

DA LITERATURA PARA O CINEMA;

uma visão cultural na tradução intersemiótica de

Madame Bovary, de Gustave Flaubert

---

Professora Walquíria Torres de Araújo Cardoso Vale  
ORIENTADORA ACADÊMICA

---

Professora Enilda Albuquerque Rocha

ANNA MARIA LOBO PONCINELLI DA SILVA

---

Professora MONOGRAFIA DE BACHARELADO Oliveira

Examinado e aprovado:

Conceito:

Em

UFJF

1996

BANCA EXAMINADORA

---

Professora Walquíria Corrêa de Araújo Cardoso Vale  
ORIENTADOR ACADÊMICO

---

Professora Enilce Albergaria Rocha

---

Professora Maria Clara Castellões de Oliveira

Examinado o trabalho:

Conceito:

Em:

Juliz de Fora, 1º semestre de 1998



DA LITERATURA PARA O CINEMA;

uma visão cultural na tradução intersemiótica de

Madame Bovary, de Gustave Flaubert

por

ANNA MARIA LOBO PONCINELLI DA SILVA

Trabalho de conclusão do Curso de Bacharelado em Letras - Ênfase em Tradução Francês, apresentado ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Instituto de Ciências Humanas e de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, Minas Gerais. Orientador Acadêmico: Professora Walquíria Corrêa de Araújo Cardoso Vale.

Juiz de Fora, 1º semestre de 1996

## A G R A D E C I M E N T O S

Agradeço especialmente à professora Walquíria Corrêa de Araújo Cardoso Vale que me orientou na realização deste trabalho, sempre me atendeu com atenção e paciência quando solicitada, e cujo incentivo foi fundamental para a realização deste estudo.

Agradeço à professora Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro que, com seus conhecimentos e sua amizade, me ajudou em momentos de dúvida.

Agradeço ao Turene, companheiro de vida, que também neste trabalho caminhou comigo.



O artista pertence ao seu tempo, vive dos seus hábitos e dos seus costumes , compartilha as suas concepções e representações... Além disso, é preciso dizer que o poeta cria para o público e, em primeiro lugar, para o seu povo e a sua época, os quais têm o direito de exigir que uma obra de arte seja compreensível ao povo e esteja próxima dele.

(Hegel)

## SUMÁRIO

### 1 - INTRODUÇÃO

### 2 - TRADIÇÃO INTERSEMIÓTICA

### 3 - DA LITERATURA PARA O CINEMA

#### 3.1 - Exatidão de linguagem

#### 3.2 - Linguagem cinematográfica

#### 3.3 - Aparatos do cinema

## SINOPSE

### 4 - MADAME BOVARY DE GUSTAVE FLAUBERT

#### DE VINCENT MINNELLI E DE CLAUDE CHABROL

#### 4.1 - O contexto

#### 4.2 - O romance

#### 4.3 - O contexto

#### 4.4 - O filme

#### 4.5 - O contexto de Claude Chabrol

#### 4.6 - O filme de Chabrol

### 5 - CONCLUSÃO

### 6 - BIBLIOGRAFIA

### 7 - NOTAS

Tradução intersemiótica, equivalência e recriação. Da literatura ao cinema: Madame Bovary de Gustave Flaubert, Vincent Minnelli e Claude Chabrol. Contextos históricos, políticos, sócio-culturais influenciando na produção dos textos.



## SUMÁRIO

### 1 - INTRODUÇÃO

### 2 - TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

### 3 - DA LITERATURA PARA O CINEMA

#### 3.1 - Embate de linguagens

#### 3.2 - Linguagem cinematográfica

#### 3.3 - Aparatos do cinema

### 4 - MADAME BOVARY DE GUSTAVE FLAUBERT,

#### DE VINCENT MINNELLI E DE CLAUDE CHABROL

#### 4.1 - O contexto de Gustave Flaubert

#### 4.2 - O romance Madame Bovary

#### 4.3 - O contexto de Vincent Minnelli

#### 4.4 - O filme de Minnelli

#### 4.5 - O contexto de Claude Chabrol

#### 4.6 - O filme de Chabrol

### 5 - CONCLUSÃO

### 6 - BIBLIOGRAFIA

### 7 - NOTAS

## 1 - INTRODUÇÃO

Em 1995 comemorou-se os 100 anos do cinema, arte típica do século XX. Desde o início tem se caracterizado por narrar ou contar histórias. Para captar a atenção dos espectadores, o cinema procura na literatura e no teatro textos mais ou menos complexos como ponto de partida. Tendo se tornado aos poucos um empreendimento rendoso buscou especialmente nos textos literários mais conhecidos, uma forma de atrair o público, e inspiração para os temas de suas produções.

Apesar de utilizarem linguagens diversas, as duas formas de expressão procuram transmitir idéias e emoções. A linguagem literária o faz de forma mais subjetiva e o leitor é levado pela imaginação. O cinema, já atinge o espectador através da ótica do cineasta. São dois sistemas, duas formas de expressão tecnicamente diversas: signos verbais lingüísticos e imagem projetada que podem se unir para dar origem a um novo produto, o filme.

Essa transformação ou transposição não se dará nunca sem que haja algumas interferências. Ao adaptar um romance para o cinema, o cineasta, vai traduzir não só os signos lingüísticos, mas traduz igualmente a linguagem artística, dando-lhe outro desenvolvimento e outro sentido.

Essa transformação ou transposição entre dois sistemas de códigos diferentes foi classificada por Roman



Jakobson como sendo uma tradução intersemiótica. O tradutor, ao realizar a sua tarefa, quando se propõe a captar a mensagem da obra de origem, dificilmente deixará de receber as influências do momento histórico e da cultura em que vive.

Este trabalho tem por finalidade estudar alguma transformações sofridas por uma obra literária, no caso Madame Bovary de Gustave Flaubert, ao se adaptar a outro sistema de linguagem, a linguagem cinematográfica.

Em princípio será necessário esclarecer alguns aspectos de uma tradução intersemiótica, que está apta a expressar, não uma significação absolutamente fiel no sentido ou na forma, ao código de origem, mas a realizar uma obra original, que se caracterize principalmente pela necessidade de encontrar novas expressões equivalentes.

Numa tradução entre literatura e cinema não existe a possibilidade do cineasta isolar-se das influências da cultura.

A proposta que fazemos é comentar duas traduções cinematográficas de Madame Bovary, uma realizada por Vincent Minnelli, cineasta americano, mestre dos musicais da década de 40, e a outra, a versão de Claude Chabrol, um dos precursores da nouvelle-vague.



Apresentaremos alguns aspectos históricos, políticos e sociais da época dos autores dos três referidos textos, Flaubert, Minnelli e Chabrol, e que influíram decisivamente para a elaboração e seus respectivos universos referenciais.

Quanto aos filmes, o objetivo foi o de comentar e comparar algumas cenas com aquelas da narrativa do romance e que poderão exemplificar o quanto os valores culturais e seu emprego ideológico aparecem como a base do discurso de qualquer linguagem.



## 2 - TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Quando falamos em tradução a idéia que ocorre é a de uma comunicação entre duas línguas diversas. Os primeiros estudos de tradução supunham que uma determinada palavra encontraria a sua exata correspondência em outro idioma porque o objeto sendo o mesmo, só mudaria a palavra que o nomeasse. Assim, qualquer tradução poderia ser facilmente realizada por uma máquina que fosse devidamente programada. A prática demonstrou esta impossibilidade.

Para Eugene Nida, teórico da tradução, o fundamental é que todos os componentes significativos de um texto original alcancem a língua-alvo de tal forma que possam ser compreendidos pelos receptores.

Roman Jakobson percebeu que as traduções comportam outros aspectos que não se limitam a uma simples mudança de palavras entre duas línguas. Foi o primeiro a classificar e definir os seguintes tipos de tradução:

a tradução intralingual, ou reformulação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua;  
a tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua;  
e, a tradução intersemiótica, ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais.<sup>1</sup>



A função do tradutor intersemiótico não é uma função mecânica, porque ele precisa interpretar o significado, perceber as ambigüidades e as variadas possibilidades do texto inicial, já que são dois códigos em diálogo. Importa partir para uma recuperação do sentido original e elaborar uma transformação interpretativa que represente ao mesmo tempo o autor original e as novas possibilidades do código de chegada. Ao escolher uma mudança de suporte ou veículo, o tradutor intersemiótico opta também pelas diferenças e por uma ideologia já existente no novo meio.

Temos então o problema de como ser "fiel" ao autor, ao seu pensamento, e aos significados das palavras deste texto.

O escritor argentino Jorge Luís Borges propõe através do conto, "Pierre Menard, autor del Quixote", suas idéias sobre os mecanismos da linguagem. Aparece aí o sonho da criação de uma linguagem universal, tradicional, sem ambigüidades e variações de interpretação ou mudanças de sentido trazidas pelo tempo. No conto, Menard se propõe a traduzir um texto estrangeiro, escrito em outra língua, por outro autor e em outro momento. Tenta identificar-se com o autor e repetir o significado "original". Como resultado só consegue reproduzir as palavras de Cervantes. A tradução



não recuperou a totalidade do original e revelou a necessidade de uma interpretação, sem conseguir decifrar totalmente o texto.

O mesmo se dá com a tradução intersemiótica, em que diferentes sistemas de signos, utilizando as possibilidades dos sentidos, visão, tato e audição, produzem novas linguagens. Resulta em decodificar uma informação que foi expressa numa linguagem e em codificá-la em outro sistema semiótico.

Segundo Mounin, a tradução não pode se resumir a uma simples transposição de palavras, porque na passagem de uma língua para outra muda-se de um universo referencial a outro, não apenas em termos de visão de mundo, mas também em termos de realidades extralingüísticas.

Numa tradução intersemiótica é necessário perceber estas diferenças para que se possa expressar em outro código estas novas informações já que as linguagens são reflexos de culturas específicas.

Em Júlio Plaza, tradução intersemiótica "é concebida como forma de arte e como prática artística"<sup>2</sup>, o que contempla a questão dos desvios na obra traduzida, influência de fatores de ordem lingüística, extralingüística, culturais, temporais e subjetivas. A estética é única e exclusiva do artista e a mensagem está



intrinsecamente ligada à forma que a veícula. Qualquer tentativa de tradução, nesse caso, implica numa interferência o que fez com que Haroldo de Campos falasse em "recriação"<sup>3</sup>, problema que também se torna primordial quando se trata de transformar signos verbais em signos não verbais.

Podemos constatar que entre a comunicação inicial e a tradução existe sempre um intervalo que na tradução intersemiótica pode se estender por dias, anos ou séculos. Essa distância temporal limita e modifica o seu resultado final.

A transmissão intersemiótica e a compreensão das mensagens estão condicionadas ao conhecimento do código de partida e de chegada, como também à percepção da realidade expressa pelos enunciados. A aceitação maior ou menor das transformações da obra estará de acordo com o nível de conhecimentos dos códigos pelo tradutor.

A tradução de qualquer texto será fiel àquilo que foi considerado a essência da mensagem original, e da qual o tradutor será o intérprete. Esse processo de transformação aponta mais para uma busca de equivalência do que de igualdade. Para Júlio Plaza, a tradução intersemiótica não pode se prender só às semelhanças e diferenças entre texto original e texto traduzido porque



ela "nada tem a ver com a fidelidade, pois cria sua própria verdade"<sup>4</sup>.

Os sistemas semióticos caracterizam-se por qualidades e restrições que se prendem aos códigos e, o conteúdo final incorpora essas diferenças, sempre subentendidas as possibilidades estético-culturais do tradutor. A fidelidade maior ou menor ao código de origem, por parte do tradutor intersemiótico, juntamente com esses fatores extra textuais, decidem o resultado final da tradução, criando uma nova linguagem.

Nessa mudança, algo vai ser conservado e algo vai ser modificado, podendo ser o sentido do texto ou os seus signos. A percepção de como se dá essa apreensão de signos foi elaborada por Charles Sanders Pierce, no início do século, a partir da teoria da semiótica

a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido.<sup>5</sup>

A preocupação de Pierce era explicar como seria a apreensão de um objeto pela consciência e sua posterior explicitação em um signo. Concluiu que existem três gradações às quais chamou de primeiridade, secundidade e terceiridade, em que num primeiro momento se tem uma percepção que em seguida e imediatamente provoca um sentimento, logo codificado por uma síntese intelectual.



Essa elaboração está sujeita a um **interpretante** que é a relação entre signo e objeto criada na mente do intérprete, submetida a todas as possibilidades de informações e conhecimentos que ele possui, como diz Pierce, "é um processo que gera outro pensamento ou signo numa sucessão ilimitada"<sup>6</sup>. O próprio pensamento resulta numa tradução, porque, quando pensamos, traduzimos o que temos presente à consciência, tendo passado pela via do interpretante, em alguma forma de linguagem que vai ser expressa por meio de signos. Numa tradução intersemiótica, o tradutor lida principalmente com o interpretante, referência básica da ideologia do intérprete em diálogo com a do interpretado.

O signo "possui características e qualidades materiais próprias".<sup>7</sup> Por isso, pode ser um **ícone**, que "opera pela semelhança entre suas qualidades, seu objeto e seu significado";<sup>8</sup> pode ser também um **índice**, onde há uma relação de afetação entre signo e objeto, é indício, indica; ou pode ser um **símbolo** em que a relação estabelecida é convencional e arbitrária e "depende de uma convenção ou hábito".<sup>9</sup> Na prática esses signos aparecem quase sempre combinados entre si, a classificação teórica de Pierce é só o instrumento das inúmeras linguagens que existem, ou semióticas:



da linguagem sonora, da arquitetura, da linguagem visual, da dança, das artes plásticas, da literatura, do teatro, do jornal, dos gestos, dos ritos, dos jogos... das linguagens da natureza...<sup>10</sup>

e tantas quantas forem os modos de expressão.

Todas essas formas de linguagem sempre admitiram um intercâmbio entre si e o trânsito entre duas linguagens depende da sensibilidade em se perceber a mensagem de um texto e recriá-la.

### 3.1 - Natureza da linguagem

Cristina Neitz, aponta a diferença entre palavras e imagens: o primeiro é verbal por natureza e a segunda é não-verbal, é essencialmente não-verbal.<sup>11</sup>

O livro tem uma linguagem de natureza verbal, mas a linguagem é essencialmente não-verbal. A linguagem é essencialmente não-verbal, mas a linguagem é essencialmente não-verbal. A linguagem é essencialmente não-verbal, mas a linguagem é essencialmente não-verbal.

O cinema, como veículo de comunicação, apresenta uma linguagem essencialmente não-verbal. A linguagem é essencialmente não-verbal, mas a linguagem é essencialmente não-verbal. A linguagem é essencialmente não-verbal, mas a linguagem é essencialmente não-verbal.

### 3 - DA LITERATURA PARA O CINEMA

Desde sua criação o cinema tem se voltado para a literatura em busca de inspiração, em especial nas obras clássicas, cujo reconhecimento público já está há muito tempo estabelecido.

Numa tradução para o cinema, as diferenças dos meios de expressão, da linguagem verbal para as imagens filmadas, provocam mudanças inevitáveis. Por isso, quando o cineasta escolhe um texto, já existe um todo, que é o enredo, e que está na origem de seu trabalho. O próprio texto de origem é renomeado como roteiro.

#### 3.1 - Embate de linguagens

Cristian Metz, aponta a diferença entre romance e filme: o romance é verbal por inteiro e a matéria do filme "é amplamente extra-lingüística"<sup>11</sup>.

O livro tem leis literárias de gênero, estilo, figuras de retórica, etc., próprias à linguagem verbal. Dirige-se a um leitor solitário, que cria imagens mentais cuja significação será balizada pelo interpretante pessoal do leitor, e atinge somente pessoas alfabetizadas.

O cinema, como veículo em outra cadeia semiótica, tem leis diferentes. Apresenta predomínio do movimento visual e resulta da combinação de vários elementos que criam novas formas de expressão. O que é dito no livro é



visto no filme. Tem tempo limitado de duração e técnicas próprias, as técnicas cinematográficas. É um veículo extremamente democrático porque a platéia não precisa ser necessariamente alfabetizada nem possuir o poder aquisitivo de alguém que se dispõe a comprar um livro.

Como diversão coletiva manipula as emoções do espectador submetendo-as arbitrariamente à ideologia do diretor. Ao adaptar um livro ou romance para um roteiro de filme ele fará um roteiro original porém conservando elementos que se identificam com a obra de origem. A conotação dependerá da leitura particular do cineasta que então expressa seus valores privilegiando determinados eventos, característicos dos fatores culturais de sua época. Daí podermos dizer que a tradução intersemiótica, da literatura para o cinema, está submetida à duas ideologias, e dois talentos criativos, com igual intensidade de influência: a do autor-escritor e a do autor-diretor cinematográfico.

O filme é também um produto, sujeito às pressões comerciais e capitalistas de uma determinada indústria, a do cinema, que impõe suas regras e à qual ele deve se sujeitar.

Em Cinema e Literatura, Assis Brasil questiona até onde diretores cinematográficos são dominados pela indústria de Hollywood, "um mercado onde se vende a



mercadoria chamada cinema"<sup>12</sup>. É certo porém, que o lucro não é o único objetivo de se transformar um texto literário para o cinema.

Cristian Metz em Linguagem e Cinema, considera o filme uma "obra de arte sempre quer seja por sua qualidade e seu sucesso ou simplesmente por sua natureza".<sup>13</sup> O critério de classificação bom ou mau filme já introduz uma avaliação estética que o torna comparável às outras artes.

Para Haroldo de Campos a "informação estética"<sup>14</sup> contida nas obras artísticas aponta para a impossibilidade deste tipo de tradução, pois "tradução supõe separar sentido e palavra"<sup>15</sup>.

Entretanto, é esse mesmo autor que propõe uma recriação desses textos ou "criação paralela, autônoma, porém recíproca"<sup>16</sup>. A verdade artística não se determinaria, então, pela correspondência de significados mas por uma equivalência, sendo que, na tradução intersemiótica para o cinema a procura de equivalência é influenciada pelos suportes e meios das técnicas cinematográficas específicas da comunicação audiovisual que colaboram no trabalho de criação.

### 3.2 - Linguagem cinematográfica

Cristian Metz destaca ainda as dificuldades de se comparar o sistema cinematográfico ao sistema linguístico



para definir o que seja linguagem cinematográfica. A linguagem verbal é simbólica, essencialmente arbitrária, ainda que motivada. Possui unidades significantes mínimas sem qualquer dimensão semântica.

Metz ressalta que, no cinema, não existem estas unidades mínimas porque a imagem já é o significado. Não existe possibilidade de comparação entre a colocação das palavras nas frases e a maneira como as seqüências se combinam nos filmes.

Mas, o cinema possui o seu conjunto de códigos específicos e que produzem aquilo que, apesar de Metz ficou conhecido como a linguagem cinematográfica.

### 3.3 - Aparatos do cinema

A tradução intersemiótica entre romance e filme é fenômeno bastante complexo. O livro, obra de um único autor, para ser filmado exige um trabalho de equipe: diretor, atores, cinegrafistas, cenógrafos, etc. O conjunto dos signos cinematográficos são derivados dos trabalhos da câmera, na tomada dos planos, nos cortes, enfim na montagem das imagens. A mensagem porém, pode ser acrescida de palavras, música e ruídos.

A montagem, no dizer de André Malraux, "constituiria o nascer do filme como arte, o que o distingue realmente da simples fotografia animada sendo, de fato, uma linguagem"<sup>17</sup> e é um código exclusivamente

cinematográfico que seleciona, reagrupa e até justapõe imagens, criando sentidos antes inexistentes e impossíveis de serem conseguidos por outros meios. Possibilita apresentar ações paralelas entre os personagens e não se sujeita às convenções temporais.

A câmera focaliza os objetos em diversos planos: o "close-up" ou **primeiro plano**, em que um rosto ou detalhes são postos em destaque pelo cineasta; o **plano médio** ou **de conjunto**, também conhecido como **plano americano**, em que a figura humana se destaca aparecendo até aos joelhos, amplia a verossimilhança e mitifica o ator; e o **plano panorâmico** através do qual o olho humano atinge distâncias inimagináveis. O uso da câmera em alternância de tomadas e angulações (plongée e contre-plongée) dirigem o olhar e a leitura do espectador.



#### 4 - MADAME BOVARY, DE FLAUBERT, MINNELLI E CHABROL

##### 4.1 - O contexto de Gustave Flaubert

Os acontecimentos políticos na França do século XIX caracterizaram-se por uma grande complexidade. Toda a glória e poder de Napoleão, no início do século, haviam sido destruídos, as crises sociais e a alternância entre os regimes autoritários e liberais traziam a emancipação do povo e sua conquista do poder. A França tornava-se capitalista, a monarquia perdia sua força, e com a dissolução do "ancien régime" vai desaparecendo a nobreza e toda a sociedade entra em violenta crise de valores.

A liberdade de expressão permitia que se fizessem questionamentos sociais e propostas de reformas radicais. A desilusão geral provocada por esses acontecimentos encontram resposta na filosofia das ciências exatas, naturais, realistas e empíricas. A tendência é aceitar somente os fatos reais.

Em consequência das mudanças políticas e sociais surgiu, na segunda metade do século, uma nova corrente filosófica e literária que veio a ser chamada de **realismo**. Aconteceu como uma reação ao romantismo e a seu subjetivismo exagerado e fantasioso. A literatura romântica tornara-se autorevelação e autoglorificação do autor. O realismo, ao contrário, dissimula os sentimentos pessoais e apoia-se na aplicação dos métodos das ciências



naturais. Baseia seus conceitos no princípio de causa e efeito, eliminando a crença em acasos e milagres.

Em estreita relação com o positivismo, o realismo, se propõe a estudar o homem segundo o seu comportamento e à luz das teorias sociais ou fisiológicas, descartando o sonho e a metafísica do romantismo.

O romance mostra-se o veículo ideal para a apresentação das novas idéias. Inaugura-se o romance que descreve o presente como o único assunto que importa. Há uma recusa em fugir-se da realidade, exigindo-se absoluta honestidade na descrição dos fatos.

Gustave Flaubert, filho de um médico cirurgião, em contato desde cedo com os fenômenos físicos, acostumou-se a observá-los segundo os conceitos ditados pelo determinismo fisiológico. Entretanto não pôde escapar, em sua juventude, dos ideais românticos de melancolia. Flaubert, por sua obra literária, liberta-se dos sonhos descrevendo a realidade.

Em 1857 publicou Madame Bovary, causando grandes polêmicas pelas novidades que introduziu. Os personagens são descritos de maneira impessoal e autor não tece comentários nem faz julgamentos sobre eles.

Para realizar seu trabalho, Flaubert reuniu grande documentação que o auxiliasse a compreender o



comportamento humano segundo uma psicologia que estivesse baseada no método das ciências biológicas. Por isso, esforçou-se para observar com imparcialidade a alma humana e colocar-se absolutamente ausente de sua obra sem demonstrar seus sentimentos pessoais. Priorizou o estilo, adotando o culto da forma e da arte pela arte, refazendo suas frases tantas vezes quantas fossem necessárias até obter o efeito desejado.

Para Flaubert o sinônimo não contava, mas procurava a perfeição do "mot juste", a expressão única capaz de traduzir o que desejava expressar.

Num comentário do jornal Pays, em 1857, foi descrito como totalmente desprovido de emoção, incapaz de qualquer julgamento ético, comparado a uma máquina, indiferente às emoções, sendo considerado, porém, um narrador infatigável e minucioso.

A redação do romance durou de 1851 a 1856. Quando foi publicado gerou grande indignação, custando a Flaubert um processo que o acusava de causar danos à moral pública. Julgado, foi absolvido por ter conseguido provar que o final trágico da heroína só poderia levar ao horror pelo erro.



#### 4.2 - O romance Madame Bovary

O romance se divide em três partes:

1ª parte: Apresentação de Charles Bovary desde a sua infância e a descrição de sua adolescência e seus estudos. Aluno medíocre, acabou se formando em medicina, após um primeiro fracasso, e vai morar em Tostes, cidadezinha da província. Casa-se com Emma Rouault, ex-aluna de um convento de freiras, onde adquiriu um temperamento sonhador, influência da leitura de romances sentimentais. Após um baile no castelo de Vaubyessard, os devaneios se intensificam, chegando até a uma depressão nervosa. Tentando curá-la Charles resolve mudar de cidade.

2ª parte: Yonville. Pequena cidade vizinha onde o casal conhece Léon, o ajudante de tabelião; M. Homais, o farmacêutico livre pensador; Lhereux, o comerciante agiota e Rodolphe, o castelão que acabara de chegar e que breve se tornará seu amante, após um encontro na Feira Agropecuária. Algum tempo depois, Emma e Homais convencem Charles a operar a perna aleijada de Hippolyte, o ajudante da hospedaria. A operação, porém, fracassa. Começa, então, a decadência de Emma que, para seduzir o amante, presenteia-o sempre, fazendo dívidas cada vez maiores, o que, entretanto, não impedirá o rompimento.



3ª parte: Tendo recusada sua proposta de fuga, abandonada pelo amante, Emma adoece. Quando melhora um pouco, vai com Charles ao teatro em Rouen. Lá reencontra Leon e torna-se sua amante. Continua a fazer dívidas até a ruína total. Sucessivamente abandonada pelos amantes e pressionada pelos credores, Emma acaba suicidando-se com arsênico. Não demora muito para que Charles também morra de tristeza.

Em sua correspondência, Flaubert afirmou que o romance é apenas fruto da imaginação, mas que seus personagens e as cidades e vilas imaginadas poderiam ser encontrados em qualquer lugar da Normandia. As ações romanescas teriam sido retiradas da vida diária e inspiradas por notícias de jornal. O escritor revelou-se realista pela maneira objetiva de descrever o que ele mesmo observara. Assistiu a muitos casamentos de camponeses e a Feiras Agropecuárias.

A leitura do romance transmite essa veracidade conferida à ficção. A impressão de realidade é marcante, por exemplo, em cada detalhe do luxuoso baile no castelo, ou mesmo no quadro sintomático perfeito evocado nos últimos momentos sofridos de Emma corroída pelo arsênico.



### 4 3 - O contexto de Vincent Minnelli

Na década de 1930 era comum o pessimismo nos Estados Unidos quanto ao futuro do capitalismo. A depressão deixara suas marcas. Entretanto, a II Guerra Mundial, paradoxalmente, trouxe a prosperidade com o aumento da fabricação de material bélico. Com a paz, a indústria voltou-se para a produção de bens de consumo: automóveis, refrigeradores, televisões, etc.

De 1945 a 1950 a economia do país conheceu um apogeu nunca antes alcançado. Os Estados Unidos emergiram como a nação mais poderosa do mundo. Somente a Rússia poderia apresentar alguma ameaça.

As diversões públicas, cinema e teatro, foram beneficiadas por grandes investimentos. Para a indústria cinematográfica americana acorreram cineastas de todo o mundo. Vincent Minelli foi um deles.

Minnelli foi considerado um grande diretor da Broadway, especializado em comédia musical dançada e cantada. No cinema criou filmes famosos como "Sinfonia em Paris" (Oscar de melhor filme, 1951) e "Gigi" (Oscar de melhor diretor, 1958). Sua versão de Madame Bovary é de 1949. As filmagens foram feitas após a II Guerra Mundial, tempo da guerra fria.

Nos Estados Unidos, a partir de 1947, teve início a "caça às bruxas", com as denúncias do senador Mc Carthy, que perseguia e condenava pessoas por suspeita de



terem pertencido ao ou serem simpatizantes com o Partido Comunista.

Vários diretores e artistas viram-se impedidos de trabalhar, porque qualquer opinião diferente levantava suspeitas. Foi também um tempo de julgamentos espetaculares que provocavam a atenção de um público bastante numeroso, sobretudo porque os réus eram, muitas vezes, pessoas ilustres ou famosas.

Nessa época, o cinema estava passando por uma transformação, recebendo a influência do *Actor's Studio* que havia sido fundado recentemente. As teorias desenvolvidas pelo *Studio* privilegiavam a realização de dramas psicológicos e sociais, permitindo aproveitar ao máximo as situações angustiantes e os conflitos profundos vividos pelos indivíduos ou pela sociedade.

#### 4.4 - O filme de Minnelli

Ao tomar Madame Bovary, de Flaubert e transformá-la no roteiro de um filme, Vincent Minnelli exercita uma verdadeira tradução intersemiótica. Primeiramente por incluir procedimentos do teatro musical num romance realista. Por outro lado, aponta para uma fidelidade ao autor e à nova realidade estética do cinema norte-americano de então. Após ver o filme nota-se que apesar das duas narrativas serem semelhantes elas também se diferem.

No filme de Vincent Minnelli está bem nítida a influência exercida pela ideologia cinematográfica dos anos 40: o musical, o "mito do herói nos *westerns*"<sup>18</sup> e o sentimentalismo dos filmes românticos. De fato, Minnelli explorou o sentimentalismo para justificar as atitudes de sua heroína. Embora o filme tenha uma história semelhante à do livro, desde os primeiros créditos já é dada outra conotação. As legendas são apresentadas em letras góticas circundadas por um laço de fita rococó, concepção oposta ao realismo de Flaubert.

No livro, o primeiro capítulo fala de Charles Bovary e de sua fraca personalidade. Já o filme começa no segundo capítulo, do livro, quando Charles é chamado a tratar de Père Rouault. No filme Rouault é um fazendeiro pobre, contradizendo o livro: "M. Rouault deveria ser um fazendeiro dos mais prósperos" e "a fazenda era de boa aparência".<sup>19</sup>

Minnelli cria também cenas próprias de um musical americano, concretizando a descrição de Flaubert. A sugestão do escritor é transformada numa cena em que os personagens cantam como se estivessem num palco. No livro se lê, apenas que:

havia no convento uma moça que vinha todos os meses...muitas vezes as internas escapavam do estudo para ir ter com ela. A moça sabia de cor as canções galantes do século passado, que cantava a meia voz, sem largar a agulha. (MB. p. 41)



Charles é mostrado como um herói, como os mocinhos dos westerns, que luta para salvar a noiva e foge com ela na festa do casamento. O texto do romance, no capítulo IV, faz a descrição do casamento de Emma e Charles à maneira de todos aqueles realizados numa aldeia: com a festa e seus convidados. (MB, p.35)

No filme, Charles demonstra honestidade e firmeza de caráter quando se recusa a operar o pé de Hyppolite, apesar das pressões de todos. No livro Charles é envolvidos pelos argumentos de Homais: "Charles, instado pelo farmacêutico e por ela, deixou-se convencer". (MB, p. 119)

Para criar seu Madame Bovary Minnelli inspirou-se num filme que pouco tempo antes havia conquistado as platéias: ... *E o vento levou*.

Assim, na cena do baile, Emma está rodeada de admiradores e é o destaque da festa, como uma segunda Scarlett O'Hara. A sequência toda do baile foi considerada pela crítica como das melhores e das mais bonitas cenas feitas por Minnelli. Entretanto, se o contágio com *E o vento levou*... parece ter dado a Emma um destaque não sugerido no livro, a fidelidade ao texto é mostrada em outras cenas: "um criado subiu numa cadeira e quebrou dois vidros" (MB, p. 49) ou, a dança de Emma com seu par: "começaram lentamente, depois aumentaram a



velocidade. Rodavam no salão e tudo rodava em volta". (MB, p. 50) O filme mantém a aceleração rítmica sugerida no romance.

Também a cena da feira Agropecuária segue o mesmo esquema do romance, em que a câmera vai dos aldeões na festa, passando pelos que discursam, até mostrar Emma que conversa com Rodolphe. (MB, p. 99 - 107)

Quando Minnelli filma a morte de Emma, suaviza a cena, porque o cinema da época não comportaria mostrar os detalhes do realismo fisiológico contido na descrição feita por Flaubert.

No filme, Minnelli compara os sentimentos e os sonhos de grandeza Emma, aos quadros de damas e cavaleiros ricamente vestidos que enfeitam a parede do seu quarto. Esses mesmos quadros vão estar no sótão da sua casa na cidade. É lá que ela se refugia para sonhar e chorar, enquanto se ouve a voz do narrador falar dos sonhos que perecem. No final do filme vê-se essas gravuras serem divididas e dispersadas entre os habitantes da aldeia, numa analogia à vida de Emma que também havia terminado.

Minnelli utilizou um recurso muito em uso no cinema relacionando as forças da natureza com a força interna dos sentimentos. Para isso associou as imagens da chuva e do vento à tristeza e ao desespero. Quando



Charles chega pela primeira vez na fazenda do pai de Emma, chove prenunciando as lágrimas das desgraças futuras. O vento já é bem mais forte quando Emma, abandonada, vê a diligência na qual deveria fugir para a felicidade, passar correndo. E, é debaixo de uma chuva tempestuosa, volta para casa. Do mesmo modo, quando está arruinada, a ventania sacode as janelas da sala, enquanto está sendo chantageada por Lheureux.

No livro, porém, Flaubert fala apenas da grama molhada, mas não de chuva na fazenda (MB, p.29) e as outras duas cenas não existem no livro. São obras da criação do cineasta na transposição fílmica.

Outra imagem usada como símbolo por Minnelli, são nuvens atravessando lentamente a tela enquanto o narrador fala do tempo que passa e leva junto a vida, numa referência a Emma que vivia na fantasia e no sonho, como a personagem sonhadora, idealizada por Flaubert.

O filme de Vincent Minnelli, apesar das transformações, ou por causa delas, deve ser considerado uma tradução intersemiótica cujo fator maior de influência foi o contexto sócio-cultural. Considerando a força da cultura como fator preponderante na obra de Minnelli não se pode deixar de considerá-la, uma recriação.



#### 4.5 - O contexto de Claude Chabrol

Claude Chabrol, cineasta francês, foi um dos fundadores da "nouvelle vague", junto com Godard e Truffaut. Participou desde o início dos *Cahiers du Cinéma*, colaborando para a reflexão dessa nova concepção de cinema.

A *nouvelle vague* foi um movimento estético do pós-guerra, profundamente marcado pelas idéias existencialistas e que influenciou, principalmente, jovens cineastas da época. Não foi uma escola nem uma doutrina, mas uma nova experiência cinematográfica que rompia com o convencional e o academicismo. As preocupações sociais não eram o principal foco de atenção do movimento como, por exemplo, na corrente do neo-realismo italiano que lhe foi contemporâneo. As produções, voltavam-se mais para as angústias da burguesia parisiense, mergulhada em problemas existenciais, o que levou ao esgotamento deste tipo de cinema.

Esses cineastas procuraram, então, outros caminhos de expressão e alguns evoluíram para novos questionamentos sobre os valores morais. Chabrol acabou especializando-se em filmes de temática amorosa, explorando a luxúria, os adultérios e os crimes passionais. A herança do nihilismo existencialista deixa seus traços em Chabrol numa visão de mundo que insiste em



explorar o tema do mal que atinge as pessoas como uma espécie de fatalidade e como consequência de relações desastrosas.

#### 4.6 - O filme de Chabrol

Seu filme Madame Bovary foi aclamado na França. Chabrol procurou fazer não uma adaptação do livro, mas o filme que Flaubert teria feito. Para tanto, o roteiro serve-se unicamente da transformação do diálogo indireto do romance em diálogo direto no filme.

Conforme uma entrevista ao "Jornal do Brasil" (24/04/95), explica que foi "absolutamente fiel não ao romance, mas às intenções do autor"<sup>20</sup> e diz também:

tentei ser totalmente fiel a Flaubert, porque como todos sabem, ele só escrevia depois de haver verbalizado o texto; ao ler a sua obra encontramos indicações importantes até mesmo sobre os movimentos da câmera, e eu não fiz mais do que segui-las.<sup>21</sup>

A escolha da obra deveu-se à atualidade do tema e à fascinação pela personagem criada por Flaubert e que simbolizaria bem a riqueza do caráter feminino.

A mulher, por sua simples existência, sua resistência e valentia nas mínimas coisas, é para mim um personagem extraordinário, e, isso sem falar dos atos heróicos que impressionam-me muito.<sup>22</sup>

Apoiando-se nesse pensamento de Chabrol, a psicanalista Maria Rita Kehl, proferiu uma palestra em



8/11/95 (Jornal do Brasil 8/10/95) sobre o romance de Flaubert, em que defendia que:

... a protagonista do livro, Emma Bovary, foi a personagem-símbolo da emancipação feminina, ...e da tentativa patética da mulher de adaptar-se à razão burguesa,...e da mulher que perdeu a posição cômoda de objeto do desejo dos homens, e paga um preço alto por isso.

Chabrol filmou as cenas do romance numa transposição da maior fidelidade possível à linguagem verbal em sua transcodificação para a linguagem visual da tela. O cenário está todo no livro:

A fazenda era de boa aparência. Nas cavaleriças, pelas portas abertas, viam-se os vigorosos cavalos de trabalho que comiam tranqüilamente em manjedouras novas. No barracão havia duas grandes charretes. (MB, p.29)

A cena do casamento é também representada numa fidelidade intersemiótica:

O cortejo, a principio unido como um lenço colorido que ondulasse na campina, ao longo do caminho estreito entre as plantações verdes de trigo, logo se fracionou em grupos diferentes, que se retardavam a conversar. O menestrel ia à frente com o violino enfeitado de fitas. Os noivos vinham em seguida, depois os pais, os parentes, os amigos misturados e finalmente as crianças, que se deixavam ficar, arrancando os brotos de aveia. (MB, p.36)

Nesta cena a tela mostra realmente um cortejo no campo, com as pessoas conversando. Na frente de todos vem um violinista seguido pelos noivos. Chabrol, repetiu com exatidão minuciosa todas as indicações que estão no romance.



Flaubert pesquisou os pormenores de uma morte por envenenamento de arsênico e Chabrol manteve o realismo mostrando a parte orgânica em detalhes, focalizando na fisionomia de Emma o seu rosto que vai empalidecendo acompanhando o seu sofrimento .(MB, p.204)

Como um recurso exclusivamente cinematográfico, Chabrol colocou uma voz em *off*, vinda de um narrador invisível, fora da trama da história, servindo-se literalmente do texto de Flaubert. para manter a coerência da narrativa, fazendo a ligação entre as cenas.

Durante todo o filme alternam-se as filmagens dos planos, de conjunto, médio ou primeiro plano, signos específicos do cinema, e que vão criar ou reforçar a linguagem do filme.

Na Feira Agro Pecuária a câmera filma, num movimento contínuo em que percorre toda a praça, e os acontecimentos que aí se passam: os músicos tocando, as pessoas andando, conversando, as bandeiras, as casas em volta. O ritmo das seqüências procura o movimento sinfônico atribuído a Flaubert nessa narrativa.(MB, p.100 - 106)

A trilha sonora do filme procura não interferir excessivamente. Dessa forma, a música é escutada só no início do filme. Na segunda metade da projeção está quase totalmente ausente, para não desviar a atenção que deve



se concentrar nas palavras sorvidas de Flaubert. No final o tema musical retorna para fechar o filme.

O trabalho de síntese de roteirização de Chabrol privilegiou, naturalmente, determinadas partes do romance em detrimento de outras. Ele não filmou, por exemplo, Emma interna no convento, porém conserva as discussões sobre religião e ciência, como forma de preservar a posição de Flaubert a respeito desse eterno embate. Procurou recuperar o "*vouloir dire*" do autor e interpretou-os de acordo com as reflexões da realidade atual.

Ao fazer dialogar duas épocas Chabrol está imbuído de decidida intenção de preservar o texto de origem. Permanece porém, na seleção das cenas, na montagem, na escolha dos planos, enfim, na escritura do cineasta um compromisso indiscutível com seu tempo e com a sociedade em que vive.



## 5 - Conclusão

Quando se transporta um texto para outra língua ou outros conjuntos de signos, verificamos que o seu significado não é estático. O tradutor literário, qualquer que seja o seu meio de expressão, pode ser considerado também um artista, que à semelhança do poeta, só se comunica porque cria, numa linguagem que possa ser compreendida por alguém.

Os dois filmes, embora conservando o mesmo nome do romance, são obras bastante diferentes.

Em sua versão americana, Vincent Minnelli transpôs para a tela a sua visão de como seriam as relações homem/mulher no caso de transgredirem os valores da época, tirando daí uma lição de moral, professada com a autoridade do autor escritor. Dirigiu-se a um público que esperava diversão e "happy end", por isso, apesar de Emma Bovary ter tido um fim trágico, seu autor conseguiu para si um final feliz, isto é, não foi condenado pela justiça. Filmada com os recursos do cinema em preto e branco, foi bem a síntese de uma Hollywood dos anos 40.

Se levarmos em consideração as teorias de tradução que priorizam a procura de equivalência, devemos admitir que o filme de Vincent Minelli, apesar das alterações em que foram suprimidas as referências realistas, do romance de Gustave Flaubert, deve ser considerada uma tradução intersemiótica cujo fator maior



de influência deveu-se ao contexto sócio cultural do cineasta

Naquele momento, quaisquer outras apresentações que não estivessem de acordo com a demanda do público, por filmes que mesmo falando de tragédias não deixassem de atenuar as cenas mais dramáticas, talvez não merecessem maiores atenções. Por isso, podemos considerar que Vincent Minnelli fez uma recriação

Já Claude Chabrol tentou, como no conto de J. L. Borges, repetir o sentido "original" do texto, na tentativa de ser o mais fiel possível a Flaubert. Mas, o que ele filmou foi a concepção de Madame Bovary segundo a representação mental que fazia do pensamento do autor. Ao filmar já modificou a obra simplesmente por ter passado para outra linguagem diferente. As imagens mostram atores que têm o modo de falar e de andar de hoje. Os cenários e as roupas, mesmo querendo repetir outra época, não são mais do que a concepção feita hoje sobre esse tempo passado. Chabrol transportou para o seu filme os problemas que ainda são de interesse do público de hoje. O que era matéria de imaginação transportou-se em concretização visual para a tela.

O cinema, ao fazer a adaptação de uma obra literária, é o resultado de uma prática intersemiótica, produto de um interpretante que poderá ser sempre



substituído por outro interpretante, mas cujas raízes serão sempre culturais e as realizações das traduções intersemióticas não poderão ser~~em~~ desvinculadas das influências do contexto sócio cultural em que estão inseridos.

1 - uma nova proposta. Campinas, São Paulo: Pallas, 1990. 120 p.

2 - BRASILI, Assis. Cinema e literatura (Chompe de linguagens). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976. 126 p. (Coleção Tems de Todo Tempo, 10).

3 - BASSIN, André. O que é cinema? Coleção Horizonte de Cinema. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1992. 398 p.

4 - CD ROM, Cinemania, 1994.

5 - CAMPOS, Haroldo. Metalinguagem - ensaios de teoria e crítica literária. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. 111 p.

6 - CROCHET, Marcel. Madame Bovary: la roman de l'infidélité de Flaubert/la film de la fidélité de Chabrol. Palestra proferida no Projeto Tordes Culturais da UFUF, 24/06/93.

7 - DINIZ, TATIS F.W. Os ensaios de Iser: da semiótica à tradução cultural. Tese de doutorado. Faculdade de Letras da UFMG, 1994. 235 p.

8 - FIDEL, Syd. Manual de roteiro. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1993. 223 p.

## 6 - BIBLIOGRAFIA

- 1 - ARROJO, Rosa Maria. Oficina de tradução. São Paulo: Editora Ática, s.d. 84 p.
- 2 - BARBOSA, Heloísa G. Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta. Campinas, São Paulo: Pontes, 1990. 120 p.
- 3 - BRASIL, Assis. Cinema e literatura (Choque de linguagens). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976. 126 p. (Coleção Temas de Todo Tempo, 10)
- 4 - BAZIN, André. O que é cinema? Coleção Horizonte do Cinema. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1992. 388 p.
- 5 - CD ROM. Cinemania, 1994.
- 6 - CAMPOS, Haroldo. Metalinguagem - ensaios de teoria e crítica literária. 2. Ed. Petrópolis, Vozes, 1970. 111 p.
- 7 - CROCHET, Marcel. Madame Bovary: le roman de l'infidélité de Flaubert/le film de la fidélité de Chabrol. Palestra proferida no Projeto Tardes Culturais da UFJF, 24/06/93.
- 8 - DINIZ, Taís F.N. Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural. Tese de doutorado. Faculdade de Letras da UFMG, 1994. 235 p.
- 9 - FIELD, Syd. Manual do roteiro. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1995. 223 p.



- 10 - FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. Paris: Librairie Générale Française, 1983. 543 p.
- 11 - FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro, Ed. Ouro, s.d. 218 p.
- 12 - FUZELLIER, Etienne. Cinéma et littérature. Paris, Les Editions du Cerf, 1964. 103 p.
- 13 - HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte. Trad. Walter H. Geenen. 2. Ed. São Paulo, Mestre Jou, 1972. 1.192 p. 2 v.
- 14 - JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. São Paulo: Editora Cultrix, 1969. 162 p.
- 15 - JOHNSON, Randal. Literatura e cinema; Macunaima: do modernismo na literatura ao cinema novo. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo, T. A. Queiroz, 1982. 193 p.
- 16 - LAVRADOR, F.Gonçalves. Estudos de semiótica filmica. Porto: Ed. Afrontamento, 1984. 216 p.
- 17 - METZ, Cristian. Linguagem e cinema. Trad. Marilda Pereira. São Paulo, Perspectiva, 1980. 347.p.  
Coleção Debates, dir. J. Guinsburg, 123)
- 18 - MOUNIN, Georges. Les problèmes théoriques de la traduction. France: Ed. Galimard, s.d. 279 p.
- 19 - PARAIRE, Philippe. O cinema de Hollywood. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1969. 260 p.



- 20 - PLAZA, Júlio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Editora Perspectiva, Brasília: CNPq, Coleção Estudos, 1987. 217 p.
- 21 - RIEGERT, Guy. Madame Bovary, Flaubert. Coleção Profil d'une oeuvre. France: Hatier, 1971. 80p.
- 22 - VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. Ensaio sobre a análise fílmica. São Paulo: Papirus Editora, 1994. 152 p.



7 - NOTAS

<sup>1</sup> JAKOBSON, R. p. 64

<sup>2</sup> PLAZA, J. p.1

<sup>3</sup> CAMPOS, H. p. 24

<sup>4</sup> PLAZA, J. p. 2

<sup>5</sup> SANTAELLA, L. p. 15

<sup>6</sup> Apud PLAZA, J. p. 17

<sup>7</sup> PLAZA, J. p. 22

<sup>8</sup> Ibidem p. 90

<sup>9</sup> Ibidem p. 22

<sup>10</sup> SANTAELLA, L. p. 96

<sup>11</sup> Apud VANOYE, F. p. 44

<sup>12</sup> BRASIL, A. p. 23

<sup>13</sup> METZ, C. p. 15

<sup>14</sup> CAMPOS, H. p. 21

<sup>15</sup> Ibidem p. 21

<sup>16</sup> Ibidem p. 24

<sup>17</sup> Apud BAZIN, A. p. 72

<sup>18</sup> BRASIL, A. p. 37

<sup>19</sup> FLAUBERT, G. (s.d.) p. 29 As subseqüentes citações desta obra serão feitas, por esta edição, no próprio texto, com a seguinte indicação: (MB, p. ...)

<sup>20</sup> Apud CROCHET, M. p. 14

<sup>21</sup> Ibidem p. 14

<sup>22</sup> Ibidem p. 15