

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA  
FRANCESA

MARILENE VOLPON GIACOMETTI

**Tradução fílmica do conto “*Au bord du lit*”  
de Guy de Maupassant**

São Paulo  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA  
FRANCESA

**Tradução fílmica do conto “*Au bord du lit*”  
de *Guy de Maupassant***

Marilene Volpon Giacometti

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Língua e Literatura  
Francesa do Departamento de Línguas  
Modernas da Universidade de São Paulo,  
para obtenção do título de Mestre em Língua  
Francesa

Orientador: Prof. Dr. Alain Marcel Mouzat

São Paulo  
2008

*"La moindre chose contient un peu d'inconnu  
Trouvons-le."*

Guy de Maupassant

*"... bisogna sempre bruciare di passione,  
quando si affronta qualcosa."*

Luchino Visconti

*"Le roman est un récit qui s'organise en  
monde, le film un monde qui s'organise en  
récit."*

Jean Mitry

## DEDICATÓRIA

*Ao meu marido Antonino, que está sempre ao meu lado, exemplo de paciência, amor e compreensão.*

*Às minhas amadas filhas Vanessa e Viviane e à pequenina Lígia, que durante este processo veio para me dar felicidade, agradeço cada sorriso e carinho.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Alain Marcel Mouzat, com admiração, pela orientação atenciosa, pela competência, pelo incondicional apoio e suporte para que esta pesquisa se concretizasse.

À querida Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mariarosaria Fabris a quem devo a proposta deste projeto, pela confiança em mim depositada, pelos apontamentos de grande significação para meus estudos, pela amizade e generosidade.

Ao Prof. Dr. Ivan Carlos Lopes pelas importantes sugestões oferecidas durante o exame de qualificação.

Aos professores das disciplinas cursadas cujos ensinamentos foram valiosos na estruturação deste trabalho.

À Edite Mendez Pi, por seus esclarecimentos, suas sugestões e ajuda inestimáveis.

À minha amada família, mãe, irmão, irmãs, sobrinhos, cunhados, genros Fábio e Gustavo, minha eterna gratidão por estarem incondicionalmente ao meu lado.

Aos amigos pelo incentivo, companheirismo e carinho.

## RESUMO

As adaptações nunca param de ocupar as telas de cinema e continuam a prender a atenção de críticos e analistas.

Este trabalho trata basicamente da tradução de linguagem do universo verbal – literário para o universo fílmico. É uma tentativa de criar um caminho para o entendimento das adaptações e as razões da fragmentação e adequações que estas sofrem, criando-se um outro texto.

Esta pesquisa está concentrada em uma específica adaptação. Ela investiga a forma como Luchino Visconti transmutou o conto *Au bord du lit* de Guy de Maupassant no filme *Il lavoro*.

**Palavras chave:** Maupassant, Visconti, conto, filme, tradução, Il lavoro, Au bord du lit.

## ABSTRACT

Adaptations never leave the marquees of movie theaters and have persistently captured the attention of critics and analysts.

The present work focuses basically on language translation from the verbal – literary universe to the filmic universe. It is an attempt to find a way to understand adaptation and the reasons for the fragmentation and adequating process it suffers and that creates another text.

The research is concentrated on a specific adaptation. It investigates the way Guy de Maupassant's *Au bord du lit* was translated by Luchino Visconti in the movie *Il lavoro*.

**Key words:** Maupassant, Visconti, short story, film, translation, *Il lavoro*, *Au bord du lit*.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	09	
<b>Capítulo I – Guy de Maupassant</b>		
1. Maupassant e o conto .....	18	
2. Maupassant e o teatro.....	30	
3. Maupassant e a mulher.....	38	
4. Maupassant - <i>Au bord du lit</i> .....	50	
5. Maupassant e o desejo triangular.....	58	
<b>Capítulo II – Luchino Visconti</b>		
1. Visconti e o cinema.....	67	
2. Visconti e o teatro.....	77	
3. Visconti e a mulher.....	85	
4. Visconti e o desejo triangular.....	94	
<b>Capítulo III – <i>Au bord du lit / Il lavoro</i>: Relações entre textos</b>		
1. <i>Au bord du lit / Il lavoro</i> : intertextualidade.....	97	
2. <i>Au bord du lit / Il lavoro</i> : filme.....	103	
<b>Capítulo IV - <i>Au bord du lit / Il lavoro</i>: do texto ao filme.....</b>		112
<b>Considerações finais</b> .....	124	
<b>Referências bibliográficas</b> .....	128	
<b>Ficha técnica</b> .....	133	
<b>Anexos:</b>		
1. <i>Au bord du lit</i> .....	135	
2. <i>La paix du ménage</i> .....	145	
3. Roteiro do filme <i>Il lavoro</i> .....	180	

## INTRODUÇÃO

O registro visual, a imagem, coloca em foco os fatos e o pensamento de toda a humanidade através dos tempos. Do homem pré-histórico, com suas inscrições e figuras pintadas nas cavernas, ao homem do século XXI, as diversas artes da imagem, tais como a pintura, a fotografia, o cinema ..., e a extraordinária atração que exercem sobre o olhar, têm testemunhado diversos aspectos da história.

Parte relevante desse processo, o cinema, concebido apenas como meio de registro quando surge em 1895, presta-se sobretudo a enfocar a realidade. Ao longo de sua história, essa arte dotada de linguagem específica, relacionada à técnica narrativa e à necessidade de contar uma história, busca estruturar essa linguagem e para engendrar sua especificidade estabelece um diálogo com as outras artes. Para solucionar problemas de perspectiva, composição, enquadramento e iluminação, por exemplo, recorre à pintura; do teatro retira a noção de encenação e a literatura (romance, conto, poesia, novela, etc...) se evidencia como solução para se criar roteiros, argumentos e diálogos para os filmes.

Desde o princípio o cinema não só dirige o olhar da câmera para o próprio filme, tal qual faz Georges Méliès ao imprimir uma dimensão nova às fórmulas dos irmãos Lumière, como também explora sistematicamente o patrimônio das artes e da literatura mundial.

Roland Barthes ressalta que a narrativa, *sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo*

*gesto, pela mistura ordenada de todas estas substâncias começa com a história da humanidade . Ela se faz presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (...), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, nos faits divers, na conversação. (Análise estrutural da narrativa, 1971, p. 19).*

Essa relação entre imagem e conteúdo narrado, entre linguagem escrita e registro visual, entre Literatura e Cinema, e este e toda a série de outras artes com as quais dialoga, nos fornece amplas perspectivas de pesquisa.

Analisar modalidades de um determinado tipo de discurso com linguagem própria e exclusiva, como são o texto escrito e a prática cinematográfica, solicita uma investigação específica quando se busca equacionar e debater a natureza das relações existentes entre ambas.

Assim sendo, elaboramos um projeto que tem como proposta o estudo da transposição de uma obra literária para o cinema. O corpus constitui-se do conto *Au bord du lit* de Guy de Maupassant e sua tradução fílmica denominada *Il lavoro* realizada pelo cineasta italiano Luchino Visconti, um dos quatro episódios do filme *Boccaccio'70*.

A leitura que Visconti faz do conto de Maupassant para o cinema exige reorganizar e deslocar elementos presentes em um discurso ficcional para outro. As modificações resultantes podem provocar eventuais transformações de sentido da obra original, pois implica em um refazer complexo que consiste em preservar conteúdos e valores inscritos ao se adaptar o potencial do texto literário em imagens, de modo

que este não seja na tela pura instância de repetição, mas estratégia que instale a diferença pela introdução dos novos ingredientes da outra linguagem.

Ao longo de sua existência literatura e cinema, como produto da sociedade e dos valores culturais a ela agregados, têm sido objeto de reflexão.

Inúmeros cineastas têm no trabalho de escritores as bases para criar algumas de suas principais obras e estudá-las possibilita uma maior compreensão do fazer artístico e do processo de criação.

A importância de estudos e análise dos discursos verbais e não-verbais na construção de caminhos para melhor compreender a complexidade das duas linguagens e o papel primordial que desempenham no processo operado pela tradução nos conduz à proposta deste trabalho.

A adaptação cinematográfica se baseia na seleção e exclusão de elementos que constituem a narrativa literária, explorando as possibilidades da transposição de elementos de uma cultura à outra. A intersecção entre dois sistemas textuais pode produzir diferentes equivalências estratégicas, se pensarmos na tensão entre dois pólos, ou seja, as similaridades e as diferenças. Visconti ao fazer escolhas a partir da literatura de Maupassant extrai algo do contexto do conto e o faz manifestar-se em um outro suporte.

Considerando-se que concepção literária e cinematográfica pertencem a dois campos semióticos diferentes, estabelecer as vinculações entre os dois discursos nos leva às seguintes questões: De

que modo o novo suporte preserva o conteúdo do texto original? De que forma certos pontos da estrutura narrativa escritural são recuperados no filme?

O processo de tradução, dentro da análise das relações entre literatura e cinema, exige pensar nos elementos diferenciadores existentes entre o texto original e o texto adaptado. O primeiro empresta ao outro uma parte essencial do que o caracteriza e, embora permanecendo distintos, os dois textos passam a se assemelhar em algum dos seus níveis, o que legitima a rubrica tradução/adaptação.

Embora haja uma multiplicidade de perspectivas de abordagens teóricas no plano da narrativa escritural e do discurso cinematográfico, o caráter sintético de nossa pesquisa está centrado apenas num aspecto, numa direção particular de análise e, como afirmamos anteriormente, solicita uma investigação específica. Para a realização dos objetivos propostos utilizaremos a tradução intersemiótica.

Ao nos referirmos à tradução, o problema da equivalência na diferença de que nos fala Jakobson (1995) é imediatamente lembrado. Ao afirmar que só é possível uma transposição criativa, o autor considera três maneiras para realizá-la:

- a interpretação de signos verbais por outros da mesma língua, que ele denomina tradução intralingual;
- a tradução propriamente dita, isto é, de uma língua para outra, ou tradução interlingual;

- a transposição de um sistema de signos verbais para outro, não verbal, que ele chama de tradução intersemiótica ou transmutação.

A tradução intersemiótica, da qual faremos uso, pressupõe transportar o conteúdo de uma semiótica para outra, como é o caso da adaptação literária. A transposição de um texto verbal para a linguagem filmica transforma o produto de tal transmutação em uma outra obra, mas ambas apresentam, em alguma medida, uma certa ressonância.

Traduzir um texto para um sistema de signos diferentes, como o que ocorre entre literatura e cinema, pressupõe encontrar estratégias próprias da nova linguagem que preservem o conteúdo investido no original. Essa transposição para um novo suporte não se restringe apenas a criar a sensação de mimese da realidade presente na narrativa textual. Ela reflete e recria através da imagem essa realidade, transformando e construindo relações de sentido entre os discursos. Um discurso pode se valer de outros para provocar novos sentidos em uma obra.

Essa abordagem implica um caráter dialógico na medida em que o *discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro*, como afirma Fiorin (1999, p. 29) ao tratar do conceito bakhtiniano de dialogismo.

Para Bakhtin textos dialógicos resultam do cruzamento de muitas vozes sociais. Sobre a voz de um discurso ressoam outras vozes, que constroem o processo de produção de sentido.

Segundo Barros (1994, p. 4) a intertextualidade na visão do teórico russo, nasce das *vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos.*

Na segunda metade dos anos sessenta, a partir da leitura da obra de Bakhtin, Julia Kristeva introduz no cenário do estruturalismo francês o conceito de intertextualidade.

Ao afirmar que *todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto*, Kristeva (1974, p. 64) retoma as concepções bakhtinianas de funcionamento intertextual da narrativa.

A intertextualidade entendida como a incorporação de um texto em outro, podendo construir, reproduzir o sentido incorporado ou transformá-lo, torna-se um importante instrumento para as questões a serem discutidas em nosso trabalho.

Além da presença da tradição maupassantiana no filme de Visconti se faz necessário pensar na problemática da proliferação dos textos de Maupassant. Estes são frequentemente retomados e retrabalhados por ele como um fermento ativo, uma substância que misturada à outra transforma-se em um novo produto.

As escolhas narrativas e discursivas de Visconti relacionadas ao conto de Maupassant nos leva a aliar os conceitos sumariamente apresentados nesta introdução aos procedimentos que permitam verificar como se concebe a produção do sentido textual.

Considerando-se o conteúdo dessa dissertação se faz necessário criar outros caminhos que norteiem a análise a ser feita. Encontramos na

obra de René Girard, *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, as bases que nos auxiliem na compreensão de questões apresentadas neste estudo.

Em sua obra, Girard trata da teoria do *desejo mimético* que afirma ser o homem essencialmente desejo. De forma resumida, pode-se dizer que este desejo, para se formular como tal, consiste em que esse homem deseje os objetos já desejados por outra pessoa. É o que o autor chama de desejo triangular. Por exemplo, meu objeto de desejo só o será a partir do instante em que recaia sobre esse mesmo objeto o desejo de um outro alguém. O outro também só desejará o que eu desejo e assim reciprocamente. Os homens, segundo o autor, querem se apropriar do mesmo objeto, daí o mimetismo, que consiste na vontade de imitar, de se fundir no outro para se apoderar do que ele quer.

A fim de demonstrar como se efetiva a tradução intersemiótica no processo de adaptação estabelecemos como método de trabalho a abordagem da obra escritural como ponto de partida em direção à obra fílmica, tendo o roteiro como mediador. Aplicar uma estrutura narrativa no conto e no filme, por exemplo, segundo a matriz proposta por René Girard para apontar o sentido tanto do texto verbal quanto do visual, poderá indicar o modo como cada um se constrói. Analisá-los em sua especificidade e relacioná-los implica apontar os elementos pertinentes (conjunções) e os diferenciadores (disjunções) evidenciando suas correlações. Confrontar os resultados obtidos certamente nos permitirá melhor compreender o processo de tradução intersemiótica.



Oferecer uma visão geral das teorias abordadas considerando uma reflexão sobre tradução e as relações *entre textos* justifica incluir aspectos teóricos de *Palimpsestes* de Gérard Genette. Seu conceito de transtextualidade, que trata da relação de um texto, manifestada ou não, com outros textos, engloba cinco procedimentos: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade. Estes, muitas vezes, se apresentam atuando de forma conjunta e complementar.

Essa *transcedência textual do texto*, ou *transtextualidade* de que nos fala Genette (1982), abre espaço para observarmos certos aspectos do escritor a ser estudado e também para lançarmos um olhar sobre sua produção literária e o contexto social em que esta se inclui.

Em sua técnica de narrar, Maupassant faz do personagem um instrumento de sua ironia e de crítica social à burguesia, verdadeira obsessão do autor, segundo as observações de Barthes (1993) ao tratar de certos temas recorrentes da obra maupassantiana.

Ao produzir textos que se apóiam em sua própria produção Maupassant estabelece um diálogo que funciona também como eco das vozes de seu tempo, da história de um grupo social, de suas crenças e de seus valores.

Desse ponto de vista, a inserção da peça *La paix du ménage*, imagem especular que reafirma e assegura a dinâmica da personagem feminina do conto, torna-se importante na medida em que recupera um dos motivos comuns ao temário maupassantiano.

Forma ulterior de retomar as informações que o primeiro texto veicula, o autor coloca em foco a ética superficial dos integrantes de uma sociedade onde o capital é um elemento predominante.

Apontar as diversas camadas de sentido que se engendra na matéria de expressão do cinema, a imagem, requer um estudo criterioso do corpus a ser utilizado, ou seja, do filme *Il lavoro*. Embora centralizada neste último, a concepção do processo criativo de Luchino Visconti engloba uma apresentação deste cineasta e do projeto no qual se insere o episódio fílmico.

Analisá-lo para compreender sua organização formal, contextualizá-lo no momento em que foi produzido, incluir o roteiro, filtro mediador de Maupassant a Visconti, esquematizador das urdiduras que se plasam na produção fílmica, pressupõe encontrar respostas para algumas de nossas indagações iniciais.

## CAPÍTULO I

### GUY DE MAUPASSANT

#### Maupassant e o conto

*L'oeil, songez à lui. Il boit la vie apparente pour en nourrir la pensée. Il boit le monde, la couleur, le mouvement, les livres, les tableaux, tout ce qui est beau et tout ce qui est laid, et il en fait des idées.*<sup>1</sup>

(Maupassant, *Un cas de divorce*)

Alguns aspectos da vida e da obra de Guy de Maupassant revelam o olhar particular com que este autor observa e seleciona elementos da realidade que o circunda e os inscreve nos vários gêneros textuais que o consagram.

Nascido em 1850 no castelo de Miromesnil, René A. Guy de Maupassant passa sua infância na Normandia, tema, entre outros, que perpassa sua escrita. Seu pai, Gustave de Maupassant, adquire o direito de usar a partícula de nobreza em 1846, ano em que se casa com Laure, pertencente à alta burguesia normanda.

---

<sup>1</sup> O olho, pense nele. Ele bebe a vida aparente para nutrir o pensamento. Ele bebe o mundo, a cor, o movimento, os livros, as pinturas, tudo o que é belo e tudo o que é feio, e engendra idéias.

Nota: Todas as citações em francês e italiano foram traduzidas pela autora deste trabalho.

A presença temática da sociedade de seu tempo, do divórcio e do posicionamento feminino presentes nas obras maupassantianas contribuem para o desvelamento dos valores e da estética do autor. Entretanto, sua escritura não implica em deixar-se considerar mero reflexo de sua época, mas proporciona poder avaliar o quanto o autor dialoga com ela ao reproduzir ou refratar informações intrínsecas ao tempo e ao lugar em que foram produzidas.

Maupassant inicia sua carreira escrevendo poemas por volta de 1868 e a desenvolve a partir de 1871 em diversos jornais e revistas, graças à recomendação do amigo e mestre Flaubert, sob diversos pseudônimos, tais como Guy de Valmont, Maufrigneuse, Joseph Prunier. Dedicou-se a vários gêneros literários: poesia, teatro, crônica, narrativa de viagem, novela, conto e romance.

Em 1875 aparece seu primeiro conto, *La main d'ecorché*, no Almanach de Pont-à-Mousson, em que assina Joseph Prunier. Em 1880, publica o livro de estréia "*Des Vers*" e seu primeiro sucesso *Boule de suif*, em *Les soirées de Médan*. Seguem-se as publicações de quinze volumes de contos, ficando ainda outros esparsos.

Seus procedimentos literários vinculam-se ao contexto de sua escritura e à importância da literatura nos jornais dessa época. A produção de Maupassant, freqüentemente inspirada na atualidade de seu tempo e que se reflete em seu estilo, aparece na imprensa antes de ser reunida em volumes. De 1880, época em que começa seu período de maior produção, a 1888 ele escreve para o cotidiano *Le Gaulois*.

Em *Gil-Blas*, publicação *légère* de importante aceitação no meio militar, para a qual contribui a partir de 1881, o conto *Au bord du lit* é publicado pela primeira vez na terça-feira de 23 de outubro de 1883, em que assina Maufriigneuse. Surge depois na edição original do volume intitulado *Monsieur Parent*, Paris, Paul Ollendorff éditeur, em 1886, contendo dezessete contos.

A filiação de um texto a outro e sua adequação a um novo formato é uma característica do autor. Certos temas são por ele retrabalhados em formas literárias diferentes, como por exemplo, o do conto *Le testament* (1882), em que a idéia da rivalidade entre filho legítimo e natural é retomada no romance *Pierre et Jean* (1888). Também o drama de Bertin em *Fort comme la mort* (1889) se esboça primeiro nos contos *Adieu* (1884) e *Fini* (1885).

*Au bord du lit*, que já se apresentava com rubricas destacadas em itálico no texto de 1883, encontra-se adaptado em quase sua totalidade para o teatro na comédia de costumes *La paix du ménage*.

Muitas de suas narrativas, como os contos *La revanche* (1884), *L'Odyssée d'une fille* (1883), *L'armoire* (1884), *La fenêtre* (1883), entre outros, foram reproduzidas e editadas na coleção denominada *Le Nouveau Décaméron* (Godenne, 1993).

Inspirada no Decameron (1353) de Giovanni Boccaccio, a composição dessa obra retoma a fórmula do modelo italiano. Renomados contistas publicaram, entre 1884 a 1887, um conjunto de cem relatos, apresentados por um narrador comum, contados em dez dias e compilados em dez volumes.

Maupassant teve o privilégio de escrever um conto para cada dia, ou se preferirmos, para cada um dos volumes. A ficção adotada inseria cada conto ou novela no interior de uma conversa que servia de introdução e de conclusão ao final. Esse encaixamento de narrativas, prática maupassantiana frequente, produz um efeito de verossimilhança ao relato.

O autor introduzia nos contos um prólogo que não existia no original anteriormente editado. Ao tomarmos como exemplo de tal procedimento *La fenêtre*, verificamos acréscimos que não constam na edição da Pléiade de 1974 (p. 896, v.1), que adota o texto de 1883, publicado pela primeira vez em "*Gil Blas*" e que se inicia da seguinte forma:

*Je fis la connaissance de Mme de Jadelles à Paris, cet hiver.*

*Elle me plut infiniment tout de suite .<sup>1</sup>*

Porém, na edição de 1888, da 3<sup>o</sup>. *journal* de *Le Nouveau Décaméron*, *La fenêtre* é reestruturado e acrescido do preâmbulo que se segue:

*« (...) je suis préoccupé [répondit Guy de Maupassant] d'une confidence que m'a faite ce matin mon ami Maufriqueuse, et les détails en sont si bizarres qu'ils me troublent absolument.*

*— Cela tombe mal, Monsieur, car j'allais en appeler à votre gracieuseté et vous demander une histoire d'amour.*

---

<sup>1</sup> Conheci a Sra. de Jadelles em Paris, neste inverno. De imediato ela me agradou infinitamente.

— Il me serait difficile, Madame, de penser à autre chose qu'au malentendu qui vient de faire rompre le mariage de mon ami avec Madame de Jadelle. (...)»<sup>1</sup> (Idem, p. 1564, v. I)

Ao final desse diálogo inicial, citado apenas parcialmente neste trabalho, o conto é retomado como o reproduzido na edição de 1883, mas termina com o seguinte acréscimo:

« Voilà ce que m'a raconté Maufriqueuse, dit Guy de Maupassant en achevant son histoire. Voyons, que devait-il faire ? que pouvait-il tenter ? Vous, Mesdames, vous seriez-vous montrées tellement inexorables ?

— Ho ! nous, Monsieur, dit la marquise Thérèse, nous ne sommes pas en question. Mais, à la place de Maufriqueuse, savez-vous ce que j'aurais fait ?

— Non.

— Eh bien ! Pendant que je tenais le bouquet, j'en aurais arraché les fleurs ! »

Cette déclaration de principes fut accueillie par un silence qui n'avait rien de malveillant ; mais, en vérité, on ne pouvait sanctionner un pareil conseil par une approbation quelconque. Madame de Rocas voulut pourtant dire quelque chose ; la bonté se

---

<sup>1</sup> (...) estou preocupado (respondeu Guy de Maupassant) com uma confiança que meu amigo Maufriqueuse me fez esta manhã, e os detalhes são tão bizarros que me perturbam sobremaneira.

— É uma pena, senhor, pois gostaria de apelar à vossa cortesia para vos pedir uma história de amor.

— Seria difícil para mim, senhora, pensar em outra coisa que não seja o mal entendido que pôs fim ao casamento de meu amigo com a senhora de Jadelle.

*lisait sur son visage de rose épanouie et, en vraie méridionale, elle savait au besoin s'élever au-dessus des mièvreries parisiennes.*

*« Mon Dieu ! fit-elle quand on se trompe, on se trompe, et il ne faut pas tant crier pour cela, à moins qu'on ne puisse crier à temps. Du moment où il ne restait sur la place ni morts, ni blessés, on pouvait, au bout d'un certain temps, conclure un armistice. »*<sup>1</sup> (Idem, p. 1564-5, v. 1)

Entre as fórmulas mais características dos prólogos encontra-se a de fornecer dados que reafirmam uma certa autenticidade desejada, visto que testemunhos particulares evocam a verossimilhança de uma situação dada como real.

O segundo texto, enquanto reelaboração e reescritura, nos fornece aspectos de um procedimento que deixa entrever a evolução, a preferência estética e a técnica maupassantiana.

Um outro ponto a ser considerado é o dom de observação e síntese do autor. Este inscreve o tema e os personagens de seus contos no seu campo de visão em um só bloco, breve e completo, em que a coerência discursiva dos fatos narrados nos leva a pensar num roteiro.

---

<sup>1</sup> *“Eis o que contou Maufrigneuse, disse Guy de Maupassant concluindo sua história. Vejamos, o que ele deveria fazer? o que poderia tentar? Vós, senhoras, terleis vos mostrado tão inexoráveis?”*

*– Oh! nós, senhor, disse a marquesa Thérèse, não estamos em causa. Mas, no lugar de Maufrigneuse, sabeis o que eu teria feito?*

*– Não.*

*– Bem. Enquanto eu tivesse o buquê, eu teria lhe arrancado as flores.”*

*Esta declaração de princípios foi acolhida por um silêncio que nada tinha de malévolo, mas, na verdade, não se poderia sancionar um tal conselho com uma aprovação qualquer. Entretanto, a Sra. de Rocas quis dizer alguma coisa; lia-se bondade em seu rosto de rosa desabrochada e, como verdadeira meridional, ela sabia, caso necessário, se colocar acima das frivolidades parisienses.*

*“– Meu Deus! disse, quando nos enganamos, nos enganamos, e não se faz necessário gritar por isso, a menos que possamos gritar a tempo. Desde que não haja mortos, nem feridos, depois de algum tempo, se poderia celebrar um armistício.”*



Os valores estéticos com que Maupassant trabalha, revelados por um olhar atento e particular de apreender o mundo, se inserem em sua escrita, produzindo inúmeras reflexões.

Nosso próprio *conteur*, contador e contista, ressalta sua invulgar atenção visual na crônica *La vie d'un paysagiste*:

— *Oui, j'ai la sensation nette et profonde de manger le monde avec mon regard (...).*<sup>1</sup> (Conard, 1910, p. 84, v. 2)

Santelli define esse caráter representativo da produção maupassantiana com a seguinte afirmação:

— *C'est d'une mathématique parfaite et c'est un scénario. Le regard de Maupassant est essentiellement cinématographique.*<sup>2</sup> (in Forestier, 1993, p. 289)

Roteirista e diretor, Santelli dirigiu treze filmes inspirados em obras do autor e comenta essas adaptações ao afirmar que:

— *... il y a dans toute nouvelle de Maupassant un scénario serré, condensé en quelques lignes.*<sup>3</sup> (in Forestier, 1993, p. 286).

Esse traço marcante encontrado em sua prática de narrar pode justificar que apenas treze anos após o nascimento do cinematógrafo, de 1908 até a adaptação de *Au bord du lit* exibida em 1962, várias outras obras de Maupassant foram transpostas para a tela por cineastas de

---

<sup>1</sup> — *Sim, tenho a nítida e profunda impressão de comer o mundo com meu olhar (...).*

<sup>2</sup> — *É uma matemática perfeita e um roteiro. O olhar de Maupassant é essencialmente cinematográfico.*

<sup>3</sup> — *Há em toda novela de Maupassant um roteiro, conciso, condensado em algumas linhas.*

diversas nacionalidades, entre os quais se inclui o brasileiro Alberto Cavalcanti.

Destacamos a seguir algumas dessas adaptações fílmicas anteriores a *Il lavoro*, o país em que foram produzidas e seus diretores (Dizol, 1997, p. 58):

*Le Père Milon* (France, 1908) – Firmin Gémier

*The Necklace* (USA, 1909) - David Wark Griffith (d'après *La Parure*)

*Para Gnedych* (Russie, 1915) – Ivan Protazanov (d'après *Le Horla*)

*Expiation* (France, 1918) – Camille de Morlhon (d'après *Le Champ d'oliviers*)

*The Diamond Necklace* (Grande-Bretagne, 1921) - Denison Clift (d'après *La Parure*)

*Ivette* (France, 1927) – Alberto Cavalcanti

*L'Ordonnance* (France, 1933) – Victor Tourjanski

*Bouichka* (URSS, 1934) – Mikhaïl Romm (d'après *Boule de suif*)

*Maria No O Yuki* (Japon, 1935) – Kenzi Mizoguchi (d'après *Boule de suif*)

*Une Partie de Campagne* (France, 1936) – Jean Renoir

*Bel Ami* (Allemagne, 1939) – Willy Forst

*Stagecoach* (USA, 1939) - John Ford (d'après *Bouille de suif*)

*Boule de Suif* (France, 1945) – Christian Jaque

*Deux Amis* (France, 1946) - Dimitri Kirsanov

*The Private Affairs of Bel- Ami* (USA, 1947) – Albert Lewin (d'après *Bel-Ami*)

*Una Mujer sin Amor* (Mexique, 1951) – Luis Buñuel (d'après *Pierre et Jean*)

*Le Plaisir* (France, 1952) – Max Ophüls (d'après *Le Masque, La maison Tellier et le Modèle*)

*Une Femme Coquette* (France, 1955) – Jean-Luc Godard (d'après *Le Signe*)

*The True and the False* (Suède-USA, 1955) - Mickaël Road (d'après *Divorce et Miss Harriett*)

*Bel-Ami* (France, 1957) - Louis Daquin

*Une Vie* (France, 1957) - Alexandre Astruc

*Boccaccio'70 – Il Lavoro* (Italie, 1962)- Luchino Visconti (d'après *Au bord du lit*)

Em *Maupassant Vivant*, prefácio do primeiro volume de *Contes et nouvelles* (1974, p. XIII, v.1), Armand Lanoux ressalta que:

*"Maupassant a hérité de Flaubert ce que l'on a appelé depuis l'école du regard. (...). La part qu'il fait, dans ses meilleures pages, à la révélation du personnage par l'objet lui est bien personnelle."*<sup>1</sup>

Essa técnica narrativa impessoal e sobretudo objetiva pode ser constatada nas palavras do próprio autor :

*"Je considère que le romancier n'a jamais le droit de qualifier un personnage, de déterminer son caractère par des motifs explicatifs. Il doit me le montrer tel qu'il est et non me le dire (...). Les faits et les personnages seuls doivent parler."*<sup>2</sup> (in *Chroniques*, 1980, p. 42, v. 2).

---

<sup>1</sup> "Maupassant herdou de Flaubert o que depois foi chamado de escola do olhar. (...). A importância que ele concede, em suas melhores páginas, à revelação do personagem pelo objeto lhe é bem pessoal."

<sup>2</sup> "Acredito que o romancista jamais tem o direito de qualificar o personagem, de determinar seu caráter por razões explicativas. Ele deve mostrá-lo tal como ele é e não dizê-lo. Só os fatos e os personagens devem falar."

Certos elementos exteriores se incorporam à trama em personagens que o autor, como um jogador de xadrez, movimenta no quadro de suas narrativas sem desnudar o que os impele ou explicar o modo de agir que os caracteriza.

Um detalhe significativo, um fato de sua experiência pessoal, um objeto que passe pelo seu ângulo de visão, tudo que o impulse a escrever se impõe e integra a estrutura fechada de grande parte de sua obra contística.

Destinados a produzir um determinado efeito, há em seus contos enquadrados dois narradores, um interno e outro externo. De acordo com a classificação de G. Genette (1982) denomina-se heterodiegético o narrador externo ao acontecimento. O outro, testemunha do relato, homodiegético ou autodiegético, protagonista da ação.

Em grande número, esses contos maupassantianos como os *fabliaux*, que se ancoram na tradição oral e retratam um fato comum subvertido por algo perturbador, frequentemente ligado ao dinheiro e às fraquezas humanas, colocam em evidência imagens banais do cotidiano. Cria-se uma estratégia discursiva em que o narrador recorta um fragmento da realidade para desenvolver o tema ficcional.

Ao fixar e determinar um limite à narrativa, Maupassant condensa tempo e espaço e intensifica sua significação. Através de uma montagem curta, porém minuciosamente articulada, o autor isola um elemento e o agencia em função do acontecimento a relatar.

Do próprio ritmo do relato resulta o efeito a ser produzido, o instante privilegiado que constitui a razão de ser do conto. Este porém, se projeta numa realidade mais vasta do que os limites que sua estrutura impõe.

A arte que rege o gênero conto em Maupassant e as diferenças dessa prática em relação ao restante de sua produção literária se evidenciam pelo engenho técnico articulador da tensão interna e a perfeita coerência entre duração e intensidade.

Julio Cortázar, em *Valise de Cronópio*, comenta o interesse que certos contos despertam e cita *Boule de suif* como um dos que se inscrevem e permanecem em sua memória.

Em *Alguns aspectos do conto*, da obra acima mencionada, Cortázar (1974, p. 151) assinala a noção de limite do conto, afirmando que:

*Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma "ordem aberta", romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação.*

De acordo com Cortázar esse recorte em uma fotografia ou em um conto se converte em arte quando possui valor em si mesmo e se projeta para além do campo nele contido e encontra ressonância no outro, espectador ou leitor, o elo final de todo esse processo.

Em Maupassant o material escolhido, imagem ou acontecimento, muitas vezes presente no próprio título do conto, torna-se significativo através da técnica utilizada em seu desenvolvimento. As estreitas circunstâncias da narrativa se rompem para se precipitarem para muito além do seu próprio limite, transcendendo-o.

A propriedade de irradiar algo para além da concisão do argumento que o autor se propõe comunicar é o que confere um caráter único à escrita maupassantiana.

## Maupassant e o teatro

A evolução dos procedimentos da criação literária do autor e seu envolvimento com a complexidade de suas outras criações, o afastam de um dos primeiros gêneros a que se dedicou: o teatro. Entretanto, sua inclinação para a dramaturgia permanece e Maupassant retém muito de seus temas e técnicas, particularmente o recurso do *coup de théâtre*, recorrente em suas narrativas curtas.

O nome de Maupassant aparece pela primeira vez na imprensa normanda em *Le nouvelliste de Rouen*, na coluna *Théâtre de Paris*, em uma crítica bastante favorável à estréia da peça *Histoire du vieux temps*, como lemos em Besnard Coursodon. (1973, p. 292).

Primeira peça em um ato escrita em versos alexandrinos, publicada em 1874 e encenada em 19 de fevereiro de 1879, na qual um conde conta a uma marquesa histórias de amor, ou seja, histórias em *mise en abyme*, através das quais transparece a visão social de Maupassant da mulher do final do século XIX.

Escreve em 1875, em colaboração com alguns amigos, entre os quais Robert Pinchon, um projeto de Flaubert, *À la feuille de rose: maison turque*, cuja representação *en petit comité*, em abril desse mesmo ano, conta com a atuação de Maupassant.

Segundo Lanoux (1979, p. 125), parte da elite literária parisiense, entre os quais Flaubert, Émile Zola, Edmond Goncourt, Alphonse Daudet e Ivan Tourgueniev, assiste à ousada sátira social.

Em carta de 8 de março de 1875 endereçada à sua mãe, o autor escreve:

*Nous allons, quelques amis et moi, jouer dans l'atelier de Leloir une pièce absolument lubrique, où assisteront Flaubert et Tourgueneff. Inutile de dire que cette pièce est de nous.*<sup>1</sup>

Esta curta peça em um ato traça, com algumas pinceladas de erotismo, as aventuras de M. Beauflanquet, prefeito de Conville, e sua esposa.

O casal de burgueses normandos, por recomendação do amigo Léon, se instala numa *maison Tellier*, acreditando estar em uma simples hospedaria.

Disfarçada em um hotel, onde supostamente se hospeda um harém turco, na verdade prostitutas, o local se torna o cenário ideal para enganar e ridicularizar os personagens. O jovem autor faz um exercício de humor e talento em que o grotesco de certos tipos, como por exemplo uma singular *femme à barbe*, um corcunda frenético, um *vidangeur*, encarregado de limpar as latrinas, um inglês, um *Marsellais*, um capitão aposentado, entre outros, tornam-se elementos de uma ousada sátira social.

Tendo como pano de fundo as descobertas dos ingênuos burgueses surpresos com o curioso exotismo encontrado em Paris, Maupassant, sem qualquer hipocrisia, constrói cenas de um realismo licencioso, diálogos divertidos e *jeux de mots* ousados.

---

<sup>1</sup> *Vamos, alguns amigos e eu, representar no atelier de Leloir uma peça absolutamente lúbrica, à qual estarão presentes Flaubert e Tourgueneff. Inútil dizer que a peça é nossa.*



Escrito por um autor sério, esse texto erótico se sobressai pelo inusitado e ilustra o talento e o humor presentes na obra do poeta – dramaturgo em início de carreira.

Maupassant explora a arte da dramaturgia especialmente nos anos 1870 e escreve *La demande*, em 1876, publicada em 1927 e *La comtesse de Rhétune*, ou *La trahison de la Comtesse de Rhune*, em 1877, embora jamais tenham sido encenadas.

*La trahison de la Comtesse de Rhune*, drama histórico em três atos, se faz notar por sua densidade face à moral imposta pela sociedade da época.

A situação dramática está centrada no caráter sedutor e audacioso da protagonista que reduz o amor a uma armadilha e ao seu aspecto físico e carnal. Sua vontade de dominar se manifesta no modo inquietante com que ela apresenta a relação homem – mulher.

*Tout'homme appartient à la femme.*

*C'est notre esclave-né, soumis de corps et d'âme.*

*Ou qu'il soit notre epoux ou qu'il soit notre amant,*

*C'est un jouet d'amour ou terrible ou charmant. <sup>1</sup>*

*(Acte première – scène V)*

Tudo se passa na Bretanha num palácio do século XIV. Com a partida do Conde de Rhune para a guerra, a condessa pretende receber seu amante, o inimigo *l'Anglais* Gautier Romas. Em um jogo pérfido para

---

<sup>1</sup> *Todo homem à mulher pertence.  
É escravo nato, submisso de corpo e alma.  
Seja ele esposo, seja ele amante.  
É joguete de amor, terrível ou fascinante.  
(Primeiro Ato – Cena V)*

realizar seu desejo, a Comtesse de Rhune não hesita em seduzir um jovem pajem, Jacques de Valderose, e torná-lo um escravo disposto a tudo para ajudá-la a concretizar seus planos.

A traição, tema central da peça, se vincula não somente ao adultério, mas também à honra, à religião e à pátria.

A estética realista de Maupassant se faz notar na sua recusa em idealizar a realidade materialista da condessa, para quem o amor é essencialmente astúcia, artil e arte para prender suas vítimas. Ela não demonstra nenhuma noção de respeito ou dever, como se depreende das seguintes palavras:

*Dieu n'enchaînerait pas ma haine meurtrière.  
J'aime, entends-tu; mon coeur ne craint point la prière.  
J'aime, et dans ce mot-là pitié, vertu, pudeurs,  
Tous les vains sentiments et les fausses grandeurs  
Tombent, l'un après l'autre engloutis, comme tombe  
Une goutte de pluie en une mer profonde. <sup>1</sup>*

*(Acte troisième - scène I)*

O retorno imprevisto do Comte de Rhune leva a condessa ao suicídio e ao final, seu corpo e o do amante são atirados pela janela.

---

<sup>1</sup> *Deus não acorrentará meu ódio mortal.  
Amo, entendes; meu coração não teme a prece.  
Amo, e nessa palavra, piedade, virtude, pudor,  
Todos os vãos sentimentos e as falsas grandezas  
Caem, uns após outros tragados, como cai  
Uma gota de chuva em um mar profundo.  
(Terceiro Ato – Cena I)*

Ao expor a figura de uma mulher adúltera a peça adquire um caráter sádico face ao gosto do público sensível à moralidade da sociedade do século XIX, o que provavelmente possa ter impedido sua representação.

Em *Une répétition*, comédia em versos em *mise en abyme*, de 1876, editada em 1879 e levada em cena em 1904, o autor retorna à sátira social. Ele usa a metalinguagem cênica para ironizar o marido traído.

Mme. Destournelles ensaia em sua casa uma peça teatral. Seu coadjuvante, um jovem ator, lhe confessa o amor que sente por ela diante do marido. M. Destournelles acredita que a declaração feita pelo outro faz parte do texto e, na confusão entre o real e o representado, termina por não se dar conta da traição feminina.

Em carta de 11 de março de 1876 a Robert Pinchon, Maupassant escreve que o diretor do Vaudeville recusara *Une répétition* por julgá-la *trop fine* para seu teatro.

A família burguesa encontra-se no centro de sua próxima peça *Musotte*, de 1891, tragicomédia em três atos. Escrita em co-autoria com Jacques Normand e adaptada do conto *L'enfant*, torna-se um grande sucesso.

A ação se concentra no dia do casamento de Jean de Martinel com a inocente e bem-nascida Gilberte. Na noite de núpcias, enquanto ainda estão no domicílio dos pais da noiva, J. de Martinel recebe uma carta de sua amante Musotte, modelo com quem tinha rompido sem saber que esta estava grávida. Ele parte, então, para assistir à desamparada Musotte, prestes a morrer após o nascimento do filho de ambos. Depois de algumas horas, receoso com a expectativa da acolhida que lhe reserva os

familiares, ele volta com o recém-nascido para casa de M. de Petitpré, pai da noiva. Entretanto, Gilberte aceita a situação e a criança, dizendo:

*Mais oui, je le prends ! Où est-il ?*<sup>1</sup> (Maupassant, *Théâtre*, 1910, p. 158 )

A burguesia encontra-se ironizada nessa intriga doméstica em que vários personagens imprimem humor ao texto.

Em carta datada de março de 1891 e enviada a Robert Pinchon, ele escreve sobre o sucesso obtido com a encenação ocorrida em 4 de março, no *Gymnase*:

*Me voici auteur dramatique à succès, et rudement étonné de l'être, car je ne crois pas avoir découvert ce fameux secret dramatique, impénétrable pour les romanciers.*<sup>2</sup>

O germe de *La paix du ménage* encontra-se no conto *Au bord du lit*, publicado em 1883. Escrita em 1888 e encenada na *Comédie Française* em 6 de março de 1893, a peça em dois atos retrata a hipocrisia das conveniências burguesas em uma sociedade capitalista onde tudo se vende e se compra.

O escritor retoma o conto quase em sua totalidade, numa espécie de exercício de estilo e de composição, criando um texto paralelo impregnado de decadência *fin de siècle*, combinando dinheiro com poder numa sociedade que recusa o mesmo status a ambos os sexos.

---

<sup>1</sup> *Claro que eu fico com ele! Onde ele está?*

<sup>2</sup> *Eis-me autor dramático de sucesso, e espantadíssimo com isso, pois não creio ter descoberto aquele famoso segredo dramático, impenetrável para os romancistas.*

M. de Sallus decide reconquistar Mme. de Sallus, com quem mantém um casamento por simples razões financeiras e de aparência. Porém, face à uma união que dá por lei ao homem todos os direitos, a mulher, que só existe como valor de troca, decide se vender ao próprio marido. Num perverso e calculado jogo, ela reivindica o status de quem sempre deteve o poder.

Ao se efetuar uma leitura paralela entre *Au bord du lit* e *La paix du ménage* verifica-se que o homem concorda em pagar à esposa como à uma mercadoria em ambos os textos. As diferenças evidenciam-se quando no conto a mulher aceita ser paga e na peça Mme. de Sallus se recusa a aceitar o dinheiro jogando-o na cara do marido.

O final do segundo ato surpreende quando a condessa permanece em casa jantando com seu amante Jacques de Randol e M. de Sallus sai para encontrar sua nova conquista. Maupassant cria uma protagonista que pertence ao universo do final do século XIX e prenuncia a mulher do século seguinte. Ele faz dos personagens um instrumento da sua desconcertante ironia ao revelar um mundo onde os valores se invertem como num espelho.

O triunfo de *La paix du ménage* na França teve repercussão imediata no Brasil. Em dois de abril de 1893 o colunista português Jaime de Séguier, sob o pseudônimo de Alter Ego, escreve na coluna "Chronica Pariziense" de "O Jornal dos Jornais" sobre o êxito dessa montagem

naquele país.<sup>1</sup> Em Paris, no Théâtre Château Landon, a peça esteve em cartaz em março e abril de 2008, o que demonstra o permanente interesse pela criação teatral de Maupassant.

Esta obra tem inspirado os dramaturgos dos séculos XX e XXI e companhias contemporâneas assinalam a atualidade de outros textos do autor em recentes encenações.

Adaptado de um de seus mais conhecidos contos fantásticos, "O Horla" foi encenado no Teatro de Arena de Porto Alegre, em 2007.

J. E. Amacker lançou mão de alguns textos de Maupassant, entre eles *Au bord du lit*, na adaptação denominada "Contos de Sedução", encenada pelo grupo Tapa em 2001, trazendo também o estilo despojado do autor normando para o teatro no Brasil.

Este olhar sobre uma obra pessoal e fascinante leva à reflexão e constata a modernidade dos temas maupassantianos, entre os quais — o casamento, o adultério e a importância do dinheiro na vida conjugal — através do sucesso dessas produções.

---

<sup>1</sup> Um estudo completo sobre a repercussão das publicações de Maupassant no Brasil encontra-se na tese de mestrado "A volta do Horla: A recepção de Maupassant no Brasil" da pesquisadora Angela das Neves, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

## Maupassant e a mulher

*Entrons chez elles.*

Maupassant

A visão pessoal de mundo em Maupassant perpassa por seu profundo interesse pelo ser humano. O homem contemporâneo, sua atitude diante da própria condição, personagem de suas pulsões e de suas paixões, encontra-se no centro de sua composição literária.

O mundo popular do campesinato, a vida de salão da aristocracia decadente e da burguesia em ascensão, como também a pequena burguesia, composta pelos *petit bourgeois*, comerciantes, empregados de escritórios, funcionários, artesãos instalados por conta própria, membros das profissões liberais, dão força à sua ficção.

Observador de uma lucidez penetrante, o autor faz da escolha de certos tipos e do meio social em que vivem, uma combinação de elementos que abre espaço para que se possa refletir sobre alguns aspectos da sua estética.

Maupassant revela-se atento ao reproduzir de forma objetiva o comportamento desse homem de seu tempo. Entretanto, o quadro em que estes seres se encontram, o *milieu* dominante, ganha importância particular em sua engenhosa arte de escrever.

Podendo ser vista como um microcosmo do caráter burguês da sociedade francesa do século XIX, a obra de Maupassant abrange em sua diversidade um conjunto de tipos sociais característicos da burguesia parisiense. Considerados em sua situação pessoal, condição material,

profissão, entre outros fatores, estes indivíduos funcionam como uma síntese da burguesia urbana.

Segundo Lukács (*Marxismo e teoria da literatura*; 1968, p. 84) o imenso poder social da literatura, consiste precisamente em que, nela, o homem surge sem mediações, em toda a riqueza de sua vida interior e exterior. O homem real enfrenta contrastes, lutas e conflitos na vida social que, em literatura, podem ser reproduzidos e representados.

Para Maupassant, *la littérature et les mœurs ont toujours marché de front*<sup>1</sup>, como afirma na crônica *Le divorce et le théâtre*, publicada em *Le Figaro* de 12 de junho de 1884.

As obras literárias permitem captar o contexto em que os personagens se vinculam, bem como o movimento social do período histórico em que se inserem.

Na literatura maupassantiana encontra-se a configuração do mundo burguês como ângulo de análise significativamente estratégico. Imparcial observador, o autor introduz temas polêmicos como o divórcio e o papel da mulher na sociedade burguesa.

Em todos os níveis da burguesia e em uma parte da nobreza culta, a mulher se encontra excluída da vida cívica e da plenitude de seus direitos. Entretanto, é na família, reservatório das tradições e elemento essencial na formação da consciência burguesa, que ela exerce um importante papel na sociedade francesa do século XIX.

As novas condições de vida ligadas ao impulso do capitalismo financeiro e industrial modificam a concepção de conforto e luxo. Nas

---

<sup>1</sup> ... a literatura e os costumes sempre caminharam juntos, ...



idades, o espaço burguês se encontra relacionado à importância dos recursos e do patrimônio. Tanto as rendas do capital, quanto as do trabalho se tornam suscetíveis de proporcionar uma ampla ou moderada abastança a um certo número de indivíduos.

Os efeitos desse impulso econômico e da industrialização e sua preponderância fortalecem e consolidam a sociedade burguesa. Os grandes beneficiários dessa evolução passam a buscar o enobrecimento como um direito natural e a adotar os melhores aspectos do gênero de vida aristocrático.

Mesmo não sendo mais a classe dominante, a aristocracia tem seus valores de certa forma assimilados e introjetados e exerce influência sobre o comportamento da burguesia em ascensão.

Em *La Parure*, por exemplo, Maupassant descreve a classe média da sociedade de sua época e apresenta uma análise não somente das vidas dos pequenos cidadãos que nela vivem, como também faz uma crítica à hierarquia social, à conjuntura econômica condicionando a situação física e moral dos personagens (mais abastados e superficiais).

Por toda parte, as várias categorias de indivíduos buscam determinar suas prerrogativas e se insurgem contra a falta do direito à uma existência autônoma. O proletariado critica a ordem burguesa e se reveste de uma certa consciência de classe e busca afirmar-se como valor político e social.

Numa época em que as pessoas mobilizam suas energias para fazer triunfar as liberdades essenciais e a plenitude de seus poderes, o status da mulher, reduzida a um papel moral e privado, contrasta fortemente com

essas transformações sociais. Ela carece dos direitos legais para defini-la, permanecendo como uma categoria econômica e moralmente dependente daquele a quem o status jurídico confere o poder.

O domínio político e ideológico pertence ao homem, chefe de uma associação conjugal sob cuja autoridade está a esposa. No Código Civil francês (1988, p. 91), o artigo 213, de 1803, define a situação feminina nos seguintes termos:

*Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari.*<sup>1</sup>

Dentro dessa perspectiva, a análise da condição social, conjugal e sexual da mulher feita por Maupassant em *Une vie*, se acha muito próxima da realidade institucional de seu tempo e denuncia a falta de comunicação, de afeição e a impossibilidade de um acordo profundo entre o casal. Ele nos mostra o submisso papel feminino, face ao jugo masculino, desprovido de força, que se define principalmente na sua relação com o outro.

A residência delinea-se como um espaço-tempo da privacidade, enquanto o espaço público engendra rupturas propiciando a busca pelo direito à liberdade e identidade, estimulando ambições.

No regime patriarcal, o tempo do homem é ditado pelo ritmo dos negócios na vida pública. Na crônica *Les femmes*, publicada em Gil Blas de 29 de outubro de 1881, Maupassant afirma:

*( ... ) dans ce monde d'hommes à peu près élevés, qui sentent le tabac, passent au fumoir après le dîner et au cercle*

---

<sup>1</sup> O marido deve proteção à mulher, a mulher obediência ao marido.

*après le fumoir, fréquentent la Bourse et non les salons, ( ... )  
soupent entre mâles et payent l'amour !<sup>1</sup>*

No espaço burguês, a mulher rege o ritmo do tempo privado. Ela o ritualiza nos vários momentos do cotidiano que pontuam a regularidade da convivência no lar.

Em *Un dilemme*, crônica publicada em *Le Gaulois* de 22 de novembro de 1881, o autor comenta:

*( ... ) la femme du foyer, la femme toujours occupée des soins  
du ménage, toujours chez elle à laver les enfants, à compter le  
linge, et simplement vêtue et modeste comme une oie.<sup>2</sup>*

Afastada da vida pública, definida por suas múltiplas funções domésticas, enquanto esposa e mãe, ela exerce porém, influência direta na formação da sociedade burguesa e por mais determinante que fosse o papel do homem, este não prescinde da interferência feminina.

O casamento lhe assegura uma verdadeira posição no grupo social, mas juridicamente irresponsável, ela é ainda considerada uma menor e também excluída das responsabilidades civis e da maioria das manifestações legais da vida em comunidade. Celibatária, acha-se condenada a viver um devotamento total à família.

Fator importante da ascensão social nos meios burgueses e arranjo familiar, o casamento é ditado pelo interesse e caracterizado como uma

---

<sup>1</sup> (...) neste mundo de homens mais ou menos educados, que cheiram a tabaco, passam para o "fumoir" após o jantar e depois nas mesas de jogo, frequentam a Bolsa e não os salões (...), ceiam entre machos e pagam o amor!

<sup>2</sup> (...) a mulher do lar, a mulher sempre ocupada com os afazeres domésticos, sempre em casa a lavar as crianças, a contar a roupa branca, vestida simplesmente e com a modéstia de uma gansa.

negociação em que o nome e o dinheiro fazem parte das estratégias . Certos meios operários também não fogem a essa economia de troca, embora em menor escala.

Em *Un Dilemme* Maupassant denuncia a dupla moralidade imposta aos seres feminino e masculino.

*Les jeunes filles, chez nous, en grande majorité, sont élevées loin de tout plaisir, sévèrement, chastement ( ... ). Le mariage est pour elles l'émancipation.* <sup>1</sup>

O homem tem a liberdade de recusar esse procedimento legal, esta *transaction commerciale qu'on appelle un mariage.*<sup>2</sup> (*Le trois cas*, crônica publicada em Gil Blas de 15 de janeiro de 1884).

A ordem econômica que regulamenta de maneira desigual o casamento burguês na sociedade capitalista do século XIX, traz à tona a questão do adultério.

Socialmente admitido, tolera-se o adultério masculino, entretanto contra a infidelidade feminina o marido possui todos os privilégios. O dever conjugal o autoriza a usar de violência e em casos de crimes passionais as coerções são menores para o homem. A ele é permitido supervisionar a correspondência de sua esposa e caso seu conteúdo seja comprometedor, utilizá-la em um pedido de separação. À mulher é vetado esse mesmo direito e de acordo com os artigos 337 e 339 do Código Civil de 1884

---

<sup>1</sup> *As moças em nosso país, em sua grande maioria, são educadas longe de qualquer prazer, severa e castamente (...). O casamento é para elas uma emancipação.*

<sup>2</sup> *... transação comercial que se chama matrimônio.*

*l'adultère de la femme est puni d'emprisonnement alors que celui du mari n'entraîne qu'une amende*<sup>1</sup> . Portanto, a ela só resta uma solução:

*Celle que conseille l'infâme hypocrisie: sauver les apparences.*<sup>2</sup>

*(Un dilemme)*

A separação dos corpos é uma prática das regiões urbanizadas e um sinal de modernidade, como também o divórcio. Um procedimento legal permite que este seja concedido, a pedido de um dos cônjuges, depois de três anos de separação.

Contra a indissolubilidade do matrimônio, o divórcio, que se tornara uma conquista em 1792 e conheceu um grande sucesso entre a burguesia, é extinto em 1816. Entretanto, após intensa campanha pela revisão do Código Civil francês, empreendida por feministas e reivindicado por Alfred Naquet, é restaurado em 1884.

As desigualdades encontradas nas leis que disciplinam as relações matrimoniais também se evidenciam nas questões do divórcio. Este pode ser requerido, segundo os artigos 229 e 230 do Código Civil de 1803, quando do adultério feminino, mas somente se concederá à esposa o mesmo direito caso o marido mantenha a concubina no mesmo domicílio do casal.

Para escândalo dos conservadores, o divórcio passa a fazer parte dos costumes e o casamento progressivamente se converte num contrato livre.

---

<sup>1</sup> ... o adultério da mulher é punido com a prisão, enquanto o do marido implica apenas uma multa.

<sup>2</sup> A que aconselha a infame hipocrisia: salvar as aparências.

Face a todos os tabus do conformismo burguês, Maupassant desmistifica a questão do divórcio debatendo-a particularmente em crônicas. Suas considerações entram em ressonância com um outro tema: o casamento e suas inúmeras abordagens, entre as quais o adultério.

Em *Un dilemme* ambos os assuntos aparecem interligados:

*Quelle est la raison constante qui brise les unions et fait réclamer le divorce?*

*La lune de miel passée, l'amour dans le mariage devient presque toujours impossible, n'est-ce-pas ?*<sup>1</sup>

O mesmo argumento, porém em outro registro, aparece em *A propos du divorce*, publicado em *Le Gaulois* de 27 de junho de 1882, em que se lê:

*En dehors de toutes les raisons invoquées pour ou contre le divorce, il en est une qui me semble être restée inaperçue jusqu'ici, celle que nous pourrions appeler la « raison sentimentale ».*<sup>2</sup>

Ele satiriza o sentimentalismo, frequentemente falso, que aprisiona os seres numa estreita dependência e ao qual atribui *le plus grand obstacle que le divorce rencontrera avant d'entrer dans nos mœurs, après être entré dans nos lois, (...)*.<sup>3</sup>

Em uma outra variante, sua fina ironia faz do divórcio o lugar emblemático da teatralidade, na crônica do *Le Figaro* de 12 de junho de 1884, *Le divorce et le théâtre*.

---

<sup>1</sup> Que razão constante rompe as uniões e faz com que se reclame o divórcio?

*Passada a lua de mel, o amor no casamento se torna quase sempre impossível, não é?*

<sup>2</sup> Além de todas as razões invocadas a favor ou contra o divórcio, há uma que me parece ter passado despercebida até agora, a que poderíamos chamar de "razão sentimental".

<sup>3</sup> ... o maior obstáculo que o divórcio encontrará antes de entrar nos costumes, após entrar nas nossas leis, (...).

*Voici que le divorce entre dans la loi, à la grande joie d'une infinité de ménages; mais ce qui va être particulièrement intéressant, c'est de le voir entrer dans les moeurs.*

*Il entre dans la loi, tant mieux.*<sup>1</sup>

O autor celebra sua legitimidade e coloca novamente em cena o caráter dos valores que constitui as relações interpessoais no casamento. Comenta-o em algumas linhas afirmando que para a mulher o marido é *celui qu'on a choisi peut-être pour des raisons pratiques, pour un nom, pour sa fortune, pour d'autres motifs encore, par fatigue, par dépit; (...)*<sup>2</sup>. Em contrapartida, comenta :

*Il peut donc que la femme divorcée perde beaucoup de sa valeur à nos yeux, de sa valeur commerciale.*<sup>3</sup>

Face às inúmeras possibilidades apresentadas pela nova situação, Maupassant afirma:

*Donc, le divorce a du bon (...).*<sup>4</sup>

A denúncia das convenções sociais e de certas leis que regem o meio burguês, pode ser encontrada na tessitura de inúmeras obras de Maupassant e evoca uma classe dominante em um contexto da vida cotidiana.

---

<sup>1</sup> Eis que o divórcio entra nas nossas leis, para a grande alegria de uma infinidade de casais; mas, o que vai ser particularmente interessante, será vê-lo entrar nos costumes.

*Ele entra na lei, tanto melhor.*

<sup>2</sup> ... é aquele que talvez se escolha por razões práticas, por um nome, por sua fortuna, ou ainda por outros motivos, por cansaço, por despeito, (...).

<sup>3</sup> Pode ser que a mulher divorciada perca muito de seu valor aos nossos olhos, seu valor comercial.

<sup>4</sup> Portanto, o divórcio é bom (...).

A sátira que o autor tece em torno da figura do burguês, que apoiado em sua posição social busca instaurar novamente os valores aristocratas, nos permite antever a evolução dos costumes.

Os diversos extratos dessa sociedade cuja forma de pensar é modelada por uma grande burguesia capitalista em pleno desenvolvimento e adaptada aos efeitos produzidos pelas mutações econômicas, estão caracterizados pelo traço firme do autor em sua produção literária.

A força do dinheiro está presente nesse grupo social onde tudo se vende e se compra; não somente os objetos, mas também as crianças e as mulheres, como por exemplo ocorre nos contos *Aux champs*, *Une vente* e *Au bord du lit*. O dinheiro, que desumaniza e faz com que tudo seja estimado em um determinado valor, se apresenta sob ângulos diversos em temas de obras como *Une vie*, *Bel-Ami*, *Mont-Oriol* e *Pierre et Jean*.

A mulher, como leitmotiv, tem um papel essencial na arte maupassantiana de captar a ordem social e tem *un rival terrible: l'argent* (*Les femmes*). Sua presença se estrutura quase sempre em torno de motivos que nos remetem para além dos limites estreitos nos quais o texto se inscreve. Mãe, filha, ou prostituta, toda uma galeria de personagens femininas transita nas mais diferentes esferas sociais, o que permite revelar os costumes da época e da sociedade em que se insere.

O próprio autor, cujas crônicas jornalísticas se apóia no contexto ideológico da realidade social do século XIX, afirma em *Les femmes*:



( ... ) je crois, en ce sens que le gouvernement est toujours un résultat de la société, tandis que la femme est aussi un reflet de cette société.<sup>1</sup>

Sua figura se encontra notadamente na dialética do dominador – dominado que rege a história entre os dois sexos no final do século.

A imagem feminina recorrente no corpus maupassantiano, embora suscetível à variações, pode ser considerada do ponto de vista apresentado por ele em *Les femmes*:

*Douées d'un tact infiniment subtil, tout instinctif, d'une pénétration aiguë, vibrantes, impressionables, faciles aux influences, avec des aptitudes surprenantes pour deviner, dominer, serpenter, ruser, séduire, les femmes prennent le ton d'une époque et ne le donnent pas.*<sup>2</sup>

Criaturas indecifráveis, intuitivas e com vocação para *le piège de la reproduction*, o autor as delineia totalmente dependentes, *les femmes à coeur*, como em *Une vie*, dominadas como em *Bel-Ami*, ou *femme moderne*, irresistível pelo artifício da sedução como em *Notre Coeur*, romance em que a mulher possui uma autonomia nova, um pensamento progressista. Ou ainda como em *Inutile beauté*, em que a personagem se afasta do único direito que lhe é atribuído pelo marido e se revolta contra o papel de simples reprodutora.

---

<sup>1</sup> (...) creio que, nesse sentido, o governo seja sempre resultado da sociedade, enquanto a mulher seja reflexo dessa sociedade.

<sup>2</sup> Dotadas de um tato infinitamente sutil, instintivo, de uma aguda penetração, vibrantes, impressionáveis, facilmente influenciáveis, com surpreendente aptidão para adivinhar, dominar, serpentear, usar de astúcia, seduzir, as mulheres tomam o tom de uma época e não o dão.

Nossas considerações têm a amplitude necessária para análise da mulher em *Au bord du lit*, mesmo porque um estudo pormenorizado sobre este tema na obra de Maupassant ultrapassa os limites deste trabalho.

O quadro da burguesia aliado ao contexto *Belle Époque* visa mostrar o conflito fundamental entre o masculino e o feminino encontrado no citado conto e na peça *La paix du ménage*.

Encontramos em ambos os textos um dismantelamento do poder patriarcal que busca apontar certas potencialidades femininas tradicionalmente negadas, bem como a transformação que ocorre no sistema social das relações entre os sexos.

Em *Au bord du lit* a mulher adota uma postura cerebral, espelhando uma posição tipicamente masculina, subvertendo os valores e a moralidade burguesa, enquanto o homem conserva de seu status superior apenas um sinal externo de sua força, isto é, o dinheiro. Ele habilmente se aproxima da condessa e faz da supremacia inerente ao seu sexo um jogo para reconquistá-la. Entretanto, na representação do desejo como simples troca socio-econômica proposta pela mulher, o homem se submete à inesperada autonomia atribuída pelo autor à personagem feminina.

### Maupassant - *Au bord du lit*

Sabe-se que a estética teatral sempre atraiu o romancista Maupassant. Ele se utiliza dessa forma de representação direta, da *mise-en-scène* e dos diálogos para definir o objeto de sua criação romanesca.

O conde de Sallure decide reconquistar a condessa Marguerite com quem mantém um casamento por simples razões financeiras e de aparência. Porém, face à uma união que por lei concede ao homem todos os direitos, a mulher, que só existe como valor de troca, decide se vender ao próprio marido cada vez que ele a desejar. Num perverso e calculado jogo ela reivindica o status de quem sempre deteve o poder. O conde perplexo lhe atira o dinheiro que é aceito por ela entre risos irônicos.

No início de *Au bord du lit* há uma descrição feita por um narrador onisciente, de terceira pessoa, na qual tomamos conhecimento do espaço cênico onde se desenrola a ação: os elementos descritos nos dão uma idéia precisa do cenário, ou seja, um ambiente aristocrático da segunda metade do século XIX. Esse aspecto é reforçado no conto pelas letras em itálico com as quais Maupassant escreve a seqüência do narrador como a rubrica de um texto teatral.

Em seguida, temos a entrada dos personagens que se fazem presentes através dos diálogos. O discurso direto caracteriza com precisão a atitude desses personagens tornando-os presentes à maneira de uma cena teatral em que o narrador aparece em indicações de *mise-en-scène*, ou seja, mudança de ambiente, descrições específicas, e exerce apenas a função de indicador das falas. Porém, diferentemente de uma peça teatral

convencional, as incursões deste têm como objetivo mostrar ao leitor certas nuances de ação, introduzindo de maneira explícita a visão do narrador.

Podemos reconhecer então dois níveis narrativos distintos: o primeiro constituído pelas inserções do narrador e o segundo, o próprio diálogo entre os personagens. O leitor não tem a impressão de ser um participante do relato, isto é, ele se sente um espectador direto do que se passa, efeito conseguido com um recurso de linguagem — a utilização do presente verbal, fazendo com que o tempo do enunciado se identifique com o da leitura. O imperfeito do indicativo utilizado na introdução descritiva indica uma situação já existente, antes do início da ação, embora indefinida no seu começo.

A construção de *Au bord du lit* mostra uma mecânica que escapa aos personagens, os aprisiona e reativa a estrutura da armadilha. O espaço fechado, em princípio protetor da intimidade, lugar onde se pode deixar cair a máscara social, reflete a condição desses seres sem via de saída, obrigando-os a aceitar um último jogo possível. Jogo, aliás, que tem preponderância no desenvolvimento da ficção aqui estudada.

Nos apoiaremos em estudos de Johan Huizinga (2004, p. 13), que em *Homo Ludens* examina o conceito de jogo, para considerarmos algumas de suas principais características formais na medida em que, de uma maneira geral, estão presentes na estrutura narrativa de *Au bord du lit*.

O jogo possui uma limitação no tempo e no espaço e implica uma atmosfera de tensão. *A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo,*

*o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial.*

Maupassant adota uma composição espacial que nos fornece um plano de conjunto de um ambiente nos moldes de um cenário teatral.

O conto também tem uma limitação espacial e temporal. Esse espaço apresenta-se como um espaço teatral, fechado, não permitindo interferências externas, o que impede a evasão dos personagens, ao mesmo tempo que os liga: o quarto e o leito funcionam como limite espaço-temporal do desejo. É através de um espaço-tempo contínuo, elo metafórico do casamento, que se apresenta o pano de fundo e é exatamente nesse espaço fechado, propício aos jogos de sedução, que o laço sensual torna prisioneiro o Conde de Sallure.

O espaço, como se Maupassant estivesse apenas movimentando peças de um jogo de xadrez, é o elemento que assegura a união dos dois personagens, união convencional estabelecida pelo casamento. Essa ligação é na verdade hipotética, pois ambos estabeleceram a separação de corpos e por conseguinte, a separação da vida comum num sentido mais amplo. O fato de cada um retornar aos seus próprios aposentos após mostrarem-se juntos num compromisso social é um detalhe significativo, representando o isolamento, não só físico, mas que poderíamos chamar de isolamento do pensamento.

— “*Nous allons dans le monde ensemble, nous en revenons ensemble, puis nous rentrons chacun chez nous*”. (*Contes et nouvelles, v.1, p. 1041*)<sup>1 (2)</sup>

Podemos observar o duplo sentido que adquire “*chez nous*” na citação acima, podendo tanto significar “*sa chambre a coucher*” como, em sentido figurado, o interior do personagem, em seu espírito.

A repetição de termos de valor semântico semelhante, tais como “*association*”, “*lien*”, “*enveloppe*”, “*trait d’union*”, “*liaison*” reforçam a idéia de fios de uma rede que liga os personagens. Essas expressões reforçam a metáfora – que é um jogo de palavras – da armadilha, de seres humanos enlaçados, ligados pelo matrimônio. Toda a tensão da representação de união e, ao mesmo tempo, da não-união é manifestada textualmente pela repetição não gratuita de termos que num conjunto isotópico evocam a idéia de elo (*lien social, lien moral, ensemble / séparés, liaison*) cuja primeira referência é dada pelo resultado de uma ligação ou associação: o casamento.

Aliás, na narrativa do autor, nota-se o recorrente uso da palavra *ficelle* (*lier avec des ficelles*) como metáfora do casamento. Ela se encontra literalmente expressa no conto *La revanche*:

---

<sup>1</sup> *Frequentamos a sociedade juntos, voltamos juntos e depois nos recolhemos cada qual em seus aposentos.*

<sup>(2)</sup> Todas as citações do conto *Au bord du lit* foram extraídas de: MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Dir. de Louis Forestier. Paris: Éd. Gallimard, Bibl. De la Pléiade, 2 volumes, 1974.

— (...) *le mariage n'est qu'une ficelle qu'on coupe à volonté.*<sup>1</sup> (  
*Contes et nouvelles, v.2, p. 386*)

A complexidade do elo aparece através da variedade de suas representações, de suas funções, dos valores que lhe são atribuídos. Esse elo se acha concretizado colocando em evidência sua relação com o elemento concreto metafórico. Não apenas o quarto (espaço concreto) possui essa dimensão, mas também podemos identificá-la em outros elementos desde o início do conto.

A indicação de *mise-en-scène*, a mesa japonesa, as duas xícaras de chá e o fato de os dois personagens estarem sentados um face ao outro, proposta pelo narrador evocam o elemento união do casamento. União quebrada simbolicamente logo em seguida pelo conde ao partir um brioche: o elemento integral transformado em elemento fragmentário.

Dá-se então, início ao que chamamos de estética do consumo manifestada através de expressões como jejum, fome, comer, prato, sabor, pagar, custar, comprar, preço, inseridas na seqüência narrativa, da qual extraímos as citações abaixo. O conto começa e termina pelo comportamento figurativo de consumo.

*Quand on est à jeun, on a faim, et quand on a faim, on se décide à manger des choses qu'on n'aimerait point à un autre moment. Je suis le plat ... négligé jadis que vous ne seriez pas fâché de vous mettre sous la dent ... ce soir.*

---

<sup>1</sup> — (...) *o casamento é só um cordão que se corta à vontade.*

*Or, réfléchissez. Cet argent, au lieu d'aller chez une gueuse qui en ferait je ne sais quoi, restera dans votre maison, dans votre ménage. Et puis, pour un homme intelligent, est-il quelque chose de plus amusant, de plus original que de se payer sa propre femme. On n'aime bien, en amour illégitime, que ce qui coûte cher, très cher. Vouz donnez à notre amour ... légitime, un prix nouveau, une saveur de débauche, un ragoût de ... polissonnerie en le ... tarifant comme un amour coté. Est-ce pas vrai? (Contes et nouvelles, v.1, p. 1043)<sup>1</sup>*

Quarto, brioche, consumo, são elementos de referência. Nos contos de Maupassant, o elemento de referência pode assumir duas funções principais: ou ele participa do mundo real e chama nossa atenção por sua recorrência, seu caráter insólito, sua importância na ação, ou ele é empregado metaforicamente. Em *Au bord du lit*, esse elemento de referência estabelece analogias entre o tema essencial e os detalhes: os objetos aí então aparecem como símbolos formais ou expressivos. O brioche adquire também a função representativa de ruptura do casamento. O conde ao partí-lo realça o fato de ele próprio ter provocado essa ruptura, na ocasião em que mantivera um romance com Mme. de Servy, desencadeando a atitude do casal, tendo em vista o casamento apenas como uma associação de interesses, um laço social.

---

<sup>1</sup> *Quando se está em jejum, se tem fome e quando se tem fome, a gente se decide a comer coisas que não gostaríamos em outro momento. Eu sou o prato ... outrora desprezado e que não lhe desagradaria comer ... esta noite.*

*Portanto, reflita. Esse dinheiro, ao invés de ir para as mãos de uma qualquer, que sabe se lá o que faria com ele, ficará em nossa casa, em nosso lar. E ademais, para um homem inteligente pode haver algo mais divertido, mais original do que pagar para possuir sua própria esposa? No amor ilegítimo só se gosta do que custa caro, muito caro. Dará assim ao nosso amor ... legítimo, um novo valor, um sabor de libertinagem, um gosto de ... travessura tarifando-o como um amor cotado. Não é verdade?*



Outro elemento simbólico importante é o leito, que o narrador nos mostra preparado, concentra a idéia do desejo, do prazer, sempre ao alcance dos personagens, duplamente importante considerando-se a composição do título. O termo *Au bord* representa uma abordagem periférica de um desejo que não será satisfeito no elo natural do casamento, mas apenas através de uma transação comercial.

Em toda transação comercial há a presença do dinheiro, sinônimo de poder e da capacidade de possuir. Se estabelece, então, uma relação entre o dominante que detém o poder e o dominado. A idéia de posse naturalmente acompanha cada sentimento na obra de Maupassant, quer seja por uma força sobrenatural, por uma obsessão, da mulher pelo homem ou vice-versa, etc. Nesse jogo da posse, o homem mostra-se exasperado pela necessidade de ser o senhor de alguém ou de alguma coisa. A concepção da posse no conto define-se primeiramente como desejo e, em seguida, como necessidade de possuir.

Nesse sentido, podemos identificar dois movimentos distintos e opostos. O do homem se manifesta por um movimento *em direção a*, representando o desejo. Ele é explicitado na narrativa: com o beijo na nuca, com o fato de ele a seguir até o quarto e redescobrir o perfume do ambiente, quando a segura nos braços e também quando lhe lança o dinheiro. A sexualidade masculina é símbolo do sentimento de poder e, em contrapartida, o da mulher ocorre como uma espécie de movimento interior que ela provoca. O sujeito do desejo persegue aquele que o provoca. Esse movimento desencadeia no conto um verdadeiro jogo de sedução.

O termo *jogo*, por sua própria definição, indica uma atividade cujo objetivo essencial é o prazer. O deleite da condessa consiste em dominar o prazer do conde, valendo-se da impressão que sua aparência física lhe causa para exercer seu poder de sedução. Atrás da aparência e de uma inocente provocação, que não se limita somente à maneira como ela se despe e às suas atitudes, há uma disposição interna.

Esse movimento interior se reveste de todos os refinamentos da inteligência da mulher ao tecer um véu sedutor ao redor do homem, que é profundamente afetado pela imagem que lhe é apresentada.

No lugar de uma descrição objetiva da mulher, de um retrato físico, ela nos é mostrada através do seu charme, de suas maneiras, da sua postura, enfim, através da qualidade de sua sedução. Os adjetivos bonita, encantadora e sedutora, elementos referenciais da mulher, são mostrados ao leitor através do olhar masculino, resultantes da atração que ela exerce sobre o homem.

O narrador abandona a sua posição de simples indicador das marcas de cena para interferir concretamente na situação ao comparar o momento em que a condessa tira as meias como uma pele de serpente, ao definir o tom de pele de sua perna (rosada) e referindo-se, até de maneira afetiva, ao seu pé (pequenino).

A inteligente atitude sedutora da condessa revela uma visão moderna do autor em relação ao universo feminino, tema aliás recorrente em sua obra, evidenciado por exemplo, em seu conto *L'inutile beauté*.

### Maupassant e o desejo triangular

A análise que René Girard faz das grandes obras de Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust e Dostoievski em *Mensonge romantique et vérité romanesque*, recortando-as e estabelecendo relações entre os personagens por eles criados, nos fornece um importante suporte teórico para a reflexão que nos propomos empreender.

Ampliando o que já esboçamos na introdução voltamos à teoria do autor ao tratar do mecanismo do desejo. Para ele o desejo, natural e espontâneo, pode ser representado segundo uma trajetória estritamente linear, ligando o sujeito ao objeto por ele desejado. Entretanto, longe dessa aparente liberdade e autonomia de nossas escolhas, todo desejo se manifesta através do desejo que um outro tem pelo mesmo objeto. Isto é, na gênese de nosso desejo existe um terceiro elemento, o *Outro*, a quem imitamos, denominado modelo ou mediador. O objeto passa a ter valor porque é desejado por este *Outro* e é ele que nos designa o que devemos desejar. A relação direta sujeito-objeto modifica-se, então, para sujeito-mediador-objeto e o autor toma a figura do triângulo como metáfora espacial dessa tripla relação.

Dom Quixote, por exemplo, não traz em si mesmo o desejo de tornar-se um cavaleiro-errante, ele imita o herói *Amadis de Gaula* do romance de cavalaria de 1508, escrito pelo espanhol G. R. de Montalvo. A paixão cavaleiresca do personagem de Miguel de Cervantes define um desejo segundo o *Outro*, ao imitar Amadis de Gaula, seu modelo e portanto, mediador.

Também na sociedade contemporânea, *la structure triangulaire pénètre les moindres détails de l'existence quotidienne*<sup>1</sup> (Girard, p.109, 1980). Como evidência desse comportamento mimético podemos destacar a publicidade que, em seu fazer persuasivo, utiliza recursos de sedução para gerar no sujeito o desejo de possuir objetos, não pelo valor do produto em si mesmo, mas valorizado através do *Outro*, vitrine de prestígio.

Acreditar na trajetória linear do desejo, na autonomia do herói quanto à sua capacidade de desejar sem a presença do *Outro*, nada mais é do que simples ilusão romântica. A *mensonge romantique* de que nos fala René Girard, trata da dissimulação do modelo no esquema do desejo. Descobrir a origem do desejo e revelar a presença do mediador é ter acesso à *verité romanesque*.

No desejo triangular, ao desejar o objeto, o sujeito visa restringir tudo que o separa de seu modelo, ele busca se tornar o *Outro*, pois *tout désir selon l'Autre est toujours le désir d'être un Autre*.<sup>2</sup> (Girard, p. 89, 1980).

René Girard nos fala de *mediação externa*, quando não há interferência entre as esferas de intenção e de ação do sujeito e do modelo. Isto é, a mediação é externa quando o mediador do desejo está fora do alcance do sujeito, tal como Amadis está para Dom Quixote.

A distância entre o sujeito e o mediador da mediação externa não se refere simplesmente ao espaço físico ou temporal, ainda que estes possam

---

<sup>1</sup> ... a estrutura triangular penetra os menores detalhes da existência cotidiana.

<sup>2</sup> ... todo desejo segundo o Outro é sempre o desejo de ser um Outro.

ser considerados, mas à natureza das diferenças que separam um do outro.

Na *mediação interna* a distância que separa o sujeito do mediador é suficientemente reduzida para transformá-lo em rival, em modelo e obstáculo à apropriação do objeto. À medida em que a distância e as diferenças entre eles se tornam menores, aumenta a mistura de veneração e aversão que caracteriza este tipo de mediação. Inseridos geralmente no interior da ação romanesca herói e mediador tecem entre si relações de admiração, concorrência e ódio.

O autor se vale desta verdade, implícita ou explícita, das obras romancescas para traçar paralelos entre seus personagens, destacando a vaidade em Sthendal, o esnobismo em Proust e a idolatria e o rancor em Dostoievski.

Esses sentimentos são suscitados pelo mediador que tenta manter o sujeito à distância, impedindo-o de se apropriar do objeto. Transformado em obstáculo, o mediador reúne em si dois termos contraditórios: torna-se adorado e odiado. Ao mostrar ao sujeito o objeto a ser desejado, o mediador passa a possuir todas as virtudes e a ser digno de amor servil; ao impedir o sujeito de possuir seu objeto de desejo torna-se o rival que o humilha.

O sujeito jamais admite ser o modelo um rival; este, por sua vez, não permitindo a apropriação do objeto, faz com que o sujeito se perceba indigno de merecê-lo. Quanto mais inacessível for o objeto mais aumenta o seu valor e também o do mediador. Assim, apropriar-se do objeto se torna indispensável.

Essa permanente tentativa do sujeito de conquistar o ideal a que aspira transforma-se em masoquismo, podendo se tornar sadismo.

Há uma oscilação entre sujeito e mediador e dessa circularidade se extrai uma verdade romanesca: pela simples razão de um ser o modelo é que o *Outro* é um rival; mas é também por ele ser um rival que ele é um modelo. Modelo e sujeito desempenham cada um o papel de mediador. O que foi proposto pelo autor com relação ao sujeito atinge igualmente o modelo.

O caráter mimético do desejo e a dinâmica da rivalidade mimética engendram, pois, o conflito.

#### DESEJO TRIANGULAR

*Au bord du lit*

INTERIOR

→

EXTERIOR

(negação do mediador)

(desencadeador)

(desencadeador)

mediador

mediador

M. Burel

cocottes ou Mme. de Servy



Comte de Sallure

Marguerite

Marguerite

Comte de Sallure

Sujeito

objeto

sujeito

objeto

(desejante)

(desejado)

(desejante)

(desejado)

O desejo é sempre espontâneo. Existe sempre uma relação direta entre aquele que deseja e o objeto desejado, como uma espécie de linha reta, mas essa relação não acontece de per si. O homem nem sempre é capaz de desejar sozinho. Às vezes, é preciso que o objeto de seu desejo lhe seja designado por um terceiro e esse terceiro pode ser exterior à ação romanesca. Sendo sob a égide desse terceiro elemento que se desenvolverá a vontade do sujeito em busca do objeto, e a sua posição superior em relação ao comportamento dos dois primeiros, se estabelece uma metáfora espacial dessa tripla relação, que é a do triângulo. Nesse caso, a base do triângulo é composta de sujeito-objeto: o mediador é o terceiro vértice, oscilando do sujeito para o objeto. Utilizando a mesma nomenclatura de René Girard, chamaremos aquele que deseja *sujeito*, objeto desejado simplesmente *objeto* e o terceiro elemento, aquele que funcionará como modelo, de *mediador*.

Em *Au bord du lit* existem dois exemplos típicos de desejo triangular, mas com configurações distintas. O primeiro é o desejo do conde pela sua mulher. Aliás, se assim podemos dizer uma espécie de re-desejo, considerando a situação sob um ponto de vista romanesco, as inúmeras aventuras do conde. Mesmo em se tratando de um desejo espontâneo, ele é desencadeado por um elemento externo, ou seja, pela abordagem feita por M. Burel à condessa durante aquela noite.

Apesar do desejo do conde se desenvolver através de todo o jogo de sedução elaborado pela condessa, como já assinalamos anteriormente, o passo inicial, o despertar para esse desejo, é fruto de um sentimento de

ciúmes. Ciúmes não no sentido de posse e em sua articulação obsessiva, mas no sentido de um objeto seguramente adquirido na iminência de ser perdido. Perigo de perda que se traduz na imagem "inconveniente" de M. Burel. Temos assim claramente definido o triângulo tendo como base o conde (sujeito) e a condessa (objeto), e como vértice superior M. Burel (mediador).

A segunda manifestação do desejo triangular diz respeito ao objeto do primeiro esquema, ou seja, a condessa. Essa relação, contudo, é menos evidente que a primeira, uma vez que, considerando a condessa como sujeito, o seu objeto de desejo é mais complexo de ser definido. Este não se trata de algo concreto, como no caso do conde, mas o resultado de uma série de disposições inteligentes, como o jogo quase ingênuo de sedução, que mistura o prazer de ter dominado o desejo do conde a uma quase zombeteira idéia de vingança.

O objeto neste caso é regido por um modelo, no mínimo curioso. A idéia de a condessa ser paga pelo conde por um mês de exclusividade vem do próprio comportamento leviano deste último. Sarcasticamente, são as *cocottes* que darão à condessa a idéia exata de como agir para atingir o seu objetivo-objeto. Seguindo ainda a imagem triangular, teremos a condessa como sujeito, desejo de dominação/vingança, objeto e *cocottes* como mediador.

É importante, ainda, ressaltarmos dois pontos essenciais no sistema das relações triangulares do conto. O impulso dado pelo sujeito em relação



ao seu objeto passando pelo mediador, nada mais é do que um movimento em relação a um outro.

No primeiro esquema triangular do conto, o conde, ao invés de se considerar discípulo desse mediador (M. Burel), tenta dissimular essa influência ao mesmo tempo negando essa mediação, mas, cada vez mais, identificando-se com ela. Neste caso, o sujeito experimenta por esse modelo um sentimento inquietante, formado pela união de dois contrários que são a própria utilização desse elemento como modelo, que é uma certa veneração a nível inconsciente e um intenso rancor. É evidente que o personagem demonstra apenas a segunda parte desse sentimento tão contraditório e busca de todas as formas denegrir o modelo que o inspirou. Não é gratuitamente que M. Burel seja citado pelo conde apenas como M. Burel e não M. “de” Burel (sem o “de” indicativo de nobreza). A diferença de status social entre esse pretenso rival e a condessa acentua ainda mais a recusa do conde ao seu modelo, reavivado ainda pelo assentimento da condessa às investidas do primeiro:

“— *Vous a-t-on assez fait la cour, ce soir?*”, pergunta o conde.

“— *Je l’espère bien!*”, <sup>1</sup> responde a condessa. (*in Contes et nouvelles, v.1, p. 1040*)

O fato de o conde ressaltar que o que lhe importava eram apenas as aparências a serem guardadas e a sua imagem naquela sociedade e não o fato de ter um concorrente, reforça ainda mais a imagem dessa atitude de

---

<sup>1</sup> “— *Cortejaram-na bastante esta noite?*”  
“— *Quero crer que sim!*”

revolta contra o seu mediador, camuflado num aparente descaso. O seu verdadeiro desejo será desmascarado pela própria condessa nas cenas posteriores. Esse ressentimento, negando a imagem do seu mediador, dá origem ao que podemos chamar de *desejo triangular interior*.

No segundo esquema, observamos que a condessa proclama abertamente quem é o seu modelo (*cocottes*) e não só o aceita como utiliza-se largamente dele para atingir o seu objeto (preço, período, etc.) — *Il est bien plus bête, quand on a une femme légitime, d'aller payer des cocottes.*<sup>1</sup> (in *Contes et nouvelles*, v.1, p. 1045). É o *desejo triangular externo*.

O curioso é que dentro da trama do conto, para que o conde alcance o seu objeto, foi preciso que ele se identificasse ao seu mediador e aceitasse, ele também, o mediador da condessa. Assim, podemos notar que o segundo esquema triangular não existiria se o primeiro já não se fizesse presente. É a partir do momento em que o conde deseja a condessa que esta vai criar em si um outro desejo, diferente é claro, mas intrinsecamente ligado ao primeiro.

Esses elementos precedentes puderam ser abordados por nós, pois Maupassant se ausenta, deixa sua criação falar, evita raciocínios abstratos: ele mostra os personagens em ação, prefere a imagem nítida da *mise-en-scène*. Idéia que, aliás, ele completa no artigo "*Les Subtils*", publicado em *Gil Blas* em 3 de junho de 1884, em que exprime sua concepção dos romancistas objetivos "*metteurs-en-scène*":

---

<sup>1</sup> ... — *Tolice muito maior é pagar cocotes quando se tem uma mulher legítima.*

— *Dans les oeuvres des premiers la vie apparaît par images  
comme dans la réalité. Les visions passent devant les yeux du  
lecteur (...).*<sup>1</sup>

A imagem no conto tende a exprimir um movimento ao mesmo tempo cinemático (teoria geral do movimento) e dinâmico. Ela não é descrição, mas ação.

---

<sup>1</sup> — *Nas obras dos primeiros a vida aparece em imagens como na realidade. As visões  
passam diante dos olhos do leitor (...),*

## CAPÍTULO II

### LUCHINO VISCONTI

#### Visconti e o cinema

*Cosa può dire un regista del suo film senza eccedere in zelo o in presunzione? Jean Renoir, che da giovane fu un appassionato ceramista, soleva dire che la ceramica e il cinema hanno questo in comune: l'autore sa sempre quel che vuol fare, ma una volta messa l'opera nel forno non sa mai bene se verrà fuori come lui ha voluto, o almeno in parte diversa.<sup>1</sup>*

*(Luchino Visconti – Un dramma del non essere)*

Para se compreender o caráter, a evolução e a importância da obra deste cineasta, se faz necessário ritmá-la com o tempo do homem que antecipa as premissas de uma *estética da verdade*, de um cinema de inegável força.

Filho de Giuseppe Visconti, duque de Modrone e de Carla Erba, pertencente à alta burguesia milanesa, Luchino Visconti descobre sua vocação cinematográfica ao conhecer o diretor francês Jean Renoir, de

---

<sup>1</sup> O que pode dizer um diretor de seu filme sem se exceder em zelo ou presunção? Jean Renoir, que, quando moço, era um apaixonado ceramista, costumava dizer que a cerâmica e o cinema têm isto em comum: o autor sempre sabe o que quer fazer, mas, colocado o trabalho no forno, nunca sabe bem se sairá como ele desejava, ou pelo menos em parte, diferente.

quem se torna assistente em três filmes: *Toni* (1934), *Une Partie de Campagne*(1936), *Les Bas-Fonds*(1936).

Com o grupo de Renoir entra em contato com representantes do Partido Comunista Francês e Frente Popular, como também com a efervescente situação política e cultural da época, o que modifica suas convicções políticas. Aristocrata de berço, passa a questionar a classe social a que pertence e faz do marxismo um projeto de vida e obra, o que o torna lembrado como o conde vermelho.

Refletir sobre os diversos aspectos que compõem a vasta e complexa natureza de sua arte e de sua história de vida não faz parte dos objetivos a que nos propomos. Mas, se faz necessário considerar o universo da narrativa inovadora, do ponto de vista cinematográfico, desse adaptador e diretor envolvido com os mais diversos elementos da cultura.

Seu filme *Ossessione*, de 1942, adaptação da obra do americano James M. Cain, *The Postman always rings twice*, dá início à intensa relação estabelecida pelo diretor entre literatura e cinema. Neste filme Visconti lança um olhar inédito à realidade de seu país integrando-o à estrutura da trama do texto adaptado. Enraizado na realidade social e dotado de espírito revolucionário e anticonformista, *Ossessione* provoca uma profunda ruptura estética, abrindo caminho para o novo cinema italiano.

Em *La Terra Trema*, de 1948, seu segundo longa-metragem, realizado no ápice do neo-realismo, procura levar ao extremo algumas das características desse movimento, filmando em cenários reais, com atores

não profissionais que se expressavam na língua local de uma pequena localidade siciliana.

A rede de relações existentes entre literatura e sua produção fílmica também se estende a uma multiplicidade de outras artes, a saber: a pintura, a música, a ópera e particularmente o teatro. O próprio Visconti revela o caráter plural de sua criação artística em uma de suas últimas entrevistas à revista *Il Mondo*, de 8 de janeiro de 1976.

*Cinema, teatro, lirica: il problema di fare vivere uno spettacolo è sempre uguale. Ma v'è più indipendenza e libertà nel cinema. Mi è accaduto di fare del cinema, e di pensare alla prosa; impegnato nella prosa, sognavo il melodramma.*<sup>1</sup>

O filme *Une Partie de Campagne* inspirava-se em um conto de Maupassant, a quem Visconti recorre novamente, vinte e cinco anos depois, para o roteiro de *Il Lavoro*, episódio de *Boccaccio'70*.

Antes de passarmos ao filme propriamente dito, achamos necessário fazer algumas considerações a respeito do projeto fílmico.

No início tratava-se de um filme cujo título era *Boccaccio 1961*, em que seriam contadas dez histórias à maneira de Boccaccio. Um mesmo tema seria abordado e tratado sob diferentes ângulos tendo mulheres no centro de histórias alegres, tipicamente italianas, que aconteceriam em dez cidades da Itália: Turim, Gênova, Milão, Veneza, Florença, Trieste, Bolonha, Roma, Nápoles e Palermo.

---

<sup>1</sup> *Cinema, teatro, ópera: o problema de dar vida a um espetáculo é sempre o mesmo. Há, porém, mais independência e liberdade no cinema. Já me aconteceu de, ao fazer cinema, pensar na prosa; e, empenhado na prosa, sonhar com o melodrama.*

Cada um dos episódios seria, em princípio, realizado por um grande diretor: Antonioni, Blasetti, De Santis, De Sica, Fellini, Lattuada, Monicelli, Rossellini, Soldati, Visconti. A proposta feita por Cesare Zavattini a Carlo Ponti, sugeria um retrato festivo, grotesco, que satirizasse os costumes italianos da época, ainda bastante conservadores quanto às relações homem-mulher e que pudesse, ao mesmo tempo, contribuir para remover a camada de moralismo e hipocrisia ainda existente nos anos 60.

Por não se tratar da repetição em formato moderno das novelas do Decamerão (em grego *dez dias*), cada um dos diretores escolheria o assunto, o roteiro, a cidade preferida, seus colaboradores, etc., o que faria com que a duração de cada episódio fosse muito variada. O número de episódios foi então reduzido a quatro e centra nas mulheres o ponto de conflito, o que nos leva ao Proêmio do Decamerão, em que Boccaccio afirma:

*“Em socorro e refúgio das que amam, é que escrevo (pois, para as demais são suficientes a agulha, o fuso e a roca). O que escrevo são as coisas contadas durante dez dias por um honrado grupo de sete mulheres e três moços (...)”* (1970, p. 10).

Para a realização do filme que tem como proposta manifestar-se contra a intransigência moral vigente, seus realizadores colocam mulheres no centro da trama de seus episódios. Inseridas na realidade contemporânea para denunciar um moralismo hipócrita, quatro diferentes atrizes são escolhidas. Mario Monicelli dirige Marisa Solinas, no papel de uma bela operária oprimida pela pressão social, Federico Fellini,

no segundo ato, faz do corpo de Anita Ekberg a idolatria e obsessão de um irrisório representante da moral pública, Romy Schneider, no terceiro ato de Luchino Visconti, representa uma aristocrata que se torna objeto sexual do marido e, finalmente, Sophia Loren, o próprio prêmio das rifas que vende, atua no sketch de Vittorio de Sica.

Posteriormente, *Boccaccio 1961* teve o seu nome modificado para *Boccaccio'70* porque havia um filme chamado *Italia'61* e caso fosse mantido o nome inicial se poderia pensar em uma relação irônica entre os dois.

Co-produzido pela Concordia Compagnia Cinematografica-Cineriz – Roma e Francinex-Gray Film – Paris, idealizado por Cesare Zavattini, *Boccaccio'70*, longa metragem de duzentos minutos realizada em 1961, tem sua primeira exibição em fevereiro de 1962 e a seguinte ficha técnica:

Produtores: Carlo Ponti e Antonio Cervi.

I atto - *Renzo e Luciana*, de Mario Monicelli, ambientado em Milão.

II atto - *Le tentazioni del Dottor Antonio*, de Federico Fellini, Roma.

III atto - *Il lavoro*, de Luchino Visconti, Milão.

IV atto - *La ruffa*, de Vittorio de Sica, Romanha.

O começo do filme é indicado pela presença da cortina de um palco, o que nos remete à idéia de um espetáculo teatral. Uma vez aberta, esta cortina nos revela uma outra, permanentemente fechada que se relaciona a cada episódio, denominado ato, como no teatro. Simbolicamente, então, a primeira cortina, a que se abre, refere-se à totalidade fílmica e a segunda, sempre



fechada, diz respeito à cada parte específica, ou seja, ao *sketch* relativo a cada um dos diretores..

No episódio *Il lavoro*, de Visconti, essa simbologia estética filmica combina particularmente com a simbologia estética escritural do conto no qual o diretor se baseia para criar o roteiro. Trata-se de um filme e não de uma peça de teatro, assim como o conto é uma composição literária com estrutura diferente de uma peça.

No conto há uma seqüência descritiva feita por um narrador, na qual tomamos conhecimento do espaço cênico onde se desenrola a ação. Sua presença pode ser relacionada ao elemento cortina no filme.

Na verdade, a teatralidade dos espaços se apresenta principalmente nas seqüências iniciais de *Il lavoro*. A porta fechada por onde adentram um criado com dois cachorros dando início à ação, como também as demais portas por onde os personagens entram e saem como se estivessem num palco, funcionam como bastidores. Há um sentimento de intimidade próprio do espaço privado, lugar em que se opera a distinção entre o dentro e o fora, onde o indivíduo pode lançar um olhar sobre si mesmo antes de afrontar a cena pública, o olhar do outro, como no teatro.

Responsável pela renovação da cena italiana com sua intensa e inovadora atividade teatral, o diretor traz para o cinema e também para o episódio *Il lavoro*, a visão plástica desenvolvida no quadro cênico.

Em entrevista ao *Cahiers du cinéma*, nº. 23, de março de 1959, ele afirma:

*Je sais ce que l'on dit parfois: que me films sont un peu théâtraux et mon théâtre un peu cinématographique. Je ne vois*

*aucun inconvénient à cela. Tous les moyens sont bons. Je ne pense pas que le théâtre doive refuser ces moyens, s'ils lui viennent en aide. Je ne crois pas que le cinéma doive le refuser non plus, si ces moyens lui servent.*<sup>1</sup>

Inspirado no conto *Au Bord du lit*, de Guy de Maupassant, *Il lavoro* tem na cuidada cenografia de Mario Garbuglia a admirável reprodução de um ambiente da aristocracia e alta burguesia milanesa.

A carta que reproduzimos a seguir explicita a fonte de inspiração de Luchino Visconti para a realização da produção filmica.

#### ***Una lettera della Suso***

*Caro di Carlo,*

*Come lei sa i produttori lasciarono gli autori completamente liberi di scegliere i soggetti dei loro "episodi" e nessuno sapeva che cosa aveva in mente l'altro. Per me non poteva darsi situazione peggiore.*

*Per fortuna venni a sapere l'argomento scelto da Monicelli per il suo sketch (alla cui sceneggiatura ho poi collaborato) e mi venne in mente di suggerire a Visconti una interpretazione moderna di un racconto di Maupassant ("Au bord du lit") perché mi sembrò che le storie delle due coppie milanesi, quella cioè degli operai di Monicelli e quella dei nobili di Visconti, potessero stare molto bene insieme, o meglio a contrasto.*

---

<sup>1</sup> *Eu sei o que às vezes dizem: que meus filmes são um pouco teatrais e meu teatro um pouco cinematográfico. Não vejo nisso nenhum inconveniente. Todos os meios são bons. Não acho que o teatro deva recusar esses meios, se estes o ajudam. Também não creio que o cinema deva recusá-los, se esses meios lhe servem.*

*Tutto qui. Almeno per quanto riguarda la "nascita" dello sketch di Visconti.*

*Quanto alla sceneggiatura c'è stato prima un brillante dialogo scritto da Roussin. Ma se è vero, come le ho detto, che lo spunto dello sketch lo avevamo rubato da un racconto di Maupassant, l'intenzione di Visconti e mia era quella di servirci della situazione dei personaggi di Maupassant per fare la satira di due personaggi di un ambiente italiano ben preciso. Per questo abbiamo scritto una nuova versione che è quella che Visconti ha realizzato e che ora le mando.<sup>1</sup>*

**Suso Cecchi d'Amico**

(Di Carlo, C. e Fratini, G., 1962, p. 175)

A ação de *Il lavoro* se concentra em algumas horas em que o conde Ottavio, face ao escândalo da divulgação de seu envolvimento com amantes, reúne-se com seus advogados à espera da reação da jovem mulher com quem se casou por interesses econômicos.

---

1

*Uma carta de Suso*

*Caro di Carlo,*

*Como o senhor sabe, os produtores deixaram os autores completamente livres para escolher os argumentos de seus episódios e ninguém sabia o que o outro tinha em mente. Para mim não poderia haver situação pior.*

*Felizmente soube do argumento escolhido por Monicelli para o seu sketch (no roteiro do qual depois eu colaborei) e me veio em mente sugerir a Visconti uma interpretação moderna de um conto de Maupassant (*Au bord du lit*), porque me parecia que as histórias dos dois casais milaneses, ou seja, a dos operários de Monicelli e a dos nobres de Visconti, poderiam ficar muito bem em conjunto, ou melhor, em contraste.*

*É isso. Pelo menos no que se refere ao "nascimento" do sketch de Visconti.*

*Quanto ao roteiro, houve primeiro um brilhante diálogo escrito por Roussin. Mas se é verdade, como já disse, que roubamos a idéia do sketch de um conto de Maupassant, a intenção de Visconti e minha era a de nos servirmos da situação dos personagens de Maupassant para fazer a sátira de dois personagens de um ambiente italiano bem específico. Por isso, escrevemos uma nova versão que é a que Visconti realizou e que agora lhe mando.*

Diante da repercussão nos jornais dos casos extra-conjugais do conde Ottavio, o pai de sua esposa Pupe, milionário capitalista austríaco, bloqueia a conta bancária do casal. Levada pelo capricho de vingar-se das infidelidades, com aparente e estudada indiferença e erotismo, a bela Pupe cria um jogo para conseguir um acordo financeiro com Ottavio, decidida a vender-se a ele.

O fato de o marido desejá-la fisicamente faz com que Pupe transforme o contrato conjugal em um perverso cálculo econômico e o sexo em um bem de consumo. O que começa como um jogo termina por se tornar o verdadeiro *lavoro* do título. Transformando-se em mercadoria ao exigir ser paga cada vez que o conde desejar possuí-la, ela tem a própria existência física não como sujeito, mas como objeto sexual, lançado como portador de valor, na verdade valor de uso que se realiza no contato sensório-corporal imediato.

Wolfgang Fritz Haug (1997, p. 15) utiliza o conceito de *estética da mercadoria* para designar *um complexo funcionalmente determinado pelo valor de troca e oriundo da forma final dada à mercadoria*. O autor considera que a dinâmica do consumo subsume a valorização do moderno, da sensualidade, do poder sedutor dos objetos de consumo e do predomínio do valor de troca.

Visconti expressa nos enquadramentos e planos a valorização do corpo, da figura feminina no espaço / elemento cênico apresentado como objeto de consumo.

O cineasta ironiza a própria classe social a que pertence e em tomadas minuciosamente elaboradas expõe a oposição entre a ilha de

opulência dos espaços fechados onde se desenvolve a ação e o vazio existencial dos personagens. A mesma *clôture spaciale* que se encontra presente no universo da ficção de Maupassant.

A lógica interna do enredo do conto, encontrada também no roteiro de Suso Cecchi D'Amico e Luchino Visconti, torna válido o processo da adaptação: um universo da expressão e um universo do conteúdo, traduzidos com equilíbrio para uma outra linguagem, a cinematográfica.

## Visconti e o teatro

*Nasci com o cheiro do palco nas  
narinas. Tanto aquele palco  
privado, que tínhamos na via  
Cerva, quanto aquele,  
assombroso, impressionante, do  
Scala.*

*(Luchino Visconti)*

O teatro, tradição dos Visconti e da sociedade milanesa em benefício de instituições de caridade, tem um lugar exclusivo no palácio da família e na infância do cineasta.

As encenações que cercam seus anos de formação, muitas das quais ele escreve e dirige, têm prolongamento e emergem nas suas posteriores concepções dramáticas.

As inovações introduzidas pelo jovem Luchino se fazem notar desde os anos quarenta no contexto italiano do pós-guerra. Este opta por representações de um realismo bastante desafiador e áspero, o que causa uma considerável impressão no público e na crítica, não habituados a temas rejeitados naquela época e provocativamente retomados pelo diretor.

O teatro, durante o período fascista, oculta-se na evasão de textos que não expõem certas verdades e refugia-se numa harmonia de fachada em cenários de papelão.

O repertório teatral escolhido por Visconti, assume a função de um rito, um espelho de uma nova e inquietante realidade. O real ressurgem em

cenários em que se busca o essencial e apóia-se em textos de um realismo inesperado e que recolocam em evidência assuntos outrora banidos dos espetáculos. Certas questões retornam à superfície através de personagens perturbadores e em peças que mostram o desmantelamento e as misérias da família, o incesto, o homossexualismo, toda uma desordem e uma verdade jamais representadas.

A estréia de *Parenti terribili*<sup>1</sup>, de Jean Cocteau, em 30 de janeiro de 1945, no teatro *Eliseo* de Roma, torna-se um enorme sucesso. Peça moderna, cujos efeitos de iluminação, elementos do cenário, interpretações e indicações cênicas, concretizam e levam a um plano de total veracidade o retrato de uma sociedade à deriva.

O importante papel revolucionário adotado por Luchino Visconti face à tradicional concepção do teatro italiano da época se confirma em outras montagens de 1945. Textos de autores contemporâneos são encenados, entre os quais a *Quinta colonna* de Ernest Hemingway e *La macchina da scrivere*, um outro drama burguês de Jean Cocteau que, através de cartas anônimas, alude ao clima provinciano e sufocante de uma Itália fascista. Seguem-se *Antigone* de Jean Anouilh, uma crítica à tirania, *A porte chiuse* de Jean-Paul Sartre, *Adamo* de Marcel Achard, abordando de forma explícita o tema do homossexualismo e *La via del tabacco* de John Kirkland, baseada no romance homônimo de Erskine Caldwell.

---

<sup>1</sup> Remetemos as referências cronológicas relativas ao teatro e à lírica de Visconti à Schifano, Laurence. *Luchino Visconti: les feux de la passion*. Paris: Flammarion, 1989, p. 499 a 506.

O desvelamento do drama existencial do homem moderno, base de sustentação da produção do diretor milanês, provoca uma mudança radical no teatro italiano.

Ao adaptar Beaumarchais em 1946, Visconti cria um *Il matrimonio di Figaro* luxuoso para revelar a decadência da sociedade através de uma nova concepção de espetáculo em que movimento, dança, música e palavra apontam para uma nova forma de representação.

Encena sucessivamente, ainda em 1946, *Delitto e castigo*, adaptado de Dostoiévski por Gaston Bary, em 12 de novembro, *Zoo di vetro* de Tennessee Williams, em 13 de dezembro e, em fevereiro de 1947, *Euridice* de Jean Anouilh.

À encenação de *Rosalinda o Come vi piace* de Shakespeare, com cenários e figurinos assinados por Salvador Dalí e Marcello Mastroianni pela primeira vez em cena, em 1948, segue-se o realismo pleno de angústia de desejo de *Un tram che si chiama desiderio* de Tennessee Williams, com Vittorio Gassman, em janeiro de 1949. Em abril desse mesmo ano monta um barroco e espetacular *Oreste*, de Vittorio Alfieri, a seguir *Troilo e Cressida*, também de Shakespeare, representada por um grande elenco, em junho, no imenso espaço dos jardins Boboli, em Florença. Estas peças reafirmam o gosto do diretor por cenários grandiosos e um jogo cênico singular.

A multiplicidade de temas abordados por Visconti nos projetos teatrais de sua autoria evocam a mesma complexidade e dinamismo criativo com que este diretor funde o texto de algumas dessas peças com outros gêneros artísticos. Essa relação com outras expressões, como



música e dança, introduz a substância dramática em uma nova e anticonvencional dimensão, reflexo do contínuo diálogo mantido por ele com as artes em geral.

Visconti desenvolve nos anos cinqüenta um extenso quadro de encenações para teatro em que prossegue com a experiência da fusão de vários gêneros, convergindo para um modelo de espetáculo completo.

Em 1951, *Morte di un commesso viaggiatore*, de Arthur Miller e *Un tram che si chiama desiderio* em uma segunda versão, espelha o conflito entre a realidade e as aspirações de personagens perseguidos pelo fracasso de toda uma existência.

Depois de *Il seduttore* de Diego Fabbri, desse mesmo ano, e sua falsa moralidade, uma tradicional *La locandiera* de Carlo Goldoni, encenada em outubro de 1952.

Ao adaptar sucessivamente *Tre sorelle*, seu primeiro Tchekhov, em dezembro de 1952, intercalado por uma revolucionária versão da tragédia clássica *Medea*, de Euripides, em 1953, *Il tabacco fa male*, em março, *Zio Vania*, em dezembro de 1955 e *Il giardino dei ciliegi*, seu último e mais difícil Tchekhov, em outubro de 1965, Visconti manifesta, nessas triunfais montagens, sua preferência por este talentoso autor de dramas do cotidiano.

Em *Come le foglie*, do libretista de Puccini, Giuseppe Giacosa, em setembro de 1954, que retrata a falência de uma família burguesa, Visconti retoma a atmosfera tchekhoviana, tão ao seu gosto.

Em fevereiro de 1956, dirige *Mario e il mago*, baseado no conto homônimo de Thomas Mann e musicado por Franco Mannino, criando

uma coreografia onde a música, a dança e a representação irão convergir para um modelo de espetáculo completo. Retorna a esse gênero artístico ao conceber em 1957 *Maratona di danza*.

À peça *Il Crogiuolo*, de Arthur Miller, em 1955, alternam-se, em 1957, *Contessina Giulia*, de August Strindberg e um poético *L'impresario di Smirne*, de Carlo Goldoni, antes de um retorno ao realismo de Miller com *Uno sguardo dal ponte*, em janeiro de 1958.

São também de 1958, *Immagini e tempi*, de Eleonora Duse, *Veglia la mia casa*, *Angelo*, de Thomas Wolfe, *Deux sur la balançoire*, de William Gibson, em que dirige Annie Girardot e Jean Marais, *I ragazzi della signora Gibbons*, de Will Glikman e Joseph Stein e, em primeiro de março de 1959, *Figli d'arte*, de Diego Fabbri.

Nos anos sessenta, a adaptação das peças de Giovanni Testori, *L'Arialda*, em fevereiro de 1961, e *La monaca di Monza*, em outubro de 1967, causam escândalo por seu erotismo e suscitam polêmica. A censura intervém e a justiça de Milão interdita as encenações de *L'Arialda*, por julgá-la obscena.

Visconti, então, encena no Théâtre de Paris, em março de 1961, tendo os iniciantes Romy Schneider e Alain Delon nos papéis principais, *Domage qu'elle soit une putain*, de John Ford.

Após a montagem do inédito *Il tredicesimo albero*, de André Gide, em 1963, Visconti leva uma outra peça de Arthur Miller, *Après la chute*, para a cena do Théâtre du Gymnase, em Paris, com Annie Girardot e Michel Auclair, em janeiro de 1965.

Em junho de 1967, monta em Florença *Egmont*, de Wolfgang Goethe, com música de Beethoven, *L'inserzione* de Natalia Ginzburg, em 1969 e *Tanto tempo fa*, de Harold Pinter, em 1973, sua última adaptação para teatro, quando passa a se dedicar inteiramente ao cinema.

Mediador entre a cultura italiana e outros contextos culturais, amplos e diversificados, não podemos deixar de mencionar um importante componente das atividades artísticas do diretor milanês: a ópera.

Visconti estréia no Scala de Milão em dezembro de 1954 com *La vestale*, de Gaspare Spontini, interpretada por Maria Callas.

Em março do ano seguinte, dirige *La sonnambula*, de Vincenzo Bellini e, em maio *La traviata*, de Giuseppe Verdi; em 1957, seguem-se *Anna Bolena*, de Gaetano Donizetti e *Ifigenia in Tauride*, de Christoph Willibald Gluck, todas elas sob a interpretação de Maria Callas.

Em maio de 1958, *Don Carlos*, de Giuseppe Verdi, um gigantesco espetáculo montado no Covent Garden, em Londres, consagra o diretor internacionalmente.

Dirige inúmeras outras óperas, entre as quais destacam-se:

- *Macbeth* de Giuseppe Verdi, em 1958.
- *Il Duca d'Alba*, de Gaetano Donizetti, em 1959.
- *Salomé*, de Richard Strauss, em 1961.
- *Il diavolo in giardino*, de Franco Mannino sobre um libretto do próprio Visconti, Filippo Sanjust e Enrico Medeoli, em 1963.
- *Le nozze di Figaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart, em 1964.
- *Il trovatore*, de Giuseppe Verdi, em 1964.
- *Don Carlos*, de Giuseppe Verdi, em 1965.

- *Il Falstaff*, de Giuseppe Verdi e *Der Rosenkavalier*, de Richard Strauss, em 1966.

- *La traviata*, de Giuseppe Verdi, em 1967.

- *Simon Boccanegra*, de Giuseppe Verdi, em 1969.

- *Manon Lescault*, de Giacomo Puccini, em 1973.

A diversidade desse panorama artístico visa destacar a contribuição de Visconti para uma mudança decisiva no teatro italiano e para o diálogo que este estabelece entre os vários gêneros de suas criações, como também um não negligenciável diálogo entre culturas.

A palavra esteta, do grego *aisthetés*, aquele que sente, vincula-se a Visconti por este adotar uma postura exclusiva e requintada com relação a sua arte e se traduz no equilíbrio plástico e rigor formal de seu processo criativo.

O estetismo viscontiano manifesto em suas experiências teatrais concorre particularmente de forma produtiva do ponto de vista cinematográfico.

As aspirações musicais, os diferentes estilos de representação, o confronto entre as variadas formas de arte que estruturam o plano de suas realizações estilísticas, se refletem em seu cinema. O diretor transporta todos os meios apropriados à consecução de resultados estéticos relevantes para sua obra filmica. Dinamizada pela sua visão artística e particular, a imagem é o resultado da percepção de mundo do cineasta. Visconti faz da câmera não um simples instrumento de registro a

serviço do que está encarregada de fixar sobre a película, mas expressão de seu papel criador ao construir o conteúdo da imagem.

Encontramos nas palavras de Renzo Renzi, abaixo transcritas da publicação do roteiro *Le notti bianche*, um ângulo de aproximação válido para essas reflexões.

*A proposito di Visconti si può dire che la sua solidissima educazione teatrale lo ha allenato a simili operazioni, che egli trasporta anche nel cinema quando dato un copione al quale egli stesso ha collaborato, si comporta poi di fronte ad esso come se fosse un testo teatrale sul quale spiegare il grande apparato di moltissime aggiunte, tramite la scenografia, la fotografia, la recitazione, le musiche, tutti elementi dai quali sa trarre, in maniera palpabile, una evidenza polifonica di significati.<sup>1</sup> (p. 196)*

Enfim, são inúmeros os elementos que fecundam a expressão artística do cineasta. Estes nos levam a considerar a dinâmica de sua trajetória como geradora de uma produção de caráter *polifônico* e plural.

---

<sup>1</sup> Acerca de Visconti, se pode dizer que sua sólida educação teatral o treinou para operações semelhantes, que ele transporta também para o cinema, diante de um roteiro em que ele mesmo colaborou, se comporta como se fosse um texto teatral, sobre o qual vai desdobrando o grande aparato de muitos acréscimos, através da cenografia, da fotografia, da representação, da música e de todos os elementos dos quais é capaz de extrair, de maneira palpável, uma evidência polifônica de significados.

## Visconti e a mulher

*"... vedere con occhio limpido, critico, la società così come è oggi, e raccontare fatti che di questa società sono parte."*<sup>1</sup>

*Luchino Visconti*

Ao filmar *Il lavoro*, Visconti transporta a narrativa de *Au bord du lit*, de Guy de Maupassant, para uma época contemporânea às filmagens, colocando em foco os valores em jogo na conduta dos personagens.

Ao adaptar a anterior constituição social do conto às circunstâncias sociais de seu tempo, o cineasta contribui para que se tenha uma visão do casal no começo dos anos sessenta.

A natureza realista da história, situada em um novo contexto, nos leva à uma abordagem da posição feminina nessa sociedade moderna.

O combate à idéia de inferioridade da mulher tendo por base sua função biológica de reprodutora da espécie e sua natural inclinação para o trabalho doméstico e educação dos filhos, começa com os marxistas ao defenderem sua valorização social.

A questão dos limites à ela impostos coincide, segundo Marx e Engels, com o surgimento da propriedade privada dos meios de produção e o aparecimento das classes sociais.

No *Manifesto do Partido Comunista*, Marx e Engels criticam o lugar socialmente reservado às mulheres pela família burguesa, que as reduz a um instrumento de subordinação, de reprodução ou de prostituição.

---

<sup>1</sup> *"... ver com olhos límpidos, críticos, a sociedade tal como ela é hoje, e contar fatos que fazem parte desta sociedade."*

Afirmam que somente a socialização da propriedade pode concorrer para fazer desaparecer a submissão em que vivem.

A crítica à burguesia se faz notar no que tange às relações familiares reduzidas à *meras relações monetárias* e também por fazer da *dignidade pessoal um simples valor de troca* (Marx e Engels, 2000, p. 68/69).

Em *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, no capítulo II, intitulado *A Família*, Engels, em afirmações sobre o casamento burguês, declara que :

*O matrimônio baseia-se na posição social dos contraentes e, portanto, é sempre um matrimônio de conveniência. Esse matrimônio de conveniência se converte, com freqüência, na mais vil das prostituições, às vezes por parte de ambos os cônjuges, mas muito mais habitualmente, por parte da mulher, esta só se diferencia da cortesã habitual por não alugar seu corpo à hora, como uma assalariada, e sim por vendê-lo de uma vez por todas como uma escrava.* (1984, p. 110).

Segundo o autor, as uniões em uma base burguesa tornam-se uma simples questão de aumento de poder em que as conveniências determinam o contrato a ser consolidado. Submetido à influências econômicas, o casamento é visto como *imoralidade* ao não considerar as inclinações do indivíduo e ao não ser firmado em um contrato livre entre os cônjuges.

Engels, para quem à cada formação econômico-social deve corresponder um certo tipo de família, enfatiza a diferença existente entre a

monogamia na sociedade burguesa, baseada no predomínio de um sexo sobre o outro, ou seja, na supremacia do homem, e a monogamia na sociedade socialista exercida à base da plena igualdade entre os sexos.

O autor assinala também que:

*O matrimônio só se realizará, pois, com toda a liberdade quando, suprimidas a produção capitalista e as condições de propriedade criadas por ela, forem removidas todas as considerações acessórias que ainda exercem uma influência tão poderosa na escolha dos esposos. Então, o matrimônio já não terá outra causa determinante que não seja a inclinação recíproca.*

(1984, p. 122)

O problema feminino passa a ser concebido como essencial na luta de classe dos trabalhadores para abrir na Itália o caminho rumo ao socialismo.

Na perspectiva de uma revolução cujo processo tem um caráter de conquistas destinado a modificar a estrutura econômica da sociedade, a questão feminina adquire avanços notáveis nas tentativas dos marxistas italianos para garantir à mulher uma função nova, mais civil e mais moderna.

Setores marxistas da França e da Espanha também impulsionam suas pesquisas sobre a emancipação feminina que, sobretudo a partir da década de sessenta, começa a entrar em ascensão. Nesse processo a reprodução e a manutenção da vida dos indivíduos, como também as relações sociais por eles estabelecidas, passam a ter tanta importância quanto as relações de produção. Evita-se o reducionismo econômico na



análise do problema feminino, sem se afastar, porém, de uma importante idéia, ou seja: o que determina a consciência e a maneira de pensar dos homens são suas condições de vida material. Cientes de que os temas relativos aos costumes e ao comportamento cotidiano interferem na vida política os marxistas abrem, então, um vasto campo à pesquisa da condição da mulher na sociedade.

Os dez primeiros anos do século XX, época em que se valoriza as comodidades trazidas pelos tempos modernos, prolonga-se através de inúmeros costumes, a arte de viver no século XIX.

O elevado padrão de consumo, consolidado pelo avanço tecnológico, se estende sobretudo à população dos países desenvolvidos, entre os quais a Itália.

A propósito desse aspecto, Rossana Rossanda em *Il Manifesto – analyses et theses de la nouvelle Extrême-gauche Italienne* destaca:

*(...) dans les sociétés capitalistes avancées, une partie déterminante de la consommation correspond à des besoins artificiellement produits par le système ou bien se présente comme une consommation détachée de tout besoin et sert seulement à soutenir artificiellement la demande.<sup>1</sup> (1971, p. 371)*

A década de sessenta assiste a um apogeu de prosperidade quando o ritmo acelerado do crescimento econômico e do desenvolvimento tecnológico atinge o mundo capitalista.

---

<sup>1</sup> (...) nas sociedades capitalistas avançadas, uma parte determinante da consumação corresponde às necessidades produzidas artificialmente pelo sistema ou se apresenta como uma consumação separada de qualquer necessidade e somente serve para sustentar artificialmente a demanda.

Verifica-se nessa sociedade industrial desenvolvida, em que as novas tecnologias contribuem para garantir as comodidades da existência e o aumento da produtividade, um processo de polarização de bens materiais portadores de conforto.

O capitalismo se reduz quase que essencialmente à relações de produção que o caracterizam e nesse momento de euforia do *boom* econômico e de migração interna, assiste-se ainda à restauração conservadora e puritana instalada na Itália nos anos cinqüenta.

O país nesse período ainda continua dominado por um clima de conformismo e estreitamento clerical e em pleno milagre econômico, permanece mergulhado em uma atmosfera provinciana.

Segundo Rossana Rossanda, 1960 foi um ano decisivo.

*En Italie, le bloc clérical-libéral-social-démocrate se brise pour donner lieu à un nouveau bloc socialiste-social-démocrate-catholique, sans la droite libérale, sous la double poussée d'un développement capitaliste impétueux qui a bouleversé l'antique configuration du capitalisme italien, et d'un processus de prolétarianisation tout aussi impétueux : des hommes et des femmes chassés des campagnes, surtout dans le Midi, ont afflué par millions dans les grandes agglomérations urbaines du Nord.<sup>1</sup>*  
(1971, p. 25)

---

<sup>1</sup> Na Itália, o bloco clerical-liberal-social-democrata se rompe para formar um novo bloco socialista-social-democrata-católico, sem a direita liberal, sob o duplo impulso de um desenvolvimento capitalista impetuoso que abalou a antiga configuração do capitalismo italiano, e de um processo de proletarização também impetuoso: homens e mulheres expulsos do campo, sobretudo do Sul, afluíram aos milhões aos grandes aglomerados urbanos do Norte.

Numa época em que os meios de comunicação e o avanço da eletrônica consolidam a cultura de massa e em que nas altas esferas da sociedade admite-se uma certa libertinagem masculina, a censura e o moralismo reinam ainda nas classes média e popular, visando particularmente o universo feminino.

Começam a surgir então, movimentos que exigem a mudança dos costumes opressivos, sobretudo através de manifestações artístico-culturais.

Os anos sessenta apresentam-se especialmente significativos em sua busca por liberdade e pela crítica ao conformismo e à alienação. A rebeldia e a contestação manifestam-se particularmente na recusa em adotar modelos de comportamento pré-estabelecidos, em aceitar a moral vigente e em aprovar a sociedade de consumo. Reivindica-se uma outra moralidade buscando-se então, construir uma nova cultura.

Nessa atmosfera de inquietação, onde se coloca o problema de uma mudança na natureza da sociedade, é que se realiza a produção de *Boccaccio'70*.

A relação com a realidade social da época se torna evidente na carta que Cesare Zavattini envia a Carlo Ponti propondo a realização do filme.

*Credo che il film, malgrado che la sua ispirazione possa sembrare soltanto di carattere deliberatamente spettacolare, o addirittura commerciale, abbia anche una giustificazione piú alta nel senso che un ritratto cosí festoso, grottesco, satirico, pagano direi (volendo significare tutto terreno), può contribuire a smuovere tante di quelle remore, tante di quelle pruderie, che i tecnici*

*chiamano con una sola parola, sessuofobia, la quale come una cappa di piombo grava sopra il costume italiano in materia di rapporti tra uomo e donna.*<sup>1</sup> (Di Carlo, C. e Fratini, G., 1962, p. 25)

As palavras de G. Fratini explicitam ainda o interesse determinante de se colocar em discussão os costumes e a hipocrisia das convenções desse período.

*L'idea base di Zavattini era quella di satireggiare il costume contemporaneo e nello stesso tempo di mostrare alcune assurde situazioni attraverso le quali si svolgono oggi i rapporti tra uomo e donna.*<sup>2</sup> (Di Carlo, C. e Fratini G., 1962, p. 40)

Dentro de um quadro em que *l'immaginazione massificata ha ridotto la donna di celluloido a una domenicale estetica dai riflessi condizionati*, ainda de acordo com G. Fratini (Id. Ib., p. 48), a escolha de Visconti recai sobre a cínica ironia de dois personagens representativos da alta burguesia, para colocar em foco o erotismo como representação da realidade capitalista-industrial.

Atrás da suposta respeitabilidade de um casamento de conveniência o conde Ottavio (Tomas Milian) tem seu envolvimento com prostitutas divulgado pela imprensa. O escândalo, face ao moralismo vigente, leva o

---

<sup>1</sup> *Creio que o filme, não obstante sua inspiração possa parecer apenas uma questão de caráter deliberadamente espetacular ou mesmo comercial, tenha também uma justificação mais elevada, no sentido que um retrato tão alegre, grotesco, satírico, até pagão, eu diria (querendo significar totalmente terreno), pode contribuir para remover muitos desses entraves, muitos desses pruridos, que, com uma palavra, os técnicos chamam de sexofobia, a pairar como uma capa de chumbo sobre os costumes italianos no que diz respeito às relações entre homem e mulher.*

<sup>2</sup> *A idéia básica de Zavattini era a de satirizar os costumes contemporâneos e, ao mesmo tempo, mostrar algumas situações absurdas em que hoje se desenvolve a relação entre homem e mulher.*

pai de sua esposa Pupe (Romy Schneider) a bloquear a conta do casal na Suíça.

Sem fazer cena de ciúmes a mulher decide que a única maneira de preservar ou adquirir independência seria através do trabalho. Entretanto, sem nenhuma outra qualificação além do sexo e espelhando o censurado comportamento das garotas de programa, ela começa um jogo erótico ao exigir ser paga quando o marido demonstra desejo de possuí-la.

Retomando a interpretação marxista do casamento burguês como simples valor de troca, Visconti constrói o feminino como símbolo erótico configurando o retrato social.

G. Fratini afirma que:

*L'erotismo di Romy è espressione caratteristica e illuminante della società industriale.*<sup>1</sup> (Di Carlo e Fratini, 1962, p. 49)

O elemento *dinheiro* presentifica-se simbolizando, em forma de roupas, jóias, toca-discos, rádio portátil, entre outras coisas, a sociedade de consumo. Este mundo construído ao redor da protagonista, extensão dela própria e também daquele existente lá fora, continuará sendo seu paraíso particular quando ela descobre que seu projeto de autonomia é ilusório.

Descobrimo-se como um arquétipo de dois aspectos, ou seja, posse e prostituição, Pupe faz da vaidade e do orgulho a máscara social atrás da qual esconde seu verdadeiro sentimento. Ao aceitar ser paga ela

---

<sup>1</sup> *O erotismo de Romy (Schneider) é a expressão característica e iluminante da sociedade industrial.*

se dá conta que seu *lavoro*, o único trabalho que em tais circunstâncias pode e sabe fazer, consiste realmente na prostituição matrimonial.

Nesse final reside a crítica de Visconti ao mundo contemporâneo dominado pelo neocapitalismo, em que se dá a reificação/alienação do corpo e dos sentimentos.

## Visconti e o desejo triangular

Retomando René Girard, que em seu livro *Mensonge romantique et vérité romanesque* nos revela o mecanismo do desejo mimético composto pelo triângulo sujeito – mediador – objeto, podemos afirmar que não há autonomia em nossos desejos, pois como já dissemos, estes não têm sua origem na individualidade, não se encontram em nós mesmos, nem tampouco no objeto, numa relação puramente instintiva, mas decorrem da imitação.

Essa heteronomia do desejo, engendrado a partir da existência de um elemento que nos é exterior e a quem julgamos *completo*, nos designa o objeto material, a atitude, o status a desejar. O modelo parece dotado de um *ser* superior e o sujeito se sente privado desse *ser* que o *Outro* parece possuir. Se este último deseja algo, certamente se trata de um objeto capaz de lhe conferir uma plenitude total.

O desejo vincula-se então, à dinâmica da rivalidade mimética que se desenvolve a partir dos conflitos gerados pela apropriação do objeto. O mecanismo mimético desencadeia a disputa pelo objeto valorizando-o e faz com que os dois desejos que incidem sobre o mesmo objeto se tornem obstáculos um para o outro. Admirado por mostrar ao sujeito o que é desejável, o mediador se transforma em rival na medida em que passa a ser um obstáculo para a realização do desejo.

Descobrir a realidade do mecanismo do desejo em *Il lavoro* e revelar o mediador externo ou interno torna-se necessário para traçar um paralelo entre os personagens.

No filme *Il lavoro* se tecem relações de admiração, de raiva e de concorrência quando a mulher descobre a infidelidade do marido com prostitutas. O desejo é a força que leva os protagonistas a agirem, mas é também a fonte de conflitos.

A onipresença do *Outro*, de rivais que provocam o afastamento físico de Pupe, leva Ottavio a buscar o objeto seguramente adquirido, na iminência de perdê-lo. O jogo de sedução da condessa irá desencadear o desejo do conde, mediado pelo obstáculo atribuído ao mediador que o afasta do objeto desejado.

#### DESEJO TRIANGULAR

*Il lavoro*

EXTERIOR

(desencadeador)

mediador

garotas de programa



Ottavio

sujeito

(desejante)

Pupe

objeto

(desejado)

A mediação é externa quando o mediador do desejo engendra a desarmonia e afasta o sujeito de sua fonte de benefícios materiais. É o seu próprio desejo que o sujeito condena no *Outro*, no mediador.

#### DESEJO TRIANGULAR

*Il lavoro*

INTERIOR



(desencadeador)

mediador

pai de Pupe



Pupe  
sujeito  
(desejante)

Ottavio  
objeto  
(desejado)

A mediação é interna quando o mediador é real e no mesmo nível do sujeito. Ele se transforma em rival e obstáculo para a apropriação do objeto cujo valor aumenta à medida em que define a impotência do sujeito.

No universo da mediação interna, todo desejo pode produzir desejos concorrentes, porém o sujeito dissimula essa imitação por temer revelar sua *falta de ser*. Se o sujeito desejante, nesse caso Pupe, como demonstrado no triângulo do desejo interno, *cède a l'élan qui l'entraîne vers l'objet, s'il offre son désir en spectacle a l'autrui, il se crée à chaque pas, des obstacles nouveaux et il renforce les obstacles existants. Il faut dissimuler le désir qu'on éprouve, il faut dissimuler le désir qu'on n'éprouve pas. Il faut mentir.* (Girard, 1980, p. 112)

Governado por um mimetismo responsável por desencadear comportamentos geradores de conflitos, o sujeito se deprecia e através dessa lógica, persegue a busca da perda e do revés.

O filme toca em pontos tangenciais da mediação interna e a estrutura triangular penetra a lógica do desejo mimético e masoquista, que produz condutas parecidas com as buscas voluntárias de derrota, como nos mostra o close em Pupe.

### CAPÍTULO III

#### *Au bord du lit / Il lavoro: relações entre textos*

#### *Au bord du lit / Il lavoro: intertextualidade*

O texto literário e sua legibilidade se inscreve na relação com os seus arquétipos, com a pluralidade intertextual que o gera.

Intertextualidade, na constituição da própria palavra, significa relação entre textos. Cada texto estabelece uma proposta de significação que não está inteiramente construída. A significação implica a participação de um terceiro e se completa na interação de olhares do outro.

Textos em diálogo com outros textos engloba um caráter dialógico na medida em que *o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro*, como afirma Fiorin (1999, p. 29) ao tratar do conceito bakhtiniano de dialogismo.

Para Bakhtin textos dialógicos resultam do cruzamento de muitas vozes sociais. Sobre a voz de um discurso ressoam outras vozes, que constroem o processo de produção de sentido.

Segundo Barros (1994, p. 4) a intertextualidade na visão do teórico russo, nasce das *vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos*.

Na segunda metade dos anos sessenta, a partir da leitura da obra de Bakhtin, Julia Kristeva introduz no cenário do estruturalismo francês o conceito de intertextualidade.

Ao afirmar que *todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto*, Kristeva (1974, p. 64) retoma as concepções bakhtinianas de funcionamento intertextual da narrativa.

A intertextualidade entendida como a incorporação de um texto em outro, pode construir, reproduzir o sentido incorporado ou transformá-lo.

A intertextualidade pode ser percebida como elemento da transtextualidade, como define Gérard Genette em *Palimpsestes, La littérature au second degré* (1982). São cinco tipos de procedimentos paratextuais:

**Intertextualidade:** quando um texto cita uma passagem de um texto anterior, retoma o nome de uma personagem ou faz uma alusão ao antecessor. Nem sempre o leitor identifica a relação intertextual, às vezes tão sutil que exige um receptor qualificado.

**Paratextualidade:** a que estabelece uma relação com um texto anterior através de um título ou subtítulo, uma epígrafe ou até uma dedicatória.

**Hipertextualidade:** quando um texto retoma integralmente um anterior (hipotexto), mas pratica, por exemplo, uma alteração de valores (um personagem mau surge como bom) ou um deslocamento temporal ou espacial.

**Metatextualidade:** é a relação que um texto crítico (metatexto) estabelece com o texto literário sobre o qual se debruça para analisar e interpretar.

Arquitextualidade: é uma relação de um texto com um anterior por uma afinidade de gênero literário.

Tecem-se em filigranas as ressonâncias de textos que se presentificam e se atualizam nesse jogo escritural, nesse mosaico textual. (Kristeva, 1974)

Percebe-se a aplicação dos conceitos descritos anteriormente nos procedimentos da criação de Maupassant que dialoga com seus próprios textos, definindo sua identidade em relação ao outro. Em muitos dos seus textos ressoa um outro. Seus frequentes retornos cíclicos às mesmas obras e aos mesmos temas o tornam o autor dos *leitmotiv* e das obsessões.

Nesse sentido é possível considerar o diálogo que Maupassant estabelece entre *Au bord du lit* e a peça *La paix du ménage*, um processo de colagem urdida na tessitura do segundo texto.

O recorte que Visconti opera retirando o conto *Au bord du lit* do contexto original e introduzindo-o em um outro, transformando-o, cria uma nova obra. A polissemia das imagens e suas combinações formam um sistema complexo, que de *per si* corroboram essa transformação.

As duas entradas que aparecem na cena inicial do episódio de Visconti o inserem em dois níveis e ao nos determos no exame dessa composição estética, podemos perceber que ela testemunha o diálogo intertextual com o conto de Maupassant que, na transmutação cinematográfica, passa a se constituir parte integrante da narrativa do cineasta.

A disposição tipográfica da narrativa maupassantiana que usa letras em itálico nas breves descrições do narrador dá a impressão de rubricas usadas em peças teatrais, como também por se apresentar quase totalmente em diálogos, indica a teatralização retomada na leitura de Visconti ao realizar o filme.

A complexa decupagem do palácio o constitui em espaço fílmico, ambiente interior onde ocorre o drama, em referência sócio-cultural e também o constrói como percepção de seus homólogos, como por exemplo, o de *Senso* e de *Il gattopardo*.

A relação de intertextualidade com o romance de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, escrito em 1958 e *Il gattopardo* (1963), filme de Luchino Visconti, se explicita de várias formas.

Em *Il gattopardo* se conta a história de um contrato matrimonial entre Angelica e Tancredi. Os personagens Tancredi e Ottavio, oriundos da aristocracia, casam-se com mulheres da burguesia, Angelica e Pupe, representantes do capitalismo e do neocapitalismo, respectivamente, na sociedade italiana.

A frase de Pupe *Il matrimonio vero è tra te e papà*<sup>1</sup> condensa a questão do casamento por interesse entre Ottavio, representante da nobreza decadente, e ela própria, pertencente à burguesia.

Em *Il gattopardo*, a sequência do baile em que D. Fabrizio dança com Angelica dá concretude ao conúbio entre a nobreza decadente, pois o tio de Tancredi é praticamente um *pai* para ele, e uma representante da burguesia ascendente.

---

<sup>1</sup> ... O verdadeiro matrimônio é entre você e papai ...

São muitas as relações intertextuais manifestadas entre *Il lavoro e Il gattopardo* que merecem ser aprofundadas e não foram aqui devidamente esmiuçadas pelos limites dessa dissertação.

O livro de Tomasi di Lampedusa aparece em duas tomadas de *Il lavoro* e em uma delas, ironicamente, entre as pernas de Ottavio.

Outra fonte de inspiração é *Les gommès*, que Ottavio lê, ou finge ler, enquanto aguarda a saída de Pupe de seus aposentos, estabelecendo uma relação intertextual entre o filme e essa obra de Alain Robbe-Grillet.

Na análise feita por Bruce Morrissette em *Les romans* de Robbe-Grillet (1963, p. 37-38) o autor afirma que:

*Dans "Les gommès", ainsi que dans toutes les œuvres de Robbe-Grillet, le protagoniste décrit une trajectoire circulaire le ramenant en apparence à son point de départ. Malgré la ressemblance des situations initiale et finale, le destin se trouve inéluctablement modifié.<sup>1</sup>*

Isso leva a pensar que, embora não realizada, o episódio fílmico de Visconti aponta para uma necessidade de mudança.

A narrativa de Maupassant resgata a liberdade de costumes e o cinismo da mulher é a negação de qualquer possibilidade de comunicação afetiva.

---

<sup>1</sup> Em "*Les gommès*", como em todas as obras de Robbe-Grillet, o protagonista descreve uma trajetória circular que aparentemente o leva de volta ao ponto de partida. Apesar da semelhança entre as situações inicial e final, o destino se encontra inevitavelmente modificado.

Há uma mudança do ponto de vista na sólida adaptação de Visconti. A mulher, acreditando poder sair de seu isolamento, de sua dependência, neles mergulha e presa na armadilha do desejo, sem qualificação para trabalhar, faz do casamento e do próprio corpo uma forma de ganhar dinheiro.

O filme dialoga com o texto maupassantiano na medida em que reproduz elementos presentes no conto, integrando o seu universo aos contextos sociais do momento de sua produção.

A hipertextualidade trabalhada por Visconti produzindo um texto derivado de outro pré-existente, opera uma transformação ao transportá-lo para uma Itália contemporânea.

A contextualização de *Au bord du lit* no início da década de sessenta reestrutura algo da matéria da narrativa de Maupassant presente na realidade viscontiana e contribui para a análise do casal na sociedade italiana dessa época e também para a atualização da temática do texto literário.

### ***Au bord du lit / Il lavoro : filme***

Na abertura do terceiro ato, episódio de Luchino Visconti, a câmera permanece fixa durante alguns instantes sobre uma porta fechada. Esse plano inicial funciona como uma introdução à narrativa fílmica e condensa valores diversos pelo que nele se encontra implícito. Metáfora da casa, agrega a idéia de restrição espacial, prisão dourada de onde os personagens não vão se evadir.

As paredes em *trompe-l'oeil* que circundam a porta definem o espaço de uma ilusão, metalinguagem cinematográfica representando o artifício, a capacidade de atrair que resiste ao desvelamento e à racionalização.

O *trompe-l'oeil*, jogo de aparência induzindo ao engano, é uma pintura em que os objetos produzem uma ilusão — palavra plena de sentido significando literalmente *em jogo*, de *inlusio*, *illudere* ou *inludere*. O objeto representado em *trompe-l'oeil* está sempre em equilíbrio entre dois campos do real: o da realidade do modelo existente e o artifício da ilusão pictural.

Indissociável de uma projeção e de um enquadramento, armadilha ilusionista através da qual seduz, fronteira entre o verdadeiro e o falso, essa categoria de obra de arte se define em relação ao efeito que produz no espectador. Este, mesmo após se dar conta do engano, permanece seduzido pela confusão dos dois domínios do real acima citados.

O efeito do primeiro plano do filme *Il lavoro* afirma essa ilusão da ordem do jogo e do desengano que pressupõe o predomínio da aparência.



O *trompe-l'oeil* cria identidade com a arte cinematográfica ao produzir no espectador o prazer de imergir na diegese e no fascínio que a imagem engendra. Identidade esta relacionada também ao episódio de Visconti, imagem ambígua que dissimula tanto quanto desvela a presença do conto francês, ou seja, o que a adaptação mascara ou revela. O diretor estabelece um sutil jogo de equivalências filmicas que coloca em relevo um mundo artificial onde vão evoluir os personagens.

Desde a apresentação dos créditos do filme, o cenário nos é mostrado revelando um ambiente aristocrático, simbolizando a importância dessa sociedade na vida dos personagens, além de refletir o caráter deles. Esse universo fechado, pequeno mundo de falsas aparências, encerra e captura a unidade orgânica dessa sociedade, em que os ritos de união são na verdade dissimulados ritos de separação.

Esses primeiros planos adentram o espectador num cuidado ambiente cênico que tem grande importância para Visconti. Tal interesse impõe uma permanente adequação de todos os elementos do espaço onde se materializam as imagens, o que pode ser confirmado nas próprias palavras do cineasta:

*J'ai déjà dit, à une autre occasion, que la nécessité, l'exigence d'avoir un décor juste, exact, est aussi le désir de présenter au public une œuvre toujours crédible, une vision historiquement exacte, dans la manière de vivre, d'agir, de se comporter de certains personnages, plongés dans un monde*

*déterminé, et qui servent à éclairer le contenu d'une aventure, de l'histoire d'un film.*<sup>1</sup> (Ferrara, 1963, p. 105)

A trama só começa a ser desenvolvida a partir da situação inicial, ou seja, com a entrada de Ottavio no salão, seqüência em que se tem um plano geral, *plongée*, ponto de partida da história.

Nesta cena se observa o esmagamento dos personagens, justificado pelo emprego desse tipo de tomada, reintegrando-os no mundo, inscrevendo-os no âmbito do quadro social que os circunda.

Os jornais e a presença de vários advogados nesse ambiente para cuidar de uma solução exigida pela sociedade nos mostra a posição social e as marcas da alienação moral do protagonista.

O salão e a biblioteca representam o espaço público, lugar da figura masculina, que funciona como prolepse, no sentido aplicado por Genette (*Figures III*, 1972, p. 82), um movimento narrativo que consiste em contar ou evocar antecipadamente uma idéia ou um acontecimento, ou seja, antecipa o caráter do conde, socialmente dependente dos advogados e do dinheiro da mulher.

Existe uma tensão no deslocamento desse personagem ao encaminhar-se ao encontro de sua esposa, levando-o ao ambiente conjugal, espaço privado, onde se desenrolará a trama em si mesma.

---

<sup>1</sup> *Em outra ocasião, eu disse que a necessidade, a exigência de ter um cenário preciso, exato, é também o desejo de apresentar ao público uma obra verossímil, uma visão historicamente exata, na maneira de viver, de agir e de se comportar de certos personagens, imersos em um mundo determinado e que serve para iluminar o conteúdo de uma aventura, de uma história, de um filme.*

Os doze minutos que antecedem a concretização da presença feminina em cena, criam expectativa e lhe asseguram um certo domínio na narrativa fílmica.

O quarto, a sala íntima e a sala de banhos formarão um conjunto espaço-temporal simbolicamente fechado, em que acontece o frente a frente dos personagens e tal como no conto, de onde eles não saem. A etapa da complicação se inicia a partir desse momento. Os cônjuges se confrontarão com os seus próprios problemas, com os seus próprios interesses, com as suas próprias vidas na tentativa de encontrar uma solução.

Essa etapa está relacionada à evolução da personagem feminina na sua busca em escapar da situação, procurando um trabalho. A decepção diante de sua incapacidade de ultrapassar as barreiras que a isolam e a aprisionam, levam-na à reação. Dominada pelo desejo de vingança, a mulher decide vender-se ao seu próprio marido.

O espaço conjugal, lugar onde se processam os ritos exigidos pela estratégia da aparência, avatar burguês do modelo de privacidade, funciona também como um veiculador de outros símbolos diversos.

A começar pela identificação de época estes símbolos se evidenciam, como por exemplo, o look Chanel da condessa, as peças do vestuário, os cabelos curtos, as várias voltas do colar de pérolas. Embalagem atuando como elemento sedutor, promessa estética de valor de uso, pessoa em forma de mercadoria, tudo isso revela a mística da fixação do desejo nas imagens sociais do corpo.

Também os objetos por ela manipulados, tais como o toca-discos, o telefone, o rádio-portátil, os sais de banho, são elementos que agregam valores da sociedade e traduzem uma realidade capitalista-industrial tipicamente anos sessenta. Segundo Aumont – *o objeto já é um discurso em si* (2002, p. 90-91); nessa perspectiva pode recriar um sistema em torno do qual gravita, nos remetendo a algum discurso.

Tal conjunto materializa as imagens do poder e simboliza o mundo em que se movem os personagens, um mundo que é também precioso e frio, onde se vê *o domínio sobre as pessoas exercido em virtude de sua fascinação pelas aparências artificiais tecnicamente produzidas.*(Haug, 1997, p. 67).

A importância da presença dos gatos como símbolo associado à mulher, relaciona-se ao trabalho intertextual da adaptação cinematográfica com o patrimônio literário de Maupassant.

Em *Pétition d'un viveur malgré lui* o escritor normando aproxima a mulher à idéia de armadilha:

*L'amour est toute la vie des femmes. Elles jouent avec nous  
comme les chats avec les souris.*<sup>1</sup> (*Contes et nouvelles*, 1974, p.  
345-346)

A analogia mulher / felino se traduz na cena em que Visconti cria um paralelismo imagético a partir do zoom sobre o gato e logo em seguida a tomada sobre a condessa. Seqüência prolépsica, uma antecipação do final, quando a mulher, ao lançar a rede do desejo em direção ao marido,

---

<sup>1</sup> O amor é toda a vida das mulheres. Elas jogam conosco como gatos com ratos.

fecha-se em sua própria armadilha e permanece a presa de seu próprio jogo.

O leito conjugal, símbolo do casamento, imagem metafórica do desejo, é dentre todos o que ganha mais destaque, pois nos remete ao conto. É à beira do leito que estão os jornais, única presença da realidade exterior, que denunciam a atitude do conde, elemento desencadeador da tensão fílmica principal.

Assim como na narrativa textual, existe no filme o fator de ruptura, o questionamento e a nova postura dos personagens face ao casamento. Toda a ação é ambientada em interiores, sem nenhuma tomada do exterior, o que produz uma unidade de lugar e de tempo, pois tudo se passa em algumas horas.

Como se pode verificar pela carta, por nós transcrita anteriormente, em que Suso Cecchi D'Amico esclarece o fato do roteiro de *Il lavoro* ter sido estabelecido a partir de *Au bord du lit*, possibilita observarmos alguns elementos presentes nos dois *corpus*.

Entre estes podemos destacar a cena em que os personagens comem, e por conseguinte, a presença da mesa onde eles encontram-se face a face. Apesar de estarem sentados um em frente ao outro, eles não estão juntos, ou seja, eles nos são mostrados separadamente por tomadas independentes. É como se Visconti traduzisse em imagens as palavras de Mme. De Sallus – *puis nous rentrons chacun chez nous* –, com cada personagem fechado em seu mundo interior.

Há um único momento em que a mesa e os personagens estão em conjunto na mesma tomada, porém este é quebrado pelo toque do

telefone. É como se aqui Pupe se encontrasse novamente diante de um muro, o grande muro branco citado por ela quando Ottavio lhe pergunta onde tinha estado. O espaço físico, tal como o matrimônio, somente os liga, mas como ela mesma afirma ao advogado Zacchi na cena em que fala com ele ao telefone, o casamento não basta para romper as barreiras da incomunicabilidade.

Evidenciam-se também, na análise dos corpus, as manifestações exteriores do jogo de sedução. Estas, no filme, vêm carregadas de uma naturalidade quase instintiva, de um desprendimento e de um determinismo extremamente sensual e provocador. Há nessa duplicidade de atitudes uma harmonia carregada de mistério que atrai e seduz o conde, tanto mais atraente e erótico quanto cerebral.

Pode se verificar aí um ponto de convergência entre o filme e o conto. Num primeiro momento, assiste-se à uma sedução ingênua marcada pela seqüência em que a condessa se despe enquanto fala ao telefone com o advogado à espera da preparação do seu banho. Olhando-se no espelho, ela se descobre sedutora.

Na seqüência seguinte, o conde a vê nua, à beira da banheira, enquanto o espectador pode olhar sua nudez do mesmo modo, porém, através do reflexo da parede. O aparente desinteresse do conde, enquanto está sentado na sala de banhos, é traído pelos olhares furtivos que ele lhe lança.

Em seguida, na cena da saída do banho, a condessa lhe pede para secá-la. Visconti dá densidade e solidez à recriação do texto quando, com privilegiados ângulos, explora o detalhe físico. O zoom/close sobre suas

costas molhadas e em seguida sobre o rosto do conde revelam a sedução completa que será desenvolvida mais tarde quando ela se decide a mudar de roupas.

Exatamente como no texto de Maupassant, a proposta comercial é feita na seqüência em que a condessa se despe pela segunda vez, mais precisamente logo após tirar as meias sobre o divã. Essa proposta é realizada a partir do momento em que ela se coloca na condição de ser comparada às mulheres com as quais o conde a traía. No conto, como já vimos, essa manifestação ocorre através do desejo triangular.

O casamento por razões de prestígio, essa ligação hipotética que, como na narrativa maupassantiana, permite a ambos a liberdade de escolherem as próprias experiências e o poder representado pelo dinheiro, que no conto denominamos “estética do consumo”, reduz os sentimentos, os fatos ocorridos, como também o próprio corpo, ao seu aspecto mais imediato. Assim, como em *Au bord du lit*, tudo leva ao mesmo exasperante jogo entre dominador e dominado.

A resolução de transformar a relação do casamento em trabalho concretiza, na produção cinematográfica, a etapa da vingança moral da parte da mulher. Para além da perfídia intelectual que a mostra calculista no conto, um jogo masoquista se deixa entrever no final do filme. A última cena nos mostra, numa inversão dos valores da narrativa textual, que a transformação da condessa em consumada materialista acontece somente na superfície. A uma observação objetiva da câmera se sobrepõe uma visão totalmente subjetiva, mostrando ser difícil reduzir os sentimentos a um exercício de auto-cinismo.

O conde, afetiva e sexualmente inconsequente, dominado por um jogo que menospreza os valores humanos (a associação da rosa e do cheque é emblemática), em seu aparente triunfo escolhe o banal, o vazio do seu próprio destino.

Visconti mostra em vários de seus filmes a passividade como característica de inúmeros personagens e em *Il lavoro* esta atitude é retomada na incapacidade de Pupe reagir.

No desfecho do filme, a condessa permanece em lágrimas diante dessa situação, dessa tomada de consciência. Seu sorriso entre lágrimas mostra a impotência de quem não quer, de quem não sabe ou não tem forças face a um momento decisivo. No último plano a câmera revela a solidão da personagem mergulhada em um universo corrompido e desolado, em que se cristaliza uma existência solitária da qual não consegue se libertar.

A situação final nos mostra o jogo equívoco à *beira do leito* para seduzir o conde, transformado em *trabalho*, sai da esfera privada para a esfera pública.

Visconti interpreta o sentido do conto *Au bord du lit* do ponto de vista marxista, como mostra o *Manifesto*, que o matrimônio na sociedade burguesa equivale a uma prostituição legalizada.



## CAPÍTULO IV

### *Au bord du lit – Il lavoro: do texto ao filme*

A obra literária subsume a idéia de um espaço de dimensões múltiplas, capaz de suscitar diversas interpretações. Ilimitado patrimônio cultural, as narrativas literárias dos mais variados gêneros passam a estruturar o discurso cinematográfico desde suas origens. Essa prática, que exige reorganizar um sistema de signos, o verbal, para fazê-lo manifestar-se em um sistema não-verbal, compreende uma atividade tradutória.

Etimologicamente, traduzir, do latim *trans+ducere*, significa *levar através de*, que segundo Mario Laranjeira, *em sua acepção mais ampla e geral, é compreendido como levar o "sentido" de um texto em língua A para um texto em língua B* (1993, p. 126). Tanto no princípio como no final de tal procedimento existe um texto seja ele de materialidade homogênea, do verbal ou heterogênea, do cinema, resultante do amálgama de diferentes linguagens. A literatura se firma em forma de palavra escrita, enquanto em uma composição fílmica, a imagem se sustenta em vários elementos entre os quais o enquadramento, a trilha sonora e os diálogos, o plano, a perspectiva, a iluminação, a montagem e tantos outros recursos técnicos.

Traduzir para outro suporte pressupõe um processo de reescritura que envolve a questão da fidelidade ao original e a necessidade de transformação para que este seja compreendido na cultura de chegada. Devido às diferentes estruturas dos dois sistemas sígnicos torna-se

passível de se aceitar a inevitabilidade da mudança das obras partícipes do trabalho tradutivo.

Na passagem do texto literário ao fílmico consagra-se o uso do termo adaptação, considerada uma das manifestações mais adequadas e eficazes de acrescentar, suprimir ou transformar a narrativa textual em imagens.

Baseada nas diferenças entre as linguagens, a adaptação não consiste em uma simples busca de equivalência, mas implica em uma nova escrita semiótica que opera mudanças estruturais e evidencia as dissimilaridades que asseguram a identidade de cada uma das produções em questão.

Jakobson (1995, p. 64-65) em seu ensaio sobre os aspectos linguísticos da tradução, considera três diferentes modos para realizar uma transposição criativa:

- *A tradução intralingual ou “reformulação (rewording)” consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.*

- *A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.*

- *A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.*

Entre os vários modelos citados, deve-se considerar que esse complexo processo tradutivo nunca é completo, isto é, não há equivalência completa. É imprescindível criar uma estratégia de tradução que permita determinar, em nome da tradutibilidade, quais elementos do texto serão contemplados em detrimento de outros. Isto ocorre também em função do contexto cultural em que se configura o texto, dentro da cultura de origem, e o contexto da cultura receptora para o qual tal projeto se destina.

Os elementos textuais podem ser transpostos para outro texto em uma variante que pode ser identificada, como por exemplo, um personagem, uma configuração espacial ou uma intriga.

Ao considerarmos uma tradução intersemiótica, o que significa transportar conteúdos de uma semiótica para outra, exige pensar em como se realiza a intersecção entre dois sistemas textuais e em como o novo suporte preserva o conteúdo investido no texto de partida ao criar uma nova obra, um novo produto.

A grande quantidade de filmes adaptados não nos autoriza a pensar que essas fontes pré-existentes de histórias se constituam roteiros prontos, porém argumentos em potencial para serem adaptados.

O vigor expressivo encontrado nos textos de Maupassant faz com que muitos cineastas nele filiem suas adaptações com sucesso, como por exemplo, Jean Renoir e Luchino Visconti.

A obra maupassantiana por sua qualidade visual, diálogos cuidados e intrigas rigorosamente urdidas, nos leva a considerá-la praticamente pronta para ser adaptada às telas. Entretanto, cabe ao adaptador descobrir

seu sentido, fazer uma reelaboração crítica e transportá-la para o novo veículo.

Em *Au bord du lit* a apresentação direta dos fatos e dos personagens e também por ser construída basicamente sobre diálogos, dão ao conto uma forma que se pode qualificar de cênica. Seu estilo claro e conciso pode ser considerado um fator determinante de inspiração exatamente por lembrar a sinopse de um filme. Paradoxalmente, porém, apesar da aparente impressão que inúmeras de suas narrativas transmitem de estarem aptas para serem traduzidas em imagens, isto não corresponde à realidade absoluta dos fatos.

Na verdade, o que o autor oferece pode ser considerada uma matéria de base não como um fim em si mesma, mas uma matriz. Essa matriz, um ponto fundamental para o desenvolvimento fílmico, propicia a substância que será privilegiada no roteiro. O diretor poderá condensá-la ou expandí-la, adaptando-a ao seu universo estético, acrescentando-lhe seu próprio tempero.

Tirar do seu contexto original uma idéia e fazê-la entrar em seu próprio texto, em sua própria textura, como afirma ter feito a roteirista Suso Cecchi d'Amico, *lo spunto dello sketch lo avevamo rubato da un racconto di Maupassant*,<sup>1</sup> exige pensar sobre a equivalência na diferença de que nos fala Jakobson.

Confrontar as obras partícipes dessa investigação oferece a possibilidade de se reconhecer as semelhanças (conjunções) existentes

---

<sup>1</sup> (...), *roubamos a idéia do sketch de um conto de Maupassant, (...)*

entre elas, o que legitima a adaptação e também permite declinar as diferenças (disjunções) entre os textos.

Considerando-se que nenhum discurso é neutro, a ideologia nele presente serve para ancorar sua própria coerência, o que pode ser constatado na escolha dos títulos das obras a serem analisadas.

O título de uma obra condensa informações que têm a função de despertar interesse e condicionar à descoberta do que ela veicula. Maupassant e Visconti destacam a partir dessa escolha o conteúdo de suas criações e nela imprimem os seus traços mais característicos.

*Au bord du lit* assinala o lugar da ação e *Il lavoro* designa a ação principal e cria, além disso, uma relação de espelhamento entre o título e o final do filme que se elucidam reciprocamente.

Na tradução intersemiótica o enunciado literário transmutado em nova linguagem passa por transformações significativas no tocante ao texto original para que o adaptador atinja seus objetivos em um novo veículo.

A trama dos textos verbal e fílmico incorporam ingredientes da época: o conto se passa na França do século XIX e Visconti ao trazer as tensões presentes na escrita maupassantina reatualiza o passado recuperando a tradição, fazendo-o reviver de forma diferente, recontextualizando-o na Itália dos anos sessenta.

Interessado em apreender a realidade de sua terra em sua autenticidade, o diretor milanês traz o trabalho estrangeiro para sua contemporaneidade para dotá-lo com ares de seu tempo e de seu país. Temos, então, um texto de 1883 transportado para a década de sessenta e seus problemas. Entretanto, o fim do século XIX francês mantém uma

conexão de similaridade com a realidade viscontiana moderna do filme por revelar os males que corroem a Itália nesse período.

Visconti retrata a sociedade que passa por transformações e abre espaço para uma classe urbana oriunda da industrialização, que começa a consumir os novos produtos e usufrui ainda das mesmas regalias dos aristocratas do passado. Em contrapartida, o cineasta reproduz o quadro francês da alta burguesia *Belle Époque* em crise retomando seu espírito *fin de siècle* ao mostrar a degradação das relações humanas.

Já nos reportamos anteriormente à capacidade de observação de Maupassant e a rigorosa atenção que ele dá aos objetos e ao agenciamento do espaço, decupando-o com um rigor pré-cinematográfico.

O cenário, no conjunto de sistemas semióticos articulados, constitui uma estratégia para a adaptação e Visconti o relaciona à percepção do jogo narrativo.

A recusa de Maupassant em ceder à análise psicológica e fazer da descrição do comportamento um elemento revelador tem no sequestro metafórico da mulher nos limites dos aposentos em que transcorre a narrativa de *Au bord du lit*, uma forma cênica.

Partindo desse princípio, Visconti se impõe uma adequação dos elementos em cena, especialmente o vestuário feminino e o cuidado em idealizar as aparências, que o aproximem da concepção encontrada no plano linguístico.

O diretor não realiza uma simples transposição de elementos para criar um universo ideal, mas opera com escolhas no conto recortando e dispondo as situações de forma a assegurar fluidez à adaptação.

O cenário pode ser diferente, a escala não é igual, mas a estrutura é a mesma. A composição desse mundo *clos* não muda e seus traços, os mais aparentes, somente se acentuam e contém as intenções narrativas originais. É no espaço cênico que os contratos são estabelecidos e contribuem para a força argumentativa nos textos verbal e fílmico.

Dividido entre uma inspiração social realista e uma refinada estética aristocrática, impregnada de teatralidade, Visconti realiza a fusão entre os procedimentos teatrais e cinematográficos na realização do filme. O artífice de espetáculos minuciosamente projetados e responsável pela renovação do teatro na Itália faz de sua visão da arte cênica um traço recorrente de seu estilo.

Ao introduzir as modernas produções teatrais estrangeiras, como por exemplo as de Cocteau, Miller, Tchekhov, entre outros, interessa a Visconti tratar os temas do ângulo visual de um artista preocupado com o real. A busca por uma atmosfera de autenticidade, de aderência à realidade, exige dispositivos técnicos como também mudança no modo de interpretar dos atores e a construção detalhada dos personagens, trazendo um discurso novo carregado de um realismo que atrai e escandaliza.

O irromper de outras culturas no teatro italiano através de peças anticonvencionais e nunca antes representadas por razões de censura, contrasta com os espetáculos tradicionais e impele à reflexão. Centro de aprendizado e inspiração, esse teatro viscontiano traz a necessidade de colocar em cena coisas verdadeiras criando uma ambientação realista.

Visconti traz o legado de sua exploração do tempo, do espaço, dos personagens e de técnicas do âmbito da dramaturgia para o cinema. Dessa

unidade de visão e método procede a concepção de *Il lavoro* em que particularmente se faz sentir a intervenção significativa de todo o sistema dos objetos do cenário para inserir a trama num contexto preciso. Esses elementos visíveis e tantos outros fatores decisivos de estetização que atravessam o discurso fílmico, de significativo se fazem significado agregando força à imagem cinematográfica. Os empréstimos desses procedimentos em seu filme nutrem sua criação e são as coordenadas para oferecer através de uma estrutura antiga, ou seja, do conto, a sua face nova.

No filme, a teatralidade se torna marcada pelo uso do espaço estruturado cenograficamente como um grande palco e coloca em foco a sutil relação existente entre Maupassant e o diretor pelo universo da dramaturgia.

O cineasta retoma a composição narrativa de *Au bord du lit*, fundada somente sobre diálogos e indicações de cenário e atitudes, favorecendo elementos da representação direta, que revelam a atração de Maupassant pela função estética do teatro e transforma a promessa da página escrita em um fato visível.

A adaptação nos leva a pensar em uma possível divisão do episódio em atos, como se fosse uma peça teatral e o primeiro enquadramento já nos introduz à manifestação artística que Visconti recupera, ou seja, a representação.

O primeiro Ato concentra a situação inicial em que se coloca o problema e se passa entre Ottavio e os advogados no salão e na biblioteca. Esse primeiro Ato poderia ter também a função de prólogo e



nisso Visconti seguiria o mesmo procedimento de Maupassant nos contos reunidos sob o título de *Le nouveau Décaméron*.

O entreato se produz no corredor que liga o salão aos aposentos de Pupe, entre o advogado Zacchi e Ottavio, quando este se dirige ao encontro da mulher.

O segundo Ato ocorre no apartamento de Pupe e ainda no corredor quando ela ensaia sair. A complicação se apresenta através da discussão do problema e da tentativa dos personagens em solucioná-lo.

Novo entreato se dá nas conversas dos dois criados Antonio e Franz.

O terceiro Ato se refere à situação final, nos aposentos de Pupe, quando acontece o desenlace.

As marcações teatrais se processam no deslocamento de todos os atores e a atuação teatral se faz notar particularmente na performance de Romolo Valli, o advogado Zacchi, e Paolo Stoppa, advogado Alcamo.

A teatralidade agrega elementos contextuais criando identidade com o conto, ao mesmo tempo em que novas configurações, acréscimos de situações e de personagens, que servem ao texto de chegada para ancorar sua própria coerência discursiva, provocam uma quebra com relação ao texto de partida.

Uma escolha de pertinência interpretativa da obra a ser transmutada leva à expansão de certos elementos do discurso fílmico, pois o trabalho dos roteiristas os leva a pensar em como as poucas linhas carregadas de sentido que tecem a narrativa escrita irão definir a trama.

Em *Il lavoro* essas expansões da situação de base se tornam necessárias para uma maior adequação entre a extensão literária e o formato do filme agregando força ao conjunto. Não é exatamente o mesmo Maupassant que lemos nessa nova abordagem, porém Visconti puxa um fio que traz passagens que se lêem como palimpsestos da obra maupassantiana.

O diretor tem sua adaptação baseada nos blocos mais marcantes do conto e dele extrai elementos para a dramaturgia através de traços isotópicos. As manifestações isotópicas dão coerência textual à adaptação e sentido aos temas preservando o conteúdo do original.

A isotopia da sedução e do desejo, delineada pelos gestos de Marguerite, roupas, braços nus, etc. do texto maupassantiano, tem no tratamento cinematográfico a mesma energia fluida, adaptada à circunstâncias similares, em outra cultura e com outra roupagem.

O mesmo processo se verifica através dos gestos de Pupe, do seu corpo nu na sala de banhos, quando podemos visualizar todo um universo imagético que o texto verbal contém, codificado na transmutação fílmica.

Maupassant e Visconti contemplam a personagem da mulher sob uma ótica diferente, relacionando-a ao seu tempo. Entretanto, nas duas produções, ela intriga com seu poder de sedução na tentativa de dominar o desejo do homem e esse jogo de poder é o que conduz ambas as narrativas até o final.

As isotopias sustentadoras do conto centradas na relação de poder, no casamento por conveniência, na mulher associada ao prazer amoroso e à armadilha, aliás, um dos temas obsessivos de Maupassant, o isolamento

e a visão pessimista e sem ilusão da personagem feminina, constituem importantes componentes de conjugação na passagem do literário ao filme, sendo ainda os elementos de coesão e continuidade das obras.

No conto de Maupassant há uma trama breve, porém, sólida e forte e uma intensidade que se mantém na brevidade da narrativa.

Visconti mantém a força do texto original e o fio condutor reinterpretado no percurso fílmico ao conseguir articular o potencial do conto e respeitar as performances principais.

Através dos esquemas do desejo triangular depreendemos que o aspecto estrutural desenvolvido no conto se reproduz na linguagem cinematográfica.

Tal como está estruturada a narrativa maupassantiana em que o conde de Sallure é o sujeito desejante e Marguerite o objeto desejado, em *Il lavoro* Ottavio e Pupe repetem o mesmo esquema triangular.

Nenhum dos textos oculta a presença dos mediadores determinando a conduta dos personagens.

A espinha dorsal do texto que a adaptação retoma é a figura feminina. Intersecção das duas obras, a mulher se torna o ponto chave e as narrativas verbal e fílmica deixam a ela a última palavra.

No último bloco do filme, o *close* no rosto de Pupe cobre a significação textual de Maupassant situando o personagem de Visconti ao oposto de seu homólogo literário. Há um deslocamento significativo de foco do episódio do cineasta em relação ao conto. É interessante observar que, assim como em Maupassant há um desfecho diferente entre *Au bord du lit* e *La paix du ménage*, em Visconti também, o final do roteiro encontra-se

um pouco modificado no filme, pois culmina com o anteriormente citado *close* no rosto de Pupe, banhado em lágrimas.

Enquanto Marguerite liberta da dependência afetiva assume rindo seu cinismo, o jogo de sedução de Pupe transforma-se em trabalho, sai da esfera privada para a esfera pública.

No *Manifesto do Partido Comunista*:

*O trabalho é uma mercadoria como todas as outras e seu preço é portanto determinado exatamente segundo as mesmas leis que regem o preço de todas as demais mercadorias. (Marx, Engels, 2000, p. 105)*

Com a transformação de Pupe em objeto de consumo, em mercadoria, Visconti interpreta em chave marxista o conto de Maupassant.

A propriedade de irradiar algo para além da concisão do argumento permanece na tensão interna da trama narrativa existente no conto e no filme.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Le génie romanescque ressemble à la  
montée des eaux sur une terre accidentée.  
Certains îlots subsistent quand tout le rest  
est submergé.<sup>1</sup>*

René Girard

Quando se fala em tradução há um aspecto sempre abordado e criticado: o da fidelidade. Mas, o que significa uma tradução fiel? É saber recuperar a forma do texto original? Seu ritmo? Suas idéias? Seus temas? Eis uma discussão eterna cuja solução não nos parece próxima de ser encontrada.

O que dizer então de uma tradução em que dois campos semióticos diferentes são utilizados? Antes de colocar em questão o resultado final, duvida-se da possibilidade de ser realizada, tendo em vista que se trata de transportar o conteúdo de uma semiótica para outra. Em se tratando de duas obras de arte, os pretensos tradutores não são mais somente tradutores, mas igualmente artistas. Estes manipulam o elemento artístico levando em conta o caráter próprio da arte, ou seja, se ela nada mais é que o resultado de uma pulsão já existente, a tradução de uma arte em outra é a recriação dessa pulsão.

---

<sup>1</sup> *O gênio romanescque se assemelha à subida das águas em um terreno acidentado. Algumas ilhas subsistem quando todo o resto fica submerso.*

Como poderíamos, então, comparar o nível de fidelidade, por exemplo, do poema de Verlaine "*Clair de Lune*" e da peça musical composta sobre este poema por Debussy? Ou então "*La Tentation de Saint Antoine*", obra de Flaubert apresentada sob a forma de dança por Maurice Béjart? Por menos evidente que isso possa parecer se torna imperativamente necessário definir a pulsão inicial e verificar como ela é tratada nos dois campos.

No tocante à questão aqui analisada, após os exemplos precedentes que serviram como referência ao conto *Au bord du lit* e ao filme *Il lavoro*, podemos afirmar que o que mantém as duas obras num paralelismo evidente é essa pulsão, uma mesma manifestação em dois campos semióticos, nesse caso a linguagem escritural e a linguagem fílmica, como índice de verificação de seu nível de traduzibilidade. É o que chamaremos de matriz.

Assim, neste trabalho, podemos definir matriz como o conjunto de certos elementos conjuntivos que nos leva a um conceito principal. Sobre este será estabelecida a linha essencial de ordem semântica de um corpus estudado, imprescindível à sua compreensão e que poderá se manifestar em uma ou várias partes deste corpus. É preciso igualmente sublinhar que a matriz se destaca de todo conjunto temático do corpus, pois é a partir desta instância superior que este funcionará.

No conto, como também na peça *La paix du ménage* o fato da condessa ter proposto uma transação comercial para estabelecer o ponto de equilíbrio de seu casamento é ainda mais grotesco, quando no fim, rindo

muito, declara ao conde que se a situação lhe agradasse ela lhe pediria aumento.

A condessa, cruelmente materialista, mostra que o marido deve vê-la como um elemento a ser levado em conta no casamento somente na possibilidade de poder ser alugado, como um objeto. Em outros termos, ela se inventa como objeto disponível e vendável e no final, mais que isto, ela sarcasticamente se reconhece como objeto. Podemos acrescentar: objeto de comportamento, matriz do conto, representativo das urdiduras que se plasmam no texto e se legitimam no tratamento cinematográfico.

No filme, essa matriz se mostra duplamente reforçada na cena em que o conde espera a saída da condessa do quarto, quando ele lê ou finge ler *Les Gommès* de Alain Robbe-Grillet. Esta presença francesa em um filme italiano colocada, aparentemente, de forma casual, não é entretanto, gratuita. Ela marca a fonte de inspiração do roteiro italiano, o conto francês e, ao mesmo tempo, estabelece uma relação intertextual filmica-literária.

Em *Les Gommès*, uma das primeiras obras de Robbe-Grillet (1953), ele faz do objeto suporte das pulsões de seu personagem e concebe uma trama policial onde o elemento psicológico é banido em proveito do elemento comportamental. Os objetos, configuração de sensações, de sentimentos, minuciosamente descritos com que ele compõe seu universo permitem ao homem existir levando-o a tomar consciência do mundo, tendo-os como base e sem os quais deixaria de existir.

Assim que cria essa literatura do objeto, Robbe-Grillet preconiza que o autor deve ver o mundo que o cerca com olhos livres para poder

constatar que os objetos nesse mundo são sustentáculos das paixões e das obsessões do indivíduo.

A *gomme* que o personagem obstinadamente procura no romance, comumente usada para apagar, contém em sua materialidade o princípio de sua negação e autodestruição.

Em // trabalho, para além da transação comercial, o que exaspera a condessa ao se fazer desejar como um objeto, é o fato de assim ser aceita por seu marido. O ar de aparente zombaria diante da própria situação revela a existência de um objeto criado por ela em si mesma, um objeto disponível e vendável que se destrói pela sua própria utilização.

O espaço fechado onde se pode deixar cair a máscara social encerra o personagem em sua própria armadilha e o *close* esquadrihando seu rosto nos faz literalmente penetrar em seu drama íntimo.

A construção do filme testemunha uma concepção pessimista da existência; a sucessão dos acontecimentos evidencia um mecanismo que escapa à personagem e a aprisiona.

Para além da decadência da aristocracia e do mesmo movimento interior do conto, tendo como suporte a idéia de Alain Robbe-Grillet, Visconti apresenta totalmente essa matriz focalizando o sorriso amargo da condessa na cena que encerra o episódio.

Na imagem final, o primeiro plano contrapõe-se ao espaço da concretização do desejo e se apodera do personagem num momento decisivo fazendo de seu sorriso entre lágrimas um detalhe revelador, genial forma do cineasta narrar o indizível.



## REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS

---

- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.
- \_\_\_\_\_. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2002.
- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções - disjunções - transformações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Anablume-ECA/USP, 1996.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Discurso*. Fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- \_\_\_\_\_, FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Maupassant et la physique du malheur. Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1973, p. 640-643.
- BAZIN, André. *O cinema. Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Ed. du Cerf., 1985.
- BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris: Albatroz, 1980.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Campinas: Pontes, 1995.
- BESNARD-COURSODON, Micheline. *Étude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant. Le Piège*. Paris: A. G. Nizet, 1973.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BIANCHI, Pietro. *Vaghe stelle dell'Orsa / Luchino Visconti*. Bologna : Cappelli, 1965.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Ed. Abril, 1970.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Duas leituras semióticas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CHATMAN, Seymour. *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche Editrice, 1981.
- CLERK, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1993.
- COMPANY, RAMÓN, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto filmico*. Madrid: Cátedra, 1987.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- DAUMARD, Adeline. *Les Bourgeois de Paris au XIX siècle*. Paris: Flammarion, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Os burgueses e a burguesia na França*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DI CARLO, Carlo e FRATINI, Gaio. *Boccaccio'70 di De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti*. Bologna: Cappelli, 1962.
- DIZOL, Jean-Marie. *Guy de Maupassant*. Les Essentiels Milan. Ligugé: Aubin Imprimeur, 1997.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família da propriedade privada do Estado*. São Paulo: Global Editora, 1984.
- FABRIS, Mariarosaria. *Cinema e literatura: Luchino Visconti lê Giovanni Verga*. Revista AV, São Leopoldo, ano 1, nº. 1, 2003, p. 4-8.
- \_\_\_\_\_. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Da obra escrita à obra fílmica: relações entre literatura e cinema na Itália*. In: Festival de cinema italiano 2001 – Entre cinema e literatura. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2001, p. 6-12.
- FERRARA, Giuseppe. *Luchino Visconti*. Paris: Seghers, 1964.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1999.
- \_\_\_\_\_. *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *e outros. Introdução à linguística*. São Paulo: Contexto, 2002.

- FLOCH, Jean-Marie. *Identités visuelles*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- FORESTIER, Louis (org.). *Maupassant et l'écriture. Actes du colloque de Fécamp*. Dir. de Louis Forestier. Paris: Éditions Nathan, 1993.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique : système du récit*. Paris : Klincksieck, 1989.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GIACOMETTI, Marilene Volpon e Monteiro A. *Aspectos narrativos da transcrição fílmica de Senso*. In : *Insieme*. Revista APIESP nº. 4/5. São Paulo : ProI, 1993/4.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1980.
- GODENNE, René. *Études sur la nouvelle de langue française*. Paris: Honoré Champion, 1993.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris: Seuil, 1976.
- \_\_\_\_\_. e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens - O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JENNY, Laurent e outros. *Intertextualidades. Poétique*. Revista de teoria e análises literárias. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAGARDE, André et MICHARD, Laurent. *XIX<sup>e</sup> Siècle. Les grands auteurs français du programme*, volume V. Paris: Bordas, 1968.

- LANOUX, Armand. *Maupassant - le Bel-Ami*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 1979.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- LOPES, Ivan C. e Hernandez, W. (orgs.). *Significação*, nº. 19. *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARX, ENGELS, LENIN. *Sobre a mulher*. São Paulo: Global Editora, 1980.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000.
- MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Dir. de Louis Forestier. Paris: Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 tomos, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes. Théâtre*. Paris: Louis Conard, 1910.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Louis Conard, 1908.
- \_\_\_\_\_. *Chroniques*. Dir. de Gérard Delaisement. Paris: Rive Droite, 2 tomos, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Romans*. Paris: Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.
- MAURIÉS, Patrick. *Le trompe-l'oeil – de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard, 1996.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma: Les formes (tomoll)*. Paris: Éditions Universitaires, 1965.
- MORRISSETE, Bruce. *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris: Éditions de Minuit, 1963.
- MOUZAT, Alain Marcel. *A forma e o sentido na tradução: a tradução de filmes por legendas*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1995.
- NOVEL-SMITH, Geoffrey. *Luchino Visconti*. Londres: Secker e Warburg, 1967.
- ODIN, Roger. *Cinéma et production du sens*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1990.

- PASOLINI, Pier Paolo. *A poesia do novo cinema*. Revista Civilização Brasileira, p. 267-287, nº. 7, Ano I. Rio de Janeiro, 1966.
- PERNIOLA, Ivelise (org). *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsilio, 2002.
- RENZI, Renzo. *Le notti bianche / Luchino Visconti*. Bologna : Cappelli, 1957.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Les gommages*. Paris: Minuit, 1990.
- ROSSANDA, Rossana. *Il manifesto : Analyses et theses de la nouvelle extreme-gauche italienne*. Paris : Éditions de Seuil, 1971.
- SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti: les feux de la passion*. Paris: Flammarion, 1989.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro : Editora Paz e Terra, 1981.
- TROYAT, Henri. *Maupassant*. Paris : Flammarion, 1989.
- TULARD, Jean. *Dicionário de cinema. Os diretores*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1996.
- VANOYE, Francis. *Récite écrit, récit filmique*. Paris: Nathan, 1999.
- VANOYE, Francis et GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1992.
- VIAL, André. *Maupassant e l'art du roman*. Nizet, 1954.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- \_\_\_\_\_ (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

INTERNET : Site

[www.maupassant.free.com](http://www.maupassant.free.com)

## V – FICHA TÉCNICA

---

### **Boccaccio'70 , III Atto — *Il lavoro***

Direção: Luchino Visconti.

Argumento baseado no conto *Au bord du lit*, de Guy de Maupassant.

Roteiro: Luchino Visconti e Suso Cecchi D'Amico.

Montagem: Mario Serandrei.

Fotografia (technicolor): Giuseppe Rotunno.

Música: Nino Rota.

Cenografia: Mario Garbuglia.

Elenco: Romy Schneider, Thomas Milian, Paolo Stoppa, Romolo Valli, Amedeo Girard.

Direção de produção: Sante Chimirri.

Produção: Carlo Ponti e Antonio Cervi, para Concordia Compagnia Cinematografica, Cineriz, Roma e Francinex Gray-Films, Paris.

Distribuição: Cineriz

Ano de produção: 1961.

Primeira exibição: 1 de fevereiro de 1962.

## ANEXOS

I – *Au bord du lit* <sup>1</sup>

II – *La paix du ménage* <sup>2</sup>

III – Roteiro do filme *Il lavoro* <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Texto extraído do site : [www.maupassant.free.com](http://www.maupassant.free.com)

<sup>2</sup> Idem, ib.

<sup>3</sup> Di CARLO, Carlo e FRATINI, Gaio. *Boccaccio'70*. Bologna: Capelli, 1962.

## **AU BORD DU LIT**

*Un grand feu flambait dans l'âtre. Sur la table japonaise, deux tasses à thé se faisaient face, tandis que la théière fumait à côté contre le sucrier flanqué du carafon de rhum.*

*Le comte de Sallure jeta son chapeau, ses gants et sa fourrure sur une chaise, tandis que la comtesse, débarrassée de sa sortie de bal, rajustait un peu ses cheveux devant la glace. Elle se souriait aimablement à elle-même en tapotant, du bout de ses doigts fins et luisants de bagues, les cheveux frisés des tempes. Puis elle se tourna vers son mari. Il la regardait depuis quelques secondes, et semblait hésiter comme si une pensée intime l'eût gêné.*

*Enfin il dit :*

*- Vous a-t-on assez fait la cour, ce soir ?*

*Elle le considéra dans les yeux, le regard allumé d'une flamme de triomphe et de défi, et répondit :*

*- Je l'espère bien !*

*Puis elle s'assit à sa place. Il se mit en face d'elle et reprit en cassant une brioche :*

*- C'en était presque ridicule... pour moi !*

*Elle demanda :*

*- Est-ce une scène ? avez-vous l'intention de me faire des reproches ?*

*- Non, ma chère amie, je dis seulement que ce M. Burel a été presque inconvenant auprès de vous. Si... si... si j'avais eu des droits... je me serais*



fâché.

- Mon cher ami, soyez franc. Vous ne pensez plus aujourd'hui comme vous pensiez l'an dernier, voilà tout. Quand j'ai su que vous aviez une maîtresse, une maîtresse que vous aimiez, vous ne vous occupiez guère si on me faisait ou si on ne me faisait pas la cour. Je vous ai dit mon chagrin, j'ai dit, comme vous ce soir, mais avec plus de raison : Mon ami, vous compromettez Mme de Servy, vous me faites de la peine et vous me rendez ridicule. Qu'avez-vous répondu ? Oh ! vous m'avez parfaitement laissé entendre que j'étais libre, que le mariage, entre gens intelligents, n'était qu'une association d'intérêts, un lien social, mais non un lien moral. Est-ce vrai ?

Vous m'avez laissé comprendre que votre maîtresse était infiniment mieux que moi, plus séduisante, plus femme ! Vous avez dit : plus femme. Tout cela était entouré, bien entendu, de ménagements d'homme bien élevé, enveloppé de compliments, énoncé avec une délicatesse à laquelle je rends hommage. Je n'en ai pas moins parfaitement compris.

Il a été convenu que nous vivrions désormais ensemble, mais complètement séparés. Nous avons un enfant qui formait entre nous un trait d'union.

Vous m'avez presque laissé deviner que vous ne teniez qu'aux apparences, que je pouvais, s'il me plaisait, prendre un amant pourvu que cette liaison restât secrète. Vous avez longuement disserté, et fort bien, sur la finesse des femmes, sur leur habileté pour ménager les convenances, etc.

J'ai compris, mon ami, parfaitement compris. Vous aimiez alors beaucoup, beaucoup Mme de Servy, et ma tendresse légitime, ma tendresse légale

vous gênait. Je vous enlevais, sans doute, quelques-uns de vos moyens. Nous avons, depuis lors, vécu séparés. Nous allons dans le monde ensemble, nous en revenons ensemble, puis nous rentrons chacun chez nous.

Or, depuis un mois ou deux, vous prenez des allures d'homme jaloux.

Qu'est-ce que cela veut dire ?

- Ma chère amie, je ne suis point jaloux, mais j'ai peur de vous voir vous compromettre. Vous êtes jeune, vive, aventureuse...

- Pardon, si nous parlons d'aventures, je demande à faire la balance entre nous.

- Voyons, ne plaisantez pas, je vous prie. Je vous parle en ami, en ami sérieux. Quant à tout ce que vous venez de dire, c'est fortement exagéré.

- Pas du tout. Vous avez avoué, vous m'avez avoué votre liaison, ce qui équivalait à me donner l'autorisation de vous imiter. Je ne l'ai pas fait...

- Permettez...

- Laissez-moi donc parler. Je ne l'ai pas fait. Je n'ai point d'amant, et je n'en ai pas eu... jusqu'ici. J'attends... je cherche... je ne trouve pas. Il me faut quelqu'un de bien... de mieux que vous... C'est un compliment que je vous fais et vous n'avez pas l'air de le remarquer.

- Ma chère, toutes ces plaisanteries sont absolument déplacées.

- Mais je ne plaisante pas le moins du monde. Vous m'avez parlé du dix-huitième siècle, vous m'avez laissé entendre que vous étiez régence. Je n'ai rien oublié. Le jour où il me conviendra de cesser d'être ce que je suis, vous aurez beau faire, entendez-vous, vous serez, sans même vous en douter... cocu comme d'autres.

- Oh !... pouvez-vous prononcer de pareils mots ?
- De pareils mots !... Mais vous avez ri comme un fou quand Mme de Gers a déclaré que M. de Servy avait l'air d'un cocu à la recherche de ses cornes.
- Ce qui peut paraître drôle dans la bouche de Mme de Gers devient inconvenant dans la vôtre.
- Pas du tout. Mais vous trouvez très plaisant le mot cocu quand il s'agit de M. de Servy, et vous le jugez fort malsonnant quand il s'agit de vous. Tout dépend du point de vue. D'ailleurs je ne tiens pas à ce mot, je ne l'ai prononcé que pour voir si vous êtes mûr.
- Mûr... Pour quoi ?
- Mais pour l'être. Quand un homme se fâche en entendant dire cette parole, c'est qu'il... brûle. Dans deux mois, vous rirez tout le premier si je parle d'un... coiffé. Alors... oui... quand on l'est, on ne le sent pas.
- Vous êtes, ce soir, tout à fait mal élevée. Je ne vous ai jamais vue ainsi.
- Ah ! voilà... j'ai changé... en mal. C'est votre faute.
- Voyons, ma chère, parlons sérieusement. Je vous prie, je vous supplie de ne pas autoriser, comme vous l'avez fait ce soir, les poursuites inconvenantes de M. Burel.
- Vous êtes jaloux. Je le disais bien.
- Mais non, non. Seulement je désire n'être pas ridicule. Je ne veux pas être ridicule. Et si je revois ce monsieur vous parler dans les... épaules, ou plutôt entre les seins...
- Il cherchait un porte-voix.
- Je... je lui tirerai les oreilles.
- Seriez-vous amoureux de moi, par hasard ?

- On le pourrait être de femmes moins jolies.

- Tiens, comme vous voilà ! C'est que je ne suis plus amoureuse de vous, moi.

*Le comte s'est levé. Il fait le tour de la petite table, et, passant derrière sa femme, lui dépose vivement un baiser sur la nuque. Elle se dresse d'une secousse, et, le regardant au fond des yeux :*

- Plus de ces plaisanteries-là, entre nous, s'il vous plaît. Nous vivons séparés. C'est fini.

- Voyons, ne vous fâchez pas. Je vous trouve ravissante depuis quelque temps.

- Alors... alors... c'est que j'ai gagné. Vous aussi... vous me trouvez... mûre.

- Je vous trouve ravissante, ma chère ; vous avez des bras, un teint, des épaules...

- Qui plairaient à M. Burel...

- Vous êtes féroce. Mais là... vrai... je ne connais pas de femme aussi séduisante que vous.

- Vous êtes à jeun.

- Hein ?

- Je dis : Vous êtes à jeun.

- Comment ça ?

- Quand on est à jeun, on a faim, et quand on a faim, on se décide à manger des choses qu'on n'aimerait point à un autre moment. Je suis le plat... négligé jadis que vous ne seriez pas fâché de vous mettre sous la

dent... ce soir.

- Oh ! Marguerite ! Qui vous a appris à parler comme ça ?

- Vous ! Voyons : depuis votre rupture avec Mme de Servy, vous avez eu, à ma connaissance, quatre maîtresses, des cocottes celles-là, des artistes, dans leur partie. Alors, comment voulez-vous que j'explique autrement que par un jeûne momentané vos... velléités de ce soir.

- Je serai franc et brutal, sans politesse. Je suis redevenu amoureux de vous. Pour de vrai, très fort. Voilà.

- Tiens, tiens. Alors vous voudriez... recommencer ?

- Oui, Madame.

- Ce soir !

- Oh ! Marguerite !

- Bon.. Vous voilà encore scandalisé. Mon cher, entendons-nous. Nous ne sommes plus rien l'un à l'autre, n'est-ce pas ? Je suis votre femme, c'est vrai, mais votre femme - libre. J'allais prendre un engagement d'un autre côté, vous me demandez la préférence. Je vous la donnerai... à prix égal.

- Je ne comprends pas.

- Je m'explique. Suis-je aussi bien que vos cocottes ? Soyez franc.

- Mille fois mieux.

- Mieux que la mieux ?

- Mille fois.

- Eh bien, combien vous a-t-elle coûté, la mieux, en trois mois ?

- Je n'y suis plus.

- Je dis : combien vous a coûté, en trois mois, la plus charmante de vos maîtresses, en argent, bijoux, soupers, dîners, théâtre, etc., entretien

complet, enfin ?

- Est-ce que je sais, moi ?

- Vous devez le savoir. Voyons, un prix moyen, modéré. Cinq mille francs par mois : est-ce à peu près juste ?

- Oui... à peu près.

- Eh bien, mon ami, donnez-moi tout de suite cinq mille francs et je suis à vous pour un mois, à compter de ce soir.

- Vous êtes folle.

- Vous le prenez ainsi ; bonsoir.

*La comtesse sort, et entre dans sa chambre à coucher. Le lit est entr'ouvert. Un vague parfum flotte, imprègne les tentures.*

*Le comte apparaissant à la porte :*

- Ça sent très bon, ici.

- Vraiment ?... Ça n'a pourtant pas changé. Je me sers toujours de peau d'Espagne.

- Tiens, c'est étonnant... ça sent très bon.

- C'est possible. Mais, vous, faites-moi le plaisir de vous en aller parce que je vais me coucher.

- Marguerite !

- Allez-vous-en !

*Il entre tout à fait et s'assied dans un fauteuil.*

*La comtesse :*

- Ah ! c'est comme ça. Eh bien, tant pis pour vous.

*Elle ôte son corsage de bal lentement, dégageant ses bras nus et blancs. Elle les lève au-dessus de sa tête pour se décoiffer devant la glace ; et, sous une mousse de dentelle, quelque chose de rose apparaît au bord du corset de soie noire.*

*Le comte se lève vivement et vient vers elle.*

*La comtesse :*

*- Ne m'approchez pas, ou je me fâche !...*

*Il la saisit à pleins bras et cherche ses lèvres.*

*Alors, elle, se penchant vivement, saisit sur sa toilette un verre d'eau parfumée pour sa bouche, et, par-dessus l'épaule, le lance en plein visage de son mari.*

*Il se relève, ruisselant d'eau, furieux, murmurant :*

*- C'est stupide.*

*- Ça se peut... Mais vous savez mes conditions : Cinq mille francs.*

*- Mais ce serait idiot !...*

*- Pourquoi ça ?*

*- Comment, pourquoi ? Un mari payer pour coucher avec sa femme !...*

*- Oh !... quels vilains mots vous employez !*

*- C'est possible. Je répète que ce serait idiot de payer sa femme, sa femme légitime.*

*- Il est bien plus bête, quand on a une femme légitime, d'aller payer des cocottes.*

*- Soit, mais je ne veux pas être ridicule.*

*La comtesse s'est assise sur une chaise longue. Elle retire lentement ses*

*bas en les retournant comme une peau de serpent. Sa jambe rose sort de la gaine de soie mauve, et le pied mignon se pose sur le tapis.*

*Le comte s'approche un peu et d'une voix tendre :*

- Quelle drôle d'idée vous avez là ?

- Quelle idée ?

- De me demander cinq mille francs.

- Rien de plus naturel. Nous sommes étrangers l'un à l'autre, n'est-ce pas ? Or vous me désirez. Vous ne pouvez pas m'épouser puisque nous sommes mariés. Alors vous m'achetez, un peu moins peut-être qu'une autre.

Or, réfléchissez. Cet argent, au lieu d'aller chez une gueuse qui en ferait je ne sais quoi, restera dans votre maison, dans votre ménage. Et puis, pour un homme intelligent, est-il quelque chose de plus amusant, de plus original que de se payer sa propre femme. On n'aime bien, en amour illégitime, que ce qui coûte cher, très cher. Vous donnez à notre amour... légitime, un prix nouveau, une saveur de débauche, un ragoût de... polissonnerie en le... tarifant comme un amour coté. Est-ce pas vrai ?

*Elle s'est levée presque nue et se dirige vers un cabinet de toilette.*

- Maintenant, monsieur, allez-vous-en, ou je sonne ma femme de chambre.

*Le comte debout, perplexe, mécontent, la regarde, et, brusquement, lui jetant à la tête son portefeuille :*

- Tiens, grevine, en voilà six mille... Mais tu sais ?...

La comtesse ramasse l'argent, le compte, et d'une voix lente :

- Quoi ?



- Ne t'y accoutume pas.

*Elle éclate de rire, et allant vers lui :*

- Chaque mois, cinq mille, monsieur, ou bien je vous renvoie à vos cocottes. Et même si... si vous êtes content... je vous demanderai de l'augmentation.

*23 octobre 1883*

## LA PAIX DU MÉNAGE

### ACTE PREMIER

---

#### SCÈNE PREMIÈRE

Mme de Sallus, dans son salon, lit au coin du feu. JACQUES DE RANDOL entre sans bruit, regarde si personne ne le voit et vivement la baise sur les cheveux. Elle a un sursaut, pousse un petit cri et se retourne.

Madame de Sallus : Oh ! que vous êtes imprudent !

Jacques de Randol : Ne craignez rien, on ne m'a point vu.

Madame de Sallus : Mais les domestiques ?

Jacques de Randol : Dans l'antichambre.

Madame de Sallus : Comment !... on ne vous a pas annoncé

Jacques de Randol : Non... on m'a ouvert la porte, simplement.

Madame de Sallus : Mais à quoi pensent-ils ?

Jacques de Randol : Ils pensent, sans doute, que je ne compte plus.

Madame de Sallus : Je ne leur permettrai pas cela. Je veux qu'on vous annonce. Cela aurait mauvais air.

Jacques de Randol , riant : Ils vont peut-être se mettre à annoncer votre mari...

Madame de Sallus : Jacques, cette plaisanterie est déplacée.

Jacques de Randol : Pardon. (Il s'assied.) Attendez-vous quelqu'un ?

Madame de Sallus : Oui... probablement. Vous savez que je reçois toujours quand je suis chez moi.

Jacques de Randol : Je sais qu'on a le plaisir de vous apercevoir cinq minutes, juste le temps de vous demander des nouvelles de votre santé, et puis paraît un monsieur quelconque, amoureux de vous, bien entendu, et qui attend avec impatience que le premier arrivé s'en aille.

Madame de Sallus, souriant : Que voulez-vous y faire ? Du moment que je ne suis pas votre femme, il faut bien qu'il en soit ainsi.

Jacques de Randol : Ah ! si vous étiez ma femme !...

Madame de Sallus : Si j'étais votre femme ?

Jacques de Randol : Je vous emmènerais pendant cinq ou six mois, loin de cette horrible ville, pour vous posséder tout seul.

Madame de Sallus : Vous en auriez vite assez.

Jacques de Randol : Ah ! mais non.

Madame de Sallus : Ah ! mais oui.

Jacques de Randol : Savez-vous que c'est très torturant d'aimer une femme comme vous.

Madame de Sallus : Pourquoi ?

Jacques de Randol : Parce qu'on vous aime, comme les affamés regardent les pâtés et les volailles derrière les vitres d'un restaurant.

Madame de Sallus : Oh ! Jacques !...

Jacques de Randol : C'est vrai. Une femme du monde appartient au monde, c'est-à-dire à tout le monde, excepté à celui à qui elle se donne. Celui-là peut la voir, toutes portes ouvertes, un quart d'heure tous les trois jours, pas plus souvent, à cause des valets. Par exception, avec mille précautions, avec mille craintes, avec mille ruses, elle le rejoint, une ou deux fois par mois, dans un logis meublé. C'est elle alors qui a juste un quart d'heure à lui accorder, parce qu'elle sort de chez Mme X..., pour aller chez Mme Z..., où elle a dit à son cocher de la prendre. S'il pleut, elle ne viendra pas, car il lui est alors impossible de se débarrasser de ce cocher. Or, ce cocher et le valet de pied, et Mme X..., et Mme Z..., et toutes les autres, tous ceux qui entrent chez elle comme dans un musée, un musée qui ne ferme pas, tous ceux et toutes celles qui mangent sa vie, minute par minute, seconde par seconde, à qui elle se doit comme un employé doit son temps à l'État, parce qu'elle est du monde, tous ces gens sont la vitre transparente et incassable qui vous sépare de ma tendresse.

Madame de Sallus : Vous êtes nerveux, aujourd'hui.

Jacques de Randol : Non, mais je suis affamé de solitude avec vous. Vous êtes à moi, n'est-ce pas, ou plutôt je suis à vous ; eh bien ! est-ce que ça en a l'air, en vérité ? Je passe ma vie à chercher les moyens de vous rencontrer. Oui, notre amour est fait de rencontres, de saluts, de regards, de frôlements, et pas d'autre chose. Nous nous rencontrons, le matin, dans l'avenue, un salut ; nous nous rencontrons chez vous ou chez une femme quelconque, vingt paroles ; nous nous rencontrons au théâtre, dix paroles ; nous dinons quelquefois à la même table, trop loin pour nous parler, et alors je n'ose même pas vous regarder, à cause des autres yeux. C'est cela s'aimer ! Est-ce que nous nous connaissons seulement ?

Madame de Sallus : Alors, vous voudriez peut-être m'enlever ?

Jacques de Randol : C'est impossible, malheureusement.

Madame de Sallus : Alors, quoi ?

Jacques de Randol : Je ne sais pas. Je dis seulement que cette vie est très énervante.

Madame de Sallus : C'est justement parce qu'il y a beaucoup d'obstacles que votre tendresse ne languit point.

Jacques de Randol : Oh ! Madeleine, pouvez-vous dire cela ?

Madame de Sallus : Croyez-moi, si votre affection a des chances de durer, c'est surtout parce qu'elle n'est pas libre.

Jacques de Randol : Vrai, je n'ai jamais vu de femme aussi positive que vous. Alors, vous croyez que si le hasard faisait que je fusse votre mari, je cesserais de vous aimer ?

Madame de Sallus : Pas tout de suite, mais bientôt.

Jacques de Randol : C'est révoltant, ce que vous dites !

Madame de Sallus : Non, c'est juste. Vous savez, quand un confiseur prend à son service une vendeuse gourmande, il lui dit : « Mangez des bonbons tant que vous voudrez, mon enfant. » Elle s'en gorge pendant huit jours, puis elle en est dégoûtée pour le reste de sa vie.

Jacques de Randol : Ah çà ! voyons, pourquoi m'avez-vous... distingué ?

Madame de Sallus : Je ne sais pas... pour vous être agréable.

Jacques de Randol : Je vous en prie. Ne vous moquez pas de moi.

Madame de Sallus : Je me suis dit : « Voici un pauvre garçon qui a l'air très amoureux de moi. Moi, je suis très libre, moralement, ayant tout à fait cessé de plaire à mon mari depuis plus de deux ans. Or, puisque cet homme m'aime, pourquoi pas lui ? »

Jacques de Randol : Vous êtes cruelle.

Madame de Sallus : Au contraire, je ne l'ai pas été. De quoi vous plaignez-vous donc ?

Jacques de Randol : Tenez, vous m'exaspérez avec cette moquerie continuelle. Depuis que je vous aime, vous me torturez ainsi et je ne sais seulement pas si vous avez pour moi la moindre tendresse.

Madame de Sallus : J'ai eu, en tout cas, des bontés.

Jacques de Randol : Oh ! vous avez joué un jeu bizarre. Dès le premier jour, je vous ai sentie coquette avec moi, coquette obscurément, mystérieusement, coquette comme vous savez l'être, sans le montrer, quand vous voulez plaire, vous autres. Vous m'avez peu à peu conquis avec des regards, des sourires, des poignées de

main, sans vous compromettre, sans vous engager, sans vous démasquer. Vous avez été terriblement forte et séduisante. Je vous ai aimée de toute mon âme, moi, sincèrement et loyalement. Et, aujourd'hui, je ne sais pas quel sentiment vous avez là - au fond du cœur - quelle pensée vous avez là au fond de la tête - je ne sais pas, je ne sais rien. Je vous regarde et je me dis : « Cette femme, qui semble m'avoir choisi, semble aussi oublier toujours qu'elle m'a choisi. M'aime-t-elle ? Est-elle lasse de moi ? A-t-elle fait un essai, pris un amant pour voir, pour savoir, pour goûter, sans avoir faim ? » Il y a des jours où je me demande si, parmi tous ceux qui vous aiment, et qui vous le disent sans cesse, il n'y en a pas un qui commence à vous plaire davantage.

Madame de Sallus : Mon Dieu ! il y a des choses qu'il ne faut jamais approfondir.

Jacques de Randol : Oh ! que vous êtes dure. Cela signifie que vous ne m'aimez pas.

Madame de Sallus : De quoi vous plaignez-vous ? De ce que je ne parle point... car... je ne crois pas que vous ayez autre chose à me reprocher.

Jacques de Randol : Pardonnez-moi. Je suis jaloux.

Madame de Sallus : De qui ?

Jacques de Randol : Je ne sais pas. Je suis jaloux de tout ce que j'ignore en vous.

Madame de Sallus : Oui. Sans m'être reconnaissant du reste.

Jacques de Randol : Pardon. Je vous aime trop, tout m'inquiète.

Madame de Sallus : Tout ?

Jacques de Randol : Oui, tout.

Madame de Sallus : Êtes-vous jaloux de mon mari ?

Jacques de Randol , stupéfait : Non... Quelle idée ! ..

Madame de Sallus : Eh bien ! vous avez tort.

Jacques de Randol : Allons, toujours votre moquerie.

Madame de Sallus : Non. Je voulais même vous en parler, très sérieusement, et vous demander conseil.

Jacques de Randol : Au sujet de votre mari ?

Madame de Sallus , sérieuse : Oui. Je ne ris pas, ou plutôt je ne ris plus. (Riant.) Alors, vous n'êtes pas jaloux de mon mari ? C'est pourtant le seul homme qui ait des droits sur moi.

Jacques de Randol : C'est justement parce qu'il a des droits que je ne suis point jaloux. Le cœur des femmes n'admet point qu'on ait des droits.

Madame de Sallus : Mon cher, le droit est une chose positive, un titre de possession qu'on peut négliger - comme mon mari l'a fait depuis deux ans - mais aussi dont on peut toujours user à un moment donné, comme il semble vouloir le faire depuis quelque temps.

Jacques de Randol : Vous dites que votre mari...

Madame de Sallus : Oui.

Jacques de Randol : C'est impossible....

Madame de Sallus : Pourquoi impossible ?

Jacques de Randol : Parce que votre mari a... d'autres occupations.

Madame de Sallus : Il aime en changer, paraît-il.

Jacques de Randol : Voyons, Madeleine, que se passe-t-il ?

Madame de Sallus : Tiens !... vous devenez donc jaloux de lui ?

Jacques de Randol : Je vous en supplie, dites-moi si vous vous moquez ou si vous parlez sérieusement.

Madame de Sallus : Je parle sérieusement, très sérieusement.

Jacques de Randol : Alors que se passe-t-il ?

Madame de Sallus : Vous savez ma situation, mais je ne vous ai jamais dit toute mon histoire. Elle est fort simple. La voici en vingt mots. J'ai épousé, à dix-neuf ans, le comte Jean de Sallus, devenu amoureux de moi après m'avoir vue à l'Opéra-Comique. Il connaissait déjà le notaire de papa. Il a été très gentil, pendant les premiers temps ; oui, très gentil ! Je crois vraiment qu'il m'aima. Et moi aussi, j'étais très gentille pour lui, très gentille. Certes, il n'a pas pu m'adresser l'ombre d'un reproche.

Jacques de Randol : L'aimiez-vous ?

Madame de Sallus : Mon Dieu ! ne faites donc jamais de ces questions-là !

Jacques de Randol : Alors, vous l'aimiez ?

Madame de Sallus : Oui et non. Si je l'aimais, c'était comme une petite sottise. Mais je ne le lui ai jamais dit, car je ne sais pas manifester.

Jacques de Randol : Ça, c'est vrai.

Madame de Sallus : Oui, il est possible que je l'aie aimé quelque temps, naïvement, en jeune femme timide, tremblante, gauche, inquiète, toujours effarouchée par cette vilaine chose, l'amour d'un homme, par cette vilaine chose, qui est aussi très douce, quelquefois ! Lui, vous le connaissez. C'est un beau, un beau de cercle - les pères des beaux. Ceux-là, au fond, n'ont jamais d'affection durable que pour les filles qui

sont les vraies femmes des clubmen. Ils ont des habitudes de caquetages polissons et de caresses dépravées. Il leur faut du nu et de l'obscène - paroles et corps - pour les attirer et les retenir... A moins que... à moins que les hommes, vraiment, soient incapables d'aimer longtemps la même femme. Enfin, je sentis bientôt que je lui devenais indifférente, qu'il m'embrassait... avec négligence, qu'il me regardait... sans attention, qu'il ne se gênait plus devant moi... pour moi, dans ses manières, dans ses gestes, dans ses discours. Il se jetait au fond des fauteuils avec brusquerie, lisait le journal aussitôt rentré, haussait les épaules et criait : « Je m'en fiche un peu », quand il n'était pas content. Un jour enfin, il bâilla en étirant ses bras. Ce jour-là je compris qu'il ne m'aimait plus ; j'eus un gros chagrin, mais je souffris tant que je ne sus pas être coquette comme il le fallait et le reprendre. J'appris bientôt qu'il avait une maîtresse, une femme du monde, d'ailleurs. Alors nous avons vécu comme deux voisins, après une explication orageuse.

Jacques de Randol : Comment ? Une explication ?

Madame de Sallus : Oui.

Jacques de Randol : A propos de... sa maîtresse.

Madame de Sallus : Oui et non... C'est très difficile à dire... Il se croyait obligé... pour ne pas éveiller mes soupçons, sans doute... de simuler de temps en temps... rarement... une certaine tendresse, très froide d'ailleurs, pour sa femme légitime... qui avait des droits à cette tendresse... Eh bien !... je lui ai signifié qu'il pourrait s'abstenir à l'avenir de ces manifestations politiques.

Jacques de Randol : Comment lui avez-vous dit ça ?

Madame de Sallus : Je ne me le rappelle pas.

Jacques de Randol : Ça a dû être très amusant.

Madame de Sallus : Non... il a d'abord paru très surpris. Puis je lui ai débité une petite phrase apprise par cœur, bien préparée, où je l'invitais à porter ailleurs ses fantaisies intermittentes. Il a compris, m'a saluée très poliment, et il est parti... pour tout à fait.

Jacques de Randol : Jamais revenu ?

Madame de Sallus : Jamais.

Jacques de Randol : Il n'a jamais essayé de vous parler de son affection ?

Madame de Sallus : Non... jamais !

Jacques de Randol : L'avez-vous regretté ?

Madame de Sallus : Peu importe. Ce qui importe, par exemple, c'est qu'il a eu d'innombrables maîtresses, qu'il entretenait, qu'il affichait, qu'il promenait. Cela m'a d'abord irritée, désolée, humiliée ; puis j'en ai pris mon parti ; puis, plus tard, deux ans plus tard... j'ai pris un amant... vous... Jacques.

Jacques de Randol , lui baisant la main : Et moi, je vous aime de toute mon âme, Madeleine.

Madame de Sallus : Tout ça n'est pas propre.

Jacques de Randol : Quoi ?... tout ça ?...

Madame de Sallus : La vie... mon mari... ses maîtresses... Moi... et vous.

Jacques de Randol : Voilà qui prouve, plus que tout, que vous ne m'aimez pas.

Madame de Sallus : Pourquoi ?

Jacques de Randol : Vous osez dire de l'amour : « Ça n'est pas propre ! » Si vous aimiez, ce serait divin ! Mais une femme amoureuse traiterait de criminel et d'ignoble celui qui affirmerait une pareille chose. Pas propre, l'amour !

Madame de Sallus : C'est possible ! Tout dépend des yeux : je vois trop.

Jacques de Randol : Que voyez-vous ?

Madame de Sallus : Je vois trop bien, trop loin, trop clair.

Jacques de Randol : Vous ne m'aimez pas.

Madame de Sallus : Si je ne vous aimais pas... un peu... je n'aurais aucune excuse de m'être donnée à vous.

Jacques de Randol : Un peu... Juste ce qu'il faut pour vous excuser.

Madame de Sallus : Je ne m'excuse pas : je m'accuse.

Jacques de Randol : Donc, vous m'aimiez... un peu... alors... et vous ne m'aimez plus.

Madame de Sallus : Ne raisonnons pas trop.

Jacques de Randol : Vous ne faites que cela.

Madame de Sallus : Non ; mais je juge les choses accomplies. On n'a jamais d'idées justes et d'opinions saines que sur ce qui est passé.

Jacques de Randol : Et vous regrettez ?...

Madame de Sallus : Peut-être.

Jacques de Randol : Alors, demain ?...

Madame de Sallus : Je ne sais pas.



Jacques de Randol : N'est-ce rien de vous être fait un ami qui est à vous corps et âme ?

Madame de Sallus : Aujourd'hui.

Jacques de Randol : Et demain.

Madame de Sallus : Oui, le demain d'après la nuit, mais pas le demain d'après l'année.

Jacques de Randol : Vous verrez... Alors, votre mari ?...

Madame de Sallus : Cela vous tracasse ?

Jacques de Randol : Parbleu !

Madame de Sallus : Mon mari redevient amoureux de moi.

Jacques de Randol : Pas possible !

Madame de Sallus : Encore !... Êtes-vous insolent ! Pourquoi pas ? mon cher.

Jacques de Randol : On devient amoureux d'une femme, avant de l'épouser, on ne redevient point amoureux de sa femme.

Madame de Sallus : Peut-être ne l'avait-il pas été jusqu'ici.

Jacques de Randol : Impossible qu'il vous ait connue sans vous avoir aimée, à sa manière... courte et cavalière.

Madame de Sallus : Peu importe. Il se met ou se remet à m'aimer.

Jacques de Randol : Vrai, je ne comprends pas. Racontez-moi.

Madame de Sallus : Mais je n'ai rien à raconter : il me fait des déclarations et m'embrasse, et me menace de... de... son autorité. Enfin je suis très inquiète, très tourmentée.

Jacques de Randol : Madeleine... vous me torturez.

Madame de Sallus : Eh bien ! et moi, croyez-vous que je ne souffre pas ? Je ne suis plus une femme fidèle puisque je vous appartiens ; mais je suis et je resterai un cœur droit. - Vous ou lui. - Jamais vous et lui. Voilà ce qui est pour moi une infamie, la grosse infamie des femmes coupables ; ce partage qui les rend ignobles. On peut tomber, parce que... parce qu'il y a des fossés le long des routes et qu'il n'est pas toujours facile de suivre le droit chemin ; mais, si on tombe, ce n'est pas une raison pour se vautrer dans la boue.

Jacques de Randol , lui prenant et lui baisant les mains : Je vous adore.

Madame de Sallus , simplement : Moi aussi, je vous aime beaucoup, Jacques, et voilà pourquoi j'ai peur.

Jacques de Randol : Enfin !... merci... Voyons, dites-moi, depuis combien de temps est-il atteint de... cette rechute ?

Madame de Sallus : Mais, depuis... quinze jours ou trois semaines.

Jacques de Randol : Pas davantage ?

Madame de Sallus : Pas davantage.

Jacques de Randol : Eh bien ! votre mari est tout simplement... veuf.

Madame de Sallus : Vous dites ?

Jacques de Randol : Je dis que votre mari est en disponibilité et qu'il tâche d'occuper avec sa femme ses loisirs passagers.

Madame de Sallus : Moi, je vous dis qu'il est amoureux de moi.

Jacques de Randol : Oui... oui... Oui et non... Il est amoureux de vous... et aussi d'une autre... Voyons... il est de mauvaise humeur, n'est-ce pas ?

Madame de Sallus : Oh ! d'une humeur exécrable.

Jacques de Randol : Voilà donc un homme amoureux de vous et qui manifeste cette reprise de tendresse par un caractère insupportable... car il est insupportable, n'est-ce pas ?

Madame de Sallus : Oh ! oui, insupportable.

Jacques de Randol : S'il était pressant avec douceur, vous n'en auriez pas peur ainsi. Vous vous diriez : « J'ai le temps », et puis il vous inspirerait un peu de pitié, car on a toujours de l'apitoiement pour l'homme qui vous aime, fût-il votre mari.

Madame de Sallus : C'est vrai.

Jacques de Randol : Il est nerveux, préoccupé, sombre ?

Madame de Sallus : Oui... oui...

Jacques de Randol : Et brusque avec vous... pour ne pas dire brutal ? Il réclame un droit et n'adresse pas une prière ?

Madame de Sallus : C'est vrai...

Jacques de Randol : Ma chère, en ce moment, vous êtes un dérivatif.

Madame de Sallus : Mais non... mais non...

Jacques de Randol : Ma chère amie, la dernière maîtresse de votre mari était Mme de Bardane qu'il a lâchée, très cavalièrement, voici deux mois, pour faire la cour à la Santelli.

Madame de Sallus : La chanteuse ?

Jacques de Randol : Oui. Une capricieuse, très habile, très rusée, très vénale, ce qui n'est pas rare au théâtre... dans le monde non plus, d'ailleurs...

Madame de Sallus : C'est pour cela qu'il va sans cesse à l'Opéra !

Jacques de Randol , riant : N'en doutez pas.

Madame de Sallus , songeant : Non... non, vous vous trompez.

Jacques de Randol : La Santelli résiste et l'affole. Alors, ayant le cœur plein de tendresse, sans débouché, il vous en offre une partie.

Madame de Sallus : Mon cher, vous rêvez !... S'il était amoureux de la Santelli, il ne me dirait pas qu'il m'aime... S'il était éperdument préoccupé de cette cabotine, il ne me ferait pas la cour, à moi. S'il la convoitait violemment, enfin, il ne me désirerait pas, en même temps.

Jacques de Randol : Ah ! comme vous connaissez peu certains hommes ! Ceux de la race de votre mari, quand une femme a jeté en leur cœur ce poison, l'amour, qui n'est pour eux que du désir brutal, quand cette femme leur échappe, ou leur résiste, ils ressemblent à des chiens devenus enragés. Ils vont devant eux comme des fous, comme des possédés, les bras ouverts, les lèvres tendues. Il faut qu'ils aiment n'importe qui, comme le chien ouvre la gueule et mord n'importe qui, n'importe quoi. La Santelli a déchaîné la bête et vous vous trouvez à portée de sa dent, prenez garde. Ça de l'amour ? non ; si vous voulez c'est de la rage.

Madame de Sallus : Vous devenez injuste pour lui. La jalousie vous rend méchant.

Jacques de Randol : Je ne me trompe pas, soyez-en sûre.

Madame de Sallus : Si, vous vous trompez. Mon mari, jadis, m'a négligée, abandonnée, me trouvant niaise, sans doute. Maintenant, il me trouve mieux et revient à moi. Rien de plus simple. Tant pis pour lui, d'ailleurs, car il ne tenait qu'à lui que je fusse une honnête femme toute ma vie.

Jacques de Randol : Madeleine !

Madame de Sallus : Eh bien ! quoi ?

Jacques de Randol : Cesse-t-on d'être une honnête femme quand, rejetée par l'homme qui a pris charge de votre existence, de votre bonheur, de votre tendresse et de vos rêves, on ne se résigne pas, étant jeune, belle et pleine d'espoir, à l'éternel isolement, à l'éternel abandon ?

Madame de Sallus : Je vous ai déjà dit qu'il y a des choses auxquelles il ne faut point trop penser. Celle-là est du nombre. (On entend deux coups de timbre.) C'est mon mari. Tâchez de lui plaire. Il est fort ombrageux en ce moment.

Jacques de Randol , se levant : Je préfère m'en aller. Je ne l'aime guère, votre mari, pour beaucoup de raisons. Et puis, il m'est pénible d'être gracieux pour lui, que je

méprise un peu, et qui aurait le droit de me mépriser beaucoup, puisque je lui serre la main.

Madame de Sallus : Je vous ai bien dit que tout cela n'est pas très propre.

---

## SCÈNE II

Les mêmes, M. de Sallus

M. de Sallus entre, l'air maussade. Il regarde un instant sa femme et Jacques de Randol qui prend congé d'elle, puis s'avance.

Jacques de Randol : Bonjour, Sallus.

M. de Sallus : Bonjour, Randol. C'est moi qui vous fais fuir ?

Jacques de Randol : Non, c'est l'heure. J'ai rendez-vous au cercle, à minuit, et il est onze heures cinquante. (Ils se serrent la main.) Vous verra-t-on à la première de Mahomet ?

M. de Sallus : Oui, sans doute.

Jacques de Randol : On dit que ce sera un grand succès.

M. de Sallus : Oui, sans doute.

Jacques de Randol , lui serrant de nouveau la main : A bientôt.

M. de Sallus : A bientôt.

Jacques de Randol : Adieu, madame.

Madame de Sallus : Adieu, monsieur.

---

## SCÈNE III

M. de Sallus , Mme de Sallus

M. de Sallus , se jetant dans un fauteuil : Il est ici depuis longtemps, M. Jacques de Randol ?

Madame de Sallus : Mais non... depuis une demi-heure, environ.

M. de Sallus : Une demi-heure, plus une heure, cela fait une heure et demie. Le temps vous semble court avec lui.

Madame de Sallus : Comment, une heure et demie ?

M. de Sallus : Oui. Comme j'ai vu devant la porte une voiture, j'ai demandé au valet de pied : « Qui est ici ? » il m'a répondu : « M. de Randol. » - « Il y a longtemps qu'il est arrivé ? » - « Il était dix heures, monsieur. » En admettant que cet homme se soit trompé d'un quart d'heure à votre avantage, cela fait une heure quarante, au minimum.

Madame de Sallus : Ah çà ! qu'est-ce que vous avez ? Je n'ai plus le droit de recevoir qui bon me semble maintenant ?

M. de Sallus : Oh ! ma chère, je ne vous opprime en rien, en rien, en rien. Je m'étonne seulement que vous puissiez confondre une demi-heure avec une heure et demie.

Madame de Sallus : Est-ce une scène que vous voulez ? Si vous me cherchez querelle, dites-le. Je saurai quoi vous répondre. Si vous ôtes simplement de mauvaise humeur, allez vous coucher, et dormez, si vous pouvez.

M. de Sallus : Je ne vous cherche pas querelle, et je ne suis pas de mauvaise humeur. Je constate seulement que le temps vous semble très court, quand vous le passez avec M. Jacques de Randol.

Madame de Sallus : Oui, très court, beaucoup plus court qu'avec vous.

M. de Sallus : C'est un homme charmant et je comprends qu'il vous plaise. Vous semblez d'ailleurs lui plaire aussi beaucoup, puisqu'il vient presque tous les jours.

Madame de Sallus : Ce genre d'hostilité ne me va pas du tout, mon cher, et je vous prie de vous exprimer et de vous expliquer clairement. Donc, vous me faites une scène de jalousie ?

M. de Sallus : Dieu m'en garde ! J'ai trop de confiance en vous et trop de respect pour vous, pour vous adresser un reproche quelconque. Et je sais que vous avez assez de tact pour ne jamais donner prise à la calomnie... ou à la médisance.

Madame de Sallus : Ne jouons pas sur les mots. Vous trouvez que M. de Randol vient trop souvent dans cette maison... dans votre maison ?

M. de Sallus : Je ne puis rien trouver mauvais de ce que vous faites.

Madame de Sallus : En effet, vous n'en avez pas le droit. Aussi bien, puisque vous me parlez sur ce ton, réglons cette question une fois pour toutes, car je n'aime pas les sous-entendus.

Vous avez, paraît-il, la mémoire courte. Mais je vais venir à votre aide. Soyez franc. Vous ne pensez plus aujourd'hui, par suite de je ne sais quelles circonstances, comme vous pensiez il y a deux ans. Rappelez-vous bien ce qui s'est passé. Comme vous me négligiez visiblement, je suis devenue inquiète, puis j'ai su, on m'a dit, j'ai vu, que vous aimiez Mme de Servières... Je vous ai confié mon chagrin... ma

douleur... j'ai été jalouse ! Qu'avez-vous répondu ? Ce que tous les hommes répondent quand ils n'aiment plus une femme qui leur fait des reproches. Vous avez d'abord haussé les épaules, vous avez souri, avec impatience, vous avez murmuré que j'étais folle, puis vous m'avez exposé, avec toute l'adresse possible, je le reconnais, les grands principes du libre amour adoptés par tout mari qui trompe et qui compte bien cependant n'être pas trompé. Vous m'avez laissé entendre que le mariage n'est pas une chaîne, mais une association d'intérêts, un lien social, plus qu'un lien moral ; qu'il ne force pas les époux à n'avoir plus d'amitié ni d'affection, pourvu qu'il n'y ait pas de scandale. Oh ! vous n'avez pas avoué votre maîtresse, mais vous avez plaidé les circonstances atténuantes. Vous vous êtes montré très ironique pour les femmes, ces pauvres sottes, qui ne permettent pas à leurs maris d'être galants, la galanterie étant une des lois de la société élégante à laquelle vous appartenez. Vous avez beaucoup ri de la figure de l'homme qui n'ose pas faire un compliment à une femme, devant la sienne, et beaucoup ri de l'épouse ombrageuse qui suit de l'œil son mari dans tous les coins, et s' imagine, dès qu'il a disparu dans le salon voisin, qu'il tombe aux genoux d'une rivale. Tout cela était spirituel, drôle et désolant, enveloppé de compliments et pimenté de cruauté, doux et amer à faire sortir du cœur tout amour pour l'homme délicat, faux et bien élevé qui pouvait parler ainsi.

J'ai compris, j'ai pleuré, j'ai souffert. Je vous ai fermé ma porte. Vous n'avez pas réclamé, vous m'avez jugée intelligente plus que vous n'auriez cru et nous avons vécu complètement séparés. Voici deux ans que cela dure, deux longues années qui, certes, ne vous ont pas paru plus de six mois. Nous allons dans le monde ensemble, nous en revenons ensemble, puis nous rentrons chacun chez nous. La situation a été établie ainsi par vous, par votre faute, par suite de votre première infidélité, qui a été suivie de beaucoup d'autres. Je n'ai rien dit, je me suis résignée, je vous ai chassé de mon cœur. Maintenant c'est fini, que demande-vous ?

M. de Sallus : Ma chère, je ne demande rien. Je ne veux pas répondre au discours agressif que vous venez de me tenir. Je voulais seulement vous donner un conseil - d'ami - sur un danger possible que pourrait courir votre réputation. Vous êtes belle, très en vue, très enviée. On suppose vite une aventure...

Madame de Sallus : Pardon. Si nous parlons d'aventure, je demande à faire la balance entre nous.

M. de Sallus : Voyons, ne plaisantez pas, je vous prie. Je vous parle en ami, en ami sérieux. Quant à tout ce que vous venez de me dire, c'est fortement exagéré.

Madame de Sallus : Pas du tout. Vous avez affiché, étalé toutes vos liaisons, ce qui équivalait à me donner l'autorisation de vous imiter. Eh bien ! mon cher, je cherche...

M. de Sallus : Permettez.

Madame de Sallus : Laissez-moi donc parler. Je suis belle, dites-vous, je suis jeune, et condamnée par vous à vivre, à vieillir, en veuve. Mon cher, regardez-moi. (Elle se lève.) Est-il juste que je me résigne au rôle d'Ariane abandonnée pendant que son mari court de femme en femme, et de fille en fille ? (S'animant.) Une honnête femme ! Je vous entends. Une honnête femme va-t-elle jusqu'au sacrifice de toute une vie, de toute joie, de toute tendresse, de tout ce pour quoi nous sommes nées, nous autres ? Regardez-moi donc. Suis-je faite pour le cloître ? Puisque j'ai épousé un homme, c'est que je ne me destinais pas au cloître, n'est-ce pas ? Cet homme,

qui m'a prise, me rejette et court à d'autres... Lesquelles ! Moi je ne suis pas de celles qui partagent. Tant pis pour vous, tant pis pour vous. Je suis libre. Vous n'avez pas le droit de m'adresser un conseil. Je suis libre !

M. de Sallus : Ma chère, calmez-vous. Vous vous méprenez complètement. Je ne vous ai jamais soupçonnée. J'ai pour vous une profonde estime et une profonde amitié ; une amitié qui grandit chaque jour. Je ne peux pas revenir sur ce passé que vous me reprochez si cruellement. Je suis peut-être un peu trop... comment dirais-je ?

Madame de Sallus : Dites Régence. Je connais ce plaidoyer pour excuser toutes les faiblesses et toutes les fredaines. Ah oui ! le XVIIIe siècle ! le siècle élégant ! Que de grâce, quelle délicieuse fantaisie, que de caprices adorables ! C'est une rengaine, mon cher.

M. de Sallus : Non, vous vous méprenez encore. Je suis, j'étais surtout, trop... trop Parisien, trop habitué à la vie du soir, en me mariant, habitué aux coulisses, au cercle, à mille choses... on ne peut pas rompre tout de suite... il faut du temps. Et puis, le mariage nous change trop, trop vite. Il faut s'y accoutumer... peu à peu... Vous m'avez coupé les vivres quand j'allais m'y faire.

Madame de Sallus : Grand merci. Et vous venez, peut-être, me proposer une nouvelle épreuve ?

M. de Sallus : Oh ! quand il vous plaira. Vrai, quand on se marie après avoir vécu comme moi, on ne peut s'empêcher de regarder d'abord un peu sa femme comme une nouvelle maîtresse, une maîtresse honnête... ce n'est que plus tard qu'on comprend bien, qu'on distingue bien, et qu'on se repent.

Madame de Sallus : Eh bien ! mon cher, il est trop tard. Comme je vous l'ai dit, je cherche de mon côté. J'ai mis trois ans à m'y décider. Vous avouerez que c'est long. Il me faut quelqu'un de bien, de mieux que vous... C'est un compliment que je vous fais et vous n'avez pas l'air de le remarquer.

M. de Sallus : Madeleine, cette plaisanterie est déplacée.

Madame de Sallus : Mais non, car je suppose que toutes vos maîtresses étaient mieux que moi, puisque vous les avez préférées à moi.

M. de Sallus : Voyons, dans quelle disposition d'esprit êtes-vous ?

Madame de Sallus : Mais je suis comme toujours. C'est vous qui avez changé, mon cher.

M. de Sallus : C'est vrai, j'ai changé.

Madame de Sallus : Ce qui veut dire ?

M. de Sallus : Que j'étais un imbécile.

Madame de Sallus : Et que ?...

M. de Sallus : Que je reviens à la raison.

Madame de Sallus : Et que ?...

M. de Sallus : Que je suis amoureux de ma femme.

Madame de Sallus : Vous êtes donc à jeun ?

M. de Sallus : Vous dites ?

M. de Sallus : Je dis que vous êtes à jeun.

M. de Sallus : Comment ça ?

Madame de Sallus : Quand on est à jeun on a faim, et quand on a faim, on se décide à manger des choses qu'on n'aimerait point à un autre moment. Je suis le plat, négligé aux jours d'abondance, auquel vous revenez aux jours de disette. Merci.

M. de Sallus : Je ne vous ai jamais vue ainsi. Vous me faites de la peine autant que vous m'étonnez.

Madame de Sallus : Tant pis pour nous deux. Si je vous étonne, vous me révoltez. Sachez que je ne suis pas faite pour ce rôle d'intermédiaire.

M. de Sallus s'approche, lui prend la main et la baise longuement.

Madeleine, je vous jure que je suis devenu amoureux de vous, très fort, pour de vrai, pour tout à fait.

Madame de Sallus : Il se peut que vous en soyez convaincu. Quelle est donc la femme qui ne veut pas de vous, en ce moment ?

M. de Sallus : Madeleine, je vous jure...

Madame de Sallus : Ne jurez pas. Je suis sûre que vous venez de rompre avec une maîtresse. Il vous en faut une autre, et vous ne trouvez pas. Alors vous vous adressez à moi. Depuis trois ans, vous m'avez oubliée, de sorte que je vous fais l'effet de quelque chose de nouveau. Ce n'est pas à votre femme que vous revenez, mais à une femme avec qui vous avez rompu et que vous désirez reprendre. Ce n'est là, au fond, qu'un jeu de libertin.

M. de Sallus : Je ne me demande pas si vous êtes ma femme ou une femme : vous êtes celle que j'aime, qui a pris mon cœur. Vous êtes celle dont je rêve, celle dont l'image me suit partout, dont le désir me hante. Il se trouve que vous êtes ma femme, tant mieux ou tant pis ! je ne sais pas, que m'importe ?

Madame de Sallus : C'est vraiment un joli rôle que vous m'offrez là. Après Mlle Zozo, Mlle Lili, Mlle Tata, vous offrez sérieusement à Mme de Sallus de prendre la succession vacante et de devenir la maîtresse de son mari pour quelque temps ?

M. de Sallus : Pour toujours.



Madame de Sallus : Pardon. Pour toujours, je redeviendrais votre femme, et ce n'est pas de cela qu'il s'agit, puisque j'ai cessé de l'être. La distinction est subtile, mais réelle. Et puis l'idée de faire de moi votre maîtresse légitime vous enflamme beaucoup plus que l'idée de reprendre votre compagne obligatoire.

M. de Sallus , riant : Eh bien ! pourquoi une femme ne deviendrait-elle pas la maîtresse de son mari ? J'admets parfaitement votre point de vue. Vous êtes libre, absolument libre, par ma faute. Moi, je suis amoureux de vous et je vous dis : « Madeleine, puisque votre cœur est vide, ayez pitié de moi. Je vous aime. »

Madame de Sallus : Vous me demandez la préférence, à titre d'époux ?

M. de Sallus : Oui.

Madame de Sallus : Vous reconnaissez que je suis libre ?

M. de Sallus : Oui.

Madame de Sallus : Vous voulez que je devienne votre maîtresse ?

M. de Sallus : Oui.

Madame de Sallus : C'est bien entendu ? Votre maîtresse ?

M. de Sallus : Oui.

Madame de Sallus : Eh bien !... j'allais prendre un engagement d'un autre côté, mais puisque vous me demandez la préférence, je vous la donnerai, à prix égal.

M. de Sallus : Je ne comprends pas.

Madame de Sallus : Je m'explique. Suis-je aussi bien que vos cocottes ? Soyez franc.

M. de Sallus : Mille fois mieux.

Madame de Sallus : Bien vrai ?

M. de Sallus : Bien vrai.

Madame de Sallus : Mieux que la mieux ?

M. de Sallus : Mille fois.

Madame de Sallus : Eh bien ! dites-moi combien elle vous a coûté, la mieux, en trois mois ?

M. de Sallus : Je n'y suis plus.

Madame de Sallus : Je dis : Combien vous a coûté, en trois mois, la plus charmante de vos maîtresses, en argent, bijoux, soupers, dîners, théâtre, etc., etc., entretien complet, enfin ?

M. de Sallus : Est-ce que je sais, moi ?

Madame de Sallus : Vous devez savoir. Voyons, faisons le compte. Donniez-vous une somme ronde, ou payiez-vous les fournisseurs séparément ? Oh ! vous n'êtes pas homme à entrer dans le détail, vous donniez la somme ronde.

M. de Sallus : Madeleine, vous êtes intolérable.

Madame de Sallus : Suivez-moi bien. Quand vous avez commencé à me négliger, vous avez supprimé trois chevaux dans vos écuries : un des miens et deux des vôtres ; plus un cocher et un valet de pied. Il fallait bien faire des économies intérieures pour payer les nouvelles dépenses extérieures.

M. de Sallus : Mais ce n'est pas vrai.

Madame de Sallus : Oui, oui. J'ai les dates ; ne niez pas, je vous confondrai. Vous avez cessé également de me donner des bijoux, puisque vous aviez d'autres oreilles, d'autres doigts, d'autres poignets et d'autres poitrines à embellir. Vous avez supprimé un de nos deux jours d'opéra, et j'oublie beaucoup de petites choses moins importantes. Tout cela, à mon compte, doit faire environ cinq mille francs par mois. Est-ce juste ?

M. de Sallus : Vous êtes folle.

Madame de Sallus : Non, non. Avouez. Celle de vos cocottes qui vous a coûté le plus cher arrivait-elle à cinq mille francs par mois ?

M. de Sallus : Vous êtes folle.

Madame de Sallus : Vous le prenez ainsi, bonsoir !

Elle va sortir. Il la retient.

M. de Sallus : Voyons, cessez ces plaisanteries-là.

Madame de Sallus : Cinq mille francs ! Dites-moi si elle vous coûtait cinq mille francs ?

M. de Sallus : Oui, à peu près.

Madame de Sallus : Eh bien ! mon ami, donnez-moi tout de suite cinq mille francs, et je vous signe un bail d'un mois.

M. de Sallus : Mais vous avez perdu la tête !

Madame de Sallus : Bonsoir ! Bonne nuit !

M. de Sallus : Quelle toquée ! Voyons, Madeleine, restez, nous allons causer sérieusement.

Madame de Sallus : De quoi ?

M. de Sallus : De... de... de mon amour pour vous.

Madame de Sallus : Mais il n'est pas sérieux du tout, votre amour.

M. de Sallus : Je vous jure que oui.

Madame de Sallus : Blagueur ! Tenez, vous me donnez soif à force de me faire parler.

Elle va au plateau portant la théière et les sirops et se verse un verre d'eau claire. Au moment où elle va boire, son mari s'approche sans bruit et lui baise le cou. Elle se retourne brusquement et lui jette son verre d'eau en pleine figure.

M. de Sallus : Ah ! c'est stupide !

Madame de Sallus : Ça se peut. Mais ce que vous avez fait, ou tenté de faire, était ridicule.

M. de Sallus : Voyons, Madeleine.

Madame de Sallus : Cinq mille francs.

M. de Sallus : Mais ce serait idiot.

Madame de Sallus : Pourquoi ça ?

M. de Sallus : Comment, pourquoi ? Un mari, payer sa femme, sa femme légitime ! Mais j'ai le droit...

Madame de Sallus : Non. Vous avez la force... et moi, j'aurai... ma vengeance.

M. de Sallus : Madeleine...

Madame de Sallus : Cinq mille francs.

M. de Sallus : Je serais déplorablement ridicule si je donnais de l'argent à ma femme ; ridicule et imbécile.

Madame de Sallus : Il est bien plus bête, quand on a une femme, une femme comme moi, d'aller payer des cocottes.

M. de Sallus : Je le confesse. Cependant si je vous ai épousée, ce n'est pas pour me ruiner avec vous.

Madame de Sallus : Permettez. Quand vous portez de l'argent, votre argent qui est aussi mon argent par conséquent, chez une drôlesse, vous commettez une action plus que douteuse : vous me ruinez, moi, en même temps que vous vous ruinez, puisque vous employez ce mot. J'ai eu la délicatesse de ne pas vous demander plus que la drôlesse en question. Or, les cinq mille francs que vous allez me donner resteront dans votre maison, dans votre ménage. C'est une grosse économie que vous faites. Et puis, je vous connais, jamais vous n'aimerez tout à fait ce qui est droit et légitime ; or, en payant cher, très cher, car je vous demanderai peut-être de

l'augmentation, ce que vous avez le droit de prendre, vous trouverez notre... liaison beaucoup plus savoureuse... Maintenant, monsieur, bonsoir, je vais me coucher.

M. de Sallus , d'un air insolent : Voulez-vous un chèque ou des billets de banque ?

Madame de Sallus , avec hauteur : Je préfère les billets de banque.

M. de Sallus , ouvrant son portefeuille : Je n'en ai que trois. Je vais compléter avec un chèque.

Il le signe, puis tend le tout à sa femme.

Madame de Sallus prend, regarde son mari avec dédain, puis d'une voix dure : Vous êtes bien l'homme que je pensais. Après avoir payé des filles vous consentez à me payer comme elles, tout de suite, sans révolte. Vous avez trouvé que c'était cher, vous avez crainte d'être grotesque. Mais vous ne vous êtes pas aperçu que je me vendais, moi, votre femme. Vous me désiriez un peu pour vous changer de vos gueuses, alors je me suis avilie à devenir semblable à elles ; vous ne m'avez pas repoussée, mais désirée davantage, autant qu'elles, même plus puisque j'étais plus méprisable. Vous vous êtes trompé, mon cher, ce n'est pas ainsi que vous auriez pu me conquérir. Adieu !

Elle lui jette son argent au visage et sort.

---

## ACTE DEUXIÈME

---

### SCÈNE PREMIÈRE

Mme de Sallus seule dans son salon, comme au premier acte. Elle écrit, puis lève les yeux vers la pendule.

Un Domestique, annonçant : Monsieur Jacques de Randol !

Jacques de Randol , après lui avoir baisé la main : Vous allez bien, madame ?

Madame de Sallus : Assez bien, merci.

Le domestique sort.

Jacques de Randol : Qu'y a-t-il ? Votre lettre m'a bouleversé. J'ai cru un accident arrivé et je suis accouru.

Madame de Sallus : Il y a, mon ami, qu'il faut prendre une grande résolution et que l'heure est très grave pour nous.

Jacques de Randol : Expliquez-vous.

Madame de Sallus : Depuis deux jours, j'ai subi toutes les angoisses que puisse endurer le cœur d'une femme.

Jacques de Randol : Que s'est-il passé ?

Madame de Sallus : Je vais vous le dire, et je vais m'efforcer de le faire avec calme pour que vous ne me croyiez pas folle. Je ne puis plus vivre ainsi... et je vous ai appelé...

Jacques de Randol : Vous savez que je suis à vous. Dites ce que je dois faire...

Madame de Sallus : Je ne puis plus vivre pris de lui. C'est impossible. Il me torture.

Jacques de Randol : Votre mari ?

Madame de Sallus : Oui, mon mari.

Jacques de Randol : Qu'a-t-il fait ?

Madame de Sallus : Il faut remonter à votre départ, l'autre jour. Quand nous avons été seuls, il m'a d'abord fait une scène de jalousie à votre sujet.

Jacques de Randol : A mon sujet ?

Madame de Sallus : Oui, une scène prouvant même qu'il nous espionnait un peu.

Jacques de Randol : Comment ?

Madame de Sallus : Il avait interrogé un domestique.

Jacques de Randol : Rien de plus ?

Madame de Sallus : Non. D'ailleurs cela n'a pas d'importance, et il vous aime beaucoup en réalité. Puis, il m'a déclaré son amour. Moi, j'ai peut-être été trop insolente... trop dédaigneuse, je ne sais pas au juste. Je me trouvais dans une situation si grave, si pénible, si difficile, que j'ai tout osé pour l'éviter.

Jacques de Randol : Qu'avez-vous fait ?

Madame de Sallus : J'ai tâché de le blesser de telle sorte qu'il s'éloignât de moi pour toujours.

Jacques de Randol : Vous n'avez point réussi, n'est-ce pas ?

Madame de Sallus : Non.

Jacques de Randol : Ça ne réussit jamais, ces moyens-là, au contraire ; ça rapproche.

Madame de Sallus : Le lendemain, pendant tout le déjeuner, il avait l'air méchant, excité, sournois. Puis, au moment de se lever de table, il m'a dit : « Je n'oublierai point votre procédé d'hier, et je ne vous le laisserai pas oublier non plus. Vous voulez la guerre, ce sera la guerre. Mais je vous préviens que je vous dompterai, car je suis le maître. » Je lui ai répondu : « Soit. Mais, si vous me poussez à bout, prenez garde... Il ne faut pas jouer avec les femmes... »

Jacques de Randol : Il ne faut surtout pas jouer ce jeu-là avec sa femme... Et il a répondu ?

Madame de Sallus : Il n'a pas répondu, il m'a brutalisée.

Jacques de Randol : Comment ? il vous a frappée ?

Madame de Sallus : Oui et non. Il m'a brutalisée, étreinte, meurtrie. J'en ai gardé des noirs tout le long des bras. Mais il ne m'a point frappée.

Jacques de Randol : Alors, qu'a-t-il fait ?

Madame de Sallus : Il m'embrassait, en cherchant à maîtriser ma résistance.

Jacques de Randol : C'est tout ?...

Madame de Sallus : Comment, c'est tout ?... Vous trouvez que ce n'est pas assez... vous ?

Jacques de Randol : Vous ne me comprenez pas : je voulais savoir s'il vous avait battue.

Madame de Sallus : Eh ! non ! ce n'est pas cela que je crains de lui ! J'ai pu heureusement atteindre la sonnette.

Jacques de Randol : Vous avez sonné ?

Madame de Sallus : Oui.

Jacques de Randol : Oh ! par exemple !... Et quand le domestique est venu, vous l'avez prié de reconduire votre mari ?

Madame de Sallus : Vous trouvez cela plaisant ?

Jacques de Randol : Non, ma chère amie, cela me désole, mais je ne puis m'empêcher de juger la situation originale. Pardonnez-moi... Et après ?

Madame de Sallus : J'ai demandé ma voiture. Alors, aussitôt après le départ de Joseph, il m'a dit, avec cet air arrogant que vous lui connaissez : « Aujourd'hui ou demain, peu m'importe !... »

Jacques de Randol : Et ?...

Madame de Sallus : C'est presque tout.

Jacques de Randol : Presque ?...

Madame de Sallus : Oui, car je me barricade chez moi à présent, dès que je l'entends rentrer.

Jacques de Randol : Vous ne l'avez pas revu ?

Madame de Sallus : Oui, plusieurs fois... mais quelques instants, chaque fois, seulement.

Jacques de Randol : Que vous a-t-il dit ?

Madame de Sallus : Presque rien. Il ricane ou il demande avec insolence : « Êtes-vous moins farouche, aujourd'hui ? » Enfin, hier soir, à table, il a apporté un petit livre qu'il s'est mis à lire pendant le dîner. Comme je ne voulais pas paraître gênée ou anxieuse, j'ai dit : « Vous prenez décidément envers moi des habitudes d'exquise courtoisie. » Il sourit. « Lesquelles ? » - « Vous choisissez, pour lire, les instants où nous sommes ensemble. » Il répondit : « Mon Dieu, c'est votre faute, puisque vous ne me permettez pas autre chose. Ce petit livre est d'ailleurs fort intéressant : il s'appelle le Code ! Voulez-vous me permettre de vous en faire connaître quelques articles qui vous plairont certainement ? » Alors il m'a lu la loi, tout ce qui concerne le mariage, les devoirs de la femme et les droits du mari ; puis il m'a regardée, bien en face, en demandant : « Avez-vous compris ? » J'ai répondu sur le même ton : « Oui, trop : je viens de comprendre enfin quelle espèce d'homme j'ai épousé ! » Puis je suis sortie, et je ne l'ai plus revu.

Jacques de Randol : Vous ne l'avez pas vu aujourd'hui ?

Madame de Sallus : Non : il a déjeuné dehors. Alors, moi, j'ai songé, et je suis décidée à ne plus me trouver en face de lui.

Jacques de Randol : Êtes-vous sûre qu'il n'y ait pas là-dedans beaucoup de colère, de vanité froissée par votre attitude, beaucoup de bravade et de dépit ? Peut-être sera-t-il très gentil tout à l'heure. Il a passé sa soirée d'hier à l'Opéra. La Santelli a eu un gros succès dans Mahomet, et je crois qu'elle l'a invité à souper. Or, si le souper a été de son goût, peut-être est-il à présent d'une humeur charmante.

Madame de Sallus : Oh ! que vous êtes irritant !... Comprenez donc que je suis au pouvoir de cet homme, que je lui appartiens, plus que son valet et même que son chien, car il a sur moi des droits ignobles. Le Code, votre code de sauvages, me livre à lui sans défense, sans révolte possible : sauf me tuer, il peut tout. Comprenez-vous cela, vous ? comprenez-vous l'horreur de ce droit ?... Sauf me tuer, il peut tout !... Et il a la force, la force et la police pour tout exiger !... et moi, je n'ai pas un moyen d'échapper à cet homme que je méprise et que je hais ! Oui,

voilà votre loi !... Il m'a prise, épousée, puis délaissée. Moi, j'ai le droit moral, le droit absolu de le haïr. Eh bien ! malgré cette haine légitime, malgré le dégoût, l'horreur que doit m'inspirer à présent ce mari qui m'a dédaignée, trompée, qui a couru, sous mes yeux, de fille en fille, il peut à son gré exiger de moi un honteux, un infâme abandon !... Je n'ai pas le droit de me cacher, car je n'ai pas le droit d'avoir une clef qui ferme ma porte. Tout est à lui : la clef, la porte et la femme !... Mais c'est monstrueux, cela ! N'être plus maître de soi, n'avoir plus la liberté sacrée de préserver sa chair de pareilles souillures ; ne voilà-t-il pas la plus abominable loi que vous ayez établie, vous autres ?

Jacques de Randol : Oh ! je comprends bien ce que vous devez souffrir, mais je ne vois point de remède. Aucun magistrat ne peut vous protéger ; aucun texte ne peut vous garantir.

Madame de Sallus : Je le sais bien. Mais quand on n'a plus ni père ni mère, quand la police est contre vous et quand on n'accepte pas les transactions dégradantes dont s'accommodent la plupart des femmes, il y a toujours un moyen.

Jacques de Randol : Lequel ?

Madame de Sallus : Quitter la maison.

Jacques de Randol : Vous voulez ?...

Madame de Sallus : M'enfuir.

Jacques de Randol : Seule ?

Madame de Sallus : Non, avec vous.

Jacques de Randol : Avec moi ! Y songez-vous ?

Madame de Sallus : Oui. Tant mieux. Le scandale empêchera qu'il me reprenne. Je suis brave. Il me force au déshonneur, il sera complet, éclatant, tant pis pour lui, tant pis pour moi !

Jacques de Randol : Oh ! prenez garde, vous êtes dans une de ces minutes d'exaltation où l'on commet d'irréparables folies.

Madame de Sallus : J'aime mieux commettre une folie, et me perdre, puisqu'on appelle cela se perdre, que de m'exposer à cette lutte infâme de chaque jour dont je suis menacée.

Jacques de Randol : Madeleine, écoutez-moi. Vous êtes dans une situation terrible, ne vous jetez pas dans une situation désespérée. Soyez calme.

Madame de Sallus : Et que me conseillez-vous ?...

Jacques de Randol : Je ne sais pas... nous allons voir. Mais je ne puis vous conseiller un scandale qui vous mettrait hors la loi du monde.



Madame de Sallus : Ah ! oui, cette autre loi qui permet d'avoir des amants avec pudeur, sans blesser les bienséances !

Jacques de Randol : Il ne s'agit pas de cela, mais de ne point mettre les torts de votre côté, dans votre querelle avec votre mari. Êtes-vous décidée à le quitter ?

Madame de Sallus : Oui.

Jacques de Randol : Bien décidée ?

Madame de Sallus : Oui.

Jacques de Randol : Pour tout à fait ?

Madame de Sallus : Pour tout à fait.

Jacques de Randol : Eh bien ! soyez rusée, adroite. Sauvegardez votre réputation, votre nom, ne faites ni bruit ni scandale, attendez une occasion...

Madame de Sallus : Et soyez charmante quand il rentrera, prêtez-vous à ses fantaisies...

Jacques de Randol : Oh ! Madeleine. Je vous parle en ami...

Madame de Sallus : En ami prudent...

Jacques de Randol : En ami qui vous aime trop pour vous conseiller une maladresse.

Madame de Sallus : Et juste assez pour me conseiller une lâcheté.

Jacques de Randol : Moi, jamais ! Mon plus ardent désir est de vivre près de vous. Obtenez votre divorce, et alors, si vous le voulez bien, je vous épouserai.

Madame de Sallus : Oui, dans deux ans. Vous avez l'amour patient.

Jacques de Randol : Mais, si je vous enlève, il vous reprendra demain, chez moi, vous fera condamner à la prison, vous ! et rendra impossible que vous deveniez jamais ma femme.

Madame de Sallus : Ne peut-on fuir ailleurs que chez vous ? et se cacher de telle sorte qu'il ne nous retrouve point ?

Jacques de Randol : Oui, on peut se cacher ; mais alors il faut vivre caché jusqu'à sa mort, sous un faux nom, à l'étranger, ou au fond d'un village. C'est le baigne de l'amour, cela ! Dans trois mois, vous me haïriez. Je ne vous laisserai pas commettre cette folie.

Madame de Sallus : Je croyais que vous m'aimiez assez pour la faire avec moi. Je me suis trompée, adieu !

Jacques de Randol : Madeleine. Écoutez...

Madame de Sallus : Jacques, il faut me prendre ou me perdre. Répondez.

Jacques de Randol : Madeleine, je vous en supplie.

Madame de Sallus : Cela suffit... Adieu !

Elle se lève et va vers la porte.

Jacques de Randol : Je vous en supplie, écoutez-moi.

Madame de Sallus : Non... non... non... Adieu !

Il la prend par les bras, elle se débat exaspérée.

Madame de Sallus : Laissez-moi ! Laissez-moi ! Voulez-vous me laisser partir, ou j'appelle.

Jacques de Randol : Appelez, mais écoutez-moi. Je ne veux pas que vous puissiez me reprocher un jour l'acte de démesure que vous méditez. Je ne veux pas que vous me haïssiez ; que, liée à moi par cette fuite, vous portiez en vous le cuisant regret de ce que je vous aurai laissée faire...

Madame de Sallus : Lâchez-moi... Vous me faites pitié... lâchez-moi !

Jacques de Randol : Vous le voulez ? Eh bien ! partons.

Madame de Sallus : Oh ! non ! Plus maintenant. A présent, je vous connais. Il est trop tard. Lâchez-moi donc !

Jacques de Randol : J'ai fait ce que je devais faire. J'ai dit ce que je devais dire. Je ne suis plus responsable envers vous, vous n'aurez plus le droit de m'adresser de reproches. Partons.

Madame de Sallus : Non. Trop tard. Je n'accepte pas les sacrifices.

Jacques de Randol : Il ne s'agit pas de sacrifice. Fuir avec vous est mon plus ardent désir.

Madame de Sallus , stupéfaite : Vous êtes fou !

Jacques de Randol : Pourquoi, fou ? N'est-ce pas naturel, puisque je vous aime ?

Madame de Sallus : Expliquez-vous.

Jacques de Randol : Que voulez-vous que j'explique ? Je vous aime, je n'ai pas autre chose à dire. Partons.

Madame de Sallus : Vous étiez tout à l'heure trop circonspect pour devenir tout à coup si hardi.

Jacques de Randol : Vous ne me comprenez pas. Écoutez-moi. Quand j'ai senti que je vous aimais, j'ai pris vis-à-vis de moi et vis-à-vis de vous un engagement sacré.

L'homme qui devient l'amant d'une femme comme vous, mariée et délaissée, esclave de fait et moralement libre, crée entre elle et lui un lien que seule elle peut dénouer. Cette femme risque tout. Et c'est justement parce qu'elle le sait, parce qu'elle donne tout, son cœur, son corps, son âme, son honneur, sa vie, parce qu'elle a prévu toutes les misères, tous les dangers, toutes les catastrophes, parce qu'elle ose un acte hardi, un acte intrépide, parce qu'elle est préparée, décidée à tout braver : son mari qui peut la tuer et le monde qui peut la rejeter, c'est pour cela qu'elle est belle dans son infidélité conjugale ; c'est pour cela que son amant, en la prenant, doit avoir aussi tout prévu, et la préférer à tout, quoi qu'il arrive. Je n'ai plus rien à dire. J'ai parlé d'abord en homme sage qui devait vous prévenir, il ne reste plus en moi qu'un homme, celui qui vous aime. Ordonnez.

Madame de Sallus : C'est bien dit. Mais est-ce vrai ?

Jacques de Randol : C'est vrai !

Madame de Sallus : Vous désirez partir avec moi ?

Jacques de Randol : Oui.

Madame de Sallus : Du fond du cœur ?

Jacques de Randol : Du fond du cœur.

Madame de Sallus : Aujourd'hui ?

Jacques de Randol : Quand vous voudrez.

Madame de Sallus : Il est sept heures trois quarts. Mon mari va rentrer. Nous dînons à huit. Je serai libre à neuf heures et demie ou dix heures.

Jacques de Randol : Où faut-il vous attendre ?

Madame de Sallus : Au bout de la rue, dans un coupé. (On entend le timbre.) Le voilà. C'est la dernière fois... heureusement.

---

## SCÈNE II

Les mêmes, M. de Sallus

M. de Sallus , à Jacques de Randol qui s'est levé pour partir : Eh bien ! quoi ? Vous vous en allez encore ? Il suffit donc que je me montre pour vous faire fuir ?

Jacques de Randol : Non, mon cher Sallus, vous ne me faites pas fuir, mais je partais.

M. de Sallus : C'est justement ce que je dis. Vous partez toujours au moment précis où j'arrive. Je comprends que le mari ait moins de séduction que la femme. Laissez-lui croire, au moins, qu'il ne vous déplaît pas trop.

Il rit.

Jacques de Randol : Vous me plaisez beaucoup, au contraire, et si vous aviez la bonne habitude d'entrer chez vous sans sonner, vous ne me trouveriez jamais prêt à partir quand vous entrez.

M. de Sallus : Pourtant... il est assez naturel de sonner aux portes.

Jacques de Randol : Oui, mais un coup de sonnette me fait toujours me lever, et, rentrant chez vous, vous pourriez vous dispenser de vous annoncer comme les autres.

M. de Sallus : Je ne comprends pas très bien.

Jacques de Randol : C'est fort simple. Quand, je vais chez les gens qui me plaisent comme Mme de Sallus, ou comme vous, je ne tiens nullement à me rencontrer chez eux avec le tout-Paris qui passe ses après-midi à semer des fleurs d'esprit de salon en salon. Je connais ces fleurs et ces semences. Il suffit de l'entrée d'une de ces dames ou d'un de ces hommes pour me gâter tout le plaisir que j'ai eu en trouvant seule la femme que j'étais venu voir. Or, quand je me suis laissé pincer sur mon siège, je suis perdu ; je ne sais plus m'en aller, je me laisse prendre dans l'engrenage de la conversation courante ; et comme j'en connais toutes les demandes et toutes les réponses, mieux que celles du catéchisme, je ne peux plus m'arrêter : il faut que j'aie jusqu'au bout, jusqu'à la dernière considération sur la pièce, ou le livre, ou le divorce, ou le mariage, ou la mort du jour. Vous comprenez alors pourquoi je me lève brusquement à toutes les menaces de la sonnette ?

M. de Sallus , riant : C'est très vrai, ce que vous dites. Nos maisons sont inhabitables de quatre à sept. Nos femmes n'ont pas le droit de se plaindre si nous les lâchons pour le cercle.

Madame de Sallus : Je ne peux pourtant pas recevoir ces demoiselles du ballet, ou ces dames du chant et de la comédie, et tous les artistes peintres, poètes, musiciens et autres des Mirlitons, pour vous garder près de moi.

M. de Sallus : Je n'en demande pas tant. Quelques hommes d'esprit et quelques jolies femmes et pas de foule.

Madame de Sallus : C'est impossible. On ne peut pas fermer sa porte.

Jacques de Randol : Non, on ne peut pas, en effet, endiguer cette coulée de niais à travers les salons.

M. de Sallus : Pourquoi ?

Madame de Sallus : Parce que c'est comme ça, aujourd'hui.

M. de Sallus : C'est dommage. J'aimerais beaucoup une intimité restreinte et choisie.

Madame de Sallus : Vous ?

M. de Sallus : Mais oui ! moi !

Madame de Sallus, riant : Ah ! ah ! ah ! La jolie intimité que vous me feriez ! Ah ! Les charmantes femmes et les hommes comme il faut ! C'est moi qui quitterais la maison, alors !

M. de Sallus : Ma chère amie, je demanderais seulement trois ou quatre femmes comme vous.

Madame de Sallus : Vous dites ?

M. de Sallus : Trois ou quatre femmes comme vous.

Madame de Sallus : S'il vous en faut quatre je comprends que vous ayez trouvé la maison déserte.

M. de Sallus : Vous saisissez fort bien ce que je veux dire, et je n'ai pas besoin de m'expliquer davantage. Il me suffit que vous soyez seule chez vous pour que je m'y plaise plus que partout ailleurs.

Madame de Sallus : Je ne vous reconnais plus. Mais vous êtes malade, très malade ! Peut-être allez-vous mourir !

M. de Sallus : Raillez-moi tant que vous voudrez, je ne me ficherais pas.

Madame de Sallus : Et ça va durer ?

M. de Sallus : Toujours.

Madame de Sallus : Souvent homme varié.

M. de Sallus : Mon cher Randol, voulez-vous me faire le plaisir de dîner avec nous ? Vous détournerez les épigrammes que ma femme semble avoir aiguës pour moi.

Jacques de Randol : Merci mille fois, vous êtes tout à fait gentil, mais je ne suis pas libre.

M. de Sallus : Je vous en prie, faites-vous libre.

Jacques de Randol : Vrai, je ne peux pas.

M. de Sallus : Vous dînez en ville ?

Jacques de Randol : Oui... C'est-à-dire, non... J'ai un rendez-vous à neuf heures.

M. de Sallus : Très important ?

Jacques de Randol : Très important.

M. de Sallus : De femme ?

Jacques de Randol : Mon cher !...

M. de Sallus : Soyez discret... Mais ça ne vous empêche pas de dîner avec nous.

Jacques de Randol : Merci, je ne peux pas.

M. de Sallus : Vous partirez quand vous voudrez.

Jacques de Randol : Et mon habit ?

M. de Sallus : Je l'envoie chercher.

Jacques de Randol : Non... vrai... merci.

M. de Sallus , à sa femme : Ma chère, gardez donc Randol.

Madame de Sallus : Mon cher, je vous avoue que je n'y tiens pas beaucoup.

M. de Sallus : Vous êtes charmante pour tout le monde, ce soir. Et pourquoi ?

Madame de Sallus : Mon Dieu ! Je ne tiens pas à garder mes amis pour vous faire plaisir à vous et pour vous retenir chez vous. Amenez les vôtres.

M. de Sallus : Je resterai de toute façon, et vous m'aurez alors en tête à tête.

Madame de Sallus : Allons donc ?

M. de Sallus : Mais oui.

Madame de Sallus : Toute la soirée ?

M. de Sallus : Toute la soirée.

Madame de Sallus , ironique : Mon Dieu, quelle peur vous me faites ! Et en quel honneur ?

M. de Sallus : Pour avoir le plaisir d'être près de vous.

Madame de Sallus : Tiens, mais vous êtes en d'excellentes dispositions.

M. de Sallus : Alors priez Randol de rester.

Madame de Sallus : M. de Randol fera ce qu'il lui plaira. Il sait bien qu'il m'est toujours agréable de le voir. (Elle se lève et après avoir réfléchi.) Vous dînez avec nous, monsieur de Randol. Vous pourrez partir ensuite.

Jacques de Randol : Avec plaisir, madame.

Madame de Sallus : Je vous demande une minute. Il est huit heures. On va servir.

Elle sort.

---

### SCÈNE III

M. de Sallus , Jacques de Randol

M. de Sallus : Mon cher, vous me rendriez un vrai service en passant la soirée ici.

Jacques de Randol : Je vous assure que je ne peux pas.

M. de Sallus : C'est tout à fait, tout à fait impossible ?

Jacques de Randol : Tout à fait.

M. de Sallus : Cela me désole.

Jacques de Randol : Et pourquoi ?

M. de Sallus : Oh ! pour des raisons intimes. Parce que... j'ai besoin de faire la paix avec ma femme.

Jacques de Randol : La paix ? Vous êtes donc mal ensemble ?

M. de Sallus : Pas très bien, comme vous avez pu le voir.

Jacques de Randol : Par votre faute ou par la sienne ?

M. de Sallus : Par la mienne.

Jacques de Randol : Diable !

M. de Sallus : Oui, j'avais des ennuis au-dehors, des ennuis sérieux, et cela m'avait mis de mauvaise humeur, de sorte que j'ai été taquin, agressif envers elle.

Jacques de Randol : Mais je ne vois pas trop en quoi un tiers peut contribuer à une paix de cette nature.

M. de Sallus : Vous me donnez le moyen de lui faire comprendre délicatement, en évitant toute explication, heurt ou froissement, que mes intentions sont changées.

Jacques de Randol : Alors, vous avez des intentions de... de rapprochement ?

M. de Sallus : Non... non... au contraire.

Jacques de Randol : Pardon... Je ne comprends plus.

M. de Sallus : Je désire rétablir et maintenir un statu quo de neutralité pacifique. Une sorte de paix de Platon. (Riant.) Mais j'entre en des détails qui ne vous intéressent pas.

Jacques de Randol : Pardon encore. Du moment que je joue un rôle en cette affaire, je désire savoir au juste quel est ce rôle.

M. de Sallus : Oh ! Un rôle de conciliateur.

Jacques de Randol : Alors vous voulez la paix avec des traités et des libertés pour vous ?

M. de Sallus : Vous y êtes.

Jacques de Randol : Ce qui revient à dire qu'après les ennuis dont vous me parliez tout à l'heure, et qui sont finis, vous désirez être tranquille chez vous pour jouir du bonheur que vous avez conquis au-dehors.

M. de Sallus : Enfin, mon cher, la situation est tendue entre ma femme et moi, très tendue, et j'aime mieux ne pas me trouver seul avec elle tout d'abord, parce que ma position serait fausse.

Jacques de Randol : Mon cher, en ce cas, je reste.

M. de Sallus : Toute la soirée ?

Jacques de Randol : Toute la soirée.

M. de Sallus : Merci, vous êtes un ami. Je reconnaitrai cela à l'occasion.

Jacques de Randol : Oh ! mon cher ! (Un silence.) Vous étiez à l'Opéra, hier ?

M. de Sallus : Bien entendu.

Jacques de Randol : Ça a très bien marché ?

M. de Sallus : Admirablement.

Jacques de Randol : La Santelli a eu un gros succès personnel ?

M. de Sallus : Pas un succès, un triomphe. On l'a rappelée six fois.

Jacques de Randol : Elle est vraiment très bonne.

M. de Sallus : Admirable ! jamais on n'avait mieux chanté. Au premier acte, elle a son grand récitatif : « Ô prince des croyants, écoute ma prière ! » qui a fait se lever tout l'orchestre. Et au troisième, après sa phrase : « Clair paradis de la beauté », je n'avais jamais vu un enthousiasme pareil.

Jacques de Randol : Elle était contente ?

M. de Sallus : Ravie, folle.



Jacques de Randol : Vous la connaissez beaucoup ?

M. de Sallus : Mais oui, depuis longtemps. J'ai même soupé chez elle avec des amis, cette nuit, après la représentation.

Jacques de Randol : Vous étiez nombreux ?

M. de Sallus : Non, une dizaine. Elle a été délicieuse.

Jacques de Randol : Elle est agréable dans l'intimité ?

M. de Sallus : Exquise. Et puis, c'est une femme. Je ne sais pas si vous pensez comme moi, mais je trouve qu'il n'y a presque pas de femmes.

Jacques de Randol , riant : Mais si, j'en connais.

M. de Sallus : Oui, vous connaissez des femmes qui ont l'air femme, mais qui ne le sont pas.

Jacques de Randol : Définissez.

M. de Sallus : Mon Dieu, nos femmes, nos femmes du monde, à de très rares exceptions près, sont des objets de représentation ; jolies, distinguées, elles n'ont de charme que dans leurs salons. Leur vrai rôle consiste à faire admirer leur grâce extérieure, factice et superficielle.

Jacques de Randol : On les aime, pourtant.

M. de Sallus : Rarement.

Jacques de Randol : Permettez.

M. de Sallus : Oui, les rêveurs ; mais les véritables hommes, les passionnés, positifs et tendres, n'aiment pas la femme du monde d'aujourd'hui, qui est incapable d'amour. D'ailleurs, mon cher, regardez autour de vous. Vous connaissez des liaisons, car on sait tout ; pouvez-vous citer un seul amour, un amour désordonné, comme il y en avait autrefois, inspiré par une femme de notre entourage ? Non, n'est-ce pas ? Cela flatte d'en avoir une pour maîtresse, oui ; cela flatte, cela amuse, puis cela lasse. Regardez, au contraire, les femmes de théâtre, il n'y en a pas une qui n'ait au moins cinq ou six passions à son actif, des actes de folie, des ruines, des duels, des suicides. On les aime, parce qu'elles savent se faire aimer et qu'elles sont des amoureuses, des femmes. Oui, elles ont gardé la science de conquérir l'homme, la séduction du sourire, une manière d'attirer, de prendre, d'envelopper notre cœur, d'ensorceler le regard, même sans être belles à proprement parler. Une puissance d'envahissement enfin qu'on ne retrouve jamais chez nos femmes.

Jacques de Randol : Et la Santelli est une séductrice de cette race ?

M. de Sallus : La première de toutes, peut-être. Ah ! la gueuse, elle sait se faire désirer, celle-là !

Jacques de Randol : Rien que ça ?

M. de Sallus : Une femme ne se donne jamais la peine de se faire beaucoup désirer quand elle n'a pas d'autre intention.

Jacques de Randol : Diable ! Vous allez me faire croire que vous avez eu deux premières dans la même soirée.

M. de Sallus : Mais non, mon cher, ne supposez pas des choses pareilles !

Jacques de Randol : Mon Dieu, vous aviez l'air si satisfait, si triomphant, si désireux d'avoir le calme chez vous. Si je me suis trompé, je le regrette... pour vous.

M. de Sallus : Admettons que vous vous êtes trompé, et...

---

#### SCÈNE IV

Les mêmes, Mme de Sallus

M. de Sallus , très gai : Eh bien ! ma chère, il reste... il reste... et c'est moi qui ai obtenu ça.

Madame de Sallus : Mes compliments... Et comment avez-vous fait ce miracle.

M. de Sallus : Bien facilement, en causant.

Madame de Sallus : Et de quoi avez-vous parlé ?

Jacques de Randol : Du bonheur qu'on éprouve à rester tranquillement chez soi.

Madame de Sallus : Je goûte peu ce bonheur-là, moi, j'adore voyager. -

Jacques de Randol : Mon Dieu ! Il y a temps pour tout. Les voyages sont parfois intempestifs.

Madame de Sallus : Et votre rendez-vous, si important, à neuf heures ? Vous y avez renoncé, monsieur de Randol ?

Jacques de Randol : Oui, madame.

Madame de Sallus : Vous êtes changeant.

Jacques de Randol : Mais non ! mais non ! je suis opportuniste.

M. de Sallus : Vous permettez que j'écrive un mot.

Il va s'asseoir à son bureau, à l'autre bout du salon.

Madame de Sallus , à Jacques de Randol : Que s'est-il passé ?

Jacques de Randol : Rien, tout va bien.

Madame de Sallus : Quand partons-nous, alors ?

Jacques de Randol : Nous ne partons plus.

Madame de Sallus : Vous êtes fou. Pourquoi ?

Jacques de Randol : Ne me le demandez pas.

Madame de Sallus : Je suis sûre qu'il nous tend un piège.

Jacques de Randol : Mais non. Il est très tranquille, très content, sans aucun soupçon.

Madame de Sallus : Alors, quoi ?

Jacques de Randol : Soyez calme. Il est heureux.

Madame de Sallus : Ça n'est pas vrai.

Jacques de Randol : Mais oui. Il a répandu son bonheur dans mon sein.

Madame de Sallus : C'est une feinte, il nous veut espionner.

Jacques de Randol : Mais non. Il est confiant et pacifique, il n'a peur que de vous.

Madame de Sallus : De moi ?

Jacques de Randol : Mais oui. Comme vous aviez peur de lui tout à l'heure.

Madame de Sallus : Vous perdez la tête. Mon Dieu ! que vous êtes léger !

Jacques de Randol : Tenez, je parierais que c'est lui qui va sortir ce soir.

Madame de Sallus : En ce cas, partons aussitôt.

Jacques de Randol : Mais non. Je vous dis qu'il n'y a plus rien à craindre.

Madame de Sallus : Oh ! vous finirez par m'exaspérer avec votre aveuglement.

M. de Sallus , de loin : Ma chère amie, j'ai une bonne nouvelle à vous annoncer. J'ai pu reprendre chaque semaine votre loge à l'Opéra.

Madame de Sallus : Vous êtes vraiment trop aimable de me donner le moyen d'applaudir souvent Mme Santelli.

M. de Sallus , de loin : Elle a beaucoup de talent.

Jacques de Randol : Et on la dit charmante.

Madame de Sallus , nerveuse : Il n'y a que ces filles-là pour plaire aux hommes.

Jacques de Randol : Vous êtes injuste.

Madame de Sallus : Oh ! mon cher monsieur, il n'y a qu'elles pour qui on fasse des folies. Et c'est là, entendez-vous, la seule mesure de l'amour.

M. de Sallus , de loin : Pardon, ma chère amie, on ne les épouse pas ; et c'est la seule vraie folie qu'on puisse faire pour une femme.

Madame de Sallus : La belle avance ! On subit tous leurs caprices.

Jacques de Randol : N'ayant rien à perdre, elle n'ont rien à ménager.

Madame De Sallus : Ah ! les hommes sont de tristes êtres ! On épouse une jeune fille parce qu'elle est sage - et on l'abandonne le lendemain - et on s'affole d'une fille qui n'est pas jeune, uniquement parce qu'elle n'est pas sage et que tous les hommes connus et riches ont passé par ses bras. Plus elle en a eu, plus elle est cotée, plus elle vaut cher, plus on la respecte, de ce respect particulier de Paris qui ne distingue pas autre chose que le degré de renommée, dû uniquement au tapage qu'on fait, d'où qu'on le fasse. Ah ! vous êtes gentils, messieurs.

M. de Sallus , souriant de loin : Prenez garde ! On croirait que vous êtes jalouse.

Madame De Sallus : Moi ? Pour qui donc me prenez-vous ?

Un domestic, annonçant : Madame la comtesse est servie !

Il remet une lettre à Sallus.

Madame de Sallus , à Jacques de Randol : Votre bras, monsieur.

Jacques de Randol , bas : Je vous aime !

Madame De Sallus : Si peu !

Jacques de Randol : De toute mon âme !

M. de Sallus , qui lit sa lettre : Allons, bon ! Il va falloir que je sorte ce soir.

## *La sceneggiatura*

*Complesso atrio e primo salotto casa di Ottavio e Pupe. Interno sera.*

(Sotto il titolo).

Dei grossi cani (tre o quattro enormi e di razza pregiata) attraversano correndo e abbaiando una sala e si avventano raspando contro una porta.

Un cameriere tenta, difendendosi un po' intimorito, di raggiungere a sua volta la porta stessa. Dall'esterno si sente insistente il...

...SUONO DI UN CLACSON

PRIMO CAMERIERE (tra i denti): *Accidenti a voi. Via cuccia. Massaccio! fermo — Qua...*

Il suono del clacson eccita vieppiù i cani che abbaiano sempre più forte. Con una certa fatica infine il primo cameriere riesce a scansare i cani e ad aprire la porta.

Nell'atrio intanto, richiamato dall'abbaiare dei cani e dal suono del clacson è accorso un altro cameriere.

(Fine titoli).

Una volta aperta la porta i cani si slanciano fuori facendo vacillare addirittura il primo cameriere e nascondendo con la loro mole il giovane padrone di casa che sta salendo l'ultima rampa dello scalone.

Recuperato l'equilibrio il primo cameriere saluta compitamente, raggiustandosi rapidamente la giacca che la lotta sostenuta con i cani ha messo in disordine.

PRIMO CAMERIERE: *Ben tornato, signor conte.*

Il secondo cameriere (procurando con cura di tenersi lontano dai cani) corre verso l'esterno:

SECONDO CAMERIERE: *Buona sera, signor conte.*

Il signor conte viene avanti sempre circondato dal grappolo dei cani che abbaiano festosi. Il conte risponde appena con un annoiato:

CONTE: *...sera.*

Al saluto del cameriere, al quale ora si è aggiunto lo chauffer che viene dall'esterno portando delle valigie e una borsa. Di tanto in

tanto il conte, con espressione improvvisamente piú distesa vezzeggia i cani dando loro delle grosse pacche sul collo e sui fianchi:

CONTE (ai cani): *Santo. Simpatia.*

CHAUFFER: *Ha comandi, signor conte?*

Di tutti i camerieri lo chauffer è evidentemente quello che ha piú paura dei cani. Lo vediamo infatti depositare le valigie nell'atrio e tornarsene subito indietro nell'inutile attesa di ordini che il giovane conte non si sogna di dargli, tutto preso com'è a togliere ora qualcosa da dietro l'orecchio di un cane.

CONTE (al cane): *Che cos'hai qui dietro l'orecchio?*

Lo chauffer guarda il primo cameriere come per chiedere a lui istruzioni. Questi gli risponde stringendosi nelle spalle. Anche lo chauffer si stringe nelle spalle e data un'ultima occhiata di antipatia ai cani fa con la mano cenno come a dire « io sono qua giú ». E comincia a scendere lo scalone.

CONTE (al primo cameriere): *È andato via l'avvocato?*

PRIMO CAMERIERE: *No. Aspetta nel salone.*

CONTE (annoiato): *Uffa. (al cane che sta pulendo) Sporcaccione. Santo. Simpatia.*

Il conte ha finito di pulire l'orecchio dell'animale e fa per congedarlo con un'ultima pacca. Il cameriere intanto ha aperto la porta che conduce nel salone, sorride al conte come per apprezzare il suo operato, e fa per trattenere i cani.

CONTE: *Lasciali fare.*

Il cameriere indietreggia subito intimorito, mentre il conte passa nel salone preceduto e seguito dai cani che, felici per l'insperato permesso, si slanciano abbaiando e travolgendo quanto si trovano davanti.

*Salone casa di Ottavio e Pupe. Interno sera.*

L'ingresso dei cani nel salone viene salutato da un rumore di sedie smosse e da un confuso vocio:

VOCE F. C. ACUTA DI UN UOMO ANZIANO: *E no, perduto.*

Nel salone ci sono quattro uomini in piedi e, ad eccezione di uno di essi, l'avvocato Zacchi, sono tutti piuttosto spaventati dai cani. Il piú anziano di loro (il professor Berardelli) non si sforza neppure di sorridere.

CONTE (senza sorridere e col solito tono annoiato, a Zacchi): *Che succede?*

AVVOCATO ZACCHI: *Il professor Berardelli ha paura di Michelangelo.*

Ottavio guarda voltandosi lentamente, con gesto stanco, verso il professor Berardelli contro il quale il piú grosso dei cani sta ringhiando e abbaiando furiosamente.

CONTE (con un sorriso subito represso): *Come sentono subito che non ha simpatia per loro. (Al cane) Michelangelo. (Con estrema gen-*

tilezza) *Buono, Michelangelo. Masaccio, vieni qua. Non ti ci mettere anche tu.*

Il conte va alla porta dell'ingresso: la apre chiamando improvvisamente irritato.

CONTE: *Antonio!*

Il Primo cameriere accorre subito.

CONTE: *Perché non mi hai detto che l'avvocato Zacchi non era solo? (ai cani) Via. Via. Portali via.*

PRIMO CAMERIERE (debolmente): *Io veramente ho detto... Ma il signor conte forse era distratto.*

I cani cercano di riconquistarsi la fiducia del padrone mettendosi a cuccia. Ma con un ultimo:

CONTE (senza alzare la voce): *Ho detto via.*

Ottavio rende irrevocabile la sua decisione e i cani se ne vanno dietro il primo cameriere uggendo e ringhiando (Michelangelo) un'ultima volta contro il professor Berardelli.

ALTRO AVVOCATO (con tono forzato): *Splendidi esemplari, però. Che razza sono?*

Il conte non risponde. Sta guardando l'avvocato Zacchi con espressione interrogativa, come per chiedergli spiegazione di quel raduno.

AVVOCATO ZACCHI (a Ottavio): *Ti presento il professor Berardelli, l'avvocato Simoni, l'avvocato Alcamo. Data la gravità della situazione ho ritenuto...*

Il conte ha risposto con un cortese ma distratto cenno della testa alla presentazione, e fa cenno agli ospiti di accomodarsi con lui in biblioteca, di cui Antonio ha aperto la porta di comunicazione.

Entrando nella biblioteca il suo sguardo poi si posa su una cartella che l'avvocato Zacchi tiene in mano.

Zacchi sorprende lo sguardo di Ottavio.

AVV. ZACCHI: *Sono tutti i giornali. Divisi, per colore politico. Li hai già veduti?*

OTTAVIO (lasciandosi cadere su una poltrona): *In aereo. Quelli francesi — eccoli qui — (batte sul tavolo) Stupidaggini.*

AVV. ZACCHI: *Mica tanto. Se ho creduto di disturbare gli autorevoli colleghi... (a Ottavio) Ma si può sapere dove eri? Ti ho telefonato a Parigi, a Londra. Dove sei stato?*

CONTE (annoiato): *Ma che ne so.*

I tre colleghi di Zacchi si scambiano uno sguardo.

AVV. ZACCHI: *Bè. Comunque. Per fortuna stamani hai chiamato tu. Non ho però capito una cosa. Tu mi hai chiamato perché hai saputo...*

CONTE (sempre con tono distaccato, prendendo una cartella di giornali): *No. Io ho telefonato perché ero rimasto senza soldi. Anzi. Provedi subito a mandare a... (ricordandosi la presenza degli altri) Ti dirò poi. (leggendo un giornale) « Siamo solo buoni amici, dice il conte squillo » Ma cos'è questa roba?*

L'espressione di solito stanca e tormentata del conte tradisce di colpo un certo interesse.

AVV. ZACCHI (trionfante): *Ma allora tu hai visto soltanto i giornali di ieri. Quelli di oggi portano tutti la notizia in prima pagina. E una volta tanto trovi tutti d'accordo. Destra e sinistra. Averne voglia ci sarebbe da ridere.* (Sottolineando) *Hai realizzato il disegno.*

Il conte non apprezza per niente la battuta « brillante » dell'avvocato e gli rivolge di sfuggita uno sguardo ancor piú infastidito, quasi di compassione. L'avvocato si affretta a concludere:

AVV. ZACCHI: *Noi abbiamo dato a tutti quevela per diffamazione. Senza facoltà di prove, naturalmente.*

Il conte butta i giornali sul tavolo e ne indica uno con il piede. Il giornale indicato è un rotocalco.

CONTE (soprapensiero): *Hai fatto malissimo. Una volta tanto conveniva dar qualcosa a questi sciacalli. Immagino, che, al solito, saranno venuti a offrirti di pagare...*

AVV. ZACCHI: *Stavamo trattando. Ma in seguito all'operazione di polizia è uscita la notizia sui quotidiani, e da quel momento tutto è precipitato.* (Concitato) *Una volta scoppiata la bomba le richieste si sono fatte esorbitanti. Non potevo prendermi da solo la responsabilità per quelle cifre. Dico: le vuoi sapere le cifre?*

CONTE (indifferente): *Potevi domandare a mia moglie...*

AVV. ZACCHI: *Tua moglie, eh?* (contando sull'effetto della rivelazione) *E dov'era tua moglie?*

CONTE: *Dov'era?*

AVV. ZACCHI: *Già vorrei proprio saperlo. Da ieri è sparita...*

Gli altri avvocati approvano seri, e spiano ora la reazione del giovane conte.

CONTE (sempre tranquillo): *Sparita. Sarà in gita. Vuoi che stia chiusa in casa ad aspettare che tu le telefoni? Domanda ad Antonio, e te lo dirà lui dov'è sparita mia moglie.*

Ottavio a malincuore si srotola dalla poltrona dove si è comodamente sistemato con le gambe sul bracciolo, e va per suonare il campanello.

AVV. ZACCHI (fermandolo con uno scatto): *Quando dico che non ti rendi conto della gravità delle cose! Tua moglie è uscita ieri mattina avvertendo che andava dal parrucchiere e non è piú tornata a casa. Suo padre ha telefonato diverse volte cercandola e ha lasciato detto che pregava la signora di raggiungerlo immediatamente a Burgenstock. Ma fino a questo momento la signora non è arrivata a Burgenstock. Possiamo dirti con certezza che la signora non ha passato la frontiera in macchina, né in treno, né si è imbarcata su un aereo. Da stamani, con l'aiuto del professor Berardelli, in forma riservatissima s'intende, abbiamo messo in moto la polizia. (Guarda l'orologio) Anzi ora bisognerà telefonare. (Al conte che sta suonando nervosamente il campanello) Hai capito? altro che Antonio...*

CONTE: *Ci faremo portare da bere.* (Tornando verso la poltrona).



*Comunque se invece di star tanto dietro a mia moglie vi foste occupati un po' di questi qua...*

Ottavio indica i giornali sparsi sulla tavola bassa.

AVV. ZACCHI (interrompendo il conte e parlando rapidamente, con foga esasperata): *Ci siamo occupati di tua moglie per un'infinità di ragioni che mi meraviglio tu non capisca. Prima di tutto c'è un fattore umano.*

L'avvocato è talmente agitato che tartaglia sensibilmente.

AVV. ZACCHI: *Può darsi che tua moglie — e i fatti purtroppo ci danno ragione — giovane, straniera, sia rimasta sconvolta da questo scandalo. Perché scandalo c'è, inutile nasconderselo, e con strascichi e conseguenze imprevedibili. Anche per le tasse, vedrai...*

Il vecchio professor Berardelli approva annuendo:

AVV. ZACCHI: *Poi avevamo bisogno di lei perché un suo immediato intervento avrebbe fatto colpo. La sua solidarietà, (retorico) la sua difesa. (Citando un ipotetico titolo di giornale) «La giovane, bellissima moglie del conte ecc. ecc. attende fiduciosa il risultato delle indagini in corso per lo scandalo delle ragazze squillo da un milione nel quale sarebbe implicato suo marito. Un matrimonio d'amore senza nubi, ecc. ecc.» (Cambiando di colpo tono, freddamente) Invece... Lo sai che tuo suocero ha bloccato i conti in banca? Signore. Ieri mattina. Poteva farlo. È tutto intestato a nome di tua moglie in Svizzera...*

CONTE (agli altri, piccato): *L'abbiamo fatto per il fisco.*

AVV. ZACCHI: *E abbiamo fatto bene. Ma siamo in mano di tuo suocero. Finché siamo tutti d'amore e d'accordo è una bellezza. Il giorno che si dovesse parlare di divorzio sono cavoli amari. Pardon.*

C'è un breve silenzio. Si sente un discreto soffocato colpo di tosse. È Antonio che è entrato senza far rumore e, fermo presso la soglia, cerca di palesare in qualche modo la sua presenza.

CONTE (distratto): *Ah. Antonio. Dov'è la signora? (riprendendosi) Volevo dire: porta qualcosa da bere. O i signori preferiscono un caffè? non so.*

AVV. ALCAMO (lugubre): *Per me un caffè, grazie.*

PROF. BERARDELLI (anche lui serissimo): *Acqua semplice. Con una puntina di zucchero, se non è di disturbo.*

AVV. ZACCHI (sempre enfatico): *Giusto. Acqua fresca. Ghiaccio, soprattutto ghiaccio.*

Antonio si rivolge con lo sguardo al padrone.

CONTE (a Antonio): *Vedi un po' tu. Porta il ghiaccio e per me un Alexandra.*

Antonio si inchina compito, e, prima di uscire dalla stanza dice senza alzare la voce.

ANTONIO: *La signora Contessa è in camera sua...*

Antonio fa per uscire quando viene raggiunto e preso per un braccio dall'avvocato Zacchi.

AVV. ZACCHI: *È in camera sua? da quando?*

Prima di rispondere Antonio si rivolge al padrone come a chiedere

permesso. Ottavio si alza di nuovo dalla poltrona scuotendo la testa con aria di compatimento per l'operato dei suoi avvocati.

CONTE (ironico a Zacchi): *Telefona alla polizia.*

ANTONIO: *È rientrata poco dopo il signor conte. Quando ha saputo che c'erano i signori non ha voluto disturbare ed è andata direttamente nel suo appartamento.*

Antonio esce dalla stanza e Ottavio fa per seguirlo quando, a sua volta, viene acchiappato dall'avvocato Zacchi che gli dice concitato:

AVV. ZACCHI: *Un momento: Dove vai?*

CONTE (calmo e ironico): *Da mia moglie. Dici che l'hai cercata per due giorni e ora non vuoi...*

L'avvocato chiude con aria di mistero la porta e parla sottovoce:

AVV. ZACCHI: *Giusto. Ma mi raccomando. (Chiamando in aiuto con uno sguardo i colleghi) Bisogna ottenere subito una dichiarazione per i giornali.*

AVV. SIMONI: *L'annuncio di una separazione sarebbe disastroso.*

PROF. BERARDELLI: *I soldi.*

AVV. ZACCHI: *Abbiamo bisogno di poterci muovere agilmente...*

Ottavio apre di nuovo la porta e fa per uscire dalla stanza. L'avvocato Zacchi si affaccia a bisbigliargli dietro:

AVV. ZACCHI (sottovoce): *Che le dirai? guarda che alla polizia tutte quelle femmine hanno fatto il tuo nome. Tutte. Io ti consiglio lo stesso di negare, ma insomma...*

L'avvocato Zacchi si trova faccia a faccia con Antonio che arriva col ghiaccio. L'avvocato rinuncia a malincuore a continuare le sue esortazioni.

AVV. ZACCHI (più forte, al conte): *Noi aspettiamo qui.*

L'avvocato rientra in biblioteca subito seguito da Antonio che spinge il carrello. L'avvocato Zacchi si siede su una poltrona e dice rivolto ai colleghi con il tono un po' falso che la presenza di Antonio gli consiglia:

AVV. ZACCHI: *È un buonissimo figliolo, in fondo. Buonissimo figliolo.*

È l'avvocato incomincia a riordinare i giornali dove il buonissimo figliolo, conte Ottavio, è fotografato in tutte le pose vicino a fotografie di ragazze procaci e poco vestite con il viso per lo più cancellato da un segno nero. I titoli dei giornali ripetono in tutte le dimensioni: « Il conte Ottavio ecc. ecc. implicato nello scandalo delle ragazze da un milione ».

*Complesso appartamento Pupe. Interno sera.*

VOCE F. C. CONTE: *Pupe, Pupe...*

Le luci della stanza sono accese ma non si vede nessuno. Soltanto alcuni gatti persiani distesi voluttuosamente sui grandi divani, alzano appena la testa infastiditi, per ripiombare subito nel sonno.

CONTE: *Pupe...*

Di colpo gli risponde uno scoppio di musica. Ottavio si ferma, si volta e si dirige verso un angolo della stanza dove scopre sua moglie distesa sul tappeto, accanto al divano dove sono sdraiati due gatti persiani.

Dev'essere questo l'angolo preferito della signora. Almeno a giudicare dai libri ammonticchiati qua e là sul tappeto e sul pavimento, i giornali sparpagliati, il telefono, il grammofono che la signora (sprestando molta più energia di quanto non gliene occorrerebbe per alzarsi e adoperare le mani) mette in moto e regola con il piede scalzo. Sempre sul tappeto sono sparsi anche oggetti da toilette, uno specchio, dei cosmetici.

CONTE: *Ciao.*

Per tutta risposta la giovane signora socchiude gli occhi, lancia un piccolo bacio nell'aria e accenna appena al grammofono dal quale una voce gutturale sta rantolando:

VOCE CANTANTE: *Here am I, baby. Drunk and sleepy and lonely.* Ottavio annuisce verso il grammofono come se dovesse al cantante una risposta, e si lascia scivolare per terra, a sedere vicino alla moglie, dopo aver scansato dei fogli e un taccuino.

Con espressione amareggiata Ottavio indica i giornali sparsi qua e là sul pavimento: CONTE: *Vedo che...*

La voce del cantante si è limitata a rantolare il titolo della canzone. Ora tace sommersa dal suono lamentoso di una cornetta. Pupe fa cenno al marito di tacere.

PUPE: *Un momento solo, tesoro.*

Pupe si guarda intorno come cercando qualcosa. Sono i fogli e il taccuino che Ottavio ha spostato sedendosi e che ora la giovane signora cerca di tirare a sé allungando un braccio e aiutandosi con un libro.

CONTE (cortesemente): *Cosa vuoi? questo?*

Il conte porge il taccuino e i fogli alla moglie che li prende e, rialzandosi appena, legge attentamente qualcosa sillabando (senza emettere voce) come cercando di seguire il ritmo della musica. È questione di un breve momento. Soddisfatta della sua prova Pupe posa il taccuino e, sempre azionando con il piede il regolatore del grammofono, abbassa il tono della musica e dice rivolgendosi al marito:

PUPE: *Dimmi.*

CONTE (indicando di nuovo i giornali): *Più bugie che parole. Mi dispiace per tuo padre che al solito prenderà tutto per buono.*

PUPE (sospirando seria): *Eh, sì.*

C'è una breve pausa di silenzio. Ottavio si raggomitola tutto con aria scontrosa:

CONTE: *Quello che mi fa rabbia, a parte le bugie, è il tono di questi articoli. L'operetta. Che schifo.*

Pupe non ascolta più. Sta guardando nel suo taccuino.

CONTE: *Cos'hai, Pupe?*

PUPE (come riscuotendosi): *Niente. Voglio farti sentire una cosa. Poi parliamo.*

Dev'essere una cosa importante perché Pupe si acciambella tutta sul tappeto fino a raggiungere con la mano il pick up e tornare all'a solo di cornetta.

CONTE: *No! Sono troppo nervoso per sentire musica.*

PUPE: *Non è la musica. Ora sentirai.*

Pupe fa cenno con la mano a Ottavio di pazientare.

CONTE (sempre nervoso): *Che hai fatto ieri e oggi? Dice che ti hanno cercata dappertutto. Anche la polizia.*

PUPE (seguendo la musica): *Ho girato. Ho visto tante cose. Ho pensato. Ho preso delle decisioni importanti. Sono stata un'eternità ferma davanti a un muro. Un grande muro bianco. Anzi è stato lì... Senti.*

Pupe afferra il pick up tornando ancora indietro di qualche giro e guardando il taccuino legge scandendo:

PUPE: *T'amo o cipresso, perché la mia malinconia somiglia ad esso.*

Pupe rialza lo sguardo e fissa il marito.

CONTE: *Che cos'è?*

PUPE (molto fiera): *Una poesia. L'ho scritta io. Ti piace? Dimmi che ti piace. Io l'adoooooro.*

CONTE: *Forse non ho sentito bene.*

Subito Pupe torna a rimettere il pick up cercando l'a solo di cornetta.

CONTE (annoiato): *Lascia perdere la musica.*

PUPE: *Ci sta bene. Ecco. « T'amo cipresso, perché la mia melanconia somiglia ad esso ».*

CONTE (dopo una breve pausa): *È bella come idea. Ma c'è qualcosa che non va. Non puoi scrivere delle poesie in italiano, cara. Non conosci abbastanza la lingua. Non mi sembra si possa dire « ad esso ».*

PUPE (offesa): *Perché?*

CONTE: *Perché no.*

PUPE: *Ma è una poesia.*

CONTE: *Che vuol dire? La grammatica ha le sue regole.*

PUPE: *Com'è la regola?*

CONTE: *Non te lo so spiegare. Non mi ricordo la teoria. So che non va. (Irritato) Ma ti pare il momento... (riprendendosi) Scrivila in tedesco, cara. Ti verrà certo meglio.*

PUPE: *Ma no. Io parlo bene il tedesco perché è la mia lingua. Ma non l'ho mai studiato. Ho studiato in Francia e in Inghilterra.*

CONTE: *Allora scrivila in francese o in inglese.*

PUPE (irritandosi a sua volta): *Ma ora so molto meglio l'italiano. Poi è venuta così. La poesia è un fatto d'ispirazione.*

CONTE: *Ma se è sbagliata...*

PUPE (sempre più delusa): *Vuoi dire che è brutta, che non ho talento, che è meglio lasciare perdere? Va bene. Lascio perdere. Mi dispiace, perché era una cosa tanto importante per me, per noi...*

CONTE: *A me sembra sbagliata. Ma non me ne intendo.*

PUPE: *Giusto. Tu t'intendi soltanto di donnine. (puttane)*

CONTE (stancamente): *Andiamo Pupe. Non c'è quasi niente di vero in quello che pubblicano i giornali. Ci penseranno gli avvocati a smentirlo. Il poco che c'è di vero è senza importanza. Sei troppo intelligente per non sapere che valore dare a certe cose.*

PUPE: *Il valore non lo sapevo proprio.*

CONTE (prendendo uno dei giornali): *parli del valore soldi? (Con un risolino) ma ti pare che io...*

PUPE: *Lo so con certezza. Ho parlato con le ragazze.*

CONTE: *Tu?*

PUPE: *Ci ho passato tutto il pomeriggio di ieri. Prima Mirella, poi Lilli, poi... Sono tutte a piede libero.*

Ottavio guarda di sfuggita la moglie. Non sa ancora come interpretare l'atteggiamento della donna.

PUPE (pettinandosi): *Volevo rendermi conto. Ho parlato anche con l'organizzatrice. Imola. Si chiama così, no?*

Pupe ha piegato il capo su una parte e si pettina i bei capelli biondi.

SUONA IL TELEFONO.

Con gesto impaziente Ottavio fa per prendere il ricevitore, ma Pupe è pronta a precederlo:

PUPE (al telefono): *Sì, Antonio. Me lo passi. Aspetti, Antonio. Io ho un po' di fame. Sì. Qui, per piacere. Anche per il conte. (sempre al telefono parlando in tedesco) Allo, papà. Richiamami tra poco se non ti dispiace. Stai tranquillo. Solo che ancora non posso dirti nulla di preciso. No, no. Io non cambio idea. A poi.*

Pupe sta ancora parlando che Ottavio sporgendosi con un calore insolito in lui le sussurra:

CONTE (sottovoce): *Spiegagli che è una speculazione politica e domandagli perché ieri mattina ha dato ordine...*

Ottavio non fa in tempo a finire la battuta che Pupe riattacca il ricevitore.

PUPE: *Oh, mi dispiace. Volevi parlarci?*

CONTE: *Volevo sapere perché ha dato ordine...*

SUONA DI NUOVO IL CAMPANELLO.

PUPE (al telefono): *Antonio? Ah. (al marito) È Antonio che domanda che cosa debbono fare quei signori che ti aspettano.*

CONTE (impaziente): *Aspettare.*

PUPE (al telefono): *Aspettare. Sì, grazie Antonio.*

CONTE (sempre più cupo): *Sono gli avvocati. Bisognava dire a tuo padre... qui ci sono un sacco di complicazioni...*

PUPE: *Non chiedere soldi a papà. È già tanto arrabbiato. Dice che non puoi divertirti a spese mie.*

CONTE: *Ma chi si diverte! (Riscaldandosi) Poi senti. Non abbiamo mai fatto questione di mio e di tuo. Non ho mai detto questo palazzo è mio, questi mobili sono miei, le tenute sono mie...*

PUPE: *Tutta roba che non vende.*

CONTE: Allora vendiamola. Ma tu vuoi il palazzo, vuoi i gioielli, vuoi la riserva di caccia...

PUPE: Ci siamo sposati per questo. (Con aria drammatica) Problemi superati. Ora non voglio più niente.

CONTE: Come?

PUPE: Ti ho detto che ho preso delle decisioni importanti. O ci separiamo, come vorrebbe papà...

CONTE (interrompendola): Ah, è questo che vuole?

PUPE (tranquilla): Sai. Papà è stato contento che ci sposassimo per ragioni di prestigio. Ma non ha mai avuto molta simpatia per te, come persona. Non crede neppure che tu sia un tormentato. Lui dice che sei uno stupido e basta.

CONTE (profondamente offeso, ma sforzandosi di sorridere ironico): Ah st. Mi fa piacere saperlo. Già che ci siamo, se vuoi che ti dica quello che penso di lui...

PUPE (interrompendolo a sua volta, annoiata): Lo so.

CONTE (con tono spazientito): Se non crede a quello che gli dico io almeno legga. Legga! Glielo spiegano fior di scrittori se la nostra è una generazione che si diverte.

PUPE (sempre con tono annoiato): È un uomo elementare. Vuoi fargliene una colpa? Per lui uno come te che paga settecentomila lire per stare con una ragazza lo fa per divertirsi e non perché si annoia.

CONTE (stancamente): E magari lo credi anche tu, che dovrei conoscermi meglio. (Come risolvendosi a fatica a una spiegazione) Vuoi sapere com'è nata questa storia? È stato per la vecchia Imola. Quando ero ragazzo Imola aveva una trentina d'anni... Si può dire che abbiamo tutti incominciato da lì. Alberico, Stefano, io... Poi sono passati gli anni e Imola è scomparsa. Un giorno abbiamo saputo per caso che era di nuovo su piazza, e c'è venuta la voglia di andare a trovarla. Così, come vai a vedere in solaio i giocattoli che ti divertivano tanto da bambino.

PUPE: E le ragazze che c'entrano in tutto ciò?

CONTE (stringendosi nelle spalle): Uffa, Pupe. Ti dico che volevamo fare un regalo alla vecchia.

PUPE: È una porca. Tu le davi settecentomila lire e alle ragazze lei ne dava quattrocentomila. Se volevi fare un regalo a Imola potevi dare trecentomila lire a lei e risparmiarti le quattrocento per le ragazze che non t'interessavano. O forse sono riuscite a interessarti, visto che ci sei tornato (guardando il suo taccuino) undici volte? (Generosa) Belle ragazze del resto. Specialmente una. Lilli, mi pare.

CONTE (vago): Sì, sì.

PUPE: Allora lo ammetti. Ti piacevano.

CONTE: (con pigra sorpresa): Che succede, Pupe? È una scena di gelosia?

PUPE: Per carità. Ognuno è libero di fare le esperienze che vuole. È nei nostri patti. Il vero matrimonio è tra te e papà. Infatti è lui che si è arrabbiato.

Preceduto da un discreto colpetto alla porta è comparso sulla soglia Antonio che porta un grande vassoio d'argento carico di ogni bene di Dio.

PUPE (ad Antonio): *Metta qui, Antonio...* (indica il tappeto).

Antonio avanza con circospezione, buttando un'occhiata di antipatia ai gatti che si sono svegliati e annusano golosamente l'aria.

ANTONIO (con discrezione): *La signora non mi ha detto che cosa desiderava, ed ho creduto...*

CONTE: *Va bene, va bene, Antonio.*

Antonio sistema il vassoio per terra e va a prendere un tavolinetto basso dove mettere i piatti.

ANTONIO (al conte): *L'avvocato Zacchi...*

CONTE: *Ah sè. (Un po' impacciato, alla moglie) Abbi pazienza, cara. Di là c'è ancora Zacchi. Secondo gli avvocati, se tu facessi una dichiarazione alla stampa... (impaziente ad Antonio). Lascia Antonio, facciamo noi.*

Antonio fa per avviarsi ad uscire quando Pupe lo richiama.

PUPE: *No, scusi Antonio. Prenda i gatti e li porti giù. Date loro da mangiare e preparate le ceste. Può darsi che io parta stanotte, nel qual caso li porto con me.*

Antonio inchina appena la testa e allunga il braccio per acchiappare uno dei gatti sul divano più vicino. Ma il gatto che evidentemente condivide la poca simpatia che Antonio ha per lui schizza subito sul bracciolo di una poltrona, e da là sul pavimento. Con un sospiro Antonio si prepara a dare la caccia ai gatti e deve passare davanti al conte.

ANTONIO (al conte): *Con permesso...*

CONTE (irritato a Pupe): *Ma deve prenderli proprio adesso?*

PUPE: *Certo. Che ci vuole?*

Ottavio si morde il labbro per dominare la sua impazienza.

Guarda Antonio che è sempre vicinissimo a lui e incomincia a mangiare con rabbia.

PUPE: *Fame?*

CONTE (mangiando): *No.*

PUPE: *Dicevi degli avvocati. Dichiarino quello che credono. Non mi interessa. Sono pagati perché decidano loro.*

CONTE (dominandosi): *Questa è una cosa che riguarda te. Pensaci bene. Sento che parli di partenze, di separazione. Qui si tratta di solidarietà vera, morale, e materiale.*

Si sente un miagolio. Pupe si volta. Antonio è riuscito ad acchiappare per la coda uno dei gatti.

PUPE: *Lo dia a me, Antonio. Presto prenda Moby Dick prima che vada sotto al divano.*

Antonio si affretta a consegnare il gatto che ha acchiappato a Pupe che lo mette sulle ginocchia e subito si muove alla caccia degli altri, seguito dallo sguardo corruciato di Ottavio.

PUPE: *Ho parlato di separazione perché non so se tu sei d'accordo o meno sui miei programmi futuri.*

Pupe ha sistemato un piatto sulle ginocchia accanto al gatto che ci annusa dentro.

PUPE: *Le tue squillo sono state una occasione come un'altra per farmi riflettere a tante cose.* (Dopo una pausa) *Io mi metto a lavorare.*

SUONO DEL TELEFONO.

Questa volta è Ottavio a prendere per primo il ricevitore.

CONTE (al telefono, nervoso): *Ah sí, scusa Zacchi. Vengo subito. Mia moglie, in linea di massima è d'accordo per la dichiarazione... Scusa c'è una interurbana.* (Alla moglie) *Burgenstock. È ancora tuo padre.*

Pupe allunga il collo e fa cenno al marito di tenergli il ricevitore vicino all'orecchio impossibilitata com'è lei a usare le mani occupata dal gatto e dal piatto.

PUPE (al telefono, in tedesco): *Allo Papa. Ancora non so dirti. Ci sentiamo tra poco. Io comunque non cambio idea, stai sicuro. Non so se saranno necessari. Ti dirò. Come dici? E io sono sicura di vincere.*

Con uno sguardo Pupe fa capire al marito che la conversazione è finita. Ottavio riattacca il ricevitore.

CONTE: *Che voleva ancora?*

PUPE: *Abbiamo fatto una scommessa. Cento milioni sai. Papà scommette che non ce la farò a guadagnarmi la vita da sola...*

Antonio si è avvicinato con tutti i gatti tra le braccia. Pupe fa per porgergli quello che ha sulle ginocchia e così rovescia il piatto sul vestito.

PUPE (guardandosi il vestito): *Ecco fatto.* (Ad Antonio) *Non si preoccupi, Antonio. Pensi ai gatti.* (Al marito, riprendendo il discorso) *Devo incominciare dal niente. Come avessi soltanto questo abito che ho indosso.* (Incominciando a sbottonarselo) *Magari uno pulito. A te non ti divertirebbe proprio l'idea di lavorare?*

CONTE: *Perché dovrebbe divertirmi? È un concetto superato da un pezzo che il lavoro non annoia. Domandalo a Antonio* (Chiamando) *Antonio!*

Antonio ha appena raggiunto la porta con la sua bracciata di persiani e si volta allarmato.

CONTE: *Vero, che ti annoi?*

Antonio vorrebbe dominarsi. Ma i gatti che si agitano fra le sue braccia mettono la pazienza a dura prova. Il mugolio di risposta di Antonio è dunque una affermazione.

ANTONIO: *Eeeeh.*

PUPE (intervenendo a sua volta con una certa vivacità): *Ma non è una noia terribile. Non è una noia che ti dà l'angoscia.*

Antonio la guarda preoccupato.

PUPE: *Hai delle preoccupazioni materiali, magari. Lo stipendio o che so io.*

ANTONIO (illuminandosi per un momento): *Ah, sí. Lo stipendio. La signora contessa mi aveva promesso...*



Un gatto sta per sgusciare via. Antonio lo riacchiappa e s'interrompe.

PUPE: *Un altro momento, Antonio. Vada pure.*

Antonio esce dalla stanza. Pupe si sfila pigramente il vestito, restando in combinazione.

PUPE: *Non c'era bisogno di interrogare Antonio. So giudicare da me. Stai pur certo che se pure si annoia non arriverà mai al punto di finire sui giornali per storie di questo genere.*

Pupe ha infilato il piede sotto uno dei giornali e lo solleva.

CONTE (scattando per la prima volta): *Perché se Antonio va a razzolare con una donna a viale Maino e le dà settecento lire nessuno se ne occupa. (Tartagliando tanta è l'indignazione) No... non ci fanno certo i titoli nella prima pagina dei giornali. Mentre è la stessa cosa precisa.*

PUPE (vivacemente): *Lo dici tu: se il povero Antonio dopo aver lavorato tutto il giorno... (interrompendosi e cambiando tono) Non capisci proprio niente e se credi di scoraggiarmi ti sbagli. Io mi metto a lavorare. Ho deciso (guarda il taccuino dov'è scritta la poesia) Mi sarebbe piaciuto di scrivere ma... In seguito, forse. Per incominciare farò qualche altra cosa. Esistono al mondo centinaia di migliaia di mestieri anche più redditizi.*

Mentre Pupe parla ha incominciato a suonare il telefono. Pupe ha posato però la mano sul ricevitore che non solleva se non quando ha finito la battuta.

PUPE (al telefono, con tono infastidito): *Che c'è? (più cortese) Oh, avvocato Zacchi. Da dove telefona? Ma no. Sempre qui, poveretto. (Breve ascolto) Il professor chi? Che caro. (Con tono più tranquillo) Avrà anche fame. (Breve ascolto) Ma certo, avvocato. L'ho già detto a Ottavio. Fate tutte le dichiarazioni che volete. (Breve ascolto) Smentite, no che sciocchezze. È tutto vero. (Con tono di protesta a Ottavio) Andiamo bene. I tuoi avvocati stanno con l'idea che siano tutte bugie...*

CONTE (sbuffando): *Ma no. Vuole farlo credere a te, perché crede che ti dispiaccia...*

PUPE (al telefono con tono sorpreso): *Avvocato! Io non ho una mentalità piccolo borghese. Già non ce l'hanno più neanche i piccoli borghesi. La gente legge, va al cinema (sempre più ironica) e soprattutto fanno tutti le stesse cose. Aristocratici, intellettuali, i ragazzoni della Ghisolfa. In questo debbo dare ragione a Ottavio. Non parliamo di scandalo, per carità. Parliamo di banalità, se vuole. L'ho detto anche a mio padre. Come dice? (un breve ascolto) Ma sì, sì. I conti sono sbloccati, stia tranquillo. Papà ha capito benissimo che se c'è un momento in cui Ottavio non farà pazzie è proprio questo; quindi paghi quello che c'è da pagare e finitela.*

Dal suo angolo del tappeto Ottavio dà un'occhiata alla moglie che rivela un certo interesse per quanto la donna sta dicendo.

PUPE (sempre al telefono, adagiandosi più comodamente come per una lunga conversazione): *Se li faccia dare da Ottavio, però.*

*Io non prenderò piú un soldo. Io. (Con tono un po' vittima) Non vivo piú di rendita. Mi sono messa a lavorare, caro avvocato. (Breve ascolto) Sì, sì, da oggi. E sono molto contenta. (Breve ascolto) Non dica questo! Lei si annoia, mai ha l'angoscia? (Breve ascolto, poi con tono polemico) Vede?... Ho riflettuto molto sa? Non creda che sia una decisione avventata. (Breve ascolto).*

Pupe guarda in direzione del marito che sta versandosi da bere. PUPE (al telefono): *Ottavio? Non so. Tanto credo che ci divideremo. (Breve ascolto) Caro avvocato, cercherò di spiegare quello che, per chiarire le idee a me stessa, dicevo a un ragazzone di San Giovanni ieri mattina. Sì. Un bibitaro, col quale mi sono fermata a parlare nel mio vagabondaggio. Se vuole può dirlo anche a mio marito. (Breve ascolto) Dov'è mio marito? È qui, caro. Ma io non so fargli capire certe cose. (Breve ascolto) Sì, glielo mando subito. (A Ottavio) Dice Zacchi se vai in biblioteca.*

Ottavio finisce di bere, si alza lentamente e si avvia a uscire dalla stanza.

PUPE (al telefono): *Non creda, avvocato, che sposandomi io avessi l'illusione di abbattere le barriere dell'incomunicabilità. Sapevo benissimo che sarei rimasta orrendamente sola. Ho sposato mio marito perché il caso ha voluto che i nostri patrimoni volessero sposarsi. Io rispetto il denaro. Tanto vero che ho deciso di farne una ragione di vita guadagnandomelo. (Breve ascolto) Perché il denaro diverta, appassioni, faccia soffrire e godere, voglio dire, bisogna guadagnarselo, non c'è niente da fare. (Breve ascolto) Farmi una cultura? Ma ce l'ho avvocato. È inutile. Poi sono tutte sovrastrutture. E io sono così stanca di sovrastrutture. Voglio diventare una donna qualsiasi, col suo bravo impiego... e tante preoccupazioni...*

Ottavio si è fermato in ascolto sulla soglia della porta. Ora esce.

PUPE (alzandosi per vedere se il marito è uscito e concludendo al telefono con voce strascicata): *Ma sì. Una certa attrazione fisica non giustifica un matrimonio, no? Viene, passa... (con voce sempre piú strascicata) Ciao, avvocato. Pensi a tutto lei. E mi tenga informata, o non saprò piú niente. Da domani non avrò i soldi neppure per comprarmi i giornali.*

Pupe riattacca il ricevitore, stende le gambe come per sgranchirsi prende in mano il suo taccuino. Poi si alza lentamente e si avvia verso il bagno. Nel passare vicino al grammofono, Pupe posa il pick up sul disco e accende.

MUSICA DISCO.

Pupe torna indietro, raccoglie il taccuino. Va al bagno leggendo attentamente e ripetendo in un soffio:

PUPE (in un soffio): *T'amo cipresso...*

Pupe posa il taccuino su lavandino e incomincia a spogliarsi per la doccia.

*Nel Salone.*

Ottavio sta attraversando il salone dirigendosi verso la biblioteca, quando la porta della biblioteca viene aperta e gli avvocati incominciano ad uscire. Il professor Berardinelli si guarda intorno sospettoso come temendo di incontrare i cani. Ultimo esce Zacchi con la cartella sottobraccio, e un foglio in mano che mostra a Ottavio.

AVVOCATO ZACCHI: *Be'. Più o meno siamo a posto. Lato famiglia voglio dire. Ed ha la sua importanza.*

PROFESSOR BERARDINELLI: *Accidenti. La famiglia è uno dei capolavori della natura, dice Santayana.*

CONTE (ironico): *Come no. E chi è questo Santayana?*

AVVOCATO ZACCHI (a Ottavio): *Firmami questa delega e poi te lo dico.*

Zacchi ha posato il foglio sulla cartella e Ottavio firma stancamente mentre gli altri avvocati avanzano verso l'ingresso.

AVVOCATO ZACCHI (un po' apprensivo): *È sicuro che i conti sono sbloccati?*

CONTE: *L'ha detto Pupa. Puoi stare tranquillo. (Con cattiveria) Se l'avessi detto tu, non starei tranquillo io. Permetti che ti dichiaro che sei un avvocato del... (rapidamente) Ma che ti pago a fare io? Mia moglie era sparita, ed era in camera sua. Mio suocero...*

I tre colleghi autorevoli si sono fermati, e si voltano piuttosto stupiti. L'avvocato Zacchi guarda il conte con espressione supplichevole.

AVVOCATO ZACCHI (con tono forzato): *A proposito: tua moglie mi ha detto delle cose strane. Cos'è questa storia che vuol mettersi a lavorare?*

Ottavio risponde con una spallucciata.

AVVOCATO ZACCHI: *Oh, non ch'io la disapprovi, intendiamoci. Anzi. Se mi capita lo dirò anche alla conferenza stampa. Farà un'ottima impressione. (Come un maestro) Sarebbe un toccasana anche per te.*

CONTE (distratto): *Cosa?*

L'avvocato Zacchi fa per rispondere, ma rinuncia. Anche perché sollecitato dagli altri avvocati che con cenni d'impazienza gli fanno capire che hanno voglia di andarsene.

Antonio ha suonato il campanello per chiamare il cameriere. Si avvia con gli avvocati verso l'uscita.

AVVOCATO ZACCHI (frettoloso): *Avremo tempo di parlarne. Piuttosto, mi raccomando. Stai dietro a tua moglie. Lei dice che non gliene importa niente, ma io sono sicuro... Senza contare che più vi fate vedere in giro insieme in questi giorni, e meglio è.*

Con un sospiro di rassegnazione il professor Berardinelli avanza verso l'ingresso.

*Appartamento di Pupe.*

Il disco continua a girare. Nel bagno si sente scrosciare l'acqua della doccia. Poi non si sente più l'acqua che scroscia e si vede la silhouette di Pupe dietro la tenda leggera.

Ora la mano di Ottavio solleva il pick up e spegne il grammofono.

VOCE F. C. PUPE: *Lascialo!*

Ottavio ha un momento d'incertezza. Poi, con un sospiro rimette il pick up sul disco.

Da dietro la tenda della doccia, è uscita Pupe tutta grondante di acqua, appena coperta da un asciugamano, la testa avvolta in una specie di turbante.

PUPE: *Già fatto?*

CONTE: *Voleva una firma. (Si versa da bere) E ora ci mangeranno sopra anche loro, Mascalzoni. Tu dici di Imola...*

Pupe si stringe nelle spalle e si volta per tornare verso il bagno. Ottavio la guarda senza interesse.

CONTE: *Pupe!*

Pupe si volta dalla soglia del bagno.

CONTE (scontroso): *Volevo ringraziarti. Sei stata molto gentile, al solito. Perfetta. Una cosa sola...*

PUPE: *Mi asciugo. Aiutami.*

CONTE: *No. Senti...*

Pupe è scomparsa nella stanza da bagno. Ottavio è incerto. Gli fa molta fatica spostarsi. Ma alla fine si decide, e segue la moglie nella stanza da bagno.

CONTE (guardandola): *Dicevo. Una cosa mi è dispiaciuta. Tu hai detto a Zacchi che il nostro è un matrimonio di interesse. Sia detto una volta per tutte che se tu non mi fossi piaciuta, non ti avrei sposato. Neppure se eri la figlia dell'Aga Khan.*

Ottavio ha fatto la sua dichiarazione con voce molto tranquilla, asciugando le spalle della moglie.

PUPE (altrettanto freddamente): *Mi fa piacere.*

Pupe si avvia in camera.

Ottavio si guarda allo specchio del bagno, controlla la barba, si passa la mano sui capelli. Poi torna verso il salotto. Passando davanti al grammofono fa per spegnerlo. Ma di nuovo si domina.

CONTE (verso la camera): *Pupe!*

Nessuna risposta. Ottavio si decide a tornare verso la camera.

Pupe è in combinazione davanti allo specchio. Ha una pettinatura diversa da quella di prima.

CONTE: *Che fai?*

Pupe allarga le braccia come a dire: lo vedi. Poi apre l'armadio

CONTE: *Vuoi che usciamo? Facciamo un salto al Rock.*

Pupe ha sfilato un vestito dall'armadio e lo indossa. È un vestito molto elegante da sera.

PUPE: *Io esco.*

CONTE (Seccato): *Vuoi dire che esci per conto tuo?*

PUPE (annuendo): *Hhmm.*

Pupe finisce di sistemare il vestito. Ha fretta.

PUPE: *Vado un momento alla Scala dove ho appuntamento con Wally (bruscamente) Tutte cose che non ti interessano, tesoro. È per il mio lavoro. Ho fatto tardi, e...*

CONTE (offeso): *Scusa, scusa. Vuol dire che io passerò al circolo...*  
Pupe non gli dà ascolto e Ottavio sempre più offeso esce dalla stanza.

Restata sola Pupe va davanti allo specchio un'ultima volta. Completa il suo trucco, prende gli accessori e esce a sua volta dall'appartamento.

Seguiamo Pupe nella sua attraversata dell'appartamento, e attraverso il salone.

Nel salone c'è Ottavio solo, quasi al buio, seduto in una poltrona.

PUPE: *'Notte.*

Ottavio non risponde.

Pupe continua ad attraversare il salone. Sta per uscire quando rallenta il passo.

PUPE (a Ottavio senza voltarsi): *Non hai detto che uscivi?*

CONTE: *Sì. No. Non lo so. Voglio leggere.*

PUPE: *Ah.*

Pupe fa di nuovo per avviarsi. Ma si ferma di nuovo, guardandosi allo specchio. In realtà guarda di sottocchi il marito. Poi torna a guardarsi allo specchio. (Può anche essere lo specchio della trousse)

PUPE (impaziente): *Uffa.*

Con passo deciso Pupe torna indietro. Quando passa davanti al conte questi le domanda pigramente.

CONTE: *Scordata qualcosa?*

PUPE (stile telegrafico): *Sbagliato tutto.*

CONTE: *Tutto cosa?*

Pupe si ferma e si volta. Sembra molto nervosa e impaziente.

PUPE: *Questo vestito, non lo vedi?*

CONTE: *Che gli manca?*

Pupe va vicino a Ottavio.

PUPE: *Sbagliato il tono. Una che cerca lavoro... Come ti vestiresti?*

CONTE (sempre semisdraiato nella poltrona): *Se vai alla Scala.*

PUPE: *Ma non ci vado per l'opera!*

CONTE: *E chi ci va mai per l'opera?*

PUPE (insofferente): *Ooooh!*

Pupe esce dal salone frettolosamente.

Tutto contento di aver trovato qualcosa da fare Ottavio si alza, a sua volta butta a terra il libro e segue la moglie.

CONTE: *Pupe. Aspetta, Pupe. Ti consiglio io.*

#### *Appartamento di Pupe.*

Prima ancora di entrare in camera Pupe, sempre in fretta, sosta un momento a rimettere in moto il grammofono.

VOCE F. C. CONTE: *Ti consiglio io. Sono bravissimo.*  
 Pupe ha aperto i grandi armadi dove sono appesi i vestiti e li contempla.

PUPE: *Nessuna fiducia.*  
 PUPE ha incominciato a tirare fuori dei vestiti. Li guarda uno per uno e li butta da un canto.

CONTE (alludendo ai vestiti che di volta in volta Pupe guarda): *Nooo. Macché, no, no.*

PUPE (voltandosi con impazienza a Ottavio): *Lasciami stare. Voglio fare da me.*

CONTE (infantilmente): *Ti aiuto, no?*

PUPE: *Se ti diverte tanto trovati un lavoro per conto tuo.* (Con un sospiro, come rassegnandosi a regalare al marito una porzione del proprio godimento) *Sentiamo, secondo te che cosa dovrei mettere?*

CONTE (avvicinandosi a Pupe): *Lasciati questo che hai. Ti sta benissimo. Sei molto carina, parola. Ed è quello che conta di più, credimi. Anche per trovare un impiego.*

PUPE (piccata): *Lo vedi che non capisci niente? Tu giudichi col criterio con cui...*

Pupe ha incominciato a togliersi il vestito in fretta. Ma ora si ferma. I suoi movimenti rallentano. La sua voce si fa più strascicata.

PUPE: *Toglimi una curiosità.*

Ottavio si volta verso la moglie che è rimasta in combinazione.

PUPE: *Se dalla tua vecchia unica Imola, in mezzo alle altre ragazze ci fossi stata anch'io. Chi avresti scelto? Attento. È il gioco della verità.*

Ottavio guarda la moglie attentamente, come se la scelta la stesse facendo adesso.

CONTE: *Avrei scelto te...*

Pupe gli volta le spalle e incomincia a ridere osservando i vestiti senza però vera attenzione.

PUPE: *Mi fa piacere.* (Ride) *Figurati che scena.* (Ride) *Io...*

Ottavio la guarda ancora. Si direbbe che la « scelta » che è stato costretto a fare abbia sollecitato in lui un interesse.

CONTE (accennando anche lui distrattamente ai vestiti): *Allora?*

Pupe ha scelto un vestito semplicissimo.

PUPE: *Questo.*

CONTE (già disapprovando): *Vedere.*

Ma Pupe non lo sta a sentire. Ha incominciato a infilarsi il vestito guardandosi nello specchio.

PUPE (con tono casuale): *Quante volte saremo andati a letto insieme da quando ci siamo sposati?*

CONTE (sedendosi sul letto): *Non lo so. Che domanda.*

PUPE (continuando a vestirsi): *Sono tredici mesi. Se facciamo una media di... aspetta...*

Pupe si allaccia il vestito. Poi di colpo smette. Incomincia a sgan-

ciarselo e se lo sfla. La sua voce è soffocata dalla stoffa del vestito che per un momento le nasconde il viso.

PUPE: *No. Troppo facile.* (Perplessa) *Non voglio fare passi falsi. Meglio che non ci vada...* (continuando a riflettere ad alta voce) *Del resto non è mica detto che impiegarsi da Gianni sia una idea giusta.*

Si siede sul letto. Prende distrattamente una vestaglia.  
...*Non ci vado. Voglio riflettere.* (Voltandosi improvvisamente verso il marito con tono trionfante) *Centocinquanta volte a dir poco.* Ottavio osserva la moglie con uno sguardo più acceso.

CONTE: *Centocinquanta cosa?*

PUPE: *Andate a letto. Alla tariffa delle tue amiche sai quanto mi dovestri? Settanta milioni.* (Osservandosi allo specchio) *Compro l'attico a via Manzoni e ci faccio una boutique.*

CONTE (risuotendosi): *Io dico che sei matta.*

PUPE: *Hai detto tu che mi avresti scelto. Nota bene che ho calcolato al netto. Cioè quattrocento, senza la mancia per la tua Imola.*

Il disco è finito. Pupe si stacca dallo specchio e va in salotto passando davanti a Ottavio. Ottavio le va dietro.

CONTE (con comica desolazione): *Senti Pupe. Tu farai quello che vuoi come hai sempre fatto. Ma io ti supplico in ginocchio... mettiti a lavorare, divorzia* (interrompendosi con un sorriso ironico) *Zacchi è entusiasta all'idea che tu lavori. Darà la notizia ai giornali. Dice che farà ottima impressione.* (Riprendendo il tono di prima) *Dicevo: fai tutte le pazzie che vuoi ma non aprire una boutique. Non se ne può più delle signore «bene» che aprono boutique.*

PUPE (mettendo un disco): *Segno che rende. Poi è una cosa che io saprei fare meglio degli altri. Anche l'antiquariato...*

CONTE (con una smorfia di disgusto): *Hhm.*

PUPE: *Public relations... hostess...*

Ottavio tocca il colletto della vestaglia di sua moglie, una vestaglia corta, un po' buffa e graziosissima.

CONTE: *Cos'è questa?*

PUPE: *Chanel. Vecchia. Più di un mese.*

CONTE: *Mai vista.*

PUPE: *Guardi poco.*

CONTE: *Ragione. Un bacio? Permesso? Non abbiamo mica litigato.*

PUPE: *Discutibile.*

Porge la guancia. Ottavio posa il bicchiere poi abbraccia addirittura la moglie stringendola a sé.

Pupe fa per liberarsi.

CONTE: *È dà.*

Con agilità Pupe è riuscita a sfuggirgli.

PUPE: *Ma questo non è un bacio.* (Risistemandosi la vestaglia e i capelli) *Vai dalla tua Imola.*

CONTE (impaziente): *Oh, senti...*

PUPE: *Ti ho detto che ho da lavorare. Insomma devo sistemare tutto per potermi mettere a lavorare.*

Pupe camminando con molta grazia in modo da farsi osservare verso il tappeto, al suo angolo preferito e si inginocchia per terra. Incomincia (voltando le spalle al marito) a sistemare fogli e libri. Ogni tanto di sottocchi, senza averne l'aria osserva il marito che è rimasto fermo e la fissa.

CONTE (come volendo cacciare la tentazione): *Be'. Quand'è così esco. Vado al Club...*

PUPE: *Ciao.*

Ottavio fa per andare verso la camera. Poi si ferma. Torna deciso sui suoi passi e si avvicina alla moglie sedendosi per terra vicino a lei e abbracciandola.

CONTE: *Pupe.*

Pupe finge di essere stata presa di sorpresa. Si divincola irritata.

PUPE: *Smettila. Non è il caso.*

CONTE: *Invece sì. Ho voglia.*

PUPE (con tono tranquillo): *Senti il bisogno fisico...*

CONTE (impaziente): *Sì. E con questo?*

PUPE (sempre in tono paziente): *Allora non andare al Club, tesoro e vai dalle ragazze della tua Imola. Sono lì per questo. È il loro lavoro.*

CONTE (tentando di nuovo di abbracciare la moglie): *Io ho voglia di te.*

Ottavio abbraccia più stretta la moglie trascinandola distesa sul tappeto. Pupe riesce a liberarsi lasciandogli in mano la vestaglia. Si rifugia contro il divano e da lì guarda il marito con un sorriso ironico.

PUPE (con il tono infantile): *Ah sì? Allora mi paghi.*

Ottavio ride divertito.

CONTE (scherzando): *Quattrocento o settecento?*

PUPE (seria): *Quattrocentomila. Sono onesta. Ci stai? Convieni anche te. Risparmi.*

CONTE (trascinandosi vicino alla moglie, con voce turbata, un po' ubriaco): *Sai che bisogna guadagnarsele? Lilli per esempio...*

PUPE (freddamente): *So, so. Non aver paura.*

CONTE: *Davvero? (piccato) E dove hai imparato, se è lecito?*

PUPE (civetta): *Che t'importa? (più seria) Mi sono fatta spiegare da Lilli. M'interessava. Trattandosi di un lavoro... Non è difficile, credi.*

CONTE: *Dici?*

Come continuando lo scherzo, Ottavio si butta addosso a Pupe con una violenza che questa volta spaventa davvero un po' la giovane donna che sfugge.

Quel sentimento sincero di paura finisce per turbare ancora di più Ottavio. Pupe se ne rende conto ed è un po' turbata anche lei. Tanto che si rialza e dice con voce meno sicura:

PUPE: *Usciamo via.*

Ottavio si alza un po' barcollando e afferra Pupe per un braccio.

CONTE (con voce che invano tenta di avere un'intonazione di scherzo): *Ti pago, non aver paura.*



PUPE (che ha ripreso il controllo): *Non mi fido.* (Dopo una pausa)  
*Anticipato?*

Pupe guarda il marito come per controllare il grado di cottura. E si allontana piano da lui. A poco a poco il gioco sta prendendo la mano. Pupe sta diventando fredda e civetta come una professionista.

Pupe è scomparsa verso la camera. Ottavio si fruga in tasca e tira fuori il portafoglio. Beve un altro bicchiere di liquore.

In camera Pupe ha spento la luce centrale, accesa soltanto una luce che illumina la specchiera, e si è seduta sul letto. Ottavio si avvicina a lei porgendole l'assegno.

CONTE: *Va bene?*

Pupe prende l'assegno, lo guarda a lungo poi si butta all'indietro sul letto con un riso sforzato.

SUONO DEL TELEFONO IN SALOTTO.

Ottavio fa per abbracciare la moglie. Sempre ridendo, Pupe gli sfugge, rotolandosi sul letto. Ottavio la segue, sempre più accalorato.

Per un istante Pupe si lascia prendere, pronta poi a sfuggire di nuovo.

PUPE (con ironia): *Va bene così?*

CONTE (serio, con voce rauca): *Sì.*

SUONO DEL TELEFONO IN SALOTTO E IN CAMERA.

Ora al suono del telefono in salotto si aggiunge la suoneria del telefono in camera.

Né Ottavio né Pupe sembrano sentirla. Con un movimento lento, calcolato, Pupe incomincia a slacciarsi la camicia che indossa. Anche Ottavio incomincia a spogliarsi.

SEMPRE INSISTENTE IL SUONO DEL TELEFONO.

Pupe si arrovescia sul letto per raggiungere l'apparecchio.

CONTE (sempre più rauco): *Lascia stare.*

Ma Pupe gli sorride, alza il ricevitore, e subito incomincia a parlare mentre Ottavio le si distende accanto, quasi addosso, e tenta di toglierle il telefono.

PUPE (parlando al telefono): *Antonio? Ah. Dica a papà che ora non posso perché sto lavorando. Lo richiamo io domattina. Anzi, Antonio, sia gentile. Gli dica anche: la signora l'avverte che ha già trovato l'impiego. Sì. Antonio. L'impiego.*

Pupe resta un momento ferma, guardando davanti a sé con una espressione tra il riso e il pianto.

Ottavio spinge via il telefono. Il ricevitore casca per terra, ma né Pupe né Ottavio si preoccupano di raccoglierlo. Si sente nel ricevitore sul tappeto la voce di Antonio che domanda:

VOCE DI ANTONIO NEL TELEFONO: *La signora contessa ha poi deciso se parte? Che cosa debbo fare dei gatti?*

Sul ricevitore staccato cade dal letto la camicia di mussola di Pupe.

F I N E

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)