

As molduras de *Belle de jour*

SANDRA FISCHER

Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Este artigo apresenta um estudo do filme *Belle de jour*, de Luis Buñuel, com base no texto “Sobre a poética da carnavalização em Luis Buñuel” de Eduardo Peñuela Cañizal, nas concepções teóricas de Mikhail Bakhtin sobre carnavalização, nas idéias de Gaston Bachelard sobre o onírico, na psicanálise de Sigmund Freud e nos preceitos do Groupe p sobre moldura.

Palavras-chave

carnavalização, onírico, moldura

Abstract

This article presents a study of the film *Belle de jour*, by Luis Buñuel, based on the text “Sobre a poética da carnavalização em Luis Buñuel” by Eduardo Peñuela Cañizal, on Mikhail Bakhtin’s theoretical conception about carnival, on Gaston Bachelard’s ideas about the oneiric, on Sigmund Freud’s psychoanalysis and on the notion of the frame structure sustained by Groupe p.

Key words

carnival, oneiric, frame

No presente artigo,¹ proponho-me a apresentar um breve estudo sobre o filme *Belle de jour*, do cineasta espanhol Luis Buñuel. Com base no texto intitulado “Sobre a poética da carnavalização em Luis Buñuel”, de Eduardo PeñuelaCañizal (1998), nas concepções teóricas de Mikhail Bakhtin (1981) sobre carnavalização, nas idéias de Gaston Bachelard (1994), na psicanálise de Sigmund Freud (1987) e nos preceitos do Groupe p (1992) sobre moldura, selecionei no filme cenas que marcadamente apresentam em sua tessitura os fios da carnavalização e do onírico, temas de meu interesse. Resolvi examinar essas cenas à luz do enquadramento básico de determinadas molduras que pude discernir no corpo do filme - com o objetivo de oferecer mais uma leitura, a ser acrescida às diversas que já foram realizadas em torno do que pode significar *Belle de jour*.

Belle de jour

Belle de jour, a conhecida película de Luis Buñuel, conta a história de Sévérine, a jovem esposa de Pierre - médico promissor,

1. Ao montar a estrutura básica de um seminário sobre a poética da carnavalização em Luis Buñuel, a ser apresentado na disciplina “A Urdidura Poético-Onírica em Filmes de Luis Buñuel” ministrada durante o primeiro semestre de 1999 pelo professor dr. Eduardo Peñuela Cañizal na pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, decidi trabalhar com o filme *Belle de jour* (1966), incluído na Fase Francesa da produção do diretor aragonés. Reformulada, a montagem resultou no presente artigo, que foi apresentado como trabalho final de curso na referida disciplina.

atraente e também jovem. Casal de classe média alta, Sévérine e Pierre vivem o drama da frigidez sexual da mulher - a despeito dos carinhos e atenções do marido que, mesmo se ressentindo da rejeição da esposa, só tem em relação ao fato manifestações de compreensão e bondade. O filme inicia com a cena de um devaneio² de Sévérine no qual ela se imagina castigada pelo marido. Após obrigá-la a descer de uma carruagem em que ambos passeavam, Pierre faz com que a esposa seja amarrada pelos cocheiros, açoitada e violada. Mais adiante, no filme, Sévérine passa a freqüentar, durante as tardes, o apartamento de Anaïs, mulher que se anuncia como modista mas que, na verdade, dirige um discreto bordel clandestino. Nesse bordel, que lhe é indiretamente indicado por Husson, amigo de Pierre, a jovem começa a se prostituir, e entre seus clientes encontra um que dela se enamora: Mareei, um jovem bandido. Diferentemente de Pierre, Mareei tem o aspecto desleixado e trata Sévérine sem ser exatamente delicado. Após um desentendimento com a jovem, apaixonado, vai ao apartamento do casal, ameaçando contar tudo ao marido, que não se encontrava em casa. Saindo do apartamento para a rua, encontra o rival e dispara contra ele tiros que o deixam inválido; imediatamente após tal feito, Mareei é morto por um policial que passava casualmente pelo local.

Após a morte de Mareei, já ao final do filme, Husson, que em dada ocasião encontrara Sévérine no bordel de Anaïs, ameaça contar a Pierre a traição da mulher. Numa das cenas finais, no apartamento do casal, Husson, depois de ter avisado Sévérine que tudo revelaria ao amigo, com o intuito de libertá-lo da carga e da culpa de se ver irremediavelmente dependente de uma esposa que julga virtuosa, deixa a jovem sozinha na sala e entra na peça contígua, onde Pierre se encontra. O espectador não tem acesso à suposta conversa dos dois amigos; vê apenas a cena em que, após Husson retirar-se da residência, Sévérine costura ao lado do marido, que se encontra

2. Entendo que o texto fílmico em nenhum momento endossa a possibilidade de que Sévérine sonhe - uma vez que ela se encontra sempre acordada nos momentos que precedem ou sucedem as cenas oníricas.

prostrado numa cadeira de rodas em atitude que sugere a representação da inércia e da morte. Sévérine baixa os olhos e, nesse momento, ouve-se o tilintar de sinos de carruagem, os mesmos que se ouvem no início da cena que abre a película e em outros determinados momentos da narrativa fílmica. Quando Sévérine ergue os olhos, Pierre milagrosamente se levanta da cadeira de rodas e se dirige afetuosamente à esposa, perguntando-lhe “Em que pensas Sévérine?”, exatamente como o faz no princípio do filme, no momento em que Sévérine, saindo do devaneio da primeira cena, encontra-se deitada em sua cama no quarto do casal; dirigindo-se à janela, Sévérine repete a mesma resposta que deu no início do filme: “Pensava em ti” Chegando à janela, Sévérine descortina dali o mesmo cenário do devaneio com o qual o filme é aberto: uma estrada cortando um bosque é percorrida por uma carruagem. Agora, porém, o veículo segue sem os passageiros.

Os fios e a trama da narrativa

O filme todo é conduzido por um fio narrativo de percurso acentuadamente acidentado, em que se alternam a suposta realidade fílmica com os devaneios de Sévérine. Alguns devaneios parecem ser mais fantasiosos do que outros e estabelece-se uma miscelânea que faz com que, num primeiro momento, o espectador tenha séria dificuldade em discernir o que é realidade e o que é parte do universo onírico da jovem, e a confusão que tem origem na personagem desloca-se para o espectador, à medida que ambos se debatem para alinhar e costurar a colcha de retalhos que lhes organizaria respectivamente a vida e a interpretação do filme. É compreensível tal dificuldade; afinal, como pondera Bachelard (1994: 159):

Em que espaço vivem nossos sonhos? Qual o dinamismo de nossa vida noturna? O espaço de nosso sonho é verdadeiramente um espaço de repouso? Não possuí, antes, um movimento incessante e confuso? Sobre todos esses problemas possuímos pouca luz

*porque não reencontramos ao chegar o dia, senão fragmento de vida noturna. Esses pedaços de sonho, esses fragmentos de espaço onírico nós os justapomos depois nos quadros geométricos do espaço claro. Fazemos, assim, do sonho uma anatomia com peças mortas. Perdemos, desse modo, a possibilidade de estudar todas as funções da fisiologia do repouso. Das transformações oníricas retemos somente as estações. E, no entanto, é a **transformação**, são as transformações que fazem do espaço onírico o lugar mesmo dos movimentos, imaginários.*

Talvez pudéssemos tentar deslindar um pouco o labirinto pressupondo que a Sévérine da tarde, a que vai ao bordel, nos ilumina o lado escuro escondido sob o véu do inconsciente da personagem; dessa forma, a tarde nos daria a luz para a noite interior de Sévérine. Já os finais de tarde e as noites da realidade fílmica sugerem uma Sévérine diurna, sempre nesses períodos acomodada no regaço do espaço doméstico. Os mundos reais e oníricos de Sévérine se alternam e se interpenetram na narrativa do filme, emprestando ao tecido da obra uma polifonia movimentada, ondulante e enigmática. Ainda de acordo com Bachelard (1994: 159-60):

Compreenderíamos talvez melhor esses movimentos íntimos, de ondulações e vagas inumeráveis, se pudéssemos designar e distinguir as duas grandes marés que, alternadamente, nos conduzem ao centro da noite e em seguida nos restituem à claridade e à atividade do dia. Porque a noite do bom sono possui um centro, uma meia-noite psíquica onde germinam virtudes de origem. E é, de início, em direção a esse centro que o espaço onírico se retrai, como é a partir desse centro que, em seguida, o espaço se dilata e se estrutura.

Sévérine, entretanto, não parece ter o bálsamo da “noite do bom sono” de que fala Bachelard, já que o filme em nenhum momento

indica que Séverine dorme e então sonha - mas sim que dirige esses sonhos com a lucidez (lucidez?) do ser acordado. É certo, entretanto, que os devaneios de Séverine fornecem, de certa maneira, as chaves e as lanternas que abrem para ela própria e para o espectador os quartos de seu passado e lhes iluminam os cantos sombrios, insinuando os motivos que a levaram à frigidez sexual e à compulsiva necessidade e/ou desejo de expiação e autopunição.

O inconsciente está ativamente presente no sonho; o onírico é impregnado de elementos de bruma e penumbra, deformação e transmutação, relativização e inversão - de carnavalização. Em seu texto “Sobre a poética da carnavalização em Luis Buñuel”, Peñuela Cañizal observa que, de acordo com Bakhtin, “a linguagem carnavalesca, quando traduzida para uma obra de arte - caso dos filmes de Luis Buñuel -, injeta nas tessituras textuais recursos polifônicos” e faz menção ao “papel de referência que os componentes da linguagem carnavalesca podem desempenhar nas criações artísticas que dela se servem de maneira dialógica” Este papel a que se refere Peñuela Cañizal pode ser identificado no seguinte trecho da obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin:

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenómeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de carácter ritual muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca uma (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor

grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas (...) (Bakhtin, 1981: 105)

A imagem carnavalesca tem natureza ambivalente e se faz precisa em configurar a vida deslocada de seu curso normal - por sua excentricidade e violação daquilo que é considerado comum e convencionalmente aceito.

Basicamente, entende-se que o carnaval trabalha com contextos de relativização, travestimento, inversão de papéis, superposição do sacro e do profano, do velho e do novo; notadamente, portanto, o processo básico do onírico, a que já me referi anteriormente, é também carnavalesco - ainda que nem tudo no onírico seja necessariamente carnavalesco.

Cumpra observar que no texto filmico de Buñuel “(...) a tradução da linguagem carnavalesca preserva certas marcas do surrealismo. Talvez as mais intrigantes provenham de um tipo de expressividade que tem como principal objetivo veicular conteúdos relacionados com a inquietante estranheza” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1988: 87) Ainda segundo Peñuela Cañizal, fundamentado em Sigmund Freud, “(...) o efeito de estranheza se engendra no retomo do recalçado e na reativação de crenças aparentemente superadas. Esse fenômeno se manifesta quando a fronteira entre a realidade e a ficção está como que apagada” (1988:91).

Este nos parece ser o caso que ocorre com a protagonista de *Belle de jour*; além disso, cumpre lembrar que, neste como em outros filmes de Buñuel, quando as imagens se reportam ao corpo social

a manifestação da estranheza aliada ao carnavalesco se dá através de formas expressivas contaminadas de lampejos irracionais e de situações aparentemente absurdas, porque, no geral, a denotação das coisas do mundo visível se confunde, nesse tipo de encenação,

com as sutilezas conotativas decorrentes dos elementos do imaginário, aqui entendido como um conjunto de figuras ambíguas produzido pelas forças do desejo (PENUELA CANIZAL, 1988: 87).

Em *Belle de jour*, é o desejo de Séverine que produz tais conjuntos.

Para analisar o que de carnavalesco existe no universo onírico de *Belle de jour*, utilizo-me neste trabalho dos preceitos teóricos preconizados pelo Groupe p (1992) para a análise de quadros, no que se refere especificamente ao quesito molduras - aqui abordados com base na leitura que Geraldo Nascimento, em seu artigo intitulado “O *Bandido* à luz das molduras” realiza dos conceitos sustentados pelos teóricos belgas. No referido artigo, Nascimento aponta que a moldura

(...) designa o artifício que, num espaço dado, determina uma unidade orgânica: um enunciado de ordem icônica ou plástica. Embora se manifeste materialmente (um traçado quadrangular, triangular ou oval; de madeira ou de metal; abstrato ou icônico), não se define por sua aparência ou substância, e sim por sua função semiótica. A moldura é um signo da família do ícone, e seu significado pode ser glosado:

- a) tudo o que está compreendido em seus limites recebe estatuto semiótico (quer dizer, é significativo);*
- b) constitui um enunciado distinto daqueles que poderiam ser percebidos no espaço exterior a esses limites;*
- c) é sobre o conjunto de signos contidos nesse espaço que a atenção do espectador deve se focalizar;*
- d) mesmo um vazio, quando é envolvido por uma moldura, recebe um estatuto semiótico;*
- e) um objeto do mundo, como uma escada ou um sapato, é desqualificado pela moldura enquanto objeto do mundo ou de outro discurso para se converter num signo de um enunciado específico* (NASCIMENTO, 1999: 149).

A moldura tem um caráter indiciário que pode ser orientado, retoricamente, em diferentes sentidos, na medida em que chama a atenção para um determinado espaço, criando uma distinção entre interior e exterior. Retoricamente, as molduras podem representar janelas por onde se pode enveredar, com alguma segurança, rumo a viagens insondáveis. Em *Belle de jour*, escapam por tais janelas tanto Sévérine quanto o espectador. São fragmentos da trilha de tais escapes que tenho a intenção de tentar recuperar e seguir, objetivando uma leitura para *Belle de jour*/filme e para *Belle de jour*/Sévérine - sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto.

Estudarei o filme sob quatro enquadramentos básicos: as molduras configuradas pelo tilintar de sininhos, pelas escadas, pelos espelhos e pelas badaladas de um relógio. Neste trabalho, pretendo deter-me com maior afinco nas duas primeiras, ainda que todas sejam significativas.

Ao som dos sinos

A moldura representada pelo som de sininhos ou campainhas de carruagem remete ao onírico explícito no filme, uma vez que tal som, sempre que surge, indica claramente que Sévérine escapa do real e entra em devaneio. Esse estado onírico, que é sinalizado pelos sininhos no texto filmico e se contrapõe à realidade, permite à personagem a fuga para um espaço imaginário que lhe confere a almejada autopunição e, como conseqüência, o gozo que lhe é vedado em sua vida cotidiana.

Os sinos, cujo som pode ser considerado símbolo do poder criador, segundo Cirlot (1984: 533), provocam em Sévérine uma espécie de súbito despertar que, num processo de inversão carnavalesca, abre para a personagem as portas do devaneio.

A cena inicial do filme, a que já me referi anteriormente neste estudo, consiste no movimento de uma sofisticada carruagem, conduzida por dois cocheiros. Ao som de sininhos, que se pode atribuir aos cavalos, o veículo percorre uma longa e solitária alameda que atravessa um estranho bosque, transportando Sévérine e o marido

Pierre, elegantemente trajados. À dada altura do percurso, o jovem determina que parem o veículo e, fazendo dele descer a esposa, ordena aos condutores que a amarrem e a submetam, depois de encontrar-se seminua, a uma sessão de chibatadas; em seguida, permite que a violem.

O desejo de autopunição e expiação de Sévérine fica particularmente evidente já nesta primeira cena; antes de ser chicoteada, protesta com veemência, admite-se culpada e declara ainda que o marido é também detentor de culpa - culpada de quê, severa Sévérine? E este marido, atencioso e compreensivo - tem parte também em que delito, Sévérine?

Culpada, talvez, de ter sentido prazer em algum momento em que deveria ter sentido perplexidade, repulsa e ódio. Pierre, por sua vez, tem, quem sabe, parte num delito não menos sutil: tivesse ele sido incisivo e autoritário, ou mesmo tirano, ao invés de soberbamente encastelado num superior entendimento intelectualizado e sofisticado da frigeidez da esposa, não teria esse gelo cedido gentilmente ao toque urgente do amante inconformado? A expressão de Sévérine no momento em que está para ser violada por um dos cocheiros não tem absolutamente nada que remeta à idéia de pavor ou repulsa: ao contrário, seu rosto adquire a expressão de quem parece saber que já pagou com as chibatadas que recebe pelo prazer que está prestes a experimentar. Abençoado chicote, este, então; longa tira dançante e retesada, que, no mesmo movimento em que estala seus golpes nas carnes da pecadora, estende-lhe a ponte que a conduz ao gozo e à plenitude.

No instante em que parece que se vai dar o estupro, a cena é cortada e Sévérine surge deitada em sua cama, olhos abertos, com o marido a perguntar-lhe, postado frente a um espelho: “Em que pensas Sévérine?”, ao que ela responde: “Pensava em ti.” Nesta tomada, o espectador tem a chance de perceber a cena inicial como uma cena onírica, um devaneio da personagem. Neste onírico, a narrativa de *Belle de jour* faz a passagem para a carnavalização: deslocada do curso da realidade habitual, Sévérine pode atingir o que lhe é negado comumente: a plenitude da satisfação sexual, transgredindo sua

situação “real” de mulher frígida. Já Pierre, num processo de inversão, deixa, no devaneio de Sévérine, de ser o homem bom e ponderado para se transformar num algoz cruel e determinado, ou seja, no homem que inconscientemente Sévérine parece desejar.

Percebe-se também ainda que, inversamente ao lugar-comum, não é o real que no curso da narrativa deságua no onírico para regressar ao real - mas é sim do onírico que se passa para a realidade e se volta novamente para o onírico; numa estrutura de narrativa cíclica, o devaneio inicia e finaliza o filme. Na última cena, também emoldurada pelos sininhos, e já descrita no princípio deste trabalho, embora aparentemente algo tenha mudado, Sévérine deixa a realidade filmica a que chegara para novamente ingressar no devaneio - ainda que garanta ao marido não sonhar mais, e que tente apagar na janela o embaçado da vidraça, e que veja desta feita a carruagem sem os passageiros que a ocupavam no início. Em outras palavras, não temos a realidade emoldurando o sonho, mas sim o sonho emoldurando a realidade.

Outra significativa cena emoldurada pelos sininhos é a cena dos touros, devaneio que se desencadeia imediatamente após Sévérine deitar-se em seu quarto ao sair do banho após a primeira ocasião em que se prostitui no apartamento de Anais. Nesta cena, Pierre e Husson, comentando sobre os animais, falam em remorso e expiação; há, então, uma citação imagética do quadro *O ángelus*, de Millet, com os dois personagens assumindo a posição dos camponeses. Sévérine - que vai ser sacrificada - simbolicamente assume, na versão daliniana do quadro, o lugar do filho morto: encontra-se amarrada a um pilar de madeira, enquanto os dois homens lhe dirigem improperios e atiram lama.

Ali, exposta como que em praça pública, Sévérine parece estar buscando uma forma de renascimento simbólico, ainda que por meio do rebaixamento³ - na medida em que, no carnaval do onírico,

3. Segundo nota de Peñuela Cañizal (1998: 96), em que cita Bakhtin, “Rebaixar consiste em aproximar da terra, e entrar em comunhão com a terra concebida

transfigura-se, passando de jovem e virtuosa esposa de classe média alta a uma mulher vulgar e baixa, que precisa ser punida para expiar suas culpas e, nesse sacrifício, encontrar a redenção.

Coberta de lama, inserida num cenário que congrega imagens de céu, terra e a violência impetuosa do estouro de uma boiada - ou seriam só touros? - imediatamente castrada pela alegoria do *Angelus*, Sévérine entra em estreita comunhão com a terra molhada que a recobre - sendo mesmo absorvida, simbolicamente, por esta terra, que pode vir a torná-la semente e fazê-la renascer num movimento, então, de elevação.

Em outras palavras, poderíamos supor que Sévérine, enquanto identificada com o enunciado, está junto com o filho morto do quadro a que remete a iconografia do filme; já no campo da enunciação estaria, vigorosamente, renascendo.

Para finalizar com os sininhos, temos ainda o devaneio em que Sévérine tem o estranho encontro com o duque que vai convidá-la a representar, despida e envolta em véus, o mórbido ritual de exaltação e consagração da morte. Para conduzi-la ao castelo, o duque utiliza-se, aparentemente, da mesma carruagem - devidamente equipada com as sonoras campainhas - que aparece em outros devaneios da personagem. Esta cena, de natureza pouco verossímil, e toda envolta num realismo onírico (que faz com que o espectador se debata para situá-la, tanto na vereda do sonho quanto na da realidade), intensifica a aparente indefinição que, de resto, está presente em todo o filme: o que é real e o que é imaginário, onde acaba um e começa outro, o que é do universo do enunciado e o que pertence ao da enunciação, em última instância, se na maior parte do tempo da película - ou em todo o tempo, talvez - os dois campos se interpenetram à exaustão?

como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor”.

Pelas escadas

A imagem das escadarias é uma forte recorrência em *Belle de jour*, e parece ter estreita relação com momentos decisivos tanto em relação ao tempo do enunciado quanto ao da enunciação. Sévérine está próxima e chega mesmo a sentar-se ao pé de uma escada na ocasião em que Husson lhe fala da existência e do endereço de Anais; escadas a levam ao interior do bordel (e ao interior de si mesma, portanto), escadas permeiam seus devaneios e o paralelismo entre a menina que ela teria sido e a menina afilhada de Anais. Segundo Freud (1987: 387) em suas tentativas de interpretação de sonhos, degraus, escadas de mão e escadarias podem representar o ato sexual:

Há pouco tempo, soube que um psicólogo cujos pontos de vista diferem um pouco dos nossos comentara com um de nós que, afinal de contas, sem dúvida, exageramos a significação sexual oculta nos sonhos: seu próprio sonho mais comum era o de subir escadas, e certamente não poderia haver nada de sexual nisso. Fomos alertados por essa objeção e passamos a voltar nossa atenção para o aparecimento de degraus, escadarias e escadas de mão nos sonhos, e logo ficamos em condições de mostrar que as escadarias (e coisas análogas) eram, indubitavelmente, símbolos da cópula. Não é difícil descobrir a base dessa comparação: chegamos ao topo numa série de movimentos rítmicos e com crescente falta de ar, e então, com alguns saltos rápidos, podemos chegar novamente à base. Assim, o padrão rítmico da cópula é reproduzido quando se sobe uma escada. Tampouco nos devemos abster de apresentar as provas do uso lingüístico. Demonstra-nos ele que “trepar” [alemão steigen] é empregado como equivalente direto do ato sexual. Referimo-nos a um homem como “Steiger” [“trepador”] e falamos em “nachsteigen” [“correr atrás”, literalmente, “trepar atrás”]. Em francês, os degraus de uma escada são chamados “marches” e

*“un vieux marcheur ” tem o mesmo significado que o
nosso “ein alter Steiger ” [“um velho libertino”] .⁴*

A simbologia que Freud atribui às escadas contribui para elucidar o significado que podem ter as escadas de *Belle de jour*, e explica a frequência com que suas imagens se repetem. No filme, as escadas funcionam como molduras das cenas que remetem Sévérine à infância. A escada que aparece no devaneio que se segue à queda de um vidro de perfume - objeto que a personagem inadvertidamente, ao esbarrá-lo com a mão, derruba de seu toucador - é particularmente elucidativa, na medida em que remete a um fato ocorrido na meninice de Sévérine e que, provavelmente, teria a ver com a sua frigidez: a jovem, pelo que se pode depreender da cena do devaneio em que é imersa, teria sido molestada sexualmente e, talvez, obtido prazer.

Nesta cena - onírica porque é devaneio provavelmente motivado por uma reminiscência e que remete à realidade do passado da protagonista -, Sévérine menina encontra-se no topo de uma escada e tenta descê-la, para atender a uma voz feminina - provavelmente a da mãe - que está a chamá-la; é impedida de fazê-lo por um homem, vestido como operário, que a beija no rosto - segurando-a com uma das mãos e portando um martelo na outra. De olhos fechados, sem esboçar reação, a menina tem uma expressão que não revela repulsa, o que poderia sugerir a possibilidade de estar sentindo prazer, ao invés de medo e repugnância; o contrário, portanto, do que convencionalmente se esperaria de alguém que está sendo vítima de abuso sexual. Num comportamento inverso, a menina estaria transgredindo uma norma e, assim, condenando a mulher do futuro à compulsão de repetição: na vida adulta, Sévérine vai obter a plenitude sexual exclusivamente por meio da transgressão - e de vítima se traveste em ré.

4. Texto da nota de rodapé que Freud introduziu em seu texto *A interpretação dos sonhos* em 1910.

Há um paralelismo dessa cena com uma outra na qual um oriental, ao sair do quarto de Sévérine no bordel, afaga, numa insinuação lúbrica, a filha da camareira, que passava pelo local. Afilhada de Anaiš, a menina circula pelo apartamento e remete à menina Sévérine, que poderia ter vivido uma situação semelhante. Levada pela mãe, a menina é conduzida para fora do apartamento (na cena vivida por Sévérine, também ela foi acudida pelo chamado da mãe) a câmara focaliza, então, a menina subindo a escadaria do corredor, rumo ao andar de cima. Duas meninas, duas mães, duas escadas. Dois homens, dois afagos. Se a escada da menina Sévérine é descendente e remete ao passado, a escada ascendente da menina do bordel talvez remeta ao futuro. Na primeira, temos a insinuação do trauma que origina a friquidez de Sévérine. Na segunda, temos a* clara conexão existente entre as duas meninas - insinuando que o que se deu com uma poderia, quem sabe, vir a se repetir com a outra ou, numa perspectiva modificada, talvez sugira que a menina do presente, ao subir as escadas deixando o bordel, simbolicamente redime a menina do passado e liberta a mulher do presente. Nessa ótica, séria a primeira escada uma escada de escravidão e condenação - e a segunda, uma escada libertária. Uma dá a descida ao inferno e a outra conduz ao aéreo, ao topo, ao andar superior.

Entre essas duas escadas simbólicas, feito ponte descansa uma outra escada - a que conduz Sévérine ao bordel e que é, na realidade filmica, a mesma utilizada pela filha da camareira ao livrar-se do afago do oriental. Logo em seguida à cena em que Sévérine menina é molestada na escada, a protagonista tem outro devaneio semelhante, também emoldurado pela escada. No momento em que vive sua primeira ida ao apartamento de AnaVs, ao subir em passos hesitantes as escadas do prédio, Sévérine entra subitamente em outro devaneio que a leva à infância: na cena desse devaneio a protagonista menina, numa clara atitude de quem admite culpa, obstinadamente se recusa a receber a hóstia que lhe é oferecida por um padre no momento da comunhão. A cena é cortada, e a câmara volta à personagem adulta - que continua a subir as escadas e toca a campainha do apartamento de Anaiš, rumo à expiação de seus “pecados”

A imagem no espelho

Assim como as escadas, os espelhos também estão significativa e recorrentemente espalhados por *Belle de jour*. Imagens de espelho e imagens espelhadas surgem durante toda a película, sob a forma de quadros, vidraças de janelas, vitrines, lentes de óculos ou espelhos convencionais. Os momentos críticos da narrativa estão quase sempre, de alguma forma, acompanhados por espelhos - que, inclusive, como já foi dito, emolduram algumas cenas de natureza peculiar e elucidativas do psiquismo de Sévérine, ainda que não necessariamente indiquem ou representem devaneios propriamente ditos, uma vez que podem ser atribuídos à enunciação fílmica.

Aparentemente, os espelhos fornecem desdobramentos que colocam Sévérine no mundo “real” e lhe devolvem a dimensão de si mesma em relação aos outros. Ela se vê refletida, por exemplo, no médico ginecologista, cliente do bordel de Anais, que necessita ser humilhado para conseguir satisfação sexual - razão presumível pela qual Sévérine não consegue atendê-lo, precisando ser substituída por outra moça que trabalha no local. Sévérine não consegue humilhar porque tem a compulsão de ser ela própria rebaixada.

Os espelhos viabilizam, ainda, a carnavalização do espelho, o espelho de Alice: contemplando-se, Sévérine passa para um outro mundo seu - o interior-e assim, talvez, para outros mundos possíveis.

Costurando o tempo

Os relógios e suas sonoras badaladas, embora emergjam na narrativa fílmica com menos frequência do que outras molduras, nem por isso deixam de ser marcadamente significativos - à medida que emolduram em *Belle de jour* o mundo de Juno, o interior aparentemente tranqüilo da casa onde uma Sévérine apaziguada costura tomando conta do marido, realiza pequenos afazeres domésticos ou repousa aninhada na cama. Marcam os relógios o tempo do universo do lar, assim como os sinos indicam o mundo de Vênus, o tempo do universo do prazer que conduz ao interior de Sévérine e

ao inconsciente da mulher atormentada por uma frigidez sexual que a torna escrava de sonhos e delírios fantasiosos de expiação como único meio possível para alcançar a plenitude do gozo.

Senhora do tempo, Séverine costura no tecido filmico a trama da enunciação e a trama do enunciado, que hipnotizam e cativam o espectador - unindo num bordado cuidadoso os fragmentos do tempo real e do imaginário.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Riode Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- DURGNAT, Raymond. *Luis Bunuel*, s.d. (cópia xerográfica).
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Riode Janeiro: Imago, 1987.
- G ROU PE p *Traité du signe visuel - pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil, 1992.
- NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. *O Bandido à luz das molduras. Significação*, n° 13. São Paulo: Annablume, 1999.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. *Sobre a poética da carnavalização em Luis Buñuel. Cinemas*, n° 14. Rio de Janeiro, 1998.