

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 Rêgo

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, mas sim o de considerar essa obra como suporte a múltiplas linhas de sentido. São as preocupações do pesquisador que permitem descobrir certos conjuntos significativos e relevantes nas imagens do cinema. (SORLIN, 1985, 49) Nesse aspecto, a produção teórica de Sorlin encontra a de Max Weber quando este afirma que somente “ideias de valor culturais” propiciam iluminar uma parte sempre finita do fluxo incessante e caótico de eventos que é a realidade. (WEBER, 2016, 273) São essas ideias valorativas últimas 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 tal o filme foi decupado, reconstruído na forma de texto e discutido à luz da teoria social.

A abordagem

Falar na *construção* de uma noção (como, neste caso, a de “burguesia”) no cinema implica uma posição epistemológica fundamental: a de que as coisas não estão dadas de uma vez por todas e de que a realidade das coisas não pode ser acessada livre das pré-noções daquele que as procura. Encarar edifícios teóricos como construção por meio dos quais, por exemplo, se articula a possibilidade de comunicação e de socialidade é admitir que, embora possam ser 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 dessas noções que permitem à 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, 81)

A tônica se desloca do objeto da atenção para o olhar que o encerra. A questão abandona o pressuposto de uma “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 ilustra 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 não é reflexo da realidade.

A filtragem e o reordenamento do material social (sons, cores, formas, texturas, objetos, movimentos, paisagens e outros) em termos de uma lógica narrativa particular do cinema, imprimem no filme não apenas aquilo que já estaria “dado” na realidade, mas algo a mais – não se tratando de uma reprodução, mas de uma transposição (ou transcrição...) da realidade que depende de uma série de fatores. A transposição operada pelo cinema sugere um certo ponto de vista valorativo, um certo ajuizamento na seleção, por um lado, mas também depende das possibilidades técnicas do fazer cinematográfico – esses fatores redesenham a sociedade e os elementos dessa sociedade nos termos de uma lógica e forma próprias do cinema. (SORLIN, 1985, 203) Este tipo de abordagem se opõe à daqueles que, como Siegfried Kracauer, tomam o filme como “espelho da sociedade” (KRACAUER, 2009, 311) ou à posição de Marc Ferro – cinema como “revelação”. (FERRO, 1975, 202-203) O cinema é aqui entendido como *criação*.

O filme tomado enquanto criação tampouco é produto de um autor. O cinema não é uma forma oca, um meio para outra coisa qualquer, muito menos um recipiente preenchido apenas com ideias tidas por um único indivíduo. “O cinema é uma criação da coletividade” já afirmava Walter Benjamin em seu ensaio de 1935. (BENJAMIN, 2012, 186) São atores, assistentes, cenógrafos, figurinistas, maquiladores, *camera men*, editores, diretores de sonoplastia, produtores, diretor geral – todos envolvidos na criação de um filme em comum. Esta observação indica que a busca por uma “explicação” do filme por meio da biografia ou da trajetória do diretor (tornado “autor” do filme) se torna um modo redutor de encarar a questão do cinema.

O fato de ser criação de grupo e de esse 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) – marcas dos valores

individuais e das posições de classe em luta na sociedade o 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 valorativos e condicionantes econômicos presentes numa determinada sociedade, num determinado momento de sua história. Mas, não sendo dominado totalmente pelos marcos sociais presentes num certo momento, por outro lado, o cinema ultrapassa esses marcos na medida em que os transcreve por meio de suas imagens.

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 constroem essas proposições. (SORLIN, 1985, 245 – tradução nossa)

No cinema operam duas tendências opostas: uma que busca a integração (na medida em que reitera determinados padrões) 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 cujo embate precisa determinadas noções, antes difusas no interior da sociedade humana, por meio de imagens. “Um bom filme deve ter a ambivalência das coisas opostas e aparentadas”, dizia Luis Buñuel. (KYROU, 1966, 104) 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 permanecem, então, fora do discurso formulado”. (Idem, 239 – tradução nossa) Pelo modo com que organizam seus personagens, estabelecem suas interações sociais ou associam objetos na tela, os filmes propõem e disputam concepções de sociedade e de vida.

Seguindo Pierre Sorlin, os arranjos propositivos que estão construídos internamente ao filme é o que ele chamou de *sistema de relações*. Eles podem ser investigados pelo sociólogo que se interesse por assistir filmes, pois se trata de algo que aparece em suas imagens. O mundo ficcionalizado no filme oferece hierarquias e “redes de trocas e influência” que podem estar organizadas em torno de um conflito – ou da ausência de conflito, por exemplo. A decupagem de um filme e a análise dos sistemas de

relação nele percebidos podem indicar, quando comparados a uma série de filmes de um mesmo período, as recorrências e as alusões persistentes por uma “imagem ou efeito de construção”. São seus *pontos de fixação* – isto é, “uma reserva de impressões, de *a priori*, de esperança, 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”. (SORLIN, 1985, 201 – tradução nossa) Trata-se de esquemas de classificação implícitos nos filmes, algo que muitas vezes é deixado fora de debate.

Tratemos de um exemplo que serve aos propósitos deste estudo. André Bazin defendeu a tese de que todo o cinema é dotado de um caráter erótico. O que ele chama de erotismo seria uma constante na produção dos filmes desde seus primórdios. Para Bazin, trata-se de algo inerente e incontornável às propriedades da imagem cinematográfica: o que ela pode e o que ela não pode revelar da sexualidade humana, sendo obrigada a submeter-se à “censura” moral das sociedades nas quais é produzido e para as quais é remetido o produto final. De outro modo, insurgindo-se abertamente contra os parâmetros morais acerca da sexualidade, seja das instituições sociais, seja do público, o cinema deixaria de ser arte e se tornaria pornografia. (BAZIN, 2014, 266-269) Sob esse prisma, as imagens do cinema não seriam totalmente imunes aos juízos e valores de uma determinada sociedade e de um tempo, respondendo a eles nos termos e na lógica própria do cinema. Mas se isso é verdade, no cinema dos anos 1960, com filmes como *Fogo-Fátuo* (França, 1963) de Louis Malle, *Noite Vazia* (Brasil, 1964) de Walter Hugo Khouri, *Julieta dos Espíritos* (Itália, 1965) de Federico Fellini, *Sandra* (Itália, 1965) de Luchino Visconti, *A esposa infiel* (França, 1968) de Claude Chabrol, *O grande amor* (França, 1969) de Pierre Étaix, *A Colméia* (Espanha, 1969) de Carlos Saura, nota-se o reposicionamento da questão do erotismo, não apenas como um problema genérico e presente na ordem das imagens de todo o cinema, mas como algo que ameaça o modo de vida das personagens especificamente burguesas no interior dos filmes. O estudo detalhado desses filmes pode identificar, para além do problema do *tema* (sociedade burguesa em conflito com o erotismo), os pontos de fixação, ou seja, as formas insistentes pelas quais esse conflito está construído nas imagens do período. Pode ainda indicar o que cada uma dessas produções mencionadas tem de original e de particular em relação ao que lhes é comum.

O trabalho sociológico aqui empreendido é, portanto, preliminar e exploratório pois compreende apenas a primeira parte desse movimento – o estudo dos sistemas relacionais

presentes em um único filme desse período, selecionado arbitrariamente: *A bela da tarde*.¹ Por meio do seu estudo não se pretende descobrir a burguesia real, a “classe dominante” da sociedade capitalista, mas verificar como uma certa noção encontrou definição nos termos das imagens do cinema – sua construção específica. Por esse mesmo motivo também não se parte de uma definição teórica e estrita do que seja a burguesia para encontrar no cinema apenas sua ilustração. Este estudo não tem como objetivo verificar o que foi selecionado da realidade (ou da teoria) para, em seguida, refletir acerca do que foi deixado de lado pelo cinema. O propósito é, isto sim, verificar *nesse filme* como diferentes conteúdos e materiais sociais aparecem reorganizados na sua construção imagética.²

A seguir, discute-se a abertura do filme com base na decupagem realizada. Não sendo um prólogo à narrativa principal, essa abertura contém algumas proposições iniciais acerca do que é a burguesia. E, na sequência, acompanha-se o desdobramento desses elementos no interior do filme até encontrarem o seu desfecho.

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 (da qual ainda se pode ouvir o ruído dos automóveis) para adentrar em um bosque. O relvado do bosque retém algo do vigor do

¹ O filme dirigido por Luis Buñuel é baseado na obra literária *A bela da tarde* (1928) de Joseph Kessel. Porém, a investigação proposta se ocupará com o cinema e com o modo como a noção de burguesia aparece construída por meio de suas imagens. A questão da adaptação de uma obra literária à lógica do cinema não será o foco da presente discussão.

² O horizonte é observar quais valores últimos teriam orientado a transcrição da burguesia nos termos das imagens do cinema dos anos 1960. Para tanto, a pesquisa deverá ser expandida com vistas à produção de um modelo que inclua os *pontos de fixação* (já mencionados). A série ambicionada conta com três títulos. Além de *A bela da tarde*, os filmes *O Criado* (1963, Reino Unido) de Joseph Losey e *Teorema* (1967, Itália) de Pier Paolo Pasolini serão investigados de acordo com a mesma proposta – podendo a seleção ser expandida de acordo com o andamento da pesquisa. 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).

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 contemplam 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, esses cocheiros, ainda assim, se apresentam aprumados: usam cartola, fraque e botas. Até mesmo os cavalos que puxam o coche aparecem bem cuidados, crinas escovadas, firmemente agrilhoados e usam cabrestos e ferraduras. O interior do coche é estofado e arrematado com couro marrom. Na parte de trás do carro, um teto retrátil está recolhido, deixando os passageiros apreciarem o ar livre. Trata-se 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 indica que ela quer 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 interrompido o passeio. Sua ordem seguinte é para que eles, os cocheiros, arrastem Séverine para fora do veículo.

Séverine grita, assustada com a brutalidade dos homens, mas isso de nada lhe vale. Ela tenta se soltar, mas acaba caindo no 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. Dessa maneira, procede apenas para dizer que Séverine pertence ao torturador. Com essa autorização, este

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...

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.

Com isso, 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. Seguindo 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, desse modo, 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 com Séverine. “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. Algo muito diferente do sonho. Pierre apaga a luz, mergulhando o quarto no escuro. Contudo, Séverine ainda lhe 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 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, entretanto, imediatamente evoca o seu contraste antinômico: 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 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 esteja concluído. 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 linear ou evolutiva. E ele se desenha numa direção específica: da coação (ou da regulação externa, por meio do uso da força física etc.) à autocoação (ou autorregulação). Ou seja, aumento do autocontrole por parte dos indivíduos. A base para tal desenvolvimento, segundo Elias, encontra-se na própria estrutura biológica da espécie humana 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 auto-regulação 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, assim, de um modelo de entendimento das condições universais de individuação que lança suas raízes na teoria psicanalítica das *pulsões*. Embora não seja o foco desta discussão, vale uma ou duas palavras a esse respeito³. Segundo essa teoria, os animais não humanos têm a manifestação de seus afetos atrelada, primeiramente, às necessidades da espécie. Por exemplo, articuladas com uma meta específica para garantir a reprodução, 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 no ser humano (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 fixidez instintual, produto de uma energia vital agrilhoadada pelas cadeias da necessidade e desprovida de plasticidade sexual, que se nota nos demais animais, a fonte da sexualidade humana é uma energia móvel 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

³ Com isso, a psicanálise é aqui chamada para elucidar aspectos da teoria de Norbert Elias e ajudar na compreensão interpretativa de elementos do filme. Não se tratará de propor, a partir do que será discutido, uma “psicanálise do filmes”. Sobre o uso da psicanálise no estudo do cinema ver SORLIN, 1985, 224-229.

modo alucinatório. Por ser um ser muito indefeso frente às intempéries e ao mundo avassalador para o qual nasceu, tudo o que ele pode fazer é delirar. Sem garras que sirvam à caça, sem pelos grossos que lhe sirvam de casaco, sem sequer uma visão aguçada – o bebê morreria sem o amparo social. No início, porém, ele não reconhece esse amparo e se imagina soberano. Gradualmente, contudo, o delírio vai cedendo espaço à realidade que se impõe sob a forma de dor e sofrimento. Suas alucinações não correspondem às suas demandas. Não é porque o bebê delira ser satisfeito que ele assim será – e assim uma psiquê originalmente autista vai se abrindo a um mundo exterior. (FREUD, 2010a, p. 90)

As instituições humanas, a começar pelo contato familiar, oferecem alternativas ao delírio e buscarão romper a clausura originária da psiquê e seu autorreferenciamento para atrair para si as energias móveis no *infans* em troca de garantias de sobrevivência não mais sonhadas, mas reais. A socialização se apoia, portanto, na constituição dos marcos de significação partilhada, uma significação forte o suficiente para que se encontre nela a satisfação das pulsões. Sua eficácia se comprova por meio dos frutos do trabalho, do consumo e do lazer que operam como estímulo psicológico, substitutos rarefeitos (ou “sublimados”) às pulsões originariamente anárquicas que, enquanto energia acumulada nos corpos e mentes, reclamam descarga imediata e violenta. A sociedade se vale da plasticidade das pulsões para canalizar as energias a investimentos e metas coletivos.

As garantias que a vida em sociedade 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 (resultando em crescente pacificação social). O declínio de uma sociedade de guerreiros frente a uma nova moral e sua transformação numa sociedade de cortesãos (NIETZSCHE, 2009, 22) pode ser pensado como exemplo histórico desse processo civilizador do qual fala Norbert Elias. A vida em sociedade requer uma transformação da conduta e adequação a determinados papéis sociais - o que pode ser chamado de “uma mudança civilizadora do comportamento”. (ELIAS, 1993, 198) É cobrado que o indivíduo se dedique à construção da própria sociedade – em primeiro lugar. O processo civilizador é aquele que pede que o indivíduo renuncie, ao máximo, às suas satisfações egoístas, mais imediatas e violentas

(mais propensas a serem as mais intensas e prazerosas) 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. A *fantasia* indica que algo na personagem 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 de sua controlada aparência.

“As riquezas e o ócio, suas duas maiores doenças...”

A viagem é a um *resort* nas montanhas, onde se vai para esquiar. Uma vez lá, Pierre leva a esposa ao encontro de dois amigos. Renée é uma mulher branca, com olhos claros, cabelos castanhos e lisos cortados à altura do queixo. Assim como Séverine, sua figura indica dedicação e cuidado com a aparência. Ela se mostra muito limpa e arrumada. As roupas (casacos, blusas, lenços) combinam até com a pulseira de seu relógio. Husson, por sua vez, é mais velho do que Pierre, com alguns cabelos já grisalhos. Ele também exibe cuidado com a aparência, estando sempre barbeado e seus cabelos sempre muito bem cortados. Seu cuidado passa também pela escolha do vestuário, sempre preferindo combinar azul, cinza e preto. De Husson, Séverine confessa, ao marido, desgostar. Ela manifesta preferir não ter que encontrá-lo novamente - mas Pierre insiste.

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 - enquanto acende um cigarro - que sim. Na realidade, que todo o resto lhe é uma perda de tempo. Pierre, então, censura Husson por sua busca sexual desenfreada. Trata-se de uma forma descontrole, uma obsessão, seu amigo deveria procurar um médico especialista.

Enquanto isso, Séverine procura manter-se distante dos comentários proferidos por Husson. Ela olha para a mesa onde encontra um conjunto de talheres e a louça branca provida de chá e alimentos variados. A presença desses utensílios indica aquilo que Georg Simmel observou acerca da refeição enquanto atividade social - “uma forma conjunta, apropriada para o agrupamento de muitos, que é colocada acima do processo, o que não ocorre de modo algum quando se come com a mão”. (SIMMEL, 2004, p. 162) Os objetos à mesa são um obstáculo civilizacional às pulsões mais imperiosas da fome. Os talheres, por exemplo, impedem que uma pessoa avance sobre a comida com as mãos e engula os

alimentos rápida e desordenadamente.

Tocando a *pâtisserie* em seu prato, apenas uma vez, com o dedo mínimo, Séverine o leva à boca por um breve instante. Em seguida, o remove na tentativa de não ser vista fazendo isso. Esse gesto indica o seu esforço ao refrear-se frente a qualquer vontade de saciar a fome. Ao remover o dedo da boca, Séverine parece reafirmar a si mesma (e ao grupo que pode observá-la) os valores que norteiam a sua conduta. Sua presença no restaurante não tem como objetivo a alimentação, mas sim a deferência para com os demais presentes. A situação é a de interação social, de demonstração de bom convívio e pertencimento ao grupo. Estar no restaurante é apenas o pretexto. De fato, as diversas tomadas de câmera que revelam o entorno parecem reafirmar o mesmo, num sentido amplo e compartilhado pela sociedade em tela: as tomadas apreendem o conjunto do restaurante por onde circulam garçons e outros trabalhadores do estabelecimento, mas, sentados em diversas outras mesas, casais e grupos que ali se encontram não parecem estar lá (primeiramente) para saciar a fome ou sede – eles interagem, mais do que tudo.

- As riquezas e o ócio, suas duas maiores doenças... – afirma a jovem Renée.
- E as caçadas! – completa Husson. Além disso, tenho uma fraqueza pelos pobres. Eu penso neles quando neva: sem casacos, sem esperança...

Pierre ri dos absurdos ditos pelo amigo sobre caçadas, mulheres e, agora, o sadismo diante do sofrimento dos pobres. Esse riso desconcerta Séverine. Ela olha para o marido por um instante e Husson percebe a troca de olhares. Entendendo que está sendo reprovado silenciosamente pela senhora Serizy, ele dispara uma provocação – na forma de elogio barato: “Você é tão atraente!”. Séverine responde secamente: “Você é tão sutil... Cale-se”.

“Mas o que se passa comigo hoje?”

De volta a Paris, numa viagem de táxi, Renée comenta algo com Séverine acerca de uma certa Henriette. Séverine a escuta com muita atenção. Segundo a amiga, Henriette estaria se prostituindo em um bordel. Ela relata o fato com uma mistura de diversão e fascínio. Mas Séverine apenas ouve, sem esboçar grande reação além de uma vaga reprovação.

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

Séverine imediatamente vira o rosto e encara René:

- 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 na conversa e comenta que antes da Guerra os bordéis eram muito comuns. Ele mesmo os frequentava. E eles ainda existem, o motorista lhes assegura. Mas não são mais sinalizados com uma lanterna vermelha à porta, como dantes, declarando ao mundo a que propósito serviam. Por um instante, Séverine fica completamente paralizada. Parece ter recebido uma revelação. Por baixo desse mundo respeitável em que vivem haveria outro?

Ao chegar em casa, dirige-se à sala de estar. Lá, ela coloca as compras que traz consigo em cima de uma cômoda antiga. A sala é decorada com pinturas modernas, luminárias, sofás estofados em veludo caramelo, grandes cortinas cinzentas na janela. Em cima da cômoda onde Séverine deixou suas compras repousam ainda dois ovos *Fabergé* e uma taça com detalhes dourados. Há um piano que, como um armário encerado ao fundo, têm embutidos dourados por toda a superfície de madeira configurando uma renda desenhada que imita 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. Se como diz Simmel, “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 o tema do quadro e a própria casa, sua moldura.

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, o lar 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 as necessidades mais imediatas da vida são deixadas de lado em favor da contemplação. O prato chinês não está ali, primeiramente, para servir de suporte para a comida; a taça dourada não está exposta para servir bebidas; o móvel antigo não indica uma filiação familiar mas aponta para a capacidade de seleção, organização e planejamento estéticos daqueles que são seus proprietários.

Séverine é recepcionada por uma mulher de roupas azuis, cabelos castanhos presos e avental branco. É a empregada, Maria. Ela se dirige a Séverine como *Madame* e 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. 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 maquiagem que lhe cobre o rosto ainda está lá. Desse modo, ela parece querer reafirmar algo de sua identidade. Ao esticar a mão para pegar uma escova de cabelo, um vidro de perfume que se encontrava no 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 se 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?

“Ah, a misteriosa Henriette. A mulher de duas faces!”

No dia seguinte, Séverine vai ao clube de tênis. De sua prática, nada de vê. Ela aparece voltando da quadra e exibindo uma expressão mais ativa que a do dia anterior. Com as mãos, brinca com a raquete. O desporto é, afinal, uma das formas consideradas legítimas de descarregar impulsos agressivos de outro modo inaceitáveis. É por meio do jogo que seus participantes dão vazão a muitas das vontades violentas que têm que ser represadas para o bom convívio em sociedade. (ELIAS, 1992, 49) Isso é possível, entretanto, em conformidade com as regras do jogo e o espírito de *fair-play*.

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, uma mulher como Séverine. Como Séverine, 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 valoriza 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. “O cultivo de pequenos nada”, o “poder social dos signos ínfimos” diria Gilles Lipovetsky. Pequenas diferenças que classificam e desclassificam a pessoa que as adota e que delas se mantém distante. (LIPOVETSKY, 2009, 34) Sua moda, enfim, é uma declaração não apenas de uma identidade comum enquanto grupo (“uma mulher como nós”, diferente da empregada de Séverine que aparece de uniforme), mas exprime 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, desse modo, 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... – e ele se aproxima.

Ele procura atizar Séverine ao afirmar que ele também sabe da prostituição de Henriette. Husson declara, em seguida, seu apreço por bordéis, a frequência com que ele

os visitava e atmosfera preenchida por mulheres “servis”. Séverine o ouve, controlada, sem esboçar reação. Então, Husson diz a Séverine o endereço do bordel do qual ele particularmente tem boas lembranças, o prostíbulo de Madame Anaïs e, sem mais, se inclina para beijar o pescoço da moça que o ouve. Ela se revolta. Ao ir embora, entretanto, a expressão facial de Séverine, voltada para a câmera, parece ter dificuldade em se recompor. A voz de Husson se faz ouvir de novo, como gravada pela memória da personagem. Sua voz irrompe no filme a despeito dele não estar mais presente. Husson ecoa dentro de Séverine: “Madame Anaïs. 11, Cité Jean de Samur”. O endereço do bordel.

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

Husson parece ter pressentido algo por baixo da aparência fria da protagonista. O que seria? Duas sequências no filme podem ajudar a levantar uma hipótese acerca da questão. Na primeira, logo 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 a própria Séverine 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 e, assim, mostra a desproporção em relação a um adulto que, para ficar à sua altura, se ajoelha ao seu lado. Esse homem a acaricia com mãos grandes e peludas. As roupas, diferente das roupas imaculadas da menina, são um uniforme de um trabalhador, sujo de cimento. Um trabalhador possivelmente contratado para uma obra na residência da família de Séverine – o pano de fundo da imagem. Enquanto é tocada pelo trabalhador, uma voz de mulher irrompe de fora do enquadramento. Ela chama:

- Séverine! Séverine! Você vem ou não? - mas ao invés de atender, a pequena Séverine silencia. Ela apenas se deixa tocar. 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 intermédio da voz dessa 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 garota renunciar ao prazer intenso, imediato (mas perigoso e incerto) e aceitar atender seu chamado.

Quanto à segunda sequência, ela irrompe na tela de modo mais abrupto, quando a Séverine, 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 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 vestia. Desta vez, porém, é a imagem de outro homem que surge na tela. Ele fala em latim e anuncia o rito da eucaristia. Não se está mais numa escada, portanto, mas no interior de uma igreja na qual a pequena Séverine, de véu branco na cabeça, está ajoelhada. Esse corte e a passagem brusca entre as duas imagens são definidos por Jean-Claude Carrière (o roteirista do filme) nos seguintes termos: “Com a brusquidão e a impertinência que podem caracterizar nossos sentimentos mais pessoais, essas lembranças visuais assaltaram-na enquanto ela subia aquela escada extremamente banal”. (CARRIÈRE, 2015, 18) Trata-se de uma nova intromissão do passado no presente, desta vez interrompendo o movimento da própria protagonista. Nessa lembrança, a Séverine-criança tem, diante de si, outro homem: o padre. É o dia de sua primeira comunhão. O padre lhe estende a hóstia, corpo de Cristo. Mas Séverine cerra os lábios e se recusa a aceitar a remissão dos pecados. Ela diz não com a cabeça, ela diz não com o corpo, como quem recusa um remédio amargo. E a voz Pierre se faz ouvir: “Séverine, Séverine... O que há com você?”

Como podem ser interpretadas essas duas sequências? Retoma-se, para tal, o problema da civilização. Como uma breve digressão, pode-se argumentar que o problema fundante de toda a civilização é o da economia das pulsões. 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 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 sobre o fogo – mas, desta vez, do domínio sobre um fogo interior. 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 o chamado civilizacional (seja ele representado pelo chamado da mãe, seja pelo rito religioso cristão) 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 de modo geral 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, quando incapazes de operar tal renúncia, os indivíduos seriam ameaça uns para os outros e ficariam à mercê das vontades mais violentas de seus pares. Impossibilitados de permanecer em grupo, os tais indivíduos não sobreviveriam. A maleabilidade biológica das pulsões individuais para a constituição de formas sociais e coletivas, com seus “*habitus sociais*” e “*caráteres nacionais*” específicos (ELIAS, 2006, 23), foi necessária à perseveração da espécie.

Mas ainda que cada um dos processos se desenvolva de modo muito particular é possível pensar em características universais que identifiquem a civilização – características sem as quais a mesma não poderia ser considerada um *valor*. Resultado da autorregulação das pulsões, por exemplo, limpeza e ordem – que estimulam os sentimentos de segurança e proteção – são constantes da civilização em toda a parte. Todavia, o mais característico do que é civilizado 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 culto ao belo é uma constante e marca de toda a civilização. Segundo Sigmund Freud, o cultivo da beleza “seria o exemplo perfeito do impulso inibido na meta” (FREUD, 2010c, 40), isto é, o exemplo mais acabado da força vital original cujo alvo foi desviado de uma irrefreada e violenta descarga que oferece prazer imediato, em favor de uma outra finalidade mais demorada ou complexa de se alcançar. Ao invés de um alívio de tensão acumulada pela via sexual, por exemplo, essa força pulsional, por ser maleável, pode ser convertida para alcançar uma forma mais rarefeita de satisfação: a arte.

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 com a aparência etc. É nesse sentido que Séverine pode ser interpretada como encarnação da própria conquista civilizacional. Nela a coação se converteu em autocoação. O gosto sofisticado, cultivado ao longo do tempo, transparece em todas as suas escolhas, desde os penteados até o salto alto – que a sustenta acima do chão. Seu 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 sua capacidade de preservação seletiva. O rosto de Séverine é o marcador principal de sua identidade. Sua expressão fria demonstra o seu autocontrole a todo o instante. 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)

Mas abaixo da aparência está o que não foi subjugado. Isto é indicado pela lembrança de infância que irrompe na tela. O fantasma da liberdade 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 a dela 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!”

A cena masoquista exibida no começo do filme expressa as vontades agressivas e sexuais de Séverine – mas de uma forma específica. São vontades que não encontrariam a luz do dia por terem sido socialmente constrangidas. O “Pierre” sonhado por Séverine apenas age de acordo com o que ela deseja em segredo. Ao imaginar a punição de si pelas mãos do marido (“Oh, Pierre, eu sinto muito. Por favor, Pierre!”), Séverine se redime por desejar uma vida que não é aquela que ela vive.

A vida burguesa no filme é uma vida pacata, higienizada, contida e desbotada. Ela é desprovida de fortes emoções – uma vida muito distante do bosque sonhado e de tudo o que acontece lá. Simultaneamente, é por meio do masoquismo imaginado que as regras instituídas socialmente parecem poder ser subvertidas. Gilles Deleuze afirma:

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)

Nesses termos, 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 e a punição a quem a transgredir acabam sendo ridicularizadas se se tornam elas mesmas fonte de prazer. (DELEUZE, 2017, 103) A partir daí, duas tendências opostas no comportamento da personagem Séverine parecem se fundir. 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. Interditada a livre sexualidade, esta assume o caráter masoquista nas relações que Séverine estabelece tanto por meio de sua vida sonhada, quanto por sua passagem pela prostituição.

Ao bordel, Séverine sempre se dirige elegante. As outras garotas de programa elogiam sua beleza, suas roupas. Uma delas até pede um casaco emprestado. O primeiro cliente de Séverine (que, aliás, lhe dá um tabefe), entretanto, alerta as demais garotas que

elas podem comprar roupas com dinheiro – mas não “classe”. Séverine é diferente delas. Séverine tem “classe”. Madame Anaïs, a cafetina, faz também questão de apresentá-la a um cliente (um médico ginecologista) como sendo uma jovem de criação “aristocrática” – aludindo à sua criação distinta e rigorosa. A outro homem, um assassino espanhol, Anaïs diz que Séverine é uma mulher prendada – “*una perla*”. Isso serve de estimulante erótico 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) Isso é o mesmo que dizer que o erotismo é a dinâmica por meio da qual um limite existe apenas para ser *transgredido*. O prazer se dá pela descarga do acúmulo tensionado da energia vital dentro de um certo constrangimento por um dado período de tempo. Quanto maior a restrição, maior a descarga – e maior o gozo. O ilimitado entrevisto por meio da violência faz com que o indivíduo se sinta extasiado, arrebatado e preenchido por uma estranha plenitude.

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 reminiscência da negação infantil aos valores religiosos que guia seus primeiros passos rumo ao prostíbulo. Nele, Séverine conspurca a própria beleza. Ela macula sua pureza e, dessa maneira, violenta a própria civilização da qual ela se fez exemplo.

Se a civilização é garantia de conforto e proteção, a bela da tarde flerta, desse modo, 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 – no caso, uma sociedade burguesa. Contudo, tal constrangimento das vontades acabou gerando também o seu inverso – uma irresistível força agressiva (e o prazer em exercer essa violência) que se volta não mais contra os outros, uma vez interdita sua externalização, 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, ela 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.

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, em uma realidade – uma vez que havia sido ele que, em primeiro lugar, lhe falara do bordel. Era natural que ele por lá aparecesse em algum momento. Ir até lá sempre envolveu o risco de ser descoberta por ele. Mas justo no momento em que a verdade pode ser exposta e Séverine pode encarar de frente a punição pelas mãos do marido, ela teme e hesita. No sonho que tem em seguida, carruagens e coches levam cavaleiros de cartola e fraque para o bosque, onde os Husson e Pierre duelam com armas. Eles caminham de costas um para o outro. À distância certa, com o término da contagem do juri (e respeitando as regras), ambos disparam. Mas quem é acertada pelos tiros de ambos é Séverine...

Depois de algumas aventuras no bordel de Madame Anaïs e com sua vida dupla descoberta por Husson, Séverine decide que é tempo de se restringir ao lar e o marido. Pierre, feliz por encontrar sua amada esposa Séverine na porta do hospital onde trabalha, abraça-a 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 novos e 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 e colorida destoando do *blazer* preto, além do fato dele fazer visita não combinada, tudo isto indica sua inadequação e *falta de autocontrole*. Seus modos arrogantes ao adentrar o aposento, bem como 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 vinda do antigo cliente, disfarça rápido a situação. O essencial é manter as aparências. Ela pergunta a Marcel se ele trouxe “o catálogo” e agradece à empregada – indicando que sua presença não se faz 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. Sentando-se no sofá, Marcel serve para si um copo de refresco, mas por não saber usar da garrafa (que tem um *spray*), ele acaba molhando as mãos. Ele, não se importando com isso, diz que ficará na casa e confrontará o marido. Está disposto a contar tudo.

A vontade de Séverine oscila. Primeiro parece resignar-se - seria 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 interna, o beija. Ela beija o homem que a destrata, que a ameaça e violenta – ela demonstra ter sentimentos por ele, mas pede para que ele se vá. E Marcel parte.

Naquela tarde, uma vez deitada no sofá, Séverine adormece. A empregada recolhe os embrulhos das compras, e quando ela sai três tiros são disparados na rua. Esses estampidos arrancam Séverine de seu sono, e ela acorda assustada. Ela corre à janela e vê seu marido, Pierre, caído na calçada. Marcel o feriu, como vingança por Séverine preferir viver com outro homem – 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 com a pistola contra o oficial da lei. O policial retribui e o fulmina no ato. O amante de Séverine cai morto no meio da rua.

O desfecho

Séverine tem um último sonho. Pela janela de seu apartamento, ela 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 sonho 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 Séverine encontrara para trazer à luz a agressividade e a violência represadas. Mas as experiências sexuais, quando levadas a cabo no prostíbulo, se mostraram incapazes de libertá-la definitivamente. Quando ela pode ir além, ela escolheu permanecer aquém. Séverine não encontrou forças para desfazer quem ela mesma veio a ser. O limite se deslocou para mais longe.

Pierre observou, certa vez, a recorrência do sonho com o coche. Desta vez, porém, o sonho de sua esposa é diferente. Isso porque, no coche, 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. E diante dessa visão, Séverine não se contém – ela sorri.

À guisa de conclusão...

Como se procurou apontar, a imagem da burguesia em *A bela da tarde* está construída por meio de pequenos acontecimentos cotidianos. Associada a um estilo de vida (ou a um modo de ser e estar no mundo) marcado pelo lazer e o consumo, a burguesia aparece distante dos grandes eventos aos quais é tradicionalmente associada como “classe” (a greve, a fábrica, a empresa etc.). A burguesia – representada nas figuras de Séverine, Pierre, Husson e Renée – aparece em situações de interação social e confraternização, como no encontro com amigos para um chá, como na viagem para esqui, na ida ao clube de tênis, na intimidade no lar ou em um passeio no bosque.

A predominância, contudo, é a de que sua construção seja mediada por locais privados: o quarto, a sala, o banheiro, o bordel, o clube, o *resort*, o restaurante, a igreja. Nesses espaços, a luz elétrica, o aquecimento interno, o conforto propiciado pela mobília, e o provisionamento de alimentos apontam para um momento histórico social em que os avanços técnicos e industriais propiciam tais recursos. É uma sociedade grandemente emancipada do ciclo do diário que antes terminava com a chegada da noite, do ciclo das estações que encontrava seu termo no inverno escuro e deserto. Proclama a vitória humana sobre a natureza por meio da configuração dos espaços nos quais seus membros habitam, das situações acolhedoras e protetoras que eles vivenciam nesses espaços. A seus próprios olhos, a sociedade burguesa aparece construída como distante do ciclo orgânico da vida.

A mixórdia de referências temporais e culturais presente na casa de Séverine (molduras de espelhos Luis XIV, obras de vanguarda do começo do século XX, quadros de natureza morta típicas do Renascimento, poltronas de estilo Império, ovos *Fabergé*, uma estátua mexicana e lamparinas modernas) reafirma que a única relação que essa sociedade e em particular essa burguesia estabelece com seu passado e com as tradições locais é a do jogo e lúdico. Ela se entende emancipada das filiações e obrigações para com o passado e a tradição, uma vez que sua vida não se projeta para o futuro. Seu reino é aqui, agora e ele veio para ficar. Ela vive para o “presente”, e esse *presenteísmo* expressa o típico sentimento positivo dos privilegiados em sua condução de vida. (WEBER, 1999, p. 182)

Pelo que se pode observar nas imagens, o filme ainda propõe algo acerca da sociedade na qual foi produzido, a França dos anos 1960. A França é possível de ser identificada principalmente pelo idioma das personagens, por algumas tomadas na rua (Paris) e por seus figurinos (as roupas de Séverine são parte das tendências da moda dos anos 1960, *designs* assinados por Yves Saint Laurent). Todavia, não há indicações temporais mais determinadas – não se sabe o mês ou os dias da semana em que a história transcorre. A mistura de elementos provenientes de várias culturas distintas (mobília, objetos de decoração e mesmo a empregada de nome Maria ou o cliente do bordel que é um assassino espanhol) aponta para uma pretensa integração multicultural que afirma superar as questões nacionais em favor de uma vivência cosmopolita na França.

Quanto às ocupações, Pierre trabalha em um hospital. Mas o que ele faz lá não é mostrado. O que se verifica, entretanto, é que ele pode decidir quando tirar férias. E ele o faz de uma hora para outra (a surpresa de sua esposa com a notícia da viagem é indicativa disso). Séverine, por sua vez, fica desocupada a maior parte do tempo. Dona de casa, ela se dedica a: 1. ser bela (estar sempre bem vestida, maquilada, de cabelos arrumados etc.); 2. ir às compras (o que é recorrente, e indicado pelos embrulhos que ela leva consigo à casa depois da viagem de taxi com Renée, ou pelos novos saltos altos que ela tira das caixas quando da visita não esperada de Marcel); 3. gerenciar minimamente o trabalho da empregada. Com ela (assim como com todos os trabalhadores), o convívio da burguesia é de inteira adequação: os trabalhadores em tela não estão em rebelião ou conspiração contra seus patrões. Meros coadjuvantes, não representam qualquer ameaça e trabalham efetivamente a serviço da ordem burguesa. Mais do que isso, estão plenamente integrados à sociedade burguesa – como as coisas e os objetos ajudam compor a casa dos Serizy. E até mesmo as trabalhadoras do bordel de Madame Anaïs não têm qualquer ódio de classe:

elas trabalham por dinheiro e querem, um dia, ter as roupas e se vestir como Séverine.

Os momentos em que espaços públicos podem ser identificados nas imagens servem para contrastar e evidenciar a predominância do que é privado. Em menor participação no filme, essas imagens do que é o público são marcados pela morte (de Marcel) e pelo sofrimento (Pierre baleado, caído no chão). O espaço aberto é associado à exposição e ao risco (Séverine tem que se disfarçar para ir ao bordel), onde se enfrenta um clima hostil (e se faz necessário ter sempre um casaco à mão para proteger o corpo, como aquele que Marcel remove ao entrar no apartamento de Séverine, pois ali dentro é acolhedor e agradável). Os espaços públicos no filme são ainda locais de trânsito, por onde carros circulam. A paisagem urbana de Paris pode ser entrevista pelos vidros dos carros, como o carro do taxista (que leva Renée e Séverine em segurança até suas casas).

Nos sonhos de Séverine, contudo, sua vida é despida do presenteísmo e o caráter privado. A sociedade em que vive permanece em um eterno outono e não dá sinais de sair dele. Mas no sonho ela recupera o contato com o tempo e com a mudança. Isso se dá nas imagens pela gradual chegada do inverno, indicado pelo desaparecimento, final, dos últimos resquícios do relvado verdejante por baixo das folhas secas. O fato de que Séverine devaneia, sonha em ser levada a um bosque, tendo suas roupas sujas e seus cabelos puxados, para ser açoitada a céu aberto, indica a disposição interior da personagem – impedida de externalizar suas pulsões mais intensas, de experimentar sensações fortes e violentas de prazer na sociedade burguesa.

As imagens de infância rememoradas pela protagonista podem ser interpretadas, finalmente, nos termos de pistas acerca 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 de conquistas sobre a natureza baseado em uma renúncia; um mundo belo e tranquilo em que o consumo e o atividades pacíficas - como o divertimento e o lazer - ocupam a vida das personagens. Isso cobra o preço do autocontrole e ao constante cuidado de si.

Como o narrador de *História do olho*, que diz que as experiências vividas no passado não mais o afetam e, a um só tempo, afirma que o passado recupera vida no presente, mesmo que deformado e numa forma obscena (BATAILLE, 2018, 77), a sociedade representada pode ser interpretada como uma sociedade que pensa ter extinguido

as pulsões mais violentas e anárquicas que habitam os recônditos da mente humana, quando, ao invés disso, apenas as acantonou e as forçou a desenvolver novas formas de expressão. A sexualidade tornada erotismo.

É com a irrupção das forças represadas no interior da própria burguesia que são postas em xeque, no filme, as promessas e garantias de estabilidade de sua ordem social. Não se trata de uma ameaça exterior, como no estereótipo da “luta de classes”. O filme aponta para a possibilidade de uma ameaça muito mais destruidora à ordem burguesa - pois vem de dentro. O erotismo. É na própria burguesia que operam as forças antagônicas que reafirmam e ao mesmo tempo se rebelam contra a ordem social vigente. O filme parece apontar que durante muito tempo a balança pendeu a favor das forças civilizatórias que constituíram essa sociedade. Mas o fato de Séverine ir se prostituir ou que Marcel aleije Pierre apontam na direção oposta. Entretanto, não se trata aqui de dizer que o filme sela a questão. E eis o dilema: pois embora tenha as condições materiais para superar as amarras morais que um dia agrilhoaram a sua vontade, Séverine não dá o passo além. Ela flerta com o que está além, mas se mantém aquém – por medo. As amarras interiores não foram rompidas o suficiente para alcançar a liberdade, apenas o bastante para que determinadas vontades cheguem à sua consciência.

São suas lembranças de infância que lhe apontam para a possibilidade de uma liberdade maior. Mas com essa liberdade, Séverine só consegue sonhar. Como uma pessoa doente que, perseguida pela lembrança de seus tempos de saúde (mas agora desesperançada de encontrar a cura), assim fica Séverine no final do filme. Ter consciência do que se quer termina sendo, para ela, mais terrível do que a inconsciência. Estrangulada pelo impasse entre preservar sua vida burguesa mas continuar sendo habitada por paixões indômitas e destruidoras, a bela da tarde passa a sonhar com a desapareição não apenas de si mesma, mas de tudo o que ela representa.

Bibliografia

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

_____. *História do olho*. Tradução: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução: Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 2012.

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.

FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

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.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KYROU, Ado. *Luis Buñuel*. Tradução: José Sanz. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seus destinos na sociedade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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. Sociologia da refeição. In *Estudos Históricos*, no. 33. Rio de Janeiro, janeiro-junho, 2004a. (pp. 159-166.)

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 distribuição do poder dentro da comunidade. Classes, estamentos, partidos. In _____. *Economia e sociedade: fundamentos de sociologia compreensiva*. Vol. 2. Tradução: Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

_____. 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.