe determina o destino, que parece estar ausente das várias transcrições cinematográficas do romance de Flaubert, todas elas demasiado polarizadas na letra do texto e não no seu espírito. (Renoir, o primeiro a cinematizar *Madame Bovary*, estava, no entanto, consciente desta diferença, de tal forma que considerava esse romance, apesar da sua tentativa, infilmável). Falta talvez uma versão, porventura mais longa do que as existentes, que multiplicasse os tempos mortos, que plasmasse um tempo espessado, densificado, que fizesse sentir nas imagens do filme a pressão do tempo de que falava Tarkovski. Oliveira, na sua adaptação da moderna *Bovary* de Agustina, foi quem disso mais se aproximou. Em todo o caso, dentre as versões já filmadas, a de Chabrol tem, como dissemos, o mérito de, na literalidade da sua tradução audiovisual do texto, ser a mais rigorosa, a mais fidedigna, e por isso vo-la propomos como o filme a ver nesta sessão.

Nota

* Sousa Dias é Professor de Filosofia e leciona atualmente no ICAFG (Porto). Publicou, entre outros livros, *Grandeza de Marx – Por uma política do impossível* (2011), *Lógica do Acontecimento – Introdução à filosofia de Deleuze* (2ª ed.ª 2012), *O Que É Poesia?* (3ª ed.ª 2014), *Žižek, Marx & Beckett – E a democracia por vir* (2014), *O Riso de Mozart – Música, pintura, cinema, literatura* (2016), *Pre-Apocalypse Now – Diálogo com Maria João Cantinho sobre política, estética e filosofia* (2016), *Pre-Apocalypse Now* (2017), *Teologia da Carne* (2018), *Anti-Doxa* (2019). Traduziu de Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo - Cinema 2* (2015), *A Imagem-Movimento - Cinema 1* (2016).