

## SIMILITUDE E CONTIGÜIDADE EMMADAME BOVARY

Gilda Vilela Brandão \*

Eu sei que as luzes da rampa não têm nada a ver com a luz calculada que se pode introduzir em um romance. Nessa claridade crua, é possível que uma personagem, que se mantém firme em uma narrativa, desmorone completamente<sup>1</sup>.

Raros são os testemunhos de escritores quando se deparam com a possibilidade de verem suas obras transferidas de um gênero para outro ou de uma forma de arte para outra. Albert Camus (1913-1960) pode ser lembrado como um deles. O fragmento da carta, reproduzida como epígrafe, nos mostra essa preocupação. E, se fosse o caso de reproduzi-la em sua íntegra, veríamos como, por meio dela, o autor de *O estrangeiro* (*L'étranger*) conseguiu traçar uma “pedagogia” da encenação, ressaltando a marcação teatral e orientando os ângulos cênicos pelos quais, aquilo que ele próprio chamaria de *meurtre solaire* (*assassinato solar*) deveria ser visto pelo público. Tal postura, é curioso notar, não poderia se esperar de Gustave Flaubert (1821- 1880). Sabíamos que Flaubert sempre remanejara à exaustão toda sua obra ( o romance *Madame Bovary*, por exemplo, foi escrito ao longo de quatro anos) mas é Marthe Robert (1981) que nos traz um depoimento singular em que fica claro o desejo de o romancista manter sua obra, tanto quanto possível, distante da nitidez da imagem.

Pode-se julgar com certeza que Flaubert teria ficado horrorizado com a idéia de que se pudesse fazer um filme de sua história, ainda que o autor fosse Jean Renoir. Ele que havia protestado ao saber que projetavam ilustrar *Bouvard et Pécuchet*: “Como alguém iria desenhar

---

\* Professora de Língua e Literatura Francesas/Ufal. Mestra em Literatura Brasileira/Ufal.

<sup>1</sup> “Je sais que les feux de la rampe n’ont rien à voir avec la lumière calculée qu’on peut introduire dans un roman. Dans cet éclairage cru, il arrive qu’un personnage, qui peut se tenir debout dans un récit, s’effondre complètement.” Fragmento de uma carta escrita por Albert Camus a um jornalista alemão que se propunha a adaptar, para o teatro, seu romance *O Estrangeiro* (*L'Etranger*). V. *Le point*. n° 1091. Paris: 1993, p. 59. Salvo indicação, as traduções dos textos em francês são nossas.

o que eu me matei para não mostrar?”. Ele veria a prova de que teria se matado em vão<sup>2</sup>.

Imputando à imagem o “crime” de pecar por excesso de informação, Flaubert pensava, sem dúvida, em seu ato de criação, onde cada palavra e cada página eram, como se sabe, fruto de um doloroso trabalho. O trabalho do estilo era, para Flaubert, nos diz Barthes (1972), “um sofrimento indizível” (“une souffrance indicible”), como se pode inferir deste fragmento de sua vasta correspondência.

Às vezes quando me sinto vazio, quando a expressão negaceia. quando depois de haver rabiscado interminas páginas, descubro que não fiz nenhuma frase, caio em cima de meu divã e ali fico embrutecido, atolado num charco interno de tédio<sup>3</sup>.

Supõe-se que para o autor de *Madame Bovary* (1852-1856) e de *Bouvard et Pécuchet* (1874-1880) — este último, aliás, para a angústia de Flaubert seria adaptado a uma mini-série em dois capítulos<sup>4</sup> — a imagem, por sua força analógica, constituiria tão somente uma mensagem, uma informação posta superficialmente à margem do texto. Em suma — julgava Flaubert — a ilustração agredia o texto, obliterava seu sentido.

Passados, contudo, mais de 100 anos, o diálogo entre literatura e cinema tomou-se ponto pacífico. Utilizando outros signos, além do verbal, o cinema firmou-se no campo das artes, de tal modo que Jean Mitry (1995) define-o como “uma forma estética (como a literatura) que utiliza a imagem, que é (nela mesma e por ela mesma) um meio de expressão, cuja seqüência (isto é, organização lógica e dialética) é uma linguagem”.<sup>5</sup> Deste modo, o

---

<sup>2</sup> ROBERT, Marthe. *La vérité littéraire*. Paris: Grasset, 1981, p. 49-50. “On peut tenir pour certain que Flaubert eût été horrifié qu’on pût tirer un film de son histoire, l’auteur en fût-il même Jean Renoir; lui qui s’écriait en apprenant qu’on projetait d’illustrer *Bouvard et Pécuchet*: comment, le premier venu irait dessiner ce que je me suis tué à ne pas montrer?”; il n’eût vu que la preuve qu’il s’était tué en vain.”

<sup>3</sup> Apud BARTHES. Roland. *Flaubert e a frase*. In: *Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. Anne Arrichaud e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix. 1993. p. 69. O trecho acima é a citação número 4, em pé de página. Transcrevemos o trecho no original: “Quelquefois quand je me trouve vide, quand l’expression se refuse, quand après avoir griffonné de longues pages, je découvre n’avoir pas fait une phrase, je tombe sur mon divan et j’y reste hébété dans un marais intérieur d’ennui”. Cf. BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l’écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972, p. 136.

<sup>4</sup> A mini-série foi exibida na TV5, no dia 9 de janeiro de 1998. A direção é de Daniel Verhaeghe. Os papéis principais foram desempenhados por Jean Carmet (Bouvard) e Jean-Pierre Marelle (Pécuchet).

<sup>5</sup> Apud AUMONT. Jacques et alli. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995, p. 173.

cinema — marcado, para usar a expressão de Leone e Mourão (1993), pelo *estigma do movimento* — assume um valor artístico que, em se tratando de adaptações de obras literárias — como é o caso deste nosso trabalho — prima por ser *um ato de tradução livre*. Desse modo, o confronto entre o texto de partida (a narrativa ficcional) e o texto de chegada (a narrativa filmica) pode parecer irrelevante. Ainda assim, interessa-nos comparar o romance *Madame Bovary* com o *autorenfilm* — filme com roteiro literário — de Claude Chabrol (1996), observando os procedimentos metafóricos e metonímicos utilizados em seu ato de *transcrição*<sup>6</sup>.

\*\*\*\*\*

Partindo da hipótese, para efeito de argumentação, de que “o objeto filmico [...] é, em certo sentido infiel ao objeto literário que toma como referência, porque evidentemente traz à tona procedimentos específicos do código cinematográfico, tais como inusitados movimentos de câmara, simultaneidades sonoro-visuais [...], ênfase criativa na utilização cromática das cenas”<sup>7</sup>, ressalte-se, logo de início que, apesar de alguns apagamentos provenientes de seu ato tradutório de livre escolha, Claude Chabrol<sup>8</sup> manteve-se fiel à trama, ou, nos termos dos formalistas russos, às relações de contigüidade. Em teoria literária, sabe-se que a metáfora é a figura das associações de sentido e a metonímia, a figura dos encadeamentos. Assim, para Jakobson (1993), cada cena é uma ação que marca, nela mesma, uma sucessão de acontecimentos, de episódios. A metáfora, por sua vez, joga com outro nível, o nível da similitude.

---

<sup>6</sup> O termo, como é sabido, foi cunhado por Haroldo de Campos e Augusto de Campos para indicar que o ato de traduzir não deve ocultar o original embora possa distanciar-se dele.

<sup>7</sup> NUNES FILHO, Pedro. *As relações estéticas no cinema eletrônico*. Natal/ Maceió: Editora da UFRN/Edufal. 1993, p. 111.

<sup>8</sup> Chabrol estreou como diretor em “Nas garras do vício” (1958) mas é sobretudo com “Le beau Serge” (1958) e “Les cousins” (1958) que se inscreve — juntamente com Louis Malle ( “ Les amants”, 1958), François Truffaut (“Les quatre cents coups”, 1959) e Jean-Luc Godard ( “A bout de souffle”. 1959) — na geração de cineastas que narram histórias extraídas do dia-a-dia.

Tive a oportunidade de conhecer de perto as particularidades da arte cinematográfica que, em essência, e profundamente metonímica, isto é, utiliza de maneira intensa e variada o jogo das contigüidades [...]. Acumulei assim os meus conhecimentos, tendo tomado o partido de comparar esses dois tropos polares — a metonímia e a metáfora — que são transformações artísticas, aquela da contigüidade, esta da similitude, que as diversas formas da arte organizam e relacionam de maneira diferente<sup>9</sup>.

Vejamos a trama, inspirada — afirmam muitos exegetas — em um *fait divers*, ou seja, em uma notícia estampada nos jornais: o suicídio de Mme, Delphine Delamare. O romance narra a história de Emma Rouault Bovary, aqui resumida. Educada em um convento de freiras, Emma Rouault vive, em companhia de seu pai viúvo, em uma fazenda — denominada Bertaux — situada na Normandia, lugar de origem do escritor. Devido a um acidente ocorrido com o Sr. Rouault, o médico Charles Bovary é chamado para atendê-lo. Passam-se os anos. Charles, já viúvo, volta à fazenda e, após algumas visitas, pede Emma em casamento. O casal fixa residência em Tostes e, devido às crises de tristeza de Emma, Charles resolve transferir-se para uma cidade próxima de Rouen, Yonville-l'Abbaye, onde nasce Berthe, única filha do casal. Presa a leituras de tradição romântica, Emma vive, em sonhos, em uma sociedade elegante e ociosa. Inconformada com a imobilidade tranquila de seu lar, mergulha em crises duráveis e profundas. Padece, então, de uma tristeza dolorosa, só amenizada por alguns momentos de idílio proporcionados por seus dois amantes: Léon Dupuis, escrevente de cartório, e Rodolphe Boulanger, proprietário agrícola na região. Sua sentimentalidade aguda escava, pouco a pouco, seu trágico destino. Abandonada por ambos.

---

<sup>9</sup> JAKOBSON, Roman. *Similitude e contigüidade na língua e na literatura, no cinema e na afasia*. In: JAKOBSON, Roman & POMORSKA, Krystina. *Diálogos*. Trad. Boris Schnaiderman, Léon Kossovitch e Haroldo de Campos (textos poéticos). São Paulo: Cultrix. 1993, p. 125.  
os amantes, cercada de dívidas, Emma suicida-se. Deprimido, Charles morre; Léon casa-se; Rodolphe esquece-a.

Embora, a meu ver, a montagem chabroliana não tenha procurado tornar suficientemente claro o conflito de Emma<sup>10</sup> - pode-se afirmar que, no que tange à definição psicológica e à caracterização física das personagens masculinas, o cineasta correspondeu, de um modo geral, à intenção artística de Flaubert. Vê-se um Charles Bovary (Jean Louis Balmer) tímido nos gestos mas mantendo, sempre — por detrás de seu ar pesado, pouco refinado, em contraste com a figura esguia e os gestos finos de Emma (Isabelle Hupert) —, um olhar melancólico, resignado até, focalizado com insistência pela câmera em vários momentos, sobretudo naquele em que lhe declara, deitado a seu lado, sua decisão de transferir-se para Yonville-l'Abbaye, cidade na qual, julgava, Emma seria feliz. Léon Dupuis e Rodolphe Boulanger, também, não decepcionam: o primeiro evoluindo de uma veneração tímida a Emma até chegar aos arroubos da mais pura paixão; o segundo mantendo sempre suas características de *bon vivant*, conhecedor astuto de mulheres, delas se enfastiando com rapidez. Mas falta, talvez, a Isabelle Hupert o brilho fatal da sedução, a começar pelos cabelos castanhos que substituem, sem razão, as tranças negras da personagem ficcional — cor que o narrador enfatiza, logo às primeiras páginas do romance (como que para chamar a atenção do leitor), como sinal de exotismo ou de sensualidade, mas sempre em contraste com o branco.

Seu pescoço surgia do colo branco e gracioso. Os cabelos cujas duas bandas negras pareciam, cada qual, um pedaço separado de tão lisos, ficavam divididos no alto da cabeça por uma listra fina, que afundava ligeiramente seguindo a curvatura do crânio. Deixando apenas entrever a ponta da orelha, iam confundir-se atrás da cabeça num coque abundante, ondulado em direção às têmporas que o médico notava pela primeira vez<sup>11</sup>.

Toda a dimensão “plástica” da cabeleira (negra) de Emma — procedimento metafórico rico para Flaubert - dilui-se um pouco na tradução criativa de Chabrol, salvo em

---

<sup>10</sup> O romance aponta, como é amplamente conhecido, para um traço da personalidade da personagem feminina que a crítica convencionou denominar *bovarismo*: o desejo de superar seu mundo estático, provinciano, pelo ambiente cosmopolita de Paris.

<sup>11</sup> FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Sérgio Duarte. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 21-22. V.. também. FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris Gründ. 1956.

dois episódios que se destacam: em seus instantes de nobreza, cujo ponto alto é o baile do castelo de Vaubyessard, e na sequência de sua morte, quando, como é natural, aparecem em desalinho. Porém, além desses momentos episódicos, a representação dos cabelos guarda propriedades metafóricas, como, por exemplo, aquelas que são possíveis deduzir do fato de a personagem mantê-los presos e só soltá-los nas cenas íntimas com Rodolphe. Contudo, a ausência dessa notação - mais perceptível na narrativa ficcional - é recompensada, na narrativa filmica, pela atenção concedida, pelo cineasta, a certos detalhes que parecem não passar despercebidos ao espectador. Trata-se, ainda, da misteriosa sensualidade de Emma (porque há uma), agora transferida dos cabelos para os lábios. São três tomadas de cena que reproduzem, com certa fidelidade, os recursos metonímicos e metafóricos utilizados pelo escritor: duas situam-se durante as idas de Charles à fazenda Bertaux, e a terceira durante a cena do baile. Em ambas as visitas, há um jogo de dimensões diferenciado nos enquadramentos dados às duas personagens axiais. No decorrer de uma das visitas, em observância com o ponto de vista do narrador, Chabrol dá toda a atenção a Charles, visto em meio-corpo, dominando o centro da tela, em ângulo normal (câmara horizontal). Emma ocupa as margens ou o fundo dela, salvo quando, fere o dedo com uma agulha de costura. Solta um grito, Charles volta-se e fita-a surpreso. Por alguns segundos, a câmera permanece quase imóvel, dando toda a porção do enquadramento ao rosto de Emma, e a seus lábios, que ela suga com volúpia. Em uma outra sequência, a decupagem reproduz quase os mesmos ângulos, sendo que, agora, Emma eclipsa Charles por uma maior insistência da câmara sobre ela. Charles encontra-a à contraluz de uma *janela* — metáfora tópica analisada mais adiante — costurando, ou como dirá cruamente o narrador do romance, remendando uma meia de algodão. O filme mostra muito bem um Charles esquivo, tímido e discreto diante da atitude descontraída de Emma, como por exemplo no momento em que ela propõe “segundo a

tradição do campo”<sup>12</sup> tomar um aperitivo. Oferece-lhe então um licor de curaçao (fruta, aliás, omitida na tradução da obra para o português), que vai buscar em um armário. Traz dois cálices, enche um até a borda (o dela) e o outro (o de Charles) até a metade, já que Charles havia, de início recusado.

Brindou e levou (seu cálice) à boca. Como estava quase vazio, virou-se para engolir, e com a cabeça para trás, os lábios distendidos, o pescoço tenso, ria-se ao beber, enquanto sua língua, passando entre os dentes, sorvia lentamente o líquido do fundo do cálice<sup>13</sup>.

É reconfortante para o leitor perceber que, no filme, Claude Chabrol interpreta este gesto paradigmático à perfeição, perseguindo-o um pouco mais adiante, na cena do baile, do castelo de Vaubyessard, ocasião em que os sonhos de Mme. Bovary parecem realizar-se. Aqui (cerca de oito minutos de duração), ela reina absoluta, sempre focalizada em grande plano. Plano poderoso, segundo a teoria cinematográfica, de que dispõe o cineasta para influenciar seu público. Enlevada, passeia entre grupos de convidados, ausculta pedaços de conversa. Convidada para dançar, devolve a taça que Charles lhe oferecera. Logo após, retoma-a, levando-a aos lábios e afasta-se de Charles pois, nesta sequência, em nenhum momento o casal Bovary é focalizado junto, campo contra campo - prova do abismo espiritual que os separa. Esse ato de degustação mostra o interesse do cineasta em manter-se atento não apenas aos episódios, ao desenrolar metonímico da narração, propriamente dito, mas ao temperamento da personagem, à associação por similitude.

Prova disso é, ainda, o fato de o cineasta se deter no *tópico da janela*, presente nos acontecimentos primaciais da vida de Emma.

---

<sup>12</sup> Idem, ibidem, p. 27.

<sup>13</sup> Idem. Ibidem, loc.cit Há, ainda, uma passagem em que Emma, já casada, desafia Charles e toma, diante dele, um copo de aguardente. A sensualidade de Emma transparece neste excerto: “[Emma], porém, vivia cheia de ambições, de raivas e de ódios. Aquele vestido de linhas sóbrias encobria um coração perturbado, de cuja tormenta interior os lábios pudicos não falavam”. Idem, ibidem, p. 113.

A janela torna-se, de fato, em *Madame Bovary*, o símbolo da espera: abertura para o espaço que o sonho suscita. Jean Rousset, em um brilhante ensaio, sugere que a janela aberta dá vazão às veleidades místicas de Emma.

É verdade que, no convento, a *janela entreaberta* faz parte de suas veleidades literárias. Porém se o devaneio espacial corresponde, inicialmente, ao desejo e à espera, ela se afirma, de imediato, como um fechamento para a esperança <sup>14</sup>.

Em quatro acontecimentos vividos pela personagem feminina, a tradução filmica consegue utilizar bem esse procedimento metafórico assinalado por Brombert (1971). A primeira aparição — já anotamos — ocorre durante uma das visitas de Charles à fazenda. A segunda, interessante notar, guarda uma particularidade: Emma não “interfere” diretamente na cena. Trata-se da seqüência em que os postigos da janela são abertos por M. Rouault para sinalizar a resposta de sua filha ao pedido de casamento do médico.

Se a resposta for sim, o senhor não precisará voltar e além disso ela poderá emocionar-se. Mas para que não se mortifique, baterei com toda a força a janela contra a parede; o senhor poderá vê-la por sobre a sebe. E afastou-se.

Charles amarrou o cavalo a uma árvore e esperou. Passou-se meia hora, depois mais dezenove minutos de relógio. De repente se ouviu um barulho de algo que batia na parede; a janela abriu-se com estrondo, o fecho tremia ainda <sup>15</sup>.

No filme, a janela abre-se ao longe, em plano médio, simbolizando talvez a pouca receptividade de Emma diante da possibilidade de um enlace no fundo indesejável<sup>16</sup>.

A terceira aparição da *metáfora da janela* ocorre durante a cena do baile, no momento em que um criado quebra, inopinadamente, os vidros de uma janela. No romance, a relevância

---

<sup>14</sup> BROMBERT, Victor. “La fenêtre devient, en fait, dans *Madame Bovary*, le symbole de l’attente: ouverture sur l’espace qui suscite le rêve. Jean Rousset, dans un brillant essai, suggère que la fenêtre ouverte déclenche les velleités mystiques d’Emma. Il est vrai que *la fenêtre* entr’ouverte fait partie de ses rêveries littéraires au couvent. Mais si la rêverie spatiale correspond tout d’abord au désir et à l’attente, elle s’affirme bientôt comme une fermeture sur l’espoir.” *Flaubert par lui-même*. Paris: Seuil, 1974, p. 66).

<sup>15</sup> FLAUBERT, Gustave. Op. cit., p. 30.

<sup>16</sup> A descrição do casamento inscreve-se dentro do princípio da “motivação realista” que tem, como função argumentativa, conferir à ficção as aparências do real. V. BARTHES. Roland et alli. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982, p.81-91. Anoto o jogo de planos dado pela cineasta ao enlace matrimonial: plano panorâmico do cortejo nupcial. com um longo circuito em forma de fita; plano médio no momento em que Emma abaixa-se para arrumar a cauda do vestido de noiva; plano fechado focalizando os noivos durante o jantar nupcial em que Charles permanece inexpressivo e Emma sentimentalmente ausente da cerimônia.



do gesto só pode ser entendida pela presença de um grupo de camponeses (omitidos no filme) que, do lado de fora, olhavam a festa. Ao omitir os rostos dos camponeses, a montagem filmica parece trazer prejuízos para o entendimento da cena. Perde, também, o cineasta a ocasião de utilizar o procedimento do *retour en arrière*, do *flash-back*, utilização clássica, afirma Odile Larere (1986) da memória no cinema<sup>17</sup>. No livro, através da técnica narrativa do estilo indireto livre<sup>18</sup>, Mme. Bovary revê, por alguns instantes, seu passado.

Um criado subiu numa. cadeira e quebrou dois vidros. A som dos vidros estilhaçados. Mme Bovary virou a cabeça e viu no jardim, do lado de fora das grades. os rostos dos camponeses que a olhavam. Veio-lhe a lembrança a fazenda em Bertaux; reviu-a mentalmente, com seu lago, o pai em mangas de camisa sob as macieiras e ela própria, retirando o creme das terrinas de leite com os dedos. Mas, nas fulgurações daquele baile, sua vida passada, tão nítida até então, desaparecia toda. de maneira que ela chegava a duvidar que a tivesse vivido. Ela estava ali, e sobre o resto não havia senão sombras e esquecimento. Tomava um sorvete, cuja taça dourada segurava na mão esquerda, cerrando os olhos com a colher entre os dentes<sup>19</sup>.

Mas Chabrol soube conferir um relevo especial à quarta ocorrência do topos da janela. Trata-se da cena em que Mme. Bovary, tendo em posição diagonal os limites estreitos de uma escada, lê a carta de despedida que Rodolphe lhe enviara. Emma vai abrindo-a enquanto se dirige ao sótão. Uma câmera em *plongée* enfatiza a carta cuja sombra se projeta contra as grades de uma janela, focalizada em sentido vertical, de cima para baixo. Iluminação contrastante (luz e sombra). Mme. Bovary situa-se fora do campo visual (apenas segura, trêmula, o papel entre os dedos) e só surgirá, desarvorada, no terraço do sótão, quando então a câmera efetua rápidos movimentos de *zoom* em torno dela, sugerindo sua primeira tentativa

---

<sup>17</sup> LARERE, Odile. *Sur la mémoire au cinéma*. In: *Poétique*, 67. Paris: Seuil. 1986. p. 373.

<sup>18</sup> O discurso indireto e o discurso indireto livre são, como se sabe, uma marca estilística de Flaubert. Para Betty Rotj (1980), o discurso indireto constitui uma subversão da categoria da mimesis. A introdução do discurso de uma personagem (ausente do contexto da locução) entre a lexis e o logos diminuiria sua expressão dramática. Cf. ROTJ, Betty. *Découragement du je dans le discours indirect*. In: *Poétique*, 21. Paris: Seuil, 1980, p.90 - 107.

<sup>19</sup> FLAUBERT, Gustave. Op. cit., p. 57.

de suicídio: “[Emma] lançou o olhar ao redor, desejando que a terra a engolisse. Por que não acabar com aquilo? O que a impedia? Era livre<sup>20</sup>”.

Neste trabalho, interessou-nos comparar os recursos metafóricos e a parte “comunicável”, informativa da obra filmica - essencialmente referencial e metonímica - com o texto literário. Nas diversas cenas e seqüências examinadas, Chabrol parece ter perseguido aqueles dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica. Em sua operação tradutora, o cineasta soube retirar desses componentes artístico-literários técnicas cinematográficas que só valorizaram, em muitos momentos, o semantismo original da obra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBONI, Laurette. *Cinéma d' aujourd'hui*. Sèvres: CEP, 1986.

BARTHES, Roland . *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.

BARTHES, Roland. *Flaubert e a frase*. In: *O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arrichaud e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.

BETTON, Gérard. *Esthétique du cinéma*. Paris: PUF, 1983.

BROMBERT, Victor. *Flaubert par lui-même*. Paris: Seuil, 1974.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Garnier-Frères, 1947.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Sérgio Duarte. São Paulo: Publifolha/Ediouro, 1998.

JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Kryстина. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, 1985.

LARERE, Odile *Sur la mémoire au cinéma*. In: *Poétique*, 67. Paris: Seuil, 1986.

ROBERT, Marthe. *La vérité littéraire*. Paris: Grasset, 1981.

---

<sup>20</sup> FLAUBERT, Gustave. Op.cit. p.211.