

"<et obscur objet du désir"¹

Reto Melchior

Pós-graduando em Literatura Francesa na FFLCH-USP

*“Siempre me va usted diciendo
Que se muere usted por mí:
Muérase usted y lo veremos
y después diré que sí.”*

ABSTRACT: Luis Bunuel's last film is based on Pierre Louÿs' *La Femme et le Pantin*. This now forgotten bestseller, published in 1898, is drawn from Goya's painting *El Pelele*, in which four women are playing with a male puppet. In Pierre Louÿs' novel this scene is inverted so that one woman with two faces plays with four men. In *Cet Obscur Objet du Désir* this "femme fatale" is interpreted by two actresses.

The concentric structure of the film puts focus on a scene of being excluded from knowing. The technique of continually interrupting the flash-back sequences frustrates the audience because of its exclusion from the "real" course of events and gives rise to doubts whether the male protagonist tells the truth about his love-affair or whether he satisfies the curiosity of the audience by telling them Pierre Louÿs' novel as his own story. This ambiguous art of narration mirrors Bunuel's claim that the main topic of *Cet Obscur Objet du Désir* is frustration.

KEY WORDS: Bunuel - Louÿs - Goya - Concentric structure - Doubts - Ambiguity - Frustration.

1. Do "roman espagnol" *La Femme et le Pantin* (1898) de Pierre Louÿs ao filme francês de Luis Bunuel.

1. *La Femme et le Pantin*, de Pierre Louys

É quase urna ofensa chamar *La Femme et le Pantin* (1898) de “*román espagnol*” porque de atual espanhol não tem absolutamente nada. Os intelectuais da Geração de 1898 estão comprometidos com a crise política e cultural da Espanha em decadência, enquanto a Espanha de Pierre Louÿs é aquela fantástica do clichê, aquela de Mérimée e de Bizet, aquela da novela francesa ou da Ópera de Paris.

Mas o chamado “*roman espagnol*” que Pierre Louÿs (1870-1925) publicou aos 27 anos de idade, foi um êxito total. Michel Delon, biógrafo do autor de *La Femme et le Pantin*, comenta:

“Fêté par ses pairs, choyé par les femmes, applaudi par le public, Pierre Louys en ce printemps 98 semble comblé par les dieux” (DELON, 1990: 7).

Hoje em dia, Pierre Louÿs, cujo nome verdadeiro é Pierre-Félix Louis, já não consta dos manuais de literatura. Só se fala dele quando se fala de Buñuel. Sic transit gloria mundi.

Os acontecimentos do romance estão contados em 15 capítulos breves. Os capítulos I - III e o capítulo final formam uma moldura narrativa que enquadra uma narração em retrospectiva (“*Rahmenerzählung*”) e que segmenta o romance em um tipo de prólogo, narração e epílogo.

O romance inteiro é situado em Sevilha, nos dias 23, 24 e 25 de fevereiro de 1896. Um narrador omnisciente apresenta a aventura amorosa de um francês hispanófilo, chamado André Stévenol, que foi a Sevilha passar o carnaval. O “*Domingo de Piñatas*” é o primeiro domingo de quaresma e também o último dia de carnaval na tradição da cidade de Sevilha.

Os primeiros dois capítulos apresentam as andanças de André Stévenol nesse domingo do 23 de fevereiro de 1886:

Capítulo I

André está aborrecido nesse último dia de carnaval sevilhano porque não teve nenhuma aventura amorosa durante toda a festa.

À tarde, André passeia pelas *Delicias* para assistir ao último momento do carnaval elegante. É o momento da “guerra dos ovos” costume de jogar cascas cheias de confete na multidão. André lança uma casca e quebra o leque de tartaruga de uma jovem sentada num carro andaluz.

Uma hora mais tarde, André volta a ver, na multidão, essa mesma mulher de uns 18 anos, acha-a maravilhosa e resolve jogar para ela o último ovo, depois de escrever na casca a palavra “*Quiero*” O ovo não se quebra e a mulher o guarda. Depois ela se perde na multidão. André fica ainda mais aborrecido por perder de vista essa mulher. Mas, pouco depois, volta o carro e a desconhecida lhe atira o mesmo ovo, em que ela acrescentou um risco, na última letra da palavra “*Quiero*”

Capítulo II

O carro com a jovem desconhecida se afasta e entra finalmente numa casa da Plaza dei Triunfo.

André chama à porta, mas o mordomo o manda embora.

Um vendedor de fósforos informa André de que a senhora desconhecida é dona Concepción Pérez, cujo marido, dom Manuel Garcia, vive atualmente na Bolívia.

André volta para o hotel, onde lhe é entregue uma carta pessoal, pedindo-lhe o favor de não voltar a fazer barulho em frente da casa da Plaza dei Triunfo e insinuando-lhe um encontro no dia seguinte, às três horas, na estrada de Empalme.

Capítulo III

Na segunda-feira, 24 de fevereiro, dia de seu encontro, André mata o tempo passeando pela cidade e pelas *Delicias*. Encontra dom Mateo Díaz, quadragenário abastado, partidário da monarquia e apontado como mulherengo, que André conhece desde sua primeira estada na Espanha e para quem ele foi recomendado. Dom Mateo convida-o para almoçar e ver os cavalos em sua “*huerta*” que se encontra perto da estrada de Empalme. Depois do almoço, no “*fumoir*”, André começa a falar sobre a mulher com quem tenciona encontrar-se. Ao ouvir o nome dela, dom Mateo fica irritado, diz que Concepción Pérez de García é a pior das mulheres no mundo, insiste em que André não compareça ao encontro antes de ouvir a história dela.

Capítulo IV

Dom Mateo conta a André seu primeiro encontro com Conchita Pérez:

Era o 26 de dezembro de 1892 quando ele voltava de trem de uma viagem para a França. A neve e uma avalanche atrasaram a viagem e obrigaram-no a parar um dia (27 de dezembro) em Ávila. Retomaram a viagem à noite e ficaram bloqueados mais uma vez na Sierra de Guadarrama, onde duas avalanches impediram que o trem continuasse ou voltasse. Dom Mateo, que por nada queria passar uma terceira noite em companhia de quatro ingleses dormindo, deixou o compartimento de primeira classe, esperando poder divertir-se um pouco com o povo que viajava na classe inferior. Para esquecer o mau tempo, os viajantes pediram a uma cigana de uns 30 anos que ela dançasse.

Nesse momento, uma garota de uns 15 anos começou a cantar umas “*copias*”, provocando a cigana. Sabia-se que essa garota se chamava Conchita Pérez, que era aluna no convento de San José de Ávila e que ia encontrar sua mãe em Madri. Conchita provocou tanto a cigana que se iniciou uma briga entre esta e

Conchita. Dom Mateo separou as duas mulheres que se batiam. Sobreveio um guarda-civil que estava viajando no compartimento ao lado para impor as pazes entre as duas mulheres, dando uma bofetada na face de Conchita.

Depois dessa cena, o trem voltou a andar, o pessoal começou a dormir e o tempo a melhorar. Na manhã seguinte (28 de dezembro), Conchita desceu em Escoriai. Dom Mateo ajudou-a.

Capítulo V

Dom Mateo conta seu segundo encontro com Conchita, no mês de agosto de 1893, em Sevilha:

Depois de ter acabado um caso e para mudar de ares, dom Mateo decidiu fazer uma visita à manufatura de tabaco de Sevilha. Uma das mulheres que lhe dirigiu a palavra, pedindo-lhe dinheiro em troca de uma “soledad” ou uma “seguidilla” era Conchita. Don Mateo lhe ofereceu um napoleão e saiu da fábrica.

Assim que ele chegou à rua, Conchita o alcançou: ela deixara o trabalho, porque a moeda de ouro era o equivalente a um salário mensal de uma “cigarrera”. Ela pediu a dom Mateo que a acompanhasse à casa dela, na Calle Manteros, onde ela morava com sua mãe. No caminho, Conchita lhe cantou uma canção de amor e, além disso, ela lhe comunicou que ainda era virgem.

Capítulo VI

Dom Mateo continua o relato do segundo encontro:

Ao chegar em frente de casa, Conchita pediu a dom Mateo que lhe comprasse uma dúzia de tangerinas e que subisse ao último andar onde ela morava com a mãe. A senhora Pérez expli-

cet obscur objet du désir

cou a dom Mateo que, havia quatro anos, ela era viúva de um engenheiro de Huelva, que vivia sem pensão, que o dinheiro poupadão do marido se estava acabando e que ela passava o dia na igreja, sendo orgulhosa demais para empreender um trabalho. Prossseguiu dizendo que ela não gostava de que Conchita trabalhasse na manufatura de tabaco pela má influência por parte das *cigarreras* e que gostaria de que a filha não voltasse lá. O lamento da senhora Pérez comoveu dom Mateo e ele ofereceu às mulheres uma boa quantia de dinheiro.

No dia seguinte, dom Mateo voltou. Conchita estava sozinha em casa; a mãe, na igreja. A garota aproveitou o momento para desprestigar a senhora Pérez, dizendo que a mãe não tinha nenhuma autoridade sobre ela e que ela era dona de si mesma. Finalmente, Conchita se sentou no regaço de dom Mateo, provocando-o com a pergunta se ele não conhecia um noivo para ela. Quando dom Mateo a abraçou, Conchita tomou distância, pedindo-lhe que se fosse embora, que ela não era uma dessas mulheres fáceis que se deixavam comprar.

Não obstante essa cena constrangedora, dom Mateo sentia-se perdidamente enamorado e voltou à casa de Conchita cada dia durante três meses. Conchita parecia amá-lo, mas era ambígua entre promessas de amor e resistência.

Um dia, dom Mateo resolveu falar com a mãe. Ele esperava poder convencer Conchita a viver na casa dele, prometendo-lhe todas asseguranças da vida, menos o casamento. No dia seguinte, dom Mateo recebeu uma carta de Conchita. Ela lhe comunicou que não se deixaria comprar e que, por isso, ela não voltaria a vê-lo. Dom Mateo foi à casa das duas mulheres, onde uma vizinha lhe informou que as duas tinham saído de manhã, em direção à estação de trem.

Capítulo VII

Dom Mateo conta o terceiro encontro com Conchita:

Dom Mateo já não sabia onde encontrar Conchita. Mas uma noite - era numa sexta-feira na primavera do ano de 1894, dom Mateo tinha saído do Teatro dei Duque de Sevilha. Quando estava passando pela Calle Trajano, chamou-o Conchita, de uma janela gradeada. Ela lhe contou que ela e sua mãe tinham ido a Madri e a Carabanchel morar em casa de parentes, que tinham voltado para Sevilha e que agora ainda estavam vivendo do dinheiro que dom Mateo lhes tinha dado. Porém restava muito pouco e poderiam ainda viver decentemente, no máximo, durante um mês. Depois ela teria que voltar a trabalhar na manufatura de tabaco e a dormir ao sopé da muralha da Macarena, como ela já tinha feito durante três semanas no ano passado. Mais uma vez, dom Mateo deixou-se comover, sobretudo porque Conchita lhe prometeu ser sua amante na noite do domingo. Para despedir-se, Conchita deixou cair seus cabelos por entre as grades e dom Mateo beijou-os apaixonadamente.

Capítulo VIII

Dom Mateo conta o que aconteceu naquela noite prometida:

Impaciente, dom Mateo chegou à hora combinada e Conchita o recebeu. Depois de trocar beijos ebriamente, a garota disse que estava se sentindo mal e que queria sair no pátio. Ali, finalmente, ela pediu ajuda para abrir seu espartilho, mostrou seus seios a dom Mateo e voltou a se vestir com a simples explicação de que não estava disposta a fazer amor. Dom Mateo ficou bravo e resolveu que não voltaria avê-la na noite seguinte, apesar do convite.

Conseqüentemente, na terça-feira, Conchita apresentou-se na casa de dom Mateo, mas recusou-se a passar a noite no quarto dele porque ali - dizia ela - já tinham dormido outras mulheres. Só estaria disposta a fazer amor num quarto de hóspedes escuro.

cet obscur objet du désir

Mas dom Mateo ficou novamente frustrado: Conchita vestia uma calça de lona com laços que não se deixava abrir e impedia o ato de amor. Mateo queria mandá-la embora, mas não o conseguiu.

Seguiram-se duas semanas em que dom Mateo e Conchita passavam as noites juntos, mas sem relacionar-se sexualmente. No décimo quinto dia, depois de receber uma quantia considerável para pagar as dívidas da mãe, Conchita sumiu novamente.

Capítulo IX

Dom Mateo conta como ele queria esquecer Conchita:

Ele viajou para Madri, onde chegou a conhecer uma dançarina italiana, chamada Giulia; estabeleceu-se com ela numa casa da Calle Lope de Vega, mas deixou-a depois de dois meses porque não conseguia esquecer Conchita. Voltou para Sevilha. Partiu novamente para Granada, Córdoba, Xerez e Cádiz.

Numa casa noturna de Cádiz, chamada El Baile, dom Mateo deparou com Conchita pela quarta vez. Ela trabalhava ali como dançarina. Ao ver dom Mateo na platéia, Conchita começou a provocar-lhe ciúmes e disse-lhe que já não gostava dele. Dom Mateo acusou-a de prostituta, mas Conchita, ofendida, contestou-o, dizendo que ainda era virgem.

Capítulo X

Dom Mateo continua o relato:

Apesar da briga da primeira noite, dom Mateo voltou. Com a condição de abster-se de repreensões, Conchita cedeu-lhe o privilégio de passar as noites numa sala atrás do palco, junto com as mães, irmãs e noivos das dançarinhas. Cada noite durante um mês, dom Mateo ficou admirando as quatro danças de Conchita. Fora disso, eles não tinham contato nenhum e dom Mateo só chegou a saber

que Conchita morava com sua mãe, junto com as famílias de outras seis bailarinas, no subúrbio da cidade, perto da praça de touros. Apesar da reputação de Conchita, dom Mateo ficou preocupado com a presença do jovem irmão de duas dançarinas, El Morenito, que Conchita costumava convidar à mesa por conta de dom Mateo.

Às vezes, Conchita se ausentava da cena durante uma hora “para dormir a sesta” Através de uma outra bailarina, La Gallega, dom Mateo descobriu que Conchita, em vez de descansar, estava dançando nua, junto com outras três dançarinas, para dois turistas ingleses.

Capítulo XI

Dom Mateo segue contando:

Com o escândalo que ele fez no aposento do Baile, os turistas ingleses se retiraram. Conchita chamou-o de ingênuo por não saber que as mulheres dançavam nuas no Baile de Cádiz.

Além disso, dom Mateo chegou a saber que El Morenito dormira a noite passada na cama de Conchita. Mas ela insistiu em sua inocência, explicando que só era por falta de cama, que não gostava do Morenito, que ela sempre tinha gostado de Mateo, mas que agora ela já não poderia casar-se com ele por ser dançarina de boteco. Mas ela prometeu que deixaria tudo para viver ao seu lado. A única condição seria que dom Mateo lhe comprasse uma casa e lhe concedesse um dote.

Capítulo XII

Dom Mateo prossegue:

Conchita voltou com ele para Sevilha e, no mesmo dia, dom Mateo escolheu para ela uma casa na Calle Lucena e a presenteou com um dote de 100 mil duros.

Chegou o momento previsto para estarem juntos. À meia-noite, dom Mateo chegou na grade da porta da casa e a encontrou fechada. Quando Conchita chegou, depois de deixá-lo esperar, ela lhe estendeu a mão e o pé para beijá-los e o mandou embora, dizendo-lhe que sempre o odiara. Finalmente, ela chamou El Morenito, que se encontrava na casa, e uniu-se a ele, no pátio, enquanto dom Mateo presenciava da rua a cena de amor.

Capítulo XIII

Conta dom Mateo:

Em casa ele notou que seu cabelo tinha se tornado cinza.

Na hora do café da manhã do dia seguinte, Conchita veio à casa de dom Mateo, dizendo que só queria ver se ele já tinha morrido. Logo pediu a dom Mateo que a acompanhasse para dentro da casa porque lhe tinha reservado uma surpresa. Dentro do ‘fumoir’ dom Mateo lhe deu uma bofetada. Ela procurou uma faca, mas dom Mateo lha arrancou e voltou a lhe bater, até que Conchita o surpreendeu com uma declaração de amor, confessando que a cena com El Morenito era só teatro, que ela lhe tinha reservado sua castidade.

Nesse clima de sado-masoquismo, realizou-se a primeira cena de amor, na qual dom Mateo constatou que Concha ainda era virgem.

Capítulo XIV

Dom Mateo acaba seu relato:

Depois de uma semana de convivência, Conchita inventou um caso com El Morenito para ser espancada novamente. Além disso, ela começou a despertar ciúmes por todos os lados, até que, finalmente, ela enganou dom Mateo com um amante qualquer, informando-o sobre o caso, para deixá-lo ainda mais excitado. Armou-se

um escândalo público e dom Mateo decidiu tomar definitivamente distância dessa mulher.

A última cena que Conchita provocou foi com uma garota cigana que vendia cestas. Ela tratou-a de prostituta, dizendo que só queria seduzir dom Mateo, e lhe destruiu a mercadoria. Depois disso, dom Mateo abandonou Conchita à procura de uma vida em paz e empreendeu uma viagem a Tânger (Marrocos) e à Itália.

Depois de um ano, quando dom Mateo voltou para Sevilha, Conchita estava casada com um jovem rico. Mas ela já tinha enviado seu marido para a Bolívia. Concha queria voltar a viver com dom Mateo ou ... ser de todos.

Capítulo XV

Depois de ouvir essa história, André volta andando para o centro da cidade. São sete da noite. Quando passa pela estrada de Empalme, chega Conchita em seu carro e convida André a passar a noite com ela numa casa de campo.

No dia seguinte, 25 de fevereiro de 1896, os dois voltam para Sevilha. Em casa, Concha manda fazer as malas para poder viajar com André a Paris quando chega uma carta de dom Mateo, pedindo-lhe que ela volte a viver junto com ele.

O romance acaba aqui; o leitor pode imaginar a continuação da história.

cet obscur objet du désir

2. Sobre Mulheres e Fantoches

"Connaissez-vous, au musée de Madrid, une singulière toile de Goya, la première à gauche en entrant dans la salle du dernier étage? Quatre femmes en jupe espagnole, sur une pelouse de jardin, tendent un châle par les quatre bouts, et y font sauter en riant un pantin grand comme un homme..."
PIERRE LOUYS (1990)



El Pelele, Francisco de Goya

El Pelele e La Femme et le Pantin

A admiração que Luis Buñuel tinha por Goya é conhecida; é patente também a influência que a obra do pintor espanhol exercia sobre Pierre Louÿs: *El Pelele* não lhe servia só de referência textual quando o

experimentado dom Mateo confessa seu caso com uma mulher fatal ao jovem amigo francês, André Stévenol, que está em perigo de se perder com a mesma “*belle dame sans merci*” *El Pelele* servia também de frontispício da edição original do chamado “*roman espagnol*” de Pierre Louÿs. Além disso, a revista *Mercure de France*, órgão publicitário da editora do mesmo nome, anunciou em agosto do ano de 1898 a edição iminente de *La Femme et le Pantin* como livro inspirado em *El Pelele*:

Il s'inspire du célèbre tableau de Goya : des jeunes folles en jupes rondes et soyeuses, les pieds visibles sous les volants légers, balancent et lancent un pantin veule, une silhouette d'homme correctement vêtu, un pantin aux yeux vides et au corps depuis longtemps vidé. Elles tournent et bondissent autour de lui sur les bords d'un précipice, dont on aperçoit quelques fleurs mièvres, dissimulant l'horreur du dernier vide, celui de la mort. Elles ont eu la perfide tendresse de dissimuler la chute profonde, prochaine, par le châle frangé, la large couverture dans laquelle, linceul doux et chaud, elles le daigneront recevoir... si le hasard veut bien qu'il retombe juste au milieu. Ce tableau est une merveille. A l'écrivain bien plastique qui est Pierre Louÿs, cette page sombre et gracieuse, relatant tout ce que l'Espagne ardente peut fournir de folie, de brutalité, d'amour malicieux et maléficiant, devait inspirer une originale peinture de moeurs. Il a peint une cigarrière, une pauvre fille peu élevée, encore moins élevable, une animale 'aux toisons d'astrakan bouclé sous les bras' une simple petite courueuse des rues, sachant plus danser que vivre, et en a fait la tortionnaire d'un homme assez naïf pour supposer que le bon vouloir de cette femme serait subordonné au sien. En traversant le carnaval de Séville, il est heureux que l'auteur ait découvert cette jolie fille, car, sans la rapide séduction, nous n'eussions pas eu l'image photographique de cette rencontre, le double, pour

cet obscur objet du désir

ainsi dire, de l'autre image: La Femme et le Pantin de Goya” (LOUYS, 1990: 186).

A tela de Goya representa quatro mulheres jogando com um só fantoche; o romance de Pierre LOUYS (1990) expõe o caso invertido: uma mulher só que joga com quatro homens-vítimas, que são:

- a) Dom Mateo Díaz, o “*pantin* ”*par excellence* do romance, cujo caso abrange 11 dos 15 capítulos do livro;
- b) El Morenito, jovem violonista bonitão, cujo nome verdadeiro não se conhece e que só está presente como objeto de prazer:

“*La guitarre est à moi, j'en joue à qui me plaît!*” (LOUYS, 1990: 128);

“*Le Morenito ? Il était dans mon lit ce matin. [...] Mercédès m'a demandé si j'avais une place pour son frère et je lui ai répondu oui. Je ne vois pas ce qui peut t'inquiéter* ” (LOUYS, 1990: 118);

“*Mais j'étais bien trop orgueilleuse pour prendre un Morenito...*” (LOUYS, 1990: 133).

- c) Dom Manuel Garcia, marido dessa “*femme fatale*”

“*Elle était mariée depuis quinze jours à un jeune fou, d'ailleurs bien né, qu'elle a fait envoyer en Bolivie avec une hâte significative*” (LOUYS, 1990: 141);

- d) André Stévenol, jovem “*dandy* ” francês, marcado pelo “*mal-du-siècle* ”, que não se deixa impressionar pelo exemplo de uma vida fracassada que dom Mateo lhe expõe detalhadamente, mas que se destina a ser a próxima vítima:

“*André jeta sur elle un regard qui voyait toute une destinée; puis, devenu soudain très pâle, il prit la place vide auprès d'elle* ” (LOUYS, 1990: 143).

A dedicatória

O livro de Pierre Louÿs está dedicado a André Lebey e é ele quem empresta seu nome ao protagonista em perigo. Michel Delon explica:

"André Lebey (1877-1938) est un des plus fidèles amis de Pierre Louÿs qui avait fait sa connaissance chez l'éditeur Bailly. Leurs divergences politiques ne les séparèrent pas. On sait que les amours difficiles d'André Lebey avec une fille du Quartier latin ont inspiré La Femme et le Pantin. Lebey a traduit les poésies de Sappho sur le modèle des Chansons de Bilitis. Il a dédié son roman Les Premières Luttes (1897) à mon oncle Edouard Lebey et à mon ami Pierre Louÿs'"* (LOUÝS, 1990: 193).

Louÿs escreve no exemplar pessoal do seu amigo Lebey, na página da dedicatória impressa: "Ecrit pour lui seul" (LOUÝS, 1990: 15).

E André Lebey comenta, mais tarde, este fato:

"[Pierre Louÿs] décida d'écrire un roman pour me mettre en garde contre une tendresse qu'il savait, à la fois, trop constante et excessive. Il faut que tu apprennes, me disait-il, à pouvoir, malgré tout, ne plus aimer" (LOUÝS, 1990: 15).

(...) parce que c'estoit moy

O livro como espelho. Mas como espelho sem nenhuma utilidade, pelo menos em nível de ficção: André Stévenol, imagem literária de André Lebey, não se deixa intimidar pela imagem que o nobre espanhol lhe está mostrando, nem quando este lhe fala como ele se viu no próprio espelho: "*En passant devant une glace, je vis sans étonnement que j'étais devenu gris*" (LOUÝS, 1990: 129).

* Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*, Paris: Gallimard, 1990.

cet obscur objet du désir

Conseqüentemente, é de se esperar que o livro mesmo também seja considerado como espelho sem nenhuma função corretiva quanto à conduta do amigo do autor. Louÿs sabe disso.

La Femme et le Pantin é o segundo livro de Pierre Louÿs que desenvolve o tema da mulher fatal; é o “*pendant*” do livro *Aphrodite*, último sucesso, editado em 1896. No exemplar dedicado a André Lebey, Louÿs escreveu o seguinte: ‘*Parce que c'estoit lui, parce que c'estoit moy*’ (LOUÝS, 1990: 14).

A vítima do livro *Aphrodite*, que inicialmente deveria se chamar *L'Esclavage*, é o escultor Démétrios que se salva de um amor fatal somente através da arte. Louÿs vê nele tanto o destino do seu amigo e escritor André Lebey como também a sua própria imagem: “*parce que c'était moi*”

Mas os modelos não servem. Pierre Louÿs mesmo cai no laço do amor, do álcool e do ópio. A arte não presta serviço nenhum. O espelho é vazio. Tanto para ele, como para seu amigo André Lebey, como para André Stévenol, como também para o mesmo dom Mateo com cuja carta acaba o livro:

“*Je ne puis vivre où tu n'es pas. Reviens. C'est moi, maintenant, qui t'en supplie à genoux. Je te baise tes pieds nus.*
Mateo” (LOUÝS, 1990: 144).

El Pelele é o fantoche que representa todos os homens ligados a *La Femme et le Pantin* - tanto no nível da narrativa como também no da narração.

A mulher que não é uma

Mas ainda não falamos dessa mulher que na tela de Goya é representada quatro vezes. Quem é essa “*femme fatale*”, ou seja, quem são essas quatro mulheres do *Pelele*

Quando André Stévenol vê entrar o carro dessa mulher desconhecida no portão da casa cor-de-rosa na Plaza del Triunfo, número 22, ele se anima e bate à porta. O empregado doméstico, a quem André quer dar uma carta “para a Senhora” o surpreende com a pergunta: “*A quelle señora?*” (LOUYS, 1990: 40).

André - e como ele o leitor também - estão à frente da questão se no número 22 mora uma senhora só ou várias. A insistência por parte de André não adianta nada:

“— *A celle qui habite cette maison, je pense.*

- *Mais son nom?*

[...]

- *Que Votre Grâce me fasse la faveur de me dire auprès de quelle señora je dois l'introduire*” (LOUYS, 1990: 40).

André precisa saber o nome dela. Um vendedor de fósforos o ilumina: “*C'est la señora doña Concepción Pérez, femme de don Manuel García*” (LOUYS, 1990:41).

Mulher casada. “*Señora doña*” Mas sedutora como se fosse solteira. Concepción Pérez de García... Porém ainda não sabe como chamá-la: “*Conception, Concha, Conchita, Chita*” (LOUYS, 1990: 42).

Chamá-la em francês ou por um dos diminutivos? André já imagina quatro nomes para essa mulher, cujo verdadeiro nome já se compõe de quatro elementos: Concepción Pérez de García, ou *señora doña Concepción Pérez*, como o vendedor de fósforos chamou essa mulher que vive na casa número 22. Duplicidade ou quadruplicação. O jogo é perfeito.

Lembremo-nos também de que essa mulher, que o título do livro resume como “*La Femme*”, tinha quatro danças no Baile de Cádiz:

“*Mes seuls instants de joie m'étaient donnés par les quatre danses de Concha. Alors, je me tenais dans la*

cet obscur objet du désir

porte ouverte par où elle entrait en scène et pendant les rares mouvements où elle tournait le dos au public, j'avais l'illusion passagère qu'elle dansait de face pour moi seul" (LOUYS, 1990: 108).

As quatro danças estão dirigidas para a frente e para trás. Ou seja, ela está “*de face pour moi seul*”, ela “mostra as costas” - ela procura seu sujeito ou foge dele. Ela é presença e ausência nas quatro danças - como ela também é presença e ausência na vida dos quatro homens: dom Mateo, el Morenito, o marido e André.

Concepción-Concha-Conchita-Chita faz recordar quatro mulheres da tradição literária:

a) ela lembra Carmen/Carmencita, de Mérimée ou de Bizet:

"Le jour même de notre retour, je choisis pour elle un palacio dans la calle Lucena, devant la paroisse San-Isidorio. C'est un quartier silencieux, presque désert en été, mais frais et plein d'ombre. Je la voyais heureuse dans cette rue mauve et jaune, non loin de la calle del Candilejo, où votre Carmen reçut don José" (LOUYS, 1990: 124);

b) lembra também Charpillon, de Casanova:

"Eh bien, en s'habillant chez elle, cette petite misérable s'était accoutrée d'un caleçon, taillé dans une sorte de toile à voile si raide et si forte, qu'une corne de taureau ne l'aurait pas fendue, et qui se serrait à la ceinture ainsi qu'au milieu des cuisses par des lacets d'une résistance et d'une complication inattaquables" (LOUYS, 1990: 97);

Casanova achou a Charpillon “*pire que vêtue, accroupie dans sa longue chemise*” (LOUYS, 1990: 205);

c) lembra Manon Lescaut, de l'abbé Prévost: “*Hélas! que ne puis-je m'arrêter là!*” (LOUYS, 1990: 135).

Prévost: “*J'avais marqué le temps de mon départ d'Amiens. Hélas! que ne la marquai-je un jour plus tôt!*” (PRÉVOST, 1972: 54);

d) lembra finalmente a mulher desconhecida cujo cabelo embriaga o poeta do poema XXIII de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire:

“*Et renversant la tête elle fit glisser entre les barreaux tous ses cheveux comme un ruisseau de parfums. Je les pris dans mes mains, je les pressai sur ma bouche, je me baignai le visage dans leur onde noire et chaude...*” (LOUYS, 1990: 90).

Baudelaire: *La Chevelure*

“[...]
Un port retentissant où mon âme peut boire
A grands flots le parfum, le son et la couleur;
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur où frémît l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;
Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
Infinis bercements du loisir embaumé!
[...]
Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde
Sème la rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir? ”
(BAUDELAIRE, 1964: 53).

cet obscur objet du désir

Se a mulher fatal do livro de Pierre Louÿs evoca Carmen, Carpillon, Manon ou até a mulher sem nome do poema XXIII do *Fleurs du Mal*, então ficam também evocadas as correspondentes vitimas: dom José, Casanova, Des Grieux e o poeta do *Spleen et Idéal*.

Essa mulher diabólica, que dom Mateo chama “*la PIRE des femmes de la terre*” (LOUÝS, 1990: 51), lhe escreve duas cartas:

“*S/ vous m' aviez aimée, vous m' auriez attendue. Je voulais me donner à vous; vous avez demandé qu'on me vendit. Jamais plus vous ne me reverrez.*

CONCHITA ” (LOUÝS, 1990: 82).

“*Mateo qui ne m'aimes plus! Je me suis levée pendant ton sommeil et j'ai été retrouver mon amant hôtel X..., chambre 6; tu peux me tuer là si tu veux, la serrure restera ouverte. Je prolongerai ma nuit d'amour jusqu'à la fin de la matinée. Viens donc! j'aurais peut-être la chance que tu me voies pendant une étreinte.*

Je t'adore.

CONCHA ” (LOUÝS, 1990: 139).

Ela chama-se tanto Conchita como Concha. Mas o nome é ainda mais complexo: Concepción em si já é urna abreviação de “*Santa Virgen María de la Concepción Immaculada*” Por um lado, ela é a mocinha santa que dá alto valor à virgindade:

“— *Je suis mocita* ” (LOUÝS, 1990: 72).

“— *Et en effet, Monsieur, elle était vierge* ” (LOUÝS, 1990: 133).

Por outro lado, ela é apaixonada:

“*Soudain elle s'assit sur mes genoux, mit ses deux mains à mes épaules f...J Instinctivement, j'avais refermé mes bras sur elle et d'une main j'attrairais à moi sa chère tête devenue*

sérieuse; mais elle devança mon geste et posa vivement elle-même sa bouche brûlante sur la mienne en me regardant profondément.

Prime-sautière, incompréhensible: telle je l'ai toujours connue. La brusquerie de sa tendresse m'affola comme un breuvage. Sa taille cédait à mon bras. Je sentais peser sur moi la chaleur et la forme ronde de ses jambes à travers la jupe" (LOUYS, 1990: 77).

"Je me suis jetée sur vous, j'ai pris votre tête avec mes mains, votre bouche avec ma bouche et, - je ne vous l'avais jamais dit -, mais j'étais toute jeune alors et c'est pendant ce baiser, Mateo, que j'ai senti fondre en moi le plaisir pour la première fois de ma vie... J'étais sur vos genoux, comme maintenant..."(LOUYS, 1990: 120).

Unem-se nela virgindade e concepção, santidade e prostituição, imaculabilidade e “concha” Michel Delon fala de “virginité vicieuse et cruelle” (LOUYS, 1990: 9).

O segundo nome delà, Pérez, não é menos ambíguo: O patronímico significa “filho (ou filha) de Pêro” versão antiga do nome Pedro. Ser filha de Pedro evoca, entre outras acepções, ser uma pessoa que quebranta a fé - como o fez São Pedro durante a noite da detenção de Jesus.

No nível fonológico, o nome Pérez evoca a palavra francesa “pire” no sentido de “a pior” As duas passagens citadas seguem-se:

“Concepción Pérez de Garcia, 22, plaza del Triunfo, dix-huit ans, des cheveux presque noirs et une bouche... une bouche... [...] Et c'est la PIRE des femmes, Monsieur, Monsieur, entendez-vous?

(...) C'est la PIRE des femmes de la terre. Je n'ai plus qu'un espoir, qu'une consolation au coeur: c'est que le jour de sa mort, Dieu ne lui pardonnera pas” (LOUYS, 1990: 51).

cet obscur objet du désir

Toda essa gama de interpretações do nome dessa mulher resume-se no título do romance, num simples “*La Femme*” Será que Pierre Louÿs condena a mulher em si no momento de seu maior êxito, tanto no plano literário como no amoroso?

“Tout semble sourire au jeune écrivain qui, en avril 1898, apporte à Fernand Xau, le directeur du Journal, le manuscrit que celui-ci réclamait depuis quatre mois.

Il revient d'un de ses nombreux voyages autour du bassin méditerranéen, il est allé voir son frère, diplomate en poste au Caire. [...] Son allure lui vaut bien des succès féminins: n'a-t-il pas ramené d'un séjour algérien une superbe sauvagesse qui vit un temps avec lui à Paris, tandis qu'il entretient une liaison clandestine avec Marie de Régnier, la fille de Josè-Maria de Heredia et l'épouse d'Henri de Régnier?” (LOUÝS, 1990: 8).

Pierre Louÿs misógino? Ou só Pierre Louÿs vítima? Deixemos a resposta para os psicanalistas. Além disso, já dissemos que este livro é espelho vão.

Mas é interessante constatar que a estrela do Baile de Cádiz, que cada noite dança quatro vezes - como se fosse uma garota de 16 ou uma mulher de 30 anos, como se fosse Lola Sánchez ou La Rubia (LOUÝS, 1990: 109), que essa “*femme fatale*” abrange quatro personagens da tradição literária, que ela resume o que representam as quatro mulheres do *Pele le de Goya* e que ela sempre tem duas faces:

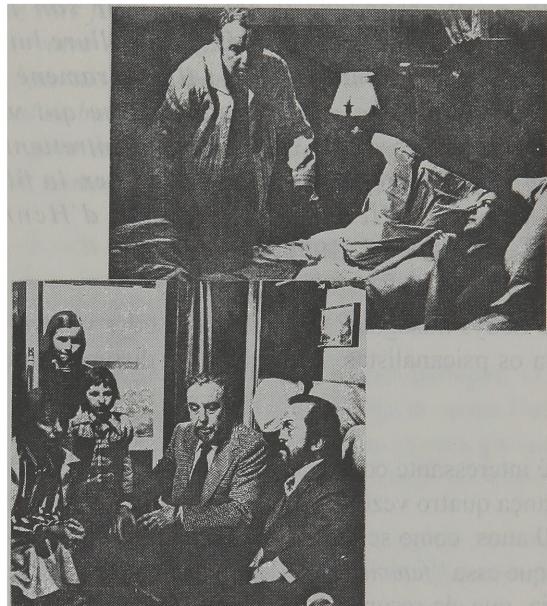
“Le carnaval est mort hier; la vie réelle recommence; j'ai soulevé un instant pour vous le masque d'une femme inconnue (LOUÝS, 1990: 141).

E Luis Buñuel, na sua versão cinematográfica, reparte essa personagem em dois papéis.

3. Buñuel Deslocador

"Il me semble que le scénario était assez bien construit, chaque scène comportant un commencement, un développement et une fin. Assez fidèle au livre, le film présente cependant un certain nombre d'interpolations qui en changent complètement le ton."

BUNUEL (1982)



Buñuel e "O Obscuro Objeto da Ambigüidade"

Ó comentário de Bemardette Lyra sobre o filme *Ensayo de nn Crimen* vale também na última obra buñueliana: "Tudo ocorre no espaço de uma não-realização, onde o jogo se transmuda em des-jogo" (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993: 95).

cet obscur objet du désir

Sinopse do Filme

Para lembrar bem o que acontece no filme e facilitar nosso trabalho de comparação, transcrevemos aqui o resumo publicado no livro *Buñuel por Buñuel*:

"Durante un viaje ferroviario de Sevilla a Madrid, el otoñal caballero Mathieu (Fernando Rey) cuenta a sus fortuitos compañeros de vagón sus infortunios con la bailarina Conchita (Angela Molina unas veces, otras Carole Bouquet), a quien poco antes de que saliera el tren él le ha arrojado un cubo de agua fría.

La historia es sobre todo la accidentada relación amorosa de Mathieu con una mujer que juega con él, que se vuelve una obsesión. Mathieu pasa, con Conchita, por diversos estados de ánimo, del deseo a la frustración, de las caricias a la violencia. Ella lo incita y luego parece entregársele, pero, por ejemplo, en lugar de mostrarse desnuda tiene un corsé de innumerables cintas férreamente anudadas. Paralela a esta historia ocurre - como posibilidades de una 'segunda historia subliminal' - una serie de atentados terroristas, los cuales - a pesar de que Mathieu sufre uno de ellos: un atraco - parecen no inquietar mayormente a los protagonistas ni al curso del argumento central. Finalmente, al término del viaje en tren, Conchita devuelve a Mathieu el cubo de agua fría. El final los muestra casados, recorriendo una galería comercial donde observan, en un escaparate, a una mujer que cose une tela desgarrada y ensangrentada. Mientras se alejan, se escucha un bombazo" (TURRENT e COLINA, 1993: 187).

Ao comparar o filme com o romance de Pierre Louÿs, vemos que Buñuel usa uma grande quantidade de cenas e elementos do livro, mas alterando-as ou deslocando-as. Tentemos comentá-las sistematicamente.

A obsessão que nunca pode tornar-se real

Michel Deion define o tema do livro como: “[...] la révolte d'une de ces filles [que trabalham na manufatura de tabaco] vouée à la servitude économique et sexuelle” (LOUYS, 1990: 14).

Além disso, já pelo fato de localizar o segundo encontro na manufatura de tabaco de Sevilha, a garota aproxima-se de Carmen e de Manon Lescaut - por não ter voltado ao convento. Pierre Louÿs conta a história de como uma pobre jovem mulher usa seu poder fatal para chegar a uma vida cômoda.

Buñuel deixa manufatura de tabaco e convento de lado. Ao lhe perguntarem o que mais chama sua atenção no livro, ele responde:

“La idea de un hombre que quiere acostarse con una mujer y no lo logra. En el libro, por cierto, el hombre termina acostándose con ella. Luego ella le dice: ‘Si quieres verme acostada con otro hombre, ven a casa mañana. El iba al día siguiente y en efecto estaba con otro. Pero a mí me interesaba más la historia de una obsesión que nunca puede hacerse realidad” (TURRENT e COLINA, 1993: 174).

Essa obsessão que nunca pode tornar-se real substitui o enfoque do romance no jogo cruel da mulher fatal com os homens. O roteiro do filme limita-se à relação entre Conchita e Mathieu, deixando de lado os outros casos - fontes de ciúme. A Conchita do filme não é de todos e ela também não está no centro da ação.

Buñuel não mostra em primeiro plano pessoas, senão idéias. O tema do filme é a frustração.

A poesia do título

La Femme et le Pantin dá a perceber que o romance fala de uma relação em desequilíbrio. O fantoche é objeto de jogo e a mulher é o sujeito que joga.

cet obscur objet du désir

Bunuel, ao pôr no filme o título *Cet Obscur Objet du Désir*, deixa de lado o sujeito ativo. Não há mulher jogando; só há um objeto obscuro - não-definido. Veja-se a seguinte resposta que Bunuel dá a Tomás Pérez Turrent:

“T.P.T. ¿Cuáles el “oscuro objeto del deseo? ¿La mujer?
¿Su sexo? ¿Su espíritu?

Bunuel. No sé. Creo que podría ser esas tres cosas... y ninguna. Tal vez el objeto del deseo, en el protagonista, sea en realidad la frustración, que excita más su deseo” (TURRENT e COLINA, 1993: 173).

Além de ser, talvez, a mulher, seu sexo ou seu espírito, o objeto do desejo é nada ou, talvez, a frustração - o sentimento de não ter nada.

Sobre a origem do título diz Bunuel o seguinte:

“Me parece que en la novela de Pierre Louÿs se dice algo así como ‘un pálido objeto de deseo’ Me interesó más lo contrario: un oscuro objeto de deseo ” (TURRENT e COLINA, 1993: 173).

Comparemos o título do filme com a frase original: dom Mateo confessa a André:

“Dernièrement encore, en en faisant de mémoire le compte facile, je songeais que je n 'avais jamais eu de maîtresse blonde. J'aurais toujours ignoré ces pâles objets du désir ” (LOUÝS, 1990: 55).

No texto de Louÿs, “esses pálidos objetos do desejo” são as mulheres loiras, enquanto Bunuel usa essa expressão fora do contexto. O deslocamento quebra a relação “objeto do desejo - mulher” opondo-lhe um conceito abstrato (a frustração) ou nenhuma interpretação. Lembremo-nos da famosa frase de André Breton que Jean Claude

Carrière cita ao falar das tentativas de interpretação dos filmes de Buñuel:
“Ce qui compte, ce n ’est pas ce qu ’il a voulu dire, c ’est ce qu ’il a dit ”
(TARANGER, 1990: 5).

O que chama nossa atenção, ao analisar as letras usadas no título original em francês, é o fato de que quase cada letra é repetida:

C E T O B J S U R D

C E T O B I S U R D

Só sobra um *E* - como se fosse copulativo.

Essa análise mostra mais uma vez equilíbrio, dualidade e jogo formal.

O título também é aliterativo, o que lhe dá um efeito musical:

[c]et - [objjet; ob[scur] - ob[jet]; d[u] - d[ésir]; [obscjur - [d]u [dési]r.

Além disso, a disposição gráfica do título no começo do filme tem a estrutura de dois versos de um poema com rima impura:

at&LOOK
õ&etcUcD&it

A projeção do título e os créditos do filme são feitos em letras vermelhas sobre uma imagem de fundo imóvel, que representa seis palmeiras agrupadas duas a duas. Vejamos as indicações exatas do roteiro:

“[...] un arrêt sur image: le cadrage montre les palmiers découpés contre un ciel d’azur. Dans la partie inférieure droite du cadre, on aperçoit un bout de panneau publicitaire sur lequel est marqué ‘(...)DOS’ d’après ‘PUROSPRECIADOS’ ”(BUNUEL, 1985: 11).

cet obscur objet du désir

Céu azul, palmeiras agrupadas e as letras “DOS” no lugar onde tradicionalmente o pintor assina sua obra. O começo do filme promete harmonia e dualidade. Ou será mais ambigüidade e contraste pela oposição entre céu sereno e claro e o vermelho da palavra sobreescrita “*obscur*”! A dúvida fica, mas é a dúvida que revela a arte bunueliana.

Falamos da musicalidade poética do título. A projeção do título em forma de verso é acompanhada de um fundo musical:

*“Par un fondu sonore on passe des bruits de la rue au
toque d'un flamenco joué à la guitare, juste après le début
de l'enchaînement”* (BUNUËL, 1985: 11).

Isso chama nossa atenção porque Bunuel só faz uso escasso e preciso da trilha sonora:

*“Cuido mucho los ruidos, porque pueden dar una
dimensión que la imagen sola quizá no tenga. A veces me
interesa un ruido que no tenga nada que ver con la imagen
y que dé un contraste enriquecedor. La música la pongo
cada vez menos. Cuando hay música tiene que estar
justificada f...J”* (TURRENT e COLINA, 1993: 177).

Qual será a justificativa desse toque de flamenco? Confirmação da imagem harmoniosa ou início do baile? Lembremo-nos de que Pierre Louÿs abre seu romance com uma cópia de flamenco em espanhol:

*“Siempre me va usted diciendo
Que se muere usted por mi:
Muerase usted y lo veremos
Y después diré que si”* (LOUÝS, 1990: 29).

A cópia é cruel e retoma a relação já estabelecida no título: a mulher, sujeito dominador, joga com o homem-objeto, como se ele fosse um brinquedo. A promessa do amor é ligada à condição implacável de que o homem anule sua existência.

A música da trilha sonora é só de violão, sem letra. Parece que mais uma vez está em jogo o desequilíbrio do romance de Pierre Louÿs diante da musicalidade e harmonia do filme de Luis Buñuel. Ao menos no começo.

O tempo e a estrutura

O romance é datado:

‘ ‘Seville 1896.

Naples, 1898” (LOUÝS, 1990: 144).

Numa dessas datas, o narrador omnisciente (NI) conta o que aconteceu a André Stévenol entre os dias 23 - 25 de fevereiro de 1896. O dia 23 é o chamado “*Domingo de Pihalas*”, primeiro domingo na quaresma quando Sevilha volta a ser capital do carnaval andaluz.

A maior parte do romance compreende uma retrospectiva: na segunda-feira, dia 24 de fevereiro, dom Mateo Díaz (N2) conta a André Stévenol seu caso com Concha Pérez, que ele chegara a conhecer numa viagem de trem nos dias 26, 27 e 28 de dezembro de 1892:

“C ’était donc il y a trois ans, trois ans et demi, en hiver.
Je revenais de France un 26 décembre [...] Le lendemain matin, arrêt devant Avila (= 27/12/1892) [...] et le soir, quand des cris dans les rues nous apprirent que le train repartait tout à coup [...] vers huit heures du soir, en pleine nuit d’hiver [...] C'est alors que je remarquai dans un coin, en face de moi, une petite fille qui chantait. -
[...] Comme je contemplais la nuit de lune et de neige et que mes yeux se laissaient déjà de son éblouissante blancheur, l'image de la petite chanteuse traversa ma pensée f...J Le jour vint, comme nous passions l 'Escorial (= 28/12/1892T (LOUÝS, 1990: 56).

cet obscur objet du désir

No último capítulo, o narrador omnisciente (NI) conta “*en accéléré*” o encontro de André com Concha, omite completamente a narração da noite de amor, retoma o fio narrativo às três horas da tarde, terça-feira, dia 25 de fevereiro e acaba a narração com uma prospectiva:

“*Il était sept heures du soir. [...] il prit la place vide auprès d'elle. [...] On détala les chevaux. Ils dormirent. Le lendemain, vers trois heures, ils reprirent le harnais. [...]*

- Rosalia! dit-elle à une femme de chambre. Fais mes malles, vite! **Je vais à Paris.**

[...] et André sut **plus tard** que la lettre était celle-ci [...]”
(LOUYS, 1990: 144, grifo meu).

Começo e final estão “*en accéléré*” o tempo da narração é bem mais breve que o tempo narrado.

A parte central também é sumária em relação à história dos quatro encontros de dom Mateo, mas no diálogo entre este e André o tempo da leitura do texto corresponde ao tempo em que se está desenvolvendo o diálogo: o tempo da narração assimila-se ao tempo narrado (GENETTE, 1972: 77).

O romance em esquema

Segmento A (cap. I - III):

André e a mulher desconhecida

Carnaval: 23 de fevereiro 1896 ("Domingo de Pinatas")*

Segmento BI (cap. IV):

1º encontro: indo para Sevilha (no trem)
27 de dezembro de 1892

Segmento B2 (cap. V e VI):

2º encontro: Sevilha (manufatura)
agosto de 1893

Segmento B (cap. IV - XIV):

Narração dos quatro encontros
de dom Mateo com Concha:

Segmento B3 (cap. VII e VIII):
3º encontro: Sevila (*calle Trajano*)
sexta-feira, primavera de 1894

Segmento B4 (cap. IX XIV):

4º encontro saindo de Sevilha (Cádiz)
outono (?) de 1894

Segmento C (cap. XV):

André e Concha

Quaresma: 24 de fevereiro de 1896 (segunda-feira)

Os segmentos A e C são dedicados à história entre André Stévenol e Concha Pérez, seu encontro no carnaval e o encontro amoroso do dia seguinte; o segmento B, dedicado à narração dos quatro (des)encontros de dom Mateo com Concha Pérez; é a história dentro da história - a narração emoldurada.

Os segmentos A e C formam a moldura; o segmento B, o quadro ou o espelho.

A moldura conta o êxito imediato (dois dias) de um jovem francês, enquanto a narração central compreende quatro anos de pendência masoquista de um espanhol de 40 anos.

Parece que os números 4 e 40 estão ligados a dom Mateo e o número 2 a André. Será que ele tem 20 anos? O romance não fala nisso,

cet obscur objet du désir

mas seu modelo vivo, o escritor André Lcbe, a quem vai dedicado o livro, tinha 20 anos quando o romance foi publicado.

De Concha já falamos: a mulher dos quatro nomes, dos quatro encontros com dom Mateo, das quatro danças e talvez a soma de quatro *femmes fatales* da literatura e das quatro mulheres do quadro de Goya. O quatro lembra as histórias do marquês de Sade.²

Mas ela é também a mulher que vive na Plaza dei Triunfo 22; André a vê duas vezes no carnaval; ela tem duas faces:

"Le carnaval est mort hier; la vie réelle recommence; j'ai soulevé un instant pour vous le masque d'une femme inconnue" (LOUYS, 1990: 141).

Concha é máscara c face, mentira c verdade, carnaval c quaresma, vida c morte.

A estrutura concêntrica

"Tomás Pérez Turrent. ¿Se preocupa usted mucho de la estructura del guion?

Bunuel. Me interesa mucho, aunque no soy un estructuralista (TURRENT e COLINA, 1993: 176).

A estrutura do filme tem certos aspectos em comum com a estrutura do livro: as duas obras constam de três segmentos que podem ser considerados como introdução, parte principal c final, ou seja, exposição, enredo e desenlace. O segmento B, em ambas as obras, é uma narração em retrospectiva que está circundada pelos segmentos A e C. Começo e final formam um tipo de moldura, pondo em destaque a parte central.

2. Ver o uso repetitivo do “quatro” em *Les 120 Journées de Sodome* (SADE, 1975).

A situação narrativa em destaque

Em ambos os casos, cessa “quadro” destacado pela moldura, introduz um segundo narrador (N2) que relata seu próprio passado: no livro é dom Matco quem expõe seu caso com Conchita a André Stóvenol; no filme, Mathieu, contando sua história aos viajantes no trem.

Ambas as obras têm uma estrutura concêntrica que destaca o narrador N2 e, portanto, o próprio ato de narrar.

A subjetividade da narração emoldurada é manifestada tanto no livro como no filme pelo procedimento de “quebrar” a narração central do N2 pela intervenção do N1. O livro lembra constantemente que se trata de uma narração feita para André Stévenol e não diretamente para o leitor:

“Vous voyez, Monsieur, combien cette première rencontre est insignifiante et vague” (LOUYS, 1990: 63).

“Qu^ vous dirai-je, Monsieur? Vous avez deviné que cette fois encore je fus ridicule et joué. Je vous ai dit que cette fille était la pire des femmes et que ses inventions cruelles dépassaient toutes les bornes; mais jusqu'ici voqs ne la connaissez pas encore. C'est maintenant seulement qu'en suivant mon récit vous allez de scène en scène, savoir qui est Concha Pérez” (LOUYS, 1990: 97).

A técnica usada no filme é semelhante: a narração de Mathieu é sete vezes interrompida e o espectador é lembrado que só está assistindo a uma visualização do relato de Mathieu, que se trata de uma narração subjetiva e, portanto, pouco confiável.

O constante sair do fio narrativo tem como efeito a desilusão quase brechtiana e indica claramente que o código narrativo é temático.

No livro e no filme, a técnica narrativa é de tanta importância como a história narrada e, em ambos os casos, vemos que a situação

cet obscur objet du désir

narrativa central - em que o N2 dirige uma mensagem ao seu público - reflete o nível do N1 que se dirige ao seu público: no livro, é o narrador omnisciente que se dirige ao leitor; no filme, a câmera, que transmite as imagens ao espectador. A parte central em destaque pela moldura espelha de certa maneira a situação narrativa da obra em si.

Lembremo-nos de que o livro é dedicado a André Leubey e que Pierre Louÿs escreveu: "*Écrit pour lui seul*" O leitor ocupa um lugar paralelo a André Lebey, escutando - como ele - a mensagem do relato e sendo - como ele - assistente invisível da cena privativa *nofumoir* da casa de dom Mateo.

No filme, Mathieu dirige-se a um coletivo. Portanto, há um paralelismo entre os passageiros no trem e os espectadores na sala de cinema. O grupo que viaja com Mathieu espelha o público que assiste à projeção do filme.

O voyeurismo no filme

“José de la Colina. ¿Ustedse reconocería voyeur?

Buñuel. Lo soy un poco. Todo el mundo lo es.

José de la Colina. Si lo es todo el mando, ¿se le puede llamar aberración?

Buñuel. Si sinstituye el acto erótico completo, sí.

José de la Colina. Quedaremos en que eso defina el voyerismo. ¿ Y el cineasta y el espectador de cine no son voyeuristas en gran medida?

Buñuel. Tanto es así que en un cine refinado lo mejor sería dar una cerradura a cada espectador, para que viera más a gusto la película ” (TURRENT e COLINA, 1993: 83).

Uma das diferenças entre o livro e o filme é o modo de apresentar o voyeurismo. No segmento central, Mathieu desperta a curiosidade dos viajantes porque eles assistiram à cena em que Mathieu jogou um balde de água sobre uma jovem que estava subindo no trem. Obviamente, todos os que viram essa cena - inclusive os espectadores - ficaram

curiosos para saber a motivação desse proceder, mas ninguém se atreve a perguntar, senão uma garota. A curiosidade da menina é compartilhada pela mãe, vizinha de Mathieu Fabert, por Vincent d'Olargues, magistrado e amigo do primo de Mathieu, e por um psicólogo.

O ato de Mathieu é julgado de quatro modos diferentes que são:

a) a ingenuidade, pela criança:

"Monsieur, pourquoi vous avez jeté de l'eau sur la dame?"
(BUNUËL, 1985: 18);

b) a culpabilidade pelo magistrado:

"Alors je crois que votre geste a une explication, même si elle sort de l'ordinaire" (BUNUËL, 1985: 18);

c) a psicanálise, pelo professor anão:

"Sans vouloir me montrer trop indiscret, je donnerais volontiers quelque chose pour connaître l'origine de votre geste. [...] Personnellement, votre cas m'intéresse beaucoup" (BUNUËL, 1985: 18).

d) a opinião pública, pela vizinha:

"Moi aussi. Sincèrement" (BUNUËL, 1985: 19).

Mathieu Fabert mostra-se disposto a contar seu “caso”, a dar uma “explicação”, a satisfazer a curiosidade da criança, a expor-se à fofoca da vizinha: *“OV vous voulez, je peux essayer de vous raconter ce qui s'est passé”* (BUNUËL, 1985: 19).

A situação narrativa do filme difere da do livro: dom Mateo conta seu caso com Concha Pérez porque André Stévenol é envolvido na história, embora na versão filmica, as quatro personagens que viajam com Mathieu não conhecem Conchita. O ato de narrar é puro voyeurismo. O caso que Mathieu Fabert conta pode ser considerado como o objeto da curiosidade, como *cet obscur objet du désir*.

A narração interrupta

A continuidade do relato de Mathieu Fabert é sete vezes interrompida. As interrupções seguem uma ordem lógica:

- a) duas vezes, o trem ó filmado de fora:

“Entre Séville et Madrid - extérieur jour:

Contreplongée sur le train qui s'approche de la caméra à toute vitesse, panoramique de 120 degrés pour recadrer le train (argenté) qui s'éloigne. Fondu-enchaîné” (BUNUEL, 1985:43).

“Entre Séville et Madrid - extérieur jour:

Le train (vert) entre dans le cadre et passe sur un pont en arcades de briques (recadrage). Plongée sur le toit du train qui passe. Le train se dirige vers la gauche” (BUNUEL, 1985:46).

- b) duas vezes, a narração c perturbada pelos fatores que implicam uma viagem de trem:

- o revisor confere os bilhetes dos passageiros;
- o trem passa por um túnel e o barulho impede a comunicação.

- c) duas vezes, o professor de psicologia comenta a relação de Mathieu Faber:

“*Professeur. Je parie que cette jeune fille est la même que celle que vous avez arrosée.*
Mathieu. Oui, en effet.
Magistrat. Bravo monsieur.
Professeur. Très facile, un enfant de cinq ans l'aurait deviné” (BUNUEL, 1985:20).!

“Professeur. Et vous n ’êtes pas allé à Singapour.

Mathieu. Non, mais...

Professeur. Vous êtes allé à Séville.

Mathieu. Vous m ’étonnez.

Professeur Mais non. Vous saviez qu ’elle était à Séville.

Vous avez changé d’avis. C ’est très humain. Au niveau de l’inconscient nous savons bien que le hasard n ’existe pas.

Mathieu. Ah, eh bien oui, je suis allé à Séville ” (BUNUEL, 1985: 52).

d) e uma vez, a mãe intervém para que a filha saia da cena e vá jogar no corredor do trem, com outra criança, um garoto que se juntou ao grupo dos ouvintes interessados:

“La femme. Isabelle, retourne jouer dans le couloir avec le petit garçon.

La petite fille. Mais, maman, je veux écouter...

La femme. Non, va jouer, va, non, non” (BUNUEL, 1985: 42).

Isabelle e o garoto saem do compartimento, frustrados. Lembremo-nos, o próprio Buñuel fala da frustração como tema principal do filme:

“Buñuel. ¿ Usted cree que en realidad a él le gusta que ella lo engañe con otro hombre? No. Ese no es el tema de la película, sino la frustración” (TURRENT e COLINA, 1993: 175).

Por conseguinte, o tema da frustração está presente tanto no nível do enunciado (Mathieu frustrado) como também no nível da enunciação (os ouvintes frustrados).

A cena em que a mãe afasta sua filha do grupo dos ouvintes parece secundária, mas a análise da estrutura mostra que é central. A história de Mathieu e Conchita é uma história de frustração; Isabelle e

cet obscur objet du désir

o garoto, que gostariam de ouvir o que Mathieu está contando, estão frustrados também. O tema do filme - a frustração - está presente ao nível da história narrada e ao nível do ato narrativo.

O esquema do filme

Segmento A: Sevilha

Segmento B: no trem

B1: Na estação de Sevilha

Iº **flash-back:** Paris
1º encontro

B2: Primeira ruptura do **flash-back:**
Primeira intervenção do psicólogo

2º **flash-back:** Paris
Separação (dia seguinte)

B3: Segunda ruptura do **flash-back:**
Cena do revisor

3º **flash-back:** Lausanne / Paris
2º encontro (três meses depois)

B4: Terceira ruptura do **flash-back:**
Cena do túnel

4º **flash-back:** Paris / Casa de campo
3º encontro (um mês depois)

B5: Quarta ruptura do **flash-back:** Cena Central
Interdição da presença das crianças

5º **flash-back:** Paris, Casa de campo
Segue a mesma cena

B6: Quinta ruptura do **flash-back:** espaço exterior
O trem prateado

6º **flash-back:** Paris: île du Cygne
Separação

B7: Sexta ruptura do *flash-back*: espaço exterior
O trem verde

7º *flash-back*: Paris
Expulsão

B8: Sétima ruptura do *flash-back*:
Segunda intervenção do psicólogo

8º *flash-back*: Sevilha
4º encontro: Gururú

B9: Na estação de Madri

Segmento C: Madri - Paris

O esquema mostra uma construção concêntrica perfeita. Cada parte do filme tem sua correspondência: o segmento C é a contrapartida do segmento A, o B9 do B1, o B8 do B2, o B7 do B3 e o B6 do B4. Só a parte central (B5) não tem correspondência; funciona como eixo de simetria ou como espelho.

A cena que o próprio Buñuel chamou de “*mojadura de primavera*”³ em B1 repete-se, invertida, em B9; a noite de amor do quarto *flash-back* continua - depois do eixo central (B5) - no quinto *flash-back* etc. As correspondências são múltiplas, mas não são mecânicas. O espelho no meio é deformador.

Ao comparar a estrutura geral do filme com aquela do romance, constatamos que o jogo simétrico tem correspondência em relação à

3. “J'avais également institué ce que nous appelions les *mojaduras de primavera*, ‘les arrosages de printemps’. Cela consistait tout bêtement à verser un seau d'eau sur la tête de toute personne de rencontre. Alberti devait s'en souvenir en voyant, dans *Cet Obscur Objet du Désir*, Carole Bouquet arrosée, sur le quai d'une gare, par Fernando Rey” (BUNUEL, 1982: 79).

cet obscur objet du désir

organização dos segmentos: distinguíamos A, B (B1, B2, B3, B4) e C. Em comparação com isso, a simetria entre a primeira e a segunda metade do filme funciona mais pelas cenas que marcam a ruptura do *flash-back* e menos pela história contada. A estruturação do código narrativo predomina. O ato de narrar é mais importante que as cenas narradas.

Mas cada ruptura do fio narrativo evoca estranheza: o *voyeur* não consegue ouvir ou ver o que é do seu interesse. Portanto, os espectadores do filme compartem essa frustração.

O que conta Mathieu Fabert

Vimos até agora que, no romance, a história narrada tem estrutura: os segmentos de B1 até B4 correspondem aos quatro encontros entre dom Mateo e Concha Pérez.

Vimos também que no filme não é tanto o relato de Mathieu Fabert que é estruturado, senão o próprio ato de contar. A forma dada ao texto do livro destaca o conteúdo, embora o filme dê realce à técnica de narrar.

Em princípio poderíamos resumir o segmento B como a parte em que Mathieu Fabert conta uma história - própria ou inventada - para os quatro passageiros no compartimento do trem. Será que ele lhes diz a "verdade" ou será que Mathieu lhes conta uma versão do livro *La Femme et le Pan tini*

O filme copia trechos inteiros tirados do livro:

"*Dom Mateo [...] ajouta:*

- *Et c'est la PIRE des femmes, Monsieur, Monsieur, entendez-vous? C'est la PIRE des femmes de la terre. Je n'ai plus qu'un espoir, qu'une consolation au coeur: c'est que le jour de sa mort, Dieu ne lui pardonnera pas*"

(LOUYS, 1990:51).

“Mathieu. Cette femme était la pire des femmes, la pire de la terre et ma seule consolation c'est de penser que quand elle mourra, Dieu ne lui pardonnera pas” (BUNUEL, 1985: 19).

As adaptações na versão cinematográfica são mínimas; o texto é ligeiramente simplificado, mas, em si, dom Mateo e Mathieu Faber dizem exatamente o mesmo.

O segundo exemplo que citamos, a canção espanhola que Conchita canta a dom Mateo / Mathieu, mostra que o filme precisa de uma tradução; no livro, ela também existe, mas só como nota de rodapé. Além disso, a pergunta: “*Est-ce bien vrai?*” se repete no filme, mas ela se refere a outro contexto:

*“Elle se pencha à mon oreille
‘Vous allez me réciter celle-là:
*— ¿Hay quien nos escuche? - No.
- ¿Quieres que te diga? - Di.
- 1 Tienes otro amante? - No.
- ¿Quieres que los sea? - Si. ’*

Mais, vous savez, c'est une chanson, et les réponses ne sont pas de moi.

*- Est-ce bien vrai?
- Oh! absolument”* (LOUÝS, 1990: 71).

*“Conchita (chantant). ¿Hay quien nos escuche? - No.
¿Quieres que te diga? - Di.
¿Tienes otro amante? - No
¿Quieres que lo sea? - Si.
Vous avez compris ?*

cet obscur objet du désir

Mathieu. Non, je n 'ai rien compris, Conchita.
Conchita. Venez là.
Conchita caresse ses cheveux.
Conchita. Ça veut dire: Quelqu 'un nous écoute? - Non.
Tu veux que je te dise ? - Dis.
Tu as un autre amant? - Non.
Tu veux que je le sois ? Oui.
Mathieu. Et c 'est vrai?
Conchita. C'est une chanson. Les paroles ne sont pas de moi" (BUNUËL, 1985: 30).

O terceiro exemplo mostra mais uma vez que o filme tem a necessidade de explicar o que é “ser mocita” e que a linguagem do roteiro é menos artificial do que aquela do texto da época do *Fin de siècle*-, já não se usa inversão na pergunta.

“— Ah! je savais bien que vous ne devineriez pas! Ce n 'était pas possible à trouver.
- Mais qu y à-t-il, enfin?
- Je suis mocita ” (LOUÝS, 1990: 72).

“Conchita. J'étais sûre que vous n 'alliez pas deviner.
Mathieu. Mais c 'est quoi?
Conchita. Je suis mocita.
Mathieu. Mocita?
Conchita. Oui.
Mathieu. Où 'est-ce que ça veut dire?
Conchita. Je ne suis jamais allée avec un homme ”
(BUÑUEL, 1985: 31).

O último exemplo que citamos mostra que um comentário de dom Mateo é transformado num texto da senhora Pérez. As dúvidas de dom Mateo, se a senhora Pérez fala a verdade ou não, faltam. Além disso, o monólogo é repartido em várias falas curtas, de modo que o roteiro é mais vivo:

“La femme était ou se disait veuve d'un ingénieur mort à Huelva. Venue sans pension, sans ressources, elle avait mangé, en quatre ans d'une existence pourtant modeste, les économies du mari. Enfin une histoire, réelle ou fausse, qui j'avais entendue vingt fois et qui se terminait par un cri de misère.

- Que faire? Moi, je n 'ai pas de métier, je ne sais que m'occuper du ménage et prier la Sainte-Mère de Dieu.

On m 'a proposé une place de concierge, mais je suis trop fière pour être servante. Je passe mes journées à l'église. J'aime mieux baisser les dalles du chœur que de balayer celles de la porte, et j'attends que Notre-Seigneur me soutienne au dernier moment ” (LOUYS, 1990: 74).

“Mathieu. C 'est votre père?

Conchita. Oui, il est mort il y a six ans. Il s 'est suicidé.

Mathieu. C 'est terrible.

Mère. Un brave homme, mais à sa mort, il n 'a rien laissé que des dettes. Je n 'ai pas de pension, rien et je ne sais rien faire. C 'est le problème des femmes qui ont une certaine éducation.

Conchita. Elle passe toutes ses journées à l'église.

Mère. Il faut bien prier pour la pauvre âme de mon mari, n 'est-ce pas. On m'a proposé une place de concierge, mais je suis trop fière pour ça. J'aime mieux baisser les dalles de l'église que de balayer celles de la porte ” (BUÑUEL, 1985: 28).

Os quatro exemplos citados são representativos para a elaboração do roteiro, cuja linguagem, em geral, é menos teatral, mais simples, mais viva e segue as normas da língua falada dos nossos tempos.

Quando no roteiro cita-se uma passagem do livro, trata-se sempre de uma posição-chave que explica uma situação ou o caráter de uma personagem. Por exemplo, nas passagens citadas, chegamos a conhecer a

opinião de Mathieu sobre Conchita, a sua virgindade ou a situação econômica das duas mulheres.

Ao analisar as citações do texto básico no roteiro, constatamos que só existem referências ao romance no segmento B, quando Mathieu Faber conta seu caso aos passageiros no trem. Será que o relato de Mathieu corresponde ao seu passado ou será que ele conta nada mais que uma versão do livro *La Femme et le Pantin* para justificar seu ato em relação à ex-amante, sem dizer nada que pudesse desabonar seu passado? Será que ele está enganando os quatro viajantes para poder sair-se bem na análise da dona de casa, do magistrado e do psicólogo?

O segmento A só informa que houve uma briga com uma mulher dentro *ào fumo ir* da casa que Mathieu Faber alugava em Sevilha. Nem sabemos o nome da mulher, que foi embora sem sapatos e sem calcinha e que tinha sangrado.

No segmento C, quase não há diálogo entre Mathieu e essa mulher, de modo que realmente não sabemos nem sequer seu nome. Todas as outras informações sobre ela provêm da narração de Mathieu Fabert, e não há possibilidade de confirmar se Mathieu realmente fala a verdade. Talvez ele seja só um bom narrador, cuja credibilidade não é posta em dúvida pelos passageiros no trem - e, normalmente, nem pelos espectadores no cinema. Ambos os públicos são tão ingênuos a ponto de crer nele.

De quem são as imagens?

Outra diferença entre a retrospectiva de dom Mateo e o *flash-back* do filme é a visualização. O leitor do livro chega a saber a história de dom Mateo através de palavras; no filme, através de imagens. Fica a pergunta da posição que essas imagens podem ter:

- a) podemos atribuir ao *flash-back* um valor documental. Se for isso, o olho da câmera - o “*grand imagier*” (GAUDREAU, 1989¹ 11) do filme - informa como foi;

b) também é possível interpretar as imagens do *flash-back* como ilustração das palavras de Mathieu Fabert. Neste caso, a instância de referência seria um personagem do filme, cujo relato pode ser subjetivo e fugir da verdade. O *flash-back* seria ligado a um “*narrateur verbal*” (GAUDREAU LT, 1989: 11);

c) a terceira possibilidade de interpretação do *flash-back* é atribuir essas imagens ao modo como urna das personagens ouvintes está imaginando a história que Mathieu Fabert está contando. Neste caso, a câmera interpretaria a imaginação do psicólogo, do magistrado, da vizinha ou da criança.

A terceira opção é a menos provável porque as cenas apresentadas no *fumoir* do segmento C coincidem com o imaginário do *flash-back*. E esta faculdade de se imaginar a cena só pode ser atribuída ao “*granel imagier*” ou ao “*narrateur verbal*” ou seja, à subjetividade de Mathieu ou à objetividade do narrador-cineasta. De qualquer modo, a dúvida fica.

Talvez o sobrenome de Mathieu - “Fabert” - seja uma indicação metalingüística, insinuando que ele é o “fabulador” da sua própria história. O nome “Fabert”, que substitui o sobrenome Díaz do romance, além de ser um nome francês comum, significa, em latim, “ferreiro” “forjador” ou “artista”. Mathieu Faber - o criador da sua própria história, forjando o romance *La Femme et le Panin* como se fosse seu próprio passado.

Do “*fumoir*” ao “*non-fumcurs*”

No romance de Pierre Louÿs, dom Mateo instala-se com André no *fumoir* para contar sua história:

“— *Tout à votre disposition, dit à l'espagnole Mateo en se levant de table pour passer au fumoir*” (LOUÝS, 1990: 49).

“— [...] *Nous allons fumer des cigares en buvant des sirops glacés. C'est un mélange qui n'est pas très connu*

cet obscur objet du désir

dans les restaurants de Paris, mais qui se fait d'un bout à l'autre de l'Amérique espagnole. Vous me direz tout à l'heure si vous goûtez pleinement la fumée du havane mêlée au sucre frais.

Un court silence suivit. Tous deux s'étaient assis de chaque côté d'une petite table qui portait des puros et des cendriers ronds.

- *Et maintenant, de quoi parlerons-nous?* interrogea don Mateo.

André fit un geste qui signifiait:

Vous le savez bien.

- *Je commence donc, dit Mateo d'une voix plus basse; et la feinte gaieté qu'il avait découverte un moment s'éteignit sous un nuage durable* " (LOUYS, 1990: 53).

O filme retoma o fumadouro mou risco; é urna sala na casa que Mathieu Fabert alugava em Sevilha. Mas esse “*fumoir à l'ancienne*” (BUNUEL, 1985: 12), que na tradição muçulmana era o lugar predileto dos homens para contar histórias, é só cenário da briga entre Mathieu e Conchita.

O “*fumoir*”, lugar clássico da conversa e do lazer, é transformado, no filme, num lugar moderno, em que ainda reina a conversa, a leitura e - talvez - o prazer de fumar. Mas a inversão de Buñuel é completa: o compartimento do trem é para não-fumantes; Mathieu sai do compartimento para fumar seu cigarro no corredor do vagão. O “*non-fumoirs*” do trem entre Sevilha e Madrid - compartimento preferido das mulheres que viajam com crianças - já não lembra a sala de prazer da casa mourisca. Buñuel toma distância de um exotismo que traz à memória as *Mil e Uma Noites*. O espaço do filme é atual - e quase banal, mas longe de uma tradição pseudofolclórica.

Se consideramos o segmento B como *mise en abyme* da obra inteira, então o compartimento do trem lembra a sala do cinema: um espaço para não-fumantes...

“En un lugar de la Mancha...”

O filme relata uma viagem de Sevilha para Madri e, finalmente, para Paris. O relato de Mathieu Fabert evoca Paris, uma viagem para Lausanne e sua chegada a Sevilha.

O livro apresenta três viagens:

a) dom Mateo chegou a conhecer Conchita numa viagem de Paris a Sevilha;

b) no capítulo IX, depois da segunda separação, dom Mateo vai para Madri para - como diz - esquecer-se de Conchita. Mas depois de dois meses, ele volta para Sevilha, onde segue sofrendo pela ausência de Conchita. Por isso, dom Mateo decide ir a Granada, Córdoba, Xerez e Cádiz;

c) além disso, o livro apresenta a viagem de André Stévenol de Paris a Sevilha, cuja volta será provavelmente com Conchita.

O filme desloca tudo: o lugar do primeiro encontro é Paris (e não o trem de Sevilha). A viagem de negócios, quando menos pensava encontrar Conchita de novo, é para Lausanne (e não Madri). A saudade de Conchita leva-o, finalmente, a Sevilha (e não a Cádiz) - viagem que lembra aquela de André Stévenol. *El Baile de Cádiz* é mudado em *El Gururi* de Sevilha. O que no livro era Sevilha, Madri e Cádiz é mudado, no filme, em Paris, Lausanne e Sevilha.

Por que tantas mudanças? Primeiro, porque dom Mateo e André Stévenol, no filme, são uma só pessoa: Mathieu Fabert. Seu nome lembra o modelo espanhol, mas sua versão francesa une o francês ao espanhol.

Lembremo-nos: Bunuel repartiu o papel de Mathieu Fabert entre dois atores: um espanhol que interpreta (Fernando Rey) e um francês que fala (Michel Piccoli). Mathieu Fabert, ao nível da metalinguagem do filme, é o “*pendaní*” de Conchita, interpretada por uma espanhola (Angela Molina) e uma francesa (Carole Bouquet).

cet obscur objet du désir

Esse equilíbrio entre as duas nações é também mantido na escolha dos lugares. O começo do filme passa-se em Sevilha e o final em Paris. Mas o segmento B não tem lugar definido: é a viagem “entre”

Não esqueçamos: o trem passa pela terra de Dom Quixote.

Sobre cisnes suíços e vícios napolitanos

O lugar que mais sai fora do comum é Lausanne. Freddy Buache encontrou a seguinte explicação:

*"Au cours de ses dernières années, Luis Buñuel séjournait souvent à Lausanne parce qu'il aimait cette ville reposante et les promenades au bord du lac ou dans la forêt qui domine la cité. Il demanda à Serge Silberman d'y tourner quelques plans de **Cet Obscur Objet du Désir**, ce que le producteur, amicalement accepta. Ces images - des cygnes, un agent de police, un parc, un palace - auraient pu bien évidemment être prélevées n'importe où, mais le cinéaste souhaita les capter là, car s'offrait ainsi l'occasion, pour lui de saisir une lumière devenue familière et de pratiquer son métier dans la cordialité de collaborateurs complices, en un lieu qu'il avait en solitaire appris à connaître pendant ses randonnées au lever du jour"* (BUNUEL, 1985: 3).

O lugar que não tem nada a ver com a evolução do roteiro em si é uma marca referencial que mostra claramente que o filme não é uma obra ensimesmada. Os cisnes do *Lac Léman* lembram talvez o último capítulo da autobiografia do cineasta: "*Le chant du cygne*" (BUÑUEL, 1982: 310). Podemos considerar o último filme em si como o “canto do cisne” bunueliano ou podemos pensar também que se trata de uma adaptação do capítulo IX do romance, em que Pierre Louÿs também introduz uma referência extraliterária: a bailarina italiana que se chama Giulia não é só uma alusão à Romeo e Julieta, ela ensinou a dom Mateo “*les vices de Naples* ” (LOUYS, 1990: 101) - e Pierre Louÿs acabou *La Femme et le Pantin* em Nápoles...

Reto Melchior

4. Além de Pierre Louÿs

*"Mais en se saisissant de ce personnage, qu 'il
comparaît à un pollen au hasard du vent,
minusculement tragique, l'écrivain n 'a su faire
que l'abîmer. Il n'y a peut-être pas d'écriture
assez fine et déliée pour un être si fragile. C 'est
dans la transparence même de son ouvrage
qu 'il fallait faire apparaître la "Dentellière
dans les jours entre les fils : elle aurait déposé
de son âme, quelque chose d'infiniment simple,
au bout de ses doigts; moins qu 'une rosée, une
pure transparence.*

LAINÉ (1974)



La Dentellière, Vermeer van Delft

cet obscur objet du désir

"José de la Colina. ¿Por qué al margen de esta 'historia pasional' vemos varios atentados terroristas, al fondo, como si no tuvieran importancia?

Buñuel. Eso es totalmente vivencial mío. En los días en que filmaba la película leía los diarios y me enteraba de un atentado aquí, de otro allá.

José de la Colina. Esto me interesa, porque creo que si usted se hubiera propuesto hacer una película sobre el terrorismo como tema central, tendría que tener en cuenta que el terrorismo hoy es tan frecuente, tan 'banal' que apenas llama la atención. Entonces, la mejor película con ese tema sería la que mostrara el terrorismo como cosa casual, al margen, muy al fondo.

Buñuel. Está bien, lo acepto. En efecto, hoy puede usted estar en un café, hablando con una amiga. Se oye una explosión, gritos, la sirena de los coches patrulla y usted sigue la conversación muy tranquilo, sin siquiera volverse a ver qué ha ocurrido. De hecho pasa así en mi película.

El mundo se acostumbra cada vez más al terrorismo, ya forma un poco parte de la vida cotidiana, igual que el smog y el ruido" (TURRENT e COLINA, 1993: 174).

O primeiro ato terrorista que o filme apresenta é um atentado contra o produtor Serge Silberman:

"A l ir a coger un taxi para la estación [Mathieu] es testigo del primero de los numerosos atentados terroristas del filme, que funcionan como contrapuntos de todas las frustraciones del protagonista. Cuando un hombre - el productor Silberman - entra en une lujosa limousine e indica al chófer que le lleve al banco, explota una bomba" (SÁNCHEZ VIDAL, 1991, 305).

A última cena do filme - antes da explosão final que se entremete como um telão de fogo entre o espectador e o cenário - é cheia de alusões extracinematográficas. Agustín Sánchez Vidal comenta:

"Buñuel ha contado cómo eu su primera visita a París eu 1924fue a alojarse eu el Hotel Rouceray, situado eu el Pasaje Jouffroy, uuo de los 'santos lugares del itinerario surrealista, eu el que está situado el Museo Gróviu de figuras de cera. Pero no es esa la principal razón que debió mover al realizador a incluirlo en su última entrega fúmica, sino el hecho de que en ese hotel sus padres habían pasado la luna de miel y donde, con toda probabilidad, él había sido engendrado" (SÁNCHEZ VIDAL, 1991: 308).

Esta alusão ao nascimento de Buñuel - o espanhol engendrado em Paris - é o *pendant* às alusões diante do final da vida. O filme inclui começo e final da biografia do cineasta.

O atentado contra Serge Silberman poder ser interpretado como ponto final da produção cinematográfica entre os dois.

Sánchez Vidal mostra também que o último filme de Buñuel retoma cenas do primeiro: a mulher que remenda urna renda rota lembra o quadro *A Rendeira - La Dentelliére*, em francés - de Vermeer, que já está presente em *Un Chien Andalón*:

*"Se puede establecer una relación con el cuadro de **La Encajera** de Vermeer que aparecía en **Un Perro Andaluz**, e incluso una extraña simetría entre la escena inicial de su primera película - el ojo seccionado - y el final de su último filme"* (SÁNCHEZ VIDAL, 1991: 306).

Parece que *Cet Obscur Objet du Désir* - além de ser adaptação cinematográfica do romance de Pierre Louÿs - encerra elementos autobiográficos e referências à própria obra.

Essa análise não é o objeto do nosso trabalho; porém citamos esses exemplos porque mostram a insistência de Buñuel em fazer urna obra de arte equilibrada: começo e final da vida e da obra estão

cet obscur objet du désir

entretecidos. E, além disso, o filme lembra constantemente obras de outros artistas.

O *Dom Juan*, de Molière (1989): o dom Juan francês é o único que, em cinco atos, não tem nenhuma relação sexual. O pobre passa só por cenas de frustração.

Martin, que lembra Sganarelle, valet do dom Juan clássico francês, cita Nietzsche: “*Si tu vas avec les femmes, n'oublie pas le bâton*” (BUÑUEL, 1985: 12).

Conchita dança nua para um grupo de turistas japoneses e para um homem que lembra Picasso: “*La caméra passe sur un vieil homme qui ressemble à Picasso. Il s'appuie sur sa canne*” (BUNUEL, 1985: 58).

A Rendeira lembra o quadro de Vermeer e também o título de um romance que Pascal Lainé (LAINÉ, 1974) editou em 1974 e que Claude Goretta adaptou para o cinema em 1977 - mesmo ano de *Cet Obscur Objeto du Désir*:

La Dentellièr é Pomme, uma garota que vive junto com a mãe num subúrbio parisiense. Do pai só fica uma vaga lembrança - e dinheiro nenhum. Ela é virgem e gosta de bombons. E, um dia, ela chega a conhecer um homem rico. Mas o caso não dá certo. Eles não são da mesma classe social.

A história é conhecida...

5. Explosão com *A Valquíria*

“Siegmund. [...] what enchanted me I can easily guess,
for rapturously my eyes gloat on you.
Sieglinde. Look how your forehead broadens out,
and the network of veins winds into your temples.
I tremble with the delight that enchantments me.
It brings something strange to my mind:
though I first saw you today,
I've set eyes on you before.
Siegmund. A dream of love comes to my mind as well:
burning with longing I have seen you before.

WAGNER (s.d.)

O fragmento musical que acompanha a última cena que Buñuel filmou, aos 77 anos de idade, é música de ópera de Richard Wagner.

O contraste é completo; depois do flamenco no *Gururú*, cuja letra falava de dinheiro (“*Hay qye ganar dinero y no saberlo regular*” - BUÑUEL, 1985: 53), segue o que ninguém esperava: o mais intrínseco da ópera alemã: Wagner, depois do flamenco; Bayreuth, depois de Sevilha. Será que há uma interpretação ou estamos mais uma vez diante da situação do saco que aparece tantas e tantas vezes no filme e que fica um elemento estranho para quem quer conhecer seu conteúdo?

O saco tem sua função: os espectadores sentem curiosidade e, finalmente, frustração diante desse objeto obscuro. O tema do filme, a frustração - de Mathieu e Conchita, de Isabelle e do garoto - é também sentida por quem vê o filme. *Cé! Obscur Objet du Désir* é uma obra coerente.

Mostramos também que o filme é uma obra equilibrada pela estrutura, que é um jogo cinematográfico de equivalências.

Vimos também que as “cenas de ruptura” do *flash-back* seguem regras rígidas. (É verdade, não aprofundamos o problema de por que o trem é verde e, de repente, prateado.)

cet obscur objet du désir

Explicamos os deslocamentos, os lugares, as referências à vida e à obra do cineasta e vimos que Buñuel é capaz de substituir todos os elementos alusivos ao mundo do autor de *La Femme et le Pantin* e de criar seu próprio universo artístico. O que, aparentemente, é caos e confusão, tem sistema e regras.

Tentemos achar o que é “*la règle du jen*” (TARANGER, 1990: 15) na última cena do filme.

Sabemos que a música wagneriana já foi usada na apresentação de *Un Chien Andalou*:

“Buñuel. Se proyectaba la película y yo manejaba el gramófono. Arbitrariamente ponía un tango argentino, allá *Tristán e Isolda*” (TURRENT e COLINA, 1993: 25).

O primeiro filme reúne tango e *Tristão e Isolde* o último, flamenco e *A Valquíria*. O círculo é fechado: é a mesma técnica surrealista. A ruptura de estilos musicais é provocante. Wilson H. da Silva comenta a ruptura como fonte de desejo: “(...) o ‘desejo nasce da ruptura desde o corte à navalha de *Un Chien Andalou*’” (PÉNUELA CÁNIZAL, 1993: 64).

Além disso, o fragmento musical que acompanha a última cena do último filme é um dueto de amor: Siegmund e Sieglinde amam-se. Ainda não sabem que são irmãos. A relação é incestuosa; o fruto da união será um filho: Siegfried.

Essa música acompanha Mathieu e Conchita quando atravessam pela passagem, onde a “*dentellièr*” está remendando uma renda manchada de sangue. Mathieu e Conchita - Siegmund e Sieglinde - irmão e irmã que se amam. E ela esforça-se para guardar sua virgindade. Mathieu, que no filme tem mais de 50 anos, não é irmão, nem pai, nem amante de Conchita; e não obstante, ele é seu amante, seu pai e seu irmão. Mas não é fantoche. Os dois são equivalentes, complexados, obsessivos:

“(...) si se intenta construir un personaje muy racionalmente ese personaje no tendrá vida. Debe haber una zona de sombra” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993: 29).

O filme acaba numa explosão; a tela fica preta. Não há satisfação. O filho do amor incestuoso, na obra de Wagner, é Siegfried; o fruto do amor não-realizado, na obra de Buñuel, chama-se:

*Cet Obscur
Objet du Désir.*

Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles. (1964). *Les fleurs du mal et autres poèmes*. Paris, Garnier- Flammarion.
- BUACHE, Freddy. Une chorégraphie de la dualité. *L Avant-Scène-Cinéma*, n 344, p. 3-5.
- BUÑUEL, Luis. (1982). *Mon dernier soupir*. Paris, Laffont.
- (1985). Cet obscur objet du désir. *L Avant-Scène Cinéma*, n. 344, p. 10-64.
- CASANOVA, Giacomo. Histoire de ma vie. IX. In: LOUYS, Pierre. 1990. *La Femme et le Pantin*. Paris, Gallimard.
- DELON, Michel. Préface. In: LOUYS, Pierre. *La Femme et le Pantin*. Paris, Gallimard.
- GAUDREULT, André. (1989). *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris, Méridiens Klincksieck.
- GENETTE, Gérard. (1972). *Figures III*. Paris, Seuil.
- GRASSIER, Pierre e WILSON, Juliet. (1970). *Vie et oeuvre de Francis co Goya*. Fribourg, Office du Livre; Paris, Vilo.
- LAINÉ, Pascal. (1974). *La Dentellièr*. Paris, Gallimard.
- LOUYS, Pierre. (1990). *La Femme et le Pantin*. Paris, Gallimard.
- (1992). *Aphrodite*. Paris, Gallimard.

cet obscur objet du désir

- LYRA, Bernadette. (1993). Amorte imaginada. In: PEÑUELA CAÑIZAL (org.). *Um jato na contramão. Buñuel no México.* São Paulo, ECA/Perspectiva.
- MOLIÈRE. (1989). *Don Juan ou le Festin de Pierre.* Paris, Larousse.
- OMS, Marcel. (1985). *Don Luis Bunuel.* Paris, Les Éditions du Cerf.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. (1993). O obscuro objeto da ambigüidade. In: *Um jato na contramão. Buñuel no México.* São Paulo, ECA/Perspectiva.
- PRÉVOST, Abbé. (1972). *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut.* Paris, Gallimard.
- SADE, Marquis de. (1975). *Les 120 journées de Sodome.* 2 v. Paris, UGE.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. (1991). *Luis Bunuel.* Madri, Cátedra.
- SILVA, Wilson H. da. (1993). O espelho de “Susana” In: PEÑUELA CAÑIZAL (org.). *Um jato na contramão. Buñuel no México.* São Paulo, ECA/Perspectiva.
- TARANGER, Marie-Claude. (1990). *Luis Buñuel. Le jeu et la loi.* Saint-Denis, PUV.
- TURRENT, Tomás Pérez e COLINA, José de la. (1993). *Buñuel por Buñuel.* Madri, PLOT.
- WAGNER, Richard, (s.d.) *Die Walküre. Libretto.* Bayreuth, Richard Wagner Edition.