

**42° Encontro Anual da ANPOCS**

**SPG 40 – Sociologia das imagens e mídias audiovisuais**

**A construção da imagem da burguesia em *A bela da tarde* de Luis Buñel**

Pedro Miguel Camargo da Cunha Rego

**2018**

## **Introdução**

A proposta deste texto é apontar como está construída a imagem da burguesia em *A bela da tarde* (França, 1967) de Luis Buñuel. Segundo Pierre Sorlin a sociologia do cinema não deve procurar “um sentido” único para a obra cinematográfica. Este não é, portanto, o objetivo deste estudo. Procura-se abordar a obra como suporte a múltiplas linhas de sentido. São as preocupações do pesquisador que permitem descobrir certos conjuntos relevantes e significativos (SORLIN, 1985, 49). Nesse aspecto, a produção teórica de Sorlin encontra a de Max Weber quando este afirma que somente as “ideias de valor culturais” propiciam iluminar uma parte sempre finita do fluxo incessante e caótico de eventos (WEBER, 2016, 273). São essas ideias valorativas que orientam o olhar do pesquisador a selecionar o que é importante, digno de interesse ou, de outro modo, significativo de ser compreendido.

O que aqui se mostrou significativo de ser compreendido é o modo como a burguesia aparece construída por meio das imagens cinematográficas no filme de Buñuel (gestos, cores, sons, figurino, os cenários aos quais aparece associada etc.), para reconstruí-la e discutí-la segundo a teoria social.

## **A abordagem**

Falar na *construção* de uma noção como “burguesia” implica uma posição epistemológica fundamental que é preciso explicitar – a de que as coisas não estão dadas de uma vez por todas e de que a realidade não pode ser acessada livre das pré-noções daquele que a procura. Encarar edifícios teóricos como construção por meio dos quais, por exemplo, se articula a possibilidade de socialidade é admitir que embora sejam ilusão (ou até mesmo falsificação), essas noções são da maior necessidade para a vida. Frente ao caos e ao fluxo incessante de acontecimentos, é a capacidade de invenção e criação que permite a espécie humana perseverar. Friedrich Nietzsche observa que:

Numa conversa animada, com frequência vejo, tão nítido e definido o rosto da pessoa com quem falo, segundo o pensamento que ela exprime, ou que acredito ter evocado nela, que esse grau de nitidez ultrapassa em muito a força da minha visão – então a sutileza no jogo dos músculos e na expressão dos olhos deve ter sido inventada por mim. Provavelmente

a pessoa fazia outra cara, ou talvez nenhuma. (NIETZSCHE, 2005, p. 81)

A tônica se desloca do objeto da atenção para o olhar que o encerra. A questão abandona o pressuposto de uma suposta objetividade inscrita nas coisas mesmas para se debruçar sobre a questão valorativa dos olhares – e dos produtos criativos desses olhares: a possibilidade de uma conversa (como em Nietzsche), mas também a possibilidade do fazer científico (que parte da perspectiva valorativa do pesquisador como em Weber) e até da experiência cinematográfica. Isso porque o cinema também não é mero reflexo da realidade. O cinema é criação.

O reordenamento do material social (sons, cores, formas, texturas, objetos, movimentos, paisagens) em termos de uma lógica narrativa, imprime no filme não apenas aquilo que já estaria “na realidade”, mas algo a mais – não se tratando de uma mera reprodução, mas de uma transposição (ou transcrição...). Essa por sua vez sugere um certo ponto de vista valorativo, um certo juízo acerca da sociedade que redesenha sua forma cinematográfica. (SORLIN, 185, 203) Mas sendo o filme um produto coletivo, ele tampouco é produto de uma única autoria – a busca por trajetória ou biografia é um modo redutor de encarar a questão valorativa por trás de um filme ou de uma série de filmes.

O cinema não é uma forma oca, um meio para outra coisa, muito menos um recipiente preenchido apenas com ideias tidas por um único indivíduo. Segundo Sorlin, o cinema é produto cultural fabricado por um grupo, ele mesmo participante de uma dinâmica social ampla. Mas o fato de ser criação de grupo, e desse grupo estar inserido dentro de um conjunto político e econômico maior, faz com que o resultado final de seus esforços carregue as marcas de uma certa adequação (e de uma certa resistência) – os valores em luta na sociedade e aquilo que Sorlin chama de expressões ideológicas. A organização do relato cinematográfico, portanto, não se dá de forma livre ou pura, mas abarca uma série de juízos presentes numa determinada sociedade, num determinado momento de sua história. Não sendo dominado totalmente pelo sistema, por outro lado, o cinema o ultrapassa na medida em que o transcreve por meio de suas imagens. Por meio de um trabalho de transcrição os criadores de cinema reorganizam os materiais que eles encontram na sociedade e na vida e devolvem a imagens cinematográficas da sociedade e da vida.

Se as condições de produção tivessem determinado inteiramente a realização, o estudo dos filmes seria inútil, e bastaria conhecer uma época para saber o que há em seus filmes. Mas o produto parcialmente dominado pelo sistema, o ultrapassa na medida em que o transcreve. Os filmes são proposições sobre a sociedade; [...] trabalhar com os filmes quer dizer compreender como se constróem essas proposições. (SORLIN, 1985, 245 – tradução nossa)

No cinema operam, portanto, duas tendências opostas: uma que busca a integração e a outra que busca o distanciamento crítico da sociedade. Considerado sob esse ângulo, o cinema não revela nem a sociedade “real”, nem aquela idealizada por um único indivíduo – mas é o resultado de um jogo de forças que cujo embate precisa determinadas noções, antes difusas, por meio de imagens. O cinema ajuda a fixar representações compartilhadas, “isto é, uma dessas configurações de imagens, de expressões, de juízos que às vezes podem não encontrar sequer designação precisa e que permancem, então, fora do discurso formulado” (Idem 239). Pelo modo com que organizam seus personagens, estabelecem suas interações e hierarquias ou associam objetos na tela, os filmes propõem e disputam concepções de sociedade e de vida. A forma com que esses arranjos estão construídos internamente ao filme é que Sorlin chama de *sistema de relações*. Eles podem ser investigados pelo sociólogo que se interesse por assistir filmes. O mundo incontornavelmente ficcionalizado no interior da tela oferece “redes de trocas e influência” que podem estar organizadas em torno de um conflito – ou da ausência de conflito, por exemplo. A decupagem e o estudo desses sistemas pode revelar, quando comparado com uma seleção de outros filmes de um mesmo período, as recorrências, as alusões persistentes por uma “imagem ou efeito de construção”, chamadas de *pontos de fixação* – isto é, “uma reserva de impressões, de *a priori*, de esperanças, de preconceitos comuns àqueles que fazem os filmes e, sem dúvida, à maioria de seus espectadores, posto que não se registram muitas resistências nesse nível.” (idem, 201)

O trabalho sociológico aqui empreendido é, portanto, preliminar e exploratório pois compreende apenas a primeira parte desse movimento: o estudo dos sistemas de relações presentes em um único filme. O horizonte é observar quais valores últimos teriam orientado a transcrição da imagem da burguesia no cinema anos 1960 na Europa e para

isso a pesquisa deverá ser expandida.<sup>1</sup> *A bela da tarde* é primeiro objeto de análise selecionado do período e do continente. A seguir, discute-se a abertura do filme que, como se verá, não sendo um mero prólogo, contém alguns dos elementos principais que se desdobram por toda a obra.

### **A abertura**

É dia. O sol ilumina as árvores que formam, com suas copas, um paredão dourado. À sua frente passa um coche, que se afasta da cidade (de onde se pode ouvir o ruído dos automóveis) para adentra no bosque. O relvado do bosque retém algo do vigor do verão, mas já se encontra grandemente encoberto por folhas secas e mortas. Essa paisagem de outono, em meio à qual se passeia, caracteriza a abertura do filme.

No coche encontram-se quatro personagens. No banco dos passageiros, um casal, Pierre Serizy (Jean Sorel) e Séverine Serizy (Catherine Deneuve) que apreciam a paisagem. Ambos exibem roupas modernas e muito elegantes. Pierre usa um terno cinzento, camisa branca e gravata azul. Séverine usa um *tailleur* vermelho de botões dourados. Tanto os cabelos castanhos de Pierre quanto os cabelos loiros de Séverine estão escovados e penteados. Na frente, dois cocheiros seguem guiando os cavalos. De tez mais grossa e sem os rostos tão bem talhados quanto os dos passageiros, eles, ainda assim, se apresentam aprumados: usam cartola, fraque e botas. Até mesmo os cavalos que puxam o coche aparecem bem cuidados, firmemente agrilhoados e usam cabrestos. O interior do coche é estofado e arrematado com couro marrom. Trata-se portanto não de um veículo popular, muito menos de uma carroça, mas de um sofisticado *landau*.

Pierre se inclina no banco de trás e envolve a esposa com os braços enquanto declara seu amor. Séverine diz que também o ama, mas pede que ele se afaste fisicamente. Pierre se aborrece. Ele se volta para a paisagem e se cala, apenas por um instante, antes de mandar que seja interrompida a viagem. Sua ordem seguinte é para que eles, os cocheiros, arrastem Séverine para fora do veículo.

---

<sup>1</sup> O produto final desse conjunto de investigações será uma dissertação de mestrado a ser defendida junto ao Departamento de Pós-Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

Séverine grita, assustada com a brutalidade dos dois homens, mas isso de nada lhe vale. Ela tenta se soltar, mas acaba caindo ao solo. Nesse momento, tem-se uma tomada de câmera que mostra o seu corpo, as pernas cobertas por uma meia-calça branca, os pés calçando sapatos de salto alto e a cintura coberta pela saia vermelha, sendo arrastado pelo chão de terra e sujando as roupas. Semelhante ao tormento vivido por Justine nas mãos de seu amado Bressac no romance *Os infortúnios da virtude* (SADE, 2008, 54), Séverine é atada a uma grande árvore para ser entregue a um outro homem. Pierre rasga suas roupas e diz: “Se você gritar, eu te mato”. Séverine suplica: “Oh, Pierre, eu sinto muito. Por favor, Pierre!” – tudo em vão. Os cocheiros a fustigam com os chicotes que antes traziam na carruagem. Chicotes usados para domar os cavalos e obrigá-los ao seu domínio.

Pierre se afasta e acende um cigarro. Sua esposa é chicoteada em baixo da grande árvore. Ele então interrompe um dos homens e ele lhe tira o chicote da mão. Assim procede apenas para dizer que Séverine pertence ao torturador. Com essa autorização, ele se despe da cartola e do fraque, vai até Séverine e lhe beija as costas. As mesmas costas que antes ele chicoteava. E ela vira o rosto e cerra os olhos numa expressão de prazer...

### **“Mas o que se passa comigo hoje?”**

Pierre olha para dentro do espelho do banheiro. Ele veste um pijama de seda branca, diante da pia. Ao fundo da imagem do espelho está Séverine, deitada na cama com a cabeça inclinada para o lado. Ela parece estar absorta em algum tipo de devaneio. Pierre dá as costas ao espelho e caminha para a porta do quarto. Ele olha a esposa de frente, intrigado. O olhar vago de Séverine está perdido no espaço vazio entre as duas camas: o espaço vazio que separa a cama dela e a do marido. Sua face é inexpressiva, e seu corpo inerte. Ela parece recolhida em uma atividade mental indecifrável aos olhos dele.

Séverine, então, sente estar sendo observada e olha para a porta do banheiro.

- No que você está pensando, Séverine? – pergunta Pierre.
- Estou pensando em você... Em nós. – Séverine responde.

Tal qual no sonho, seu cabelo está escovado e serve como moldura ao rosto. Suas sobrancelhas estão muito bem desenhadas e, mesmo na cama, os olhos estão maquiados, as unhas parecem recém polidas e esmaltadas. Da camisola rosa clara só se vê o que cobre os seios, por cima do edredom. Em seu dedo indicador, um grande anel.

- A carruagem novamente? – ele pergunta com tom inocente. Assim, indica que esse sonho é recorrente à esposa mas que ele próprio deve desconhecer o desfecho. Ele aperta o botão do interruptor e desliga a luz do banheiro. Com Pierre, a câmera caminha pelo quarto, revelando um ambiente com papel de textura nas paredes e lustres em diferentes arranjos (aludindo às possibilidades variadas de iluminação). Ao lado de uma porta branca com detalhes dourados, uma lareira para aquecer as noites frias. Há ainda quadros de natureza morta, espelhos com adornos prateados e um vaso para a decoração. As cabeceiras das duas camas são forradas com um tecido cuja estampa combina com a colcha e, entre as camas, estão dispostos uma cômoda, um abajur e um pequeno relógio dourado. Séverine e Pierre, portanto, nos são apresentados como um casal que dispõe de uma condição econômica abastada que lhes permite despender os recursos necessários para a decoração e manutenção de uma residência de alto padrão.

A conversa entre eles é afetuosa. Pierre anuncia querer levá-la para viajar – ele deixará o hospital onde trabalha por uns dias. O motivo: a celebração de seu um ano de matrimônio. “Que o sol sempre brilhe sobre nós!”, ele diz e o casal apaixonado se beija. Mas, quando ele tenta remover a coberta da cama para se deitar com Séverine, ela lhe roga que pare. Diante desse apelo, Pierre se entristece mas pacientemente a deixa. Ele lhe deseja bom descanso antes de ir se deitar na cama ao lado. Assim, demonstra ter *autocontrole* e respeitar as reservas da esposa. Ele demonstra entender a necessidade de adiar a realização de seu prazer imediato. Pierre apaga a luz, mergulhando o quarto nas trevas. Uma vez na escuridão, contudo, Séverine diz:

- Por favor, me perdoe. Você é tão bom... tão compreensivo... Mas eu...
- Não diga mais nada. Apenas durma... – e Pierre vira-se para o lado da parede, evitando assim qualquer discussão constrangedora para ambas as partes.

Em seus primeiros minutos, o filme *A bela da tarde* anuncia o impasse que se coloca entre as vontades individuais e a condição de interdependência - um dilema de ordem propriamente *civilizacional*. O termo civilização, contudo, imediatamente evoca o seu contraste antinômico com um estado de suposta natureza ou barbárie. Na história das ideias ele é quase indissociável da noção de progresso que opera como conceito aglutinador de uma série de microprocessos: “abrandamento dos costumes, educação dos espíritos, desenvolvimento da polidez, cultura das artes e das ciências, crescimento do comércio e da indústria, aquisição das comodidades materiais e do luxo” (STAROBINSKI, 2001, 14).

Para esclarecer a acepção pretendida à presente discussão, contudo, recorre-se ao pensamento de Norbert Elias para quem, além do estudo de caso empiricamente observável (que ele próprio empreende acerca da sociedade francesa), a noção pode ser tomada como modelo abstrato para pensar a história e a sociedade na longa duração e em termos universais. De acordo com essa interpretação específica do que configura a civilização, trata-se muito mais de um processo do que de algo que, uma vez dado, esteja acabado. Ele tampouco comporta a ideia de progresso no que ela tem de determinismo, teleologia ou finalismo. Trata-se muito mais de um movimento aberto permeado por impulsos e contra-impulsos do que uma dinâmica meramente linear ou evolutiva. Contudo, ele se desenha numa direção específica: da coação (ou da regulação externa, por meio do uso da força física *et cetera*) à autocoação (ou autorregulação) individuais. A base para tal desenvolvimento, segundo Elias, encontra-se na própria estrutura biológica dos indivíduos que comporta essa possibilidade.

Dado que os seres humanos, diferentemente de muitos outros seres vivos sociais, não possuem uma regulação nativa dos afetos e pulsões, eles não podem prescindir da mobilização de sua disposição natural rumo à autorregulação mediante o aprendizado pessoal dos controles dos afetos e pulsões, no sentido de um modelo de civilização específico da sociedade, a fim de que possam conviver consigo mesmos e com os outros seres humanos. O processo universal de civilização individual pertence tanto às condições de individualização do ser humano singular como às condições da vida social em comum dos seres humanos. (ELIAS, 2006, 21)

Trata-se, portanto, de um modelo universal de entendimento das condições variadas de individuação que lança suas raízes na teoria psicanalítica das pulsões. Embora não seja o foco desta discussão, vale uma palavra a esse respeito. Segundo essa teoria, os animais não humanos têm a manifestação de seus afetos atrelada, primeiramente, às necessidades da espécie. Articuladas com uma meta específica para garantir a reprodução, por exemplo, suas representações sexuais operam sob o registro da funcionalidade. No caso do ser humano sua imaginação criadora o destina a uma mobilidade de alvos para além de uma funcionalidade sexual determinada. A predominante capacidade imaginativa (se comparada a outras espécies) imprime às representações humanas um caráter não



predeterminado. Em grande medida, isso quer dizer que a psiquê humana opera de modo a-funcional.

Diferente da fixação instintual presente nos demais animais, produto de uma energia vital agrilhoadada pelas cadeias da necessidade e desprovida de plasticidade sexual, a fonte da sexualidade é uma energia que circula entre o psíquico e o somático: a pulsão. Seu objetivo é indeterminado, podendo inclusive ser canalizado pelas forças sociais que se impõe ao ser humano desde sua mais tenra idade. No início, as tendências psíquicas orientadas pela pura busca do prazer são autorreferenciadas – de modo alucinatório. Gradualmente, contudo, o delírio vai cedendo espaço à realidade que se impõe. Não é porque o bebê delira ser satisfeito que ele assim será – e assim a psiquê vai se abrindo a um mundo exterior. Nas palavras de Sigmund Freud:

Um bom exemplo de sistema psíquico isolado dos estímulos do mundo externo, capaz de satisfazer autisticamente (usando um termo de Bleuler) suas necessidades de alimentação, é oferecido pelo ovo de pássaro que tem a provisão de alimento contida na casca, e para o qual o cuidado materno se limita ao fornecimento de calor. (FREUD, 2010a, p. 90)

As instituições humanas, a começar pelo contato familiar, oferecem narrativas que buscarão romper essa clausura (autista) e atrair para si essas energias móveis em troca de garantias de sobrevivência ao indivíduo. A socialização se apoia, portanto, na constituição dos marcos de significação partilhada, uma significação forte o suficiente para que se encontre nela a satisfação para essas energias que buscam sua descarga. Sua eficácia se comprova por meio dos frutos do trabalho, do consumo e do lazer que operam como estímulo psicológico, substitutos sublimados às pulsões originariamente anárquicas que reclamam satisfação imediata e violenta. A sociedade, portanto, se vale da plasticidade das pulsões humanas para canalizar as energias a investimentos em metas coletivas.

As garantias que a vida em sociedade nos traz são muitas. Elas envolvem tanto a fuga do desprazer provocado por ameaças naturais (intempéries, fome, seca etc.), quanto uma maior segurança e amparo frente ao inexorável declínio do corpo (com a oferta de hospitais e sistemas de saúde, por exemplo, que cuidem dos enfermos no momento de sua maior debilidade). Porém, é cobrado um alto preço ao indivíduo em troca dessas garantias. Para que ele usufrua das vantagens da vida em sociedade, espera-se que abdique de muitas satisfações imediatas e principalmente das vias violentas para a obtenção dessas satisfações

(tratando-se, portanto, de um processo de pacificação social). O declínio de uma sociedade de guerreiros frente a uma nova moral (já observado por Friedrich Nietzsche, é verdade [NIETZSCHE, 2009, 22]) e sua transformação numa sociedade de cortesãos é exemplo histórico desse processo civilizador. A vida em sociedade requer uma transformação da conduta e adequação a determinados papéis sociais - o que se pode ser chamado de “uma mudança civilizadora do comportamento”. (ELIAS, 1993, 198) É cobrado que ele se dedique à construção da própria sociedade em primeiro lugar. O processo civilizador é aquele que pede que o indivíduo renuncie ao máximo de suas satisfações egoístas, mais intensas e imediatas (portanto, mais propensas a serem as mais violentas) em prol da dedicação exclusiva de suas energias pessoais ao cumprimento dos papéis considerados socialmente legítimos. No caso de Séverine, o papel social que lhe cabe é o de ser uma esposa exemplar. Mas seu fantasiar indica algo que resiste ao domínio da realidade, uma parte insubmissa da loucura que se desprende e “deixa de lado a sustentação em objetos reais”. (FREUD, 2010a, p.15) Que Séverine se imagine viver outra vida aponta para a existência de disposições indomáveis por baixo da superfície.

Durante a viagem a um *resort* para ski, Pierre leva a esposa ao encontro de dois amigos. Renée é uma mulher de pele branca, cabelos castanhos e lisos cortados à altura do queixo. Assim como Séverine, sua figura indica cuidado com a aparência. Ela mostra-se no filme sempre muito limpa e arrumada. As roupas (casacos, blusas, lenços) combinam até com a pulseira do relógio de pulso. Husson, por sua vez, é um homem mais velho do que Pierre, com alguns cabelos já grisalhos. Ele também exibe cuidado com a escolha do vestuário, sempre preferindo tons de azul, cinza e preto. Dele, Séverine confessa, ao marido, desgostar. Ela manifesta preferir não ter que encontrá-lo novamente - mas Pierre insiste e Séverine acata o seu pedido para não desagradá-lo.

Em sua conversa, sentados à mesa de um restaurante, Husson faz questão de proclamar seu súbito interesse sexual por duas garotas desconhecidas que passam. Quando Pierre pergunta se a busca sexual é tudo o que lhe interessa, Husson responde - em tom *nonchalant* e enquanto acende um cigarro - que sim e que, na realidade, todo o resto é uma perda de tempo. Pierre, então o censura dizendo que talvez seu amigo devesse procurar um médico.

- As riquezas e o ócio, suas duas maiores doenças... – afirma a jovem Renée.

- E as caçadas! – completa Husson. Além disso, eu também gosto dos pobres e da classe trabalhadora. Sobretudo quando neva e eles não tem agasalhos...

Séverine controla sua expressão, mantendo-se fria diante dos disparates. Ela olha para a mesa onde um conjunto de louça branca está, com chá e alimentos variados. Tocando a *patisserie* em seu prato, apenas uma vez, com o dedo mínimo, ela o leva à boca por um breve instante indicando refratamento frente a qualquer vontade de comer. A situação é a de interação social, de demonstração de bom convívio em grupo e reiteração do pertencimento a um grupo – a ida ao restaurante é apenas o pretexto. De fato, as diversas tomadas de câmera em torno da dinâmica do grupo apreendem o conjunto do restaurante onde, sentados em diversas outras mesas, casais e grupos conversam animadamente. Mas o fato de Pierre rir dos absurdos ditos pelo amigo sobre caçadas, mulheres e o sadismo diante do sofrimento dos pobres - isso a desconcerta. Séverine olha para Pierre por um instante, mas Husson percebe a troca de olhares. Entendendo que está sendo reprovado, ele dispara um elogio barato sobre Séverine – uma espécie de provocação. “Você é tão atraente...”. Ela responde secamente, sem contudo mover o corpo: “Você é tão sutil. Cale-se”.

De volta a Paris, numa viagem de táxi, Renée comenta algo com Séverine acerca de uma certa Henriette. Séverine escuta com muita atenção. Segundo Renée, Henriette estaria se prostituindo em um bordel. Ela conta com uma mistura de diversão e fascínio. Mas Séverine apenas escuta, sem esboçar grande reação além de uma vaga reprovação. Por baixo do casaco de couro, e por dentro das luvas, seu corpo e mãos parecem imóveis.

- Imagine, uma mulher como nós se deitando com qualquer um. Nesses lugares não se tem escolha: jovem, velho, feio e bonito! Se nem com quem se ama pode ser sempre prazeroso...

Séverine imediatamente vira o rosto e encara Rénee:

- Com estranhos deve ser horrível! – ela exclama. Em seguida, pergunta - Esses lugares ainda existem?

O motorista de táxi, que a tudo escutava, então se intromete. Esse trabalhador comenta que antes da Guerra os bordéis eram muito comuns. Ele mesmo os frequentava. Eles ainda existem, lhes assegura. Mas não são mais sinalizados com uma lanterna vermelha à porta, como dantes, declarando ao mundo a que propósito serviam. Séverine

fica paralizada diante dessa revelação. Por baixo do mundo respeitável outro?

Ao chegar em casa, dirige-se à sala de estar. Lá, ela coloca os embrulhos que traz consigo em cima de uma cômoda antiga, na qual repousam dois ovos *Fabergé* e uma taça com detalhes dourados. Se George Simmel está certo ao dizer que “as qualidades da moldura revelam-se como meios auxiliares e simbólicos de uma tal unidade interna da pintura” (SIMMEL, 2014a, 121), os habitantes de uma residência tornam-se a pintura e a própria casa, sua moldura. A sala é decorada com pinturas modernas, luminárias, sofás estofados em camurça, grandes cortinas na janela. Há um piano que, como um armário ao fundo, têm embutidos dourados por toda a superfície de madeira configurando uma renda desenhada, imitando as folhas douradas do outono. Dois vasos de porcelana azul e branca estão dispostos com flores e folhas secas, organizadas entre espigas de trigo – e ao canto, um prato com o desenho de um pavilhão oriental está encostado na parede.

Essas coisas que envolvem e preenchem as vidas das personagens dão uma dimensão de objetividade às suas existências: na medida que selecionam, organizam, armazenam, dispõem e cultivam essas coisas, elas constituem-se enquanto o próprio “lado visível” de seus donos – além de assinalar, de pronto, em qual sociedade estão inseridos. (SIMMEL, 2014b, 42-43) No caso, a casa mistura valores tradicionais e modernos. Eles proclamam a superação de questões mundanas (como a tradição, a filiação) com triunfo sobre as fidelidades nacionais e milenares que aqui aparecem neutralizadas para fins meramente lúdicos e decorativos. Afirmam-se apenas como objetos adquiridos por sua beleza, e indicam que seus donos têm apreço pela arte e pela forma acima de tudo. As finalidades utilitárias e das necessidades mais imediatas da vida são deixadas de lado em favor da exibição de si (o prato chinês não está ali, primeiramente, para servir de suporte para a comida, mas para sua apreciação; a taça dourada não está exposta para servir bebidas mas para o usufruto estético; o móvel antigo não indica uma filiação familiar mas aponta para a capacidade de seleção e de jogo lúdico daqueles que são seus proprietários etc.)

Séverine é recepcionada por uma mulher de roupas azuis, cabelos castanhos presos e avental branco. É a empregada. Ela se dirige a Séverine como *Madame*. À *Madame* Séverine, pois, anuncia que chegaram flores enviadas por *Monsieur* Husson: um ramo de rosas vermelhas, que foram postas ali, no meio da sala, em um vaso de cristal. Incomodada com a presença das flores, Séverine tenta movê-las para o outro cômodo, mas o vaso cai de suas mãos. A empregada se agacha depressa para pegar os cacos e afirma que vai buscar um pano para cuidar de secar o chão. A empregada procura, assim, acalmar a patroa que,

embora não diga nada, parece bastante consternada. Séverine se retira sem nada dizer, agradecer ou justificar pela quebra do vaso. Ela deixa a empregada limpando a bagunça.

No banheiro contíguo ao quarto, Séverine se olha no espelho. Ela se inclina sobre a pia para ver se a maquilagem que lhe cobre o rosto está lá. Desse modo, ela parece querer reafirmar algo de sua identidade. Mas ao esticar a mão para pegar uma escova de cabelo, um vidro de perfume que se encontrava pelo caminho é derrubado. O vidro se espatifa e seu conteúdo corre livre pelo chão. Aqui, como na sala, Séverine não se dá ao trabalho de recolher o que está quebrado. Ela senta na cadeira amarela perto da pia de mármore negro e, reclinando a cabeça sobre a mão, se pergunta: mas o que se passa comigo hoje?

### **“Séverine, Séverine... O que há com você?”**

No dia seguinte, Séverine vai ao clube de tênis. Primeiro, ela aparece voltando da quadra depois de um jogo e exhibe uma expressão mais ativa do que no dia anterior. Com as mãos, brinca com a raquete. O desporto é, afinal, uma das formas consideradas legítimas de descarregar impulsos agressivos. É por meio do jogo que seus participantes dão vazão – ainda que de modo controlado pelas regras do *fair-play* - a muitas das vontades violentas que têm que ser represadas para o bom convívio em sociedade. (ELIAS, 1992, 49)

Ao cruzar o saguão do clube, local com amplas janelas com vista para as quadras e decorado com plantas ornamentais, onde várias pessoas aproveitam para relaxar, ler revistas ou conversar com amigos no balcão, sentados em cadeiras cor de laranja e azuis espalhadas pelo ambiente – ali, ao cruzar o salão, contudo, Séverine tem uma surpresa. Ela se depara com Henriette. Fisicamente, Henriette é, de fato, uma “mulher como nós” (nas palavras de Renée). Em particular, como Séverine. Como ela, Henriette é branca, magra, de cabelos lisos e loiros, sombrancelhas bem desenhadas. Embora de cor preta, com uma estampa colorida, ela também usa uma faixa no cabelo (Séverine usa uma faixa branca, combinando com um *cardigan* e uma saia *plissé* de mesma cor), e se veste com o mesmo estilo que Séverine no dia-a-dia: camisa fechada, um casaco longo, saia curta acima dos joelhos e sapatos de salto alto lustrados.

A aparência das duas personagens é estilizada como uma forma de comunicação. A mensagem é aquela que diz sobre os papéis sociais que individualmente cumprem. Por outro lado, a sociedade, à qual elas pertencem, também fala por meio dessas roupas. Trata-se de uma sociedade que valora um tipo de cuidado de si, distinto da imposição pura e

simples acerca das questões relacionadas à aparência. Ela exige, portanto, dos indivíduos um complexo grau de escolha e diferenciação – o que é o mesmo que dizer que exige deles seu tempo e suas energias pessoais. Suas roupas, enfim, são uma declaração não apenas de uma identidade comum enquanto grupo (“uma mulher como nós”, diferente da empregada de Séverine que aparece de uniforme), mas exprimem os modos pelos quais as personagens consideram seus papéis de gênero e como querem que os demais percebam sua individualidade. Elas se reconhecem e se cumprimentam amigavelmente. Henriette faz uma observação cordial, a de que Séverine não tem vindo muito ao clube. Séverine concorda, mas não prossegue a conversa – ao invés disso, ajuda Henriette a abrir a porta para sair. Séverine, assim, demonstra polidez e autocontrole frente à jovem de quem apenas imagina o destino. Com a mesma habilidade com que ela refreia qualquer expressão facial que denuncie seus devaneios eróticos, ela guarda para si os comentários de Renée. A voz de Monsieur Husson é, então, ouvida:

- Ah, a misteriosa Henriette! A mulher de duas faces. – ele se aproxima - Uma vida dupla é muito interessante. Renée lhe contou?

Séverine não consegue disfarçar, contudo, seu incômodo com Husson. Ele a atíça ao afirmar seu apreço por bordéis, a frequência com que os visitava e atmosfera preenchida por mulheres “servis”. Séverine o ouve sem esboçar reação. Husson, então, diz a Séverine o endereço do bordel de Madame Anaïs – um local que lhe traz boas lembranças - e, sem mais, se inclina para beijar o pescoço da moça que se revolta. Ao ir embora, contudo, sua expressão facial, voltada agora para a câmera, parece ter dificuldade em se recompor. A voz de Husson se faz ouvir de novo, como gravada pela memória da personagem, que irrompe em tela a despeito dele não estar mais presente. A voz repete: “Madame Anaïs. 11, Cité Jean de Samur”. O endereço do bordel.

Husson parece ter pressentido algo por baixo da superfície fria de Séverine. O que seria? Tem-se duas sequências no filme que podem apontar uma resposta a essa questão. Na primeira, assim que o vidro de perfume se espatifa no chão do banheiro (acima), veem-se os sapatos de uma menina de menos de dez anos de idade. São sapatos pretos, lustrados, como aqueles que Séverine irá usar por toda a trama. Essa menina, que é ela na infância, usa um vestido preto, de gola alta, mas saia curta – o que lhe deixa as pernas à mostra. Seus cabelos loiros estão presos com uma faixa. Nessa cena, a câmera desliza de baixo para cima, cobrindo toda a extensão de seu corpo, revelando a desproporção em relação a

um adulto que, para ficar à sua altura, se ajoelha ao seu lado. Ele a acaricia com mãos grandes e peludas. As roupas, diferente das roupas imaculadas da menina, eram o uniforme sujo de cimento, uniforme de um trabalhador possivelmente contratado para algum tipo de obra na residência da família de Séverine – o pano de fundo da imagem. Uma voz também irrompe de fora do enquadramento. É a voz de uma mulher.

- Séverine! Séverine! Você vem ou não? - mas ao invés de atender ao chamado, a pequena Séverine silencia. Ela apenas se deixa tocar pelo adulto. E, ao ser beijada na face, ela fecha os olhos.

A voz que a chama pode ser interpretada como a voz de sua mãe que a aguarda em algum outro cômodo da casa. Por essa mãe fala também a sociedade, que oferece à pequena Séverine um caminho – a oferta civilizacional que promete proteção e acolhimento, além de satisfação garantida, mesmo que desprovida de fortes intensidades, se a busca por um prazer imediato e incerto, por parte da garota, for renunciada.

A segunda sequência também revela algo acerca da infância de Séverine. É uma sequência que irrompe na tela quando a moça, cedendo à curiosidade, sobe a escada até o apartamento de Madame Anaïs. Ela ali vai disposta a se prostituir. Como que se disfarçando, Séverine usa, na ocasião, um casaco longo, um chapéu quadrado preto e óculos escuros. A saia curta, contudo, deixa as pernas à mostra, tal qual eram as pernas da menina, na lembrança, enquanto tocada pelo trabalhador. E tal qual Henriette, no clube, se trajava. Desta vez, porém, é a imagem de outro homem que surge. E com ele, uma fala em latim que anuncia o rito da eucaristia. A imagem passa a ser a de uma igreja na qual a pequena Séverine, de véu branco na cabeça, está ajoelhada. Diante de si, o padre. É o dia de sua primeira comunhão. O padre lhe estende a hóstia, corpo de Cristo. Mas Séverine cerra os lábios e recusa aceitar a remissão dos pecados, dizendo não com a cabeça. É a voz de Pierre que se ouve indagando: “Séverine, Séverine... O que há com você?”

Com uma breve digressão, pode-se argumentar que o problema fundante de toda a civilização é o da economia dos impulsos. Se a civilização oferece ao indivíduo proteção e a possibilidade de desenvolver suas potencialidades por meio do suporte do coletivo, por outro lado, ela exige o sacrifício da satisfação imediata dos desejos mais primitivos por parte desse indivíduo e a canalização dessa força vital para o bem comum. A lenda do domínio das paixões pode ser pensada nos termos da conquista humana do fogo. Isso porque o domínio sobre o fogo só foi possível com o autocontrole e a deliberada renúncia

do impulso de apagá-lo. (FREUD, 2010b, 400) Esse fogo conquistado possibilitou ao ser humano primevo os avanços técnicos subsequentes, bem como a estabilização da própria comunidade em torno de sua chama - mesmo nos momentos de mais escuro inverno.

Se a narrativa pode ser aqui reconstruída em termos de uma ontogênese da personagem, considera-se que a jovem Séverine teve muito a abdicar até se tornar a adulta, esposa de Pierre Serizy. Trata-se novamente do domínio humano sobre o fogo – mas, desta vez, do domínio sobre o fogo interior, dela, Séverine. Esse processo de domesticação social das paixões, contudo, não demoliu a sua disposição original como atesta a persistência de suas lembranças. A menina que relutava em atender ao chamado civilizacional (seja ele representado pelo chamado da mãe, seja da igreja cristã), permanece viva nos recônditos da mente da mulher adulta e irrompe na tela por meio de sequências de imagens aparentemente desconectadas com a narrativa principal do filme.

Esta hipótese, que reconstrói a formação da personagem Séverine a partir dessas duas sequências que apresentam sua infância, pode ainda ser recolocada em termos de uma sociogênese. Isto é, a personagem em questão pode ser considerada como encarnação do desenvolvimento mesmo da sociedade burguesa. Desde o seu momento primevo, a espécie humana teve de operar uma série de complexas restrições e renúncias pulsionais para se configurar enquanto sociedade. Perseguindo essa ideia, todas as grandes conquistas civilizacionais foram alcançadas nos marcos desse movimento processual que partiu de uma renúncia. Em suas primeiras acepções, aliás, o termo civilização foi primeiro associado a um refreamento (ou “repressão”) imposto pela religião às vontades mais indômitas do homem. (STAROBINSKI, 2001, 14). No Ocidente, onde desabrochará a sociedade burguesa, os monges cristãos entre os séculos VI e IX foram responsáveis por abrir uma guerra sem precedentes contra a carne e “Sob sua influência, o celibato que tinham escolhido voluntariamente tornou-se o ideal do mais puro, ao passo que a união conjugal passou a ser considerada o menor dos males” (MUCHEMBLED, 2007, 104). Em todos os casos de desenvolvimento civilizacional, porém, se incapazes de operar essa renúncia, os indivíduos seriam ameaça uns para os outros, pois estariam à mercê das vontades mais violentas uns dos outros. E abandonados à própria sorte, isolados do grupo, os indivíduos dificilmente perseverariam. Foi necessário o redirecionamento de parte suas energias pulsionais para a constituição do social – em todas as suas variedades e em todas as suas ramificações.

Limpeza e ordem – que estimulam os sentimentos de segurança e proteção – são



constantes da civilização em toda a parte. De todos os sinais, contudo, o mais característico é, paradoxalmente, o mais inútil à sobrevivência da espécie: o cultivo da beleza. A beleza não cumpre nenhuma função específica e não oferece garantias. Ainda assim, o cultivo do belo é uma constante e marca de toda a civilização – segundo Sigmund Freud, “seria o exemplo perfeito do impulso inibido na meta”. (FREUD, 2010c, 40) Isto é, o exemplo mais acabado do impulso vital original cujo alvo foi desviado em favor de uma outra finalidade que não uma descarga imediata. Ao invés da descarga direta da energia vital pela via sexual, por exemplo, essa força, por ser maleável, pode ser convertida na produção uma forma de prazer bastante sofisticada, mais complexa e rarefeita: a criação do belo.

Sob esse prisma, o mundo das personagens Pierre e Séverine Serizy, o mundo burguês, se revela permeado por manifestações de beleza. A casa ricamente decorada, a participação nos esportes (outra forma de arte que não visa o ganho egoísta mas sim a excelência de si e o bom convívio em grupo), o cuidado de si... E é nesse sentido que Séverine pode ser pensada como encarnação da própria conquista civilizacional. Nela a coação se converteu em autocoação. O gosto sofisticado, cultivado ao longo de muito tempo, transparece em todas as suas escolhas, desde os penteados até os sapatos – sempre o salto alto que a elevam acima do chão. O próprio corpo aparece como produto da equação, com a constante vigilância que lhe é devida, o cuidado para com a aparência, sua limpeza, os gestos ponderados e as decisões controladas. Mas é, talvez, o seu rosto que desempenhe, em sua vida, um papel central na expressão da capacidade de preservação seletiva. O rosto de Séverine é o marcador principal de sua identidade. Maquilado com base, pó, sombrancelhas desenhadas e, às vezes, um pouco de *blush*. Em seus lábios um discreto batom alaranjado, em volta de seus olhos, a sombra e cílios postiços. Não sem motivo ela, quando atormentada, vai ao banheiro e o mira no espelho. Para Norbert Elias, afinal, “é o rosto que mostra com mais clareza a que ponto a identidade-eu está vinculada à continuidade do desenvolvimento, desde a infância até a extrema senectude”. (ELIAS, 1994, 155) Sua expressão fria demonstra o seu autocontrole a todo o instante.

Mas abaixo da superfície está a criança não plenamente domada e a lembrança de um momento de liberdade alargada. Essa lembrança, que irrompe na tela, assombra a mulher burguesa pois sugere que sua vida, uma vez domesticada, sofreu, de algum modo, um desvio – ou até mesmo uma terrível inversão. Ela sugere que todas as coisas que são consideradas boas foram, no passado, ruins, e que “cada pecado original tornou-se uma virtude original”. (NIETZSCHE, 2009, 95) Seria esta uma vida que, de alguma forma,

perdeu o seu caminho? Seria a vida burguesa uma vida falsa ou até mesmo doente? Uma vida declinante? A voz de Pierre pergunta: “Séverine, Séverine... Mas o que há com você?”

**“Oh, Pierre, eu sinto muito. Por favor, Pierre!”**

O “Pierre” sonhado por Séverine apenas age de acordo com o que ela deseja em segredo. A cena masoquista exibida no começo do filme expressa, portanto, suas vontades agressivas pela via erótica – mas de uma forma específica. São vontades que não encontrariam a luz do dia por terem sido socialmente constrangidas. Ao imaginar a punição de si pelas mãos do marido, Séverine se redime por desejar uma vida que não aquela, por desejar uma vida que não fosse uma vida segura e pacata. A vida burguesa no filme é uma vida higienizada, contida e desbotada. Ela é desprovida de fortes emoções – uma paisagem muito distante da natureza sombria do bosque, em que a vida se põe a nu a céu aberto.

Simultaneamente, é por meio do masoquismo que as regras instituídas socialmente e impostas sobre os indivíduos acabam sendo subvertidas. É Gilles Deleuze quem apontou:

Conhecemos todas as maneiras de infringir a lei por excesso de zelo: por uma escrupulosa aplicação pretende-se mostrar seu absurdo e alcançar, precisamente, a desordem que ela devia proibir e coibir. Toma-se a lei ao pé da letra; não se contesta o seu caráter último ou primeiro, faz-se como se, em virtude de tal caráter, a lei reservasse para si os prazeres que ela nos proíbe. A partir daí, de tanto se observar a lei, de tanto se aceitar, acaba-se aproveitando um pouco desses prazeres. (DELEUZE, 2009, 88)

A subversão do agente masoquista consiste em utilizar da severidade da lei social para conseguir o que a própria sociedade procura interditar: as mais intensas e violentas experiências de prazer. A lei social acaba sendo, desse modo, “ridicularizada” (DELEUZE, 2017, 103). Podem ser pensadas, a partir daí, duas tendências opostas no comportamento da personagem Séverine. De um lado, a conformidade e a adequação e, de outro, a vontade de romper com a monotonia e as vivências enfadonhas do cotidiano burguês. O caráter erótico da relação que a personagem estabelece tanto por meio de sua vida sonhada, quanto por sua passagem pela prostituição, é a solução que alcança para o dilema que vive.

Ao bordel, Séverine sempre se dirige elegante. As outras garotas de programa elogiam suas roupas e uma delas até pede um casaco emprestado. O primeiro cliente de Séverine (que, aliás, lhe dá uma surra), contudo, alerta as demais garotas que elas podem

comprar roupas – mas não “classe”. Séverine tem classe. Madame Anaïs faz questão de apresentá-la a um médico ginecologista de hábitos masoquistas como sendo uma jovem de criação aristocrática. A outro cliente, ela diz que Séverine é uma mulher prendada – “*una perla*”. Isso serve de estimulante a todos os envolvidos. Segundo Georges Bataille, a definição do erotismo se dá em relação de oposição ao que é considerado belo: “a beleza é de primeira importância porque a feiúra não pode ser conspurcada, e *a essência do erotismo é a conspurcação*. (...) Quanto maior a beleza, mais profunda a conspurcação.” (BATAILLE, 2014, 169 – itálico nosso) Isso é o mesmo que dizer que o erotismo é a dinâmica por meio da qual o limite existe apenas para ser transgredido. O prazer e a descarga se dá pelo acúmulo tensionado da energia vital dentro de um certo constrangimento por um dado período de tempo. O ilimitado que se descortina por meio da violência faz com que o indivíduo se sinta arrebatado, extasiado e preenchido por essa estranha plenitude – o gozo.

No fundo da transgressão perseguida pela personagem, há esse espírito de juventude indomável, a criança-Séverine que não atende o chamado da civilização, permanecendo em liberdade. Duas Séverines, portanto, e não apenas a dicotomia esposa submissa e prostituta no bordel, mas também a de adulta civilizada e de jovem que resiste. É a lembrança de sua negativa aos valores religiosos que guia seus primeiros passos rumo ao prostíbulo. Nele Séverine conspurca a própria beleza, sua pureza e assim violenta a própria civilização da qual ela se fez exemplo.

Se a civilização é garantia de conforto e proteção, a bela da tarde flerta, portanto, com o risco e com a ideia de morte. Ela procura subverter o maior triunfo da civilização em favor de uma animalidade originária. Se retomada a proposta de que é possível estabelecer um paralelo entre a ontogênese da personagem e a sociogênese da sociedade burguesa à qual ela pertence, pode-se dizer que o filme aponta para um destino último desejado *pela própria burguesia* – ou, pelo menos, pela própria burguesia em tela. O grande refreamento das pulsões que ameaçaram a sobrevivência da espécie nos primórdios da humanidade, o grande esforço de adequação e renúncia pulsional, acabaram servindo, por um tempo, à constituição de uma sociedade triunfante mas que hoje encontra-se em declínio. O grande outono que foi anunciado no início do filme preludia o grande outono da burguesia – antes da longa noite, o inverno. O constrangimento das vontades acabou gerando o seu inverso – a irresistível força agressiva (e o prazer em exercer essa violência) que se volta não mais contra os outros, mas contra si mesma.

Como o sol que, exibindo o máximo esplendor encosta no poente e beira seu mergulho na treva, Séverine encontra-se em um limiar. Contudo, como indicado desde o começo desta discussão, Séverine é a vida que vacila entre ceder definitivamente a tal desejo arrebatador, rumo a uma experiência intensa e a uma liberdade mais ampla, e a assustadora imprevisibilidade que está implicada nessa aventura. Séverine encarna o impasse civilizatório de toda a sociedade burguesa que, embora tendo meios materiais para superar sua condição, ainda se encontra ancorada pela moral e pelo simples receio de perder o que até então tem por seguro – de perder a si mesma.

A visita de Monsieur Husson ao bordel de Madame Anaïs, e sua exposição a ele como uma das garotas de programa da casa, torna, o que era até então uma possibilidade, uma realidade – uma vez que havia sido ele que, em primeiro lugar, lhe falara do bordel. Ir até lá sempre envolveu o risco de ser descoberta. Mas justo no momento em que a verdade de si pode ser exposta, ela teme. No sonho que tem, Husson e Pierre duelam com armas. Carruagens e coches levam cavaleiros de cartola e fraque para o bosque, onde os dois caminham de costas um para o outro. À distância certa, com o término da contagem do juri, ambos disparam. Mas quem é acertada pelos tiros é Séverine – um em cada lado da cabeça. Depois de algumas aventuras no bordel de Madame Anaïs, Séverine decide que é tempo de se resumir ao lar e o marido.

Pierre, feliz por encontrar sua amada esposa Séverine na porta do hospital onde trabalha, abraça sua esposa e reitera seus votos apaixonados. Ele diz que o seu maior desejo é ter um filho com ela – que eles produzam um herdeiro. Séverine, contudo, silencia.

### **“Eu te suplico, vá embora antes que ele chegue”**

Um dos clientes do bordel, o intempestivo Marcel (Pierre Clémenti) vai à casa de Séverine. Ele a encontra sentada na sala, abrindo uma caixa de sapatos recém adquiridos. Ele avança para dentro da sala sem ao menos ser conduzido pela empregada. Os cabelos por lavar, a aparência desalinhada, a gravata estampada colorida destoando do blazer preto, associados aos modos arrogantes e os dentes de metal que exhibe ao abrir a boca – tudo isto chama a atenção da empregada que olha da porta – curiosa. Séverine, ao invés de demonstrar ter ficado assustada com a entrada do antigo cliente, disfarça rápido a situação perguntando a Marcel se ele trouxe “o catálogo” e agradecendo à empregada – indicando que sua presença não se fazia mais necessária.

Marcel atira o casaco no sofá, olha ao redor e tece uma série de comentários acerca

do ambiente rico e elegante – um apartamento distante daquele no qual ele a conheceu. Então, sobre a tampa do piano, vê o porta-retrato com a moldura dourada. Nele estava o rosto de Pierre – tão diferente dele. Belo, limpo e saudável. Pierre posa para a foto olhando para o horizonte. Marcel, compreendendo então se tratar do marido de Séverine, se exalta e grita com ela. Ele exige saber porque ela o abandonou. Ela lhe pede calma e pede para que ele a deixe, mas ele não cede. Ela confessa que um conhecido (Husson) a viu no bordel e que ela temia ser desmascarada – não poderia voltar a se prostituir. Marcel diz que ficará na casa e confrontará o marido. Está disposto a contar tudo. Nesse momento, a vontade de Séverine oscila. Primeiro ela parece resignar-se, talvez fosse melhor assim. Depois ela caminha segurando os braços, indicando nervosismo crescente. Por fim, ajoelha-se ao lado de Marcel, e diz: “Eu te suplico, vá embora antes que ele chegue”. Marcel se levanta e ela, em uma nova demonstração de sua divisão interior, o beija. Ela beija o homem que a ameaça, que a destrata, que a violenta – por quem demonstra desejo, mas a quem pede para ir embora.

Deitada no sofá, naquela tarde, Séverine pega no sono. A câmera desliza pela sala acompanhando a empregada que recolhe os embrulhos das compras, enquanto três tiros são disparados na rua. Séverine acorda assustada. Ela corre à janela e vê seu marido, Pierre, caído no chão. Marcel o feriu, como vingança por Séverine preferir viver com o marido – e essa emboscada deixará Pierre tetraplégico. Em sua fuga desgovernada, porém, Marcel acaba batendo o seu carro numa das ruas próximas, é abordado mas, destemperado, dispara contra o oficial da lei. O policial retribui os tiros de Marcel e o fulmina no ato. O amante de Séverine cai morto no meio da rua.

### **O desfecho do filme**

Séverine tem um último sonho. Pela janela de seu apartamento, Séverine vê passar o mesmo coche que apareceu na abertura do filme. Se, no início, o coche saía da cidade e rumava para dentro do bosque, aqui a cidade desapareceu por completo. Da relva verde, que ainda se via entre as folhas secas, agora há apenas folhas secas pelo chão.

No início do filme, o passeio indicava a possibilidade de fuga a um lugar ainda não civilizado, onde as personagens poderiam reconciliar tudo com o movimento da vida – que é criação, mas também destruição. O erotismo representava, desse ponto de vista inicial, a promessa de retorno à natureza. Obedecer aos imperativos do erotismo era obedecer à vida indômita e selvagem que resiste nos recônditos de sua mente. A expressão masoquista, por

sua vez, era a via que encontrara para trazer à luz a agressividade e a violência represadas. Mas as experiências sexuais, quando levadas a cabo, se mostraram incapazes de libertá-la definitivamente. A liberdade última não seria alcançada pela via do prazer sexual. O limite se deslocou para mais longe.

Pierre observou, certa vez, a recorrência do sonho com o coche. Desta vez, porém, seu sonho com o coche é diferente. Dentro dele, não há passageiros. Séverine e Pierre desapareceram. Tampouco há qualquer herdeiro que tenha vindo ocupar o seu lugar. O banco de trás está vazio. Os homens que guiam o coche não o fazem por ninguém – além de si mesmos.

Diante dessa visão, Séverine não se contém – e sorri.

### **À guisa de conclusão**

Tal qual aqui apresentada, a imagem da burguesia em *A bela da tarde* de Luis Buñuel parece construída em torno de pequenos eventos cotidianos e está associada a um estilo de vida ou a um modo de ser e estar no mundo distante dos grandes eventos aos quais aparece tradicionalmente associada como “classe” (a greve, a fábrica, a empresa). A burguesia – representada nas figuras de Séverine, Pierre, Husson e Rénee – aparece em situações de confraternização, como o encontro com amigos, a viagem ao *resort*, a ida ao clube de tênis, ao restaurante.

As imagens de infância lembradas pela protagonista e a relação que a mesma estabelece, uma vez adulta, com o próprio corpo podem ser interpretadas nos termos do desenvolvimento pessoal de um indivíduo, no caso de uma mulher burguesa, mas também podem servir de modelo sociogenético – aludindo à origem e ao desenvolvimento da própria sociedade burguesa *em tela*. Por meio dos avanços civilizatórios (a passagem da regulação externa para a autorregulação das pulsões individuais) a sociedade burguesa do filme aparece como um mundo belo e tranquilo, em que o consumo e o lazer pacíficos ocupam grande parte da vida das personagens. Mas a civilização burguesa não extinguiu as pulsões mais violentas e anárquicas que habitam os recônditos da mente humana – quando muito acantonou essas forças e elas desenvolveram novas formas para sua expressão. É com a irrupção das forças represadas no interior da própria burguesia que são postas em xeque as promessas de estabilidade no filme.

## **Bibliografia**

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Tradução: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. De Sacher-Masoch ao masoquismo. Tradução: André Martins. *Revista Trágica: estudos filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v.10, no. 1. 2017.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. *A busca de excitação*. Lisboa: Difel, 1992.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 2v.

\_\_\_\_\_. *A sociedade dos indivíduos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

\_\_\_\_\_. *Escritos & ensaios; 1: Estado, processo, opinião pública*. Tradução: Sérgio Benevides, Antônio Carlos dos Santos e João Carlos Pijnappel; Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios de funcionamento psíquico. In \_\_\_\_\_. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("o caso Schreber"), artigos sobre técnica e outros textos*. Tradução: Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

\_\_\_\_\_. A conquista do fogo. In \_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

\_\_\_\_\_. O mal estar na civilização. In \_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. Tradução: Monica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SADE, Marquês de. *Os infortúnios da virtude*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SIMMEL, Georg. A moldura. Um ensaio estético. In \_\_\_\_\_. *Simmel e a modernidade*. Souza, Jessé; Ôelze, Berthold. (org.). Tradução: Sebastião Rios. Brasília: Editora

Universidade de Brasília, 2014a.

\_\_\_\_\_. A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva.

In \_\_\_\_\_. *Simmel e a modernidade*. Souza, Jessé; Ôelze, Berthold. (org.). Tradução:

Sebastião Rios. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014b.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine. La apertura para la historia de mañana*. México:

Fondo de Cultura Económica S.A., 1985.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São

Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WEBER, Max. A “objetividade” do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política.

In *Metodologia das ciências sociais*. Tradução: Maurício Tragtenberg. São Paulo: Cortez,

Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

### **Filme discutido**

*Belle de jour (A bela da tarde)*. Direção: Luis Buñuel. Produção: Robert e Raymond

Hakim. Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière (baseado no livro de Joseph Kessel).

Com: Catherine Deneuve (Séverine Serizy), Jean Sorel (Pierre Serizy), Michel Piccoli

(Henri Husson), Geneviève Page (Madame Anais), Pierre Clémenti (Marcel), Françoise

Fabian (Charlotte) e outros. Fotografia: Sacha Vierny. Direção de arte: Maurice Barnathan.

Cenário e Direção de objetos: Robert Clavel. França/Itália: 1967. 1 DVD (100 min),

sonoro, legendado, colorido. Francês/Português.