

# MADAME BOVARY / 1949

(*Madame Bovary*)

um filme de Vincente Minnelli

**Realização:** Vincente Minnelli / **Argumento:** Robert Audrey, baseado no romance homónimo de Gustave Flaubert / **Fotografia:** Robert Planck / **Direção Artística:** Cedric Gibbons e Jack Martin Smith / **Décors:** Edwin B. Willis e Richard Pefferle / **Guarda-Roupa:** Walter Plunkett / **Música:** Miklos Rozsa / **Coreografia:** Jack Donohue / **Montagem:** Ferris Webster / **Interpretação:** Jennifer Jones (Emma Bovary), Louis Jourdan (Rodolphe Boulanger), Van Heflin (Charles Bovary), James Mason (Gustave Flaubert), Christopher Kent (Leon Dupuis), Henry Morgan (Hippolyte), Frank Allenby (Lheureux), Gene Lockhart (Homais), Gladys Cooper (Mme. Dupuis, a mãe de Leon), Ellen Corby (Félicité, a criada), John Abbott (Tuvache, o Presidente da Câmara), George Zucco (Dubocage), Paul Cavanagh (o Marquês), Down Kinney (Berthe Bovary), etc.

**Produção:** Pandro S. Berman para a Metro-Goldwyn-Mayer / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 114 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 29 de Julho de 1949 / **Estreia em Portugal:** Cinema S. Luiz, a 31 de Outubro de 1950.

Sessão apresentada por António-Pedro Vasconcelos

---

Dominique Rabourdin, um dos maiores exegetas da obra de Minnelli, escreveu um dia: “Há duas espécies de pessoas: as que acham que **Madame Bovary** é um romance de Flaubert e as que acham que é um filme de Minnelli”. Naturalmente, situa-se na segunda espécie e, de lá, provoca os admiradores de Flaubert que, regra geral, tanto haviam odiado o filme.

O texto que citei é de 1963 (artigo da *Positif*, “Vincente Minnelli ou le Peintre de la Vie Rêvée”). Cinquenta anos depois, não é preciso levar a provocação tão longe e sustentar, para defesa do filme de Minnelli, a superioridade sobre o romance de Flaubert. Há muita gente - e nela me incluo - para quem **Madame Bovary** é, acima de tudo, um romance de Flaubert (um dos maiores romances da história da literatura), sendo, também, um filme de Minnelli, um dos mais belos filmes de Minnelli. E em nada diminui o cineasta (antes pelo contrário) quem evoca a grandeza do romance.

Em 49 - ano do filme **Madame Bovary** - Minnelli era sobretudo famoso pelos seus musicais, que já incluíam obras-primas como **Cabin in the Sky** (43), **Meet Me in St. Louis** (44), grande parte dos “sketches” de **Ziegfeld Follies** (46), **Yolanda and the Thief** (46) e **The Pirate** (48). Só duas vezes, até aí, o realizador saíra desse género: em 45, com o sublime melodrama **The Clock**, e em 46 com o sombrio **Undercurrent**.

A escolha de um realizador com tão pequeno “currículo” fora dos musicais para dirigir uma ambiciosa produção como **Madame Bovary** é relativamente estranha. Deve-se ao produtor Pandro S. Berman, que, desde **Undercurrent** e até **The Reluctant Debutante** (58), esteve associado a quase todos os não-musicais de Minnelli.

Este aceitou, entusiasmadíssimo, o projecto que lhe permitia provar que não era apenas um especialista de "musicais". E sempre disse que **Madame Bovary** era um dos seus filmes favoritos. Nas memórias (*I Remember It Well*) conta que se preparou a fundo para o filme, lendo os estudos de Freud, Henry James e Somerset Maugham sobre o romance. "Madame Bovary" - escreveu - "era um tema que me apaixonava. Sempre adorei o romance de Flaubert. O primeiro 'script' era mau, demasiado simplista e linear. Não se pode ser linear, nem lógico, quando se trata um personagem como Emma Bovary (...) É um personagem muito controverso, susceptível de variadíssimas interpretações. Para mim, é sobretudo um personagem extremamente complexo. Viveu, permanentemente, num mundo imaginário, queria que tudo fosse belo, e as circunstâncias que a rodeavam eram tudo menos belas".

Das muitas visões possíveis de Emma Bovary, Minnelli escolheu, pois, a da mulher perdida num mundo romanesco e poético, "vivendo para além de si própria e dos seus meios" e confrontada tragicamente com uma realidade muito diversa da dos seus sonhos. Para quem reconhecer o lugar central que o conflito imaginário-realidade, mundo onírico - mundo quotidiano, ocupa na obra de Minnelli (e é difícil não o reconhecer) é óbvio que o cineasta transformou Emma Bovary num personagem minnelliano.

Por outro lado, o realizador não tinha mãos livres. Em 1949, Hollywood ainda achava o romance "tema quente" e houve grande apreensão quanto às reacções da censura. Basicamente por isso, se optou pelo prólogo flaubertiano (encenação do julgamento do escritor em Paris, em 1857, por "atentado à moralidade pública") que torna o filme uma "ilustração" da defesa de Flaubert, e o representa como combatendo pela liberdade da cultura. De certo modo, a defesa do filme estava feita. Mas a Metro usou outras precauções. Não deixou que Lana Turner (inicialmente, pensada para o papel) fosse a protagonista, temendo-se da sua imagem demasiada "sexy". E, obviamente, proibiu qualquer representação das famosas cenas de amor físico do livro de Flaubert (o que tanto indignou, à época, puristas da adaptação, que consideraram haver escandalosa traição à obra e lhe atiraram para cima com os piores insultos). Roubadin - que cito novamente - viu bem a diferença quando escreveu: "Se Flaubert abordou a história romântica de Bovary como um tema realista, insistindo na sua degradação, Minnelli escolheu um ponto de vista diverso: deu ao tema toda a ampliação lírica, transformou o décor estilizando-o, exaltou os arrebatamentos apaixonados. Assim, **Madame Bovary** transformou-se na 'defesa e ilustração' do ponto de vista romântico sobre a vida".

Desenvolver essa questão não cabe nesta folha, mas observo, desde já, que onde Minnelli mais "traiu" foi na abordagem de defesa de Flaubert, no tribunal. Este não fez - e ao contrário do que sucede no filme - a apologia da sua heroína, mas, como Eça, mais tarde, a propósito de **O Primo Basílio**, sustentou o carácter moral da sua obra. "Se há livro" - disse mais ou menos - "que possa deter urna mulher tentada pelo adultério, é exactamente *Madame Bovary*". No fundo, o "realista" Flaubert (como todos os "realistas") era bem mais moralista do que romântico do que o onírico Minnelli, literalmente apaixonado pela sua Emma e dando ao personagem a aura do sonho. Por interposto Flaubert (oh, a voz de James Mason!) convida os espectadores - e sobretudo as espectadoras - a identificarem-se com Jennifer Jones, inadjectivável como sempre, num papel que, segundo o testemunho de Minnelli, via como ele via.

Volto à sequência do tribunal, para notar, como, após o veemente discurso do advogado de acusação, Minnelli enquadrado Mason, recortado contra a luz da janela dominando um espaço exterior que através dele, entrevemos. Quando o juiz lhe pergunta se nega a acusação, responde com o clássico "I do", mas logo acrescenta "and I don't", interrogando-se sobre o que significa confirmar ou negar. E fala dos "milhares de mulheres que desejam ser Emma Bovary". A assistência feminina escandaliza-se. E logo a câmara volta a Flaubert que, como realizador ou como encenador, começa a contar a história de Emma, com as primeiras imagens de miséria da casa paterna. E é um efeito estranhíssimo, pois que parece (quando se continua a ouvir a voz de

Mason, já com as imagens de Emma) que Flaubert projecta para a assistência o filme do seu livro.

Só regressamos ao tribunal no fim, mas, durante a "acção", ouvimos, várias vezes, em "off" a voz de Mason, sobretudo quando o comportamento de Emma mais necessita de caução.

Desde o início (primeiro encontro de Emma com Charles Bovary) Jennifer Jones, no espantoso guarda-roupa de Plunkett, surge como uma aparicção, vestida de branco, imensa presença poética num décor que com ela contrasta. E é a beleza, essa "image of beauty that never existed" que se espalha pelos "travelling" sobre as gravuras e livros românticos (onde o erotismo e o lirismo se combinam perturbadoramente) que são o mundo de Jennifer, o mundo dos seus sonhos. A exaltação dos sentidos fez parte deles e não é certamente por acaso que três deles (olhar, gosto e tacto) são nomeados pelo padre, no final, na portentosa sequência da extrema-unção. E, no último plano dela, é ainda erótica e liricamente que Jennifer beija o crucifixo que o padre lhe estende.

Volto ao início e a esse plano belíssimo em que, deitada no chão, no campo, Jennifer lê os seus autores. A voz "off" fala-nos da "sua imensa capacidade para amar". E é essa capacidade que a leva a transfigurar Charles Bovary em príncipe encantado e a ser (ou querer ser) a Cinderella dele, transformando-lhe o décor (a manhã seguinte à noite de núpcias, a magia da transformação da casa). Bem lhe diz Charles (prodigioso Van Heflin, contido e sempre digno) que "I'm not very exciting". Emma não o acredita, até que conhece Léon (tão onírico como ela) e até ver, através dos olhos do Marquês, a festa que a extasiava. Subitamente, a fealdade do seu mundo, do mundo de Charles (que pressentira na festa do casamento) manifesta-se-lhe pela revelação de outros mundos. O milagre da sua solitária imaginação já não basta, como não lhe basta o filho que quis ter e não foi rapaz mas rapariga. E só renasce quando chega o convite para o baile, tão magicamente como o fulgurante "raccord" do "quadro familiar" com o vestido dela nessa noite.

A sequência do baile é um dos momentos mais assombrosos do cinema de Minnelli. "Pedi a Miklos Rozsa" - escreveu ele - "que me compusesse um valsas muito 'nevrótica' com a duração exacta da sequência: Rozsa trabalhou ao cronómetro. Baseei inteiramente essa sequência na música. A duração de cada plano foi determinada pelo 'score', incluindo os planos em que se vê Charles Bovary nas mesas de jogos. Utilizei toda a espécie de gruas, para que a câmara jamais abandonasse os personagens nas suas evoluções".

É bem sintomático que essa sequência, entre todas mágica e entre todas irrealista, corresponda a uma dança (onde se têm notado semelhanças com *A Valsa de Ravel*) pois que, sempre, a dança é em Minnelli o momento de supremas transfigurações.

Transfiguração que contamina tudo e todos e vai transformando a festa em delírio total quando o Marquês manda partir os vidros das janelas para Emma respirar melhor. Subitamente, aquele é o espaço de um apocalipse (aproximar da sequência do restaurante de luxo de **The Four Horsemen of the Apocalypse**) e de um demonismo irradiante. É o espaço de magia total, da orgia dos sentidos, mais fulgurante do que qualquer discricção carnal. É o grande orgasmo do filme, orgasmo "flamboyant" de uma beleza louca.

É durante essa sequência que há o fabuloso plano de Jennifer Jones ao espelho, rimando com todos os espelhos do filme, como Minnelli notou. "Durante todo o filme, usei espelhos: o espelho na quinta que mostra Emma a tentar ser fascinante, sonhando ser outra pessoa; o espelho no colégio, quando lê autores franceses do seu tempo; o espelho no baile rodeada de homens, imagem perfeita de realização dos seus desejos romanescos; no fim quando a vemos com o amante num hotel sórdido, é ainda um espelho partido que lhe devolve a imagem da sua decadência". E Minnelli acrescenta amargo: "Ninguém notou esse tema recorrente do espelho".

Mas se a dimensão especular é fundamental para a visão narcísica e mágica de Jennifer, não o é

menos a dimensão fetichista, em torno dos seus fatos e chapéus. É sempre com um novo vestido que Jennifer se transfigura e as supremas elipses assentam em peça de vestuário. Já falei do "raccord" que nos atira para o baile. Como esquecer (eclipse da primeira tarde de amor com Jourdan) o chapéu no chão, revelado por um "travelling" prodigioso que das árvores nos leva até ela? Ou como esquecer que é a nudez possível (a roupa de baixo da última visita dela à "garçonnière" de Rodolphe) que determina a impossibilidade da viagem à Itália e a outra sequência de delírio, quando passa a carruagem e ela se descobre abandonada?

Esse delírio vai rimar com as cenas da loucura da "Lucia" (tão importante em Flaubert, e tão elidida aqui) a ópera que nunca verá até ao fim. Em vez dela, especularmente também, é-lhe devolvida a ilusão do seu sonho na mentira de Leon.

E todo o décor se desagrega na noite de tempestade, quando um por um lhe são retirados todos os alicerces imaginários com que construíra os seus sonhos. Só lhe resta a morte, de novo nos braços de Charles, afinal a única imagem real que a amara, mas como imagem se auto-destruira (e pense-se na capital sequência da operação).

**Madame Bovary** de Minnelli só terá em comum com *Madame Bovary* de Flaubert o nome. Mas é uma das mais prodigiosas visões de grande imaginário onírico de Minnelli e uma das mais absolutizantes "mise-en-scènes" da vertigem alucinatória que o cinema, às vezes, é capaz de nos dar

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico