

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

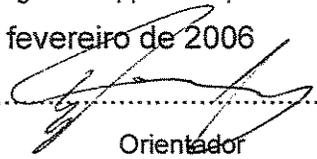
Educação do vestir – roupas, memória e cinema

Autor: Gabriela Domingues Coppola
Orientador: Carlos Eduardo Albuquerque Miranda

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Gabriela Domingues Coppola e aprovada pela Comissão Julgadora.

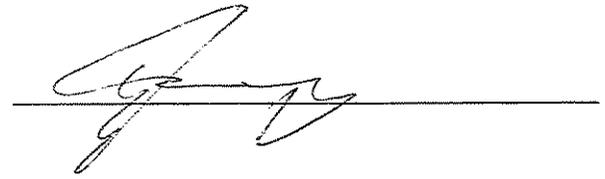
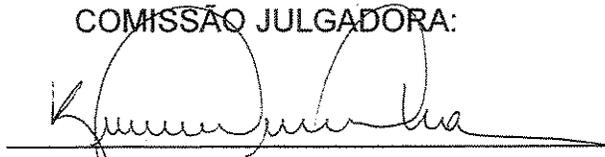
Data: 17 de fevereiro de 2006

Assinatura:



Orientador

COMISSÃO JULGADORA:



UNIDADE	BC		
Nº CHAMADA			
V	EX		
TOMBO BC/	68910		
PROC.	46.123-06		
C	<input type="checkbox"/>	D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	140		
DATA	09/06/06		

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

C796e Coppola, Gabriela Domingues
Educação do vestir / Gabriela Domingues Coppola. -- Campinas, SP:
[s.n.], 2006.

Orientador : Carlos Eduardo Albuquerque Miranda.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Vestuário. 2. Filmes. 3. Fotografia. 2. Vida e costumes sociais. I.
Miranda, Carlos Eduardo Albuquerque de. II. Universidade Estadual de
Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

06-181-BFE

Keywords: Dress; Cinema; Social life and customs.

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda

Profa. Dra. Kathia Castilho Cunha

Prof. Dr. Milton José de Almeida

Profa. Dra. Carmem Lúcia Soares

Profa. Dra. Rosália de Angelo Scorsi

Data da defesa: 17/02/2006

À quem estiver lendo...

Agradeço eternamente a todos que me acompanharam.

Texto que dizer **Tecido**; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido - nessa textura - o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia.

Roland Barthes

RESUMO

Através do olhar da câmera cinematográfica, este estudo busca refletir sobre as formas, cortes, tecidos, ambientes e cores que revelam as imagens do vestir como memória e a roupa como narradora efetiva das emoções de quem as veste. A partir do filme "Amor à flor da pele" (Wong Kar-Way, 2000), observamos aspectos que revelam os significados do vestir como escolhas visuais, estéticas e políticas. Assim se resume esta pesquisa

.

PALAVRAS-CHAVE:

Educação visual; roupas; memória; cinema.

ABSTRACT

Through the glance of the cinematographic camera, this study search to contemplate on the forms, cuts, woven, atmospheres and colors that disclose the images of dressing as memory and the clothes as narrator executes of the emotions of who dresses them. Starting from the film "In the mood for love" (Wong Kar-Way, 2000), we observed aspects that reveal the meanings of dressing as visual choices, aesthetics and politics. That's the way this research consists.

KEYWORDS:

Visual education; clothes; memory; cinema.

SUMÁRIO

<i><u>Primeiro corte</u></i>	
<i>Molde.....</i>	<i>1</i>
<i>Segundo corte</i>	
<i>O filme, seus corpos, suas memórias.....</i>	<i>7</i>
<i>Terceiro corte</i>	
<i>Amor à flor da pele.....</i>	<i>47</i>
<i>Quarto corte</i>	
<i>Recortes e costuras.....</i>	<i>61</i>
<i>Quinto corte</i>	
<i>Objetos e Lugares.....</i>	<i>85</i>
<i>Bibliografia</i>	
<i>Referências, bibliografias e inspirações.....</i>	<i>101</i>
<i><u>Anexo</u>.....</i>	<i>110</i>

Primeiro corte

Molde

ROUPA. Toda emoção suscitada ou conservada pela roupa que o sujeito usava no encontro amoroso, ou usa com intenção de seduzir o objeto amado. (Barthes, p. 174)

Eu sou o anel de arame retorcido que cobre o dedo nu de minha mão. Sou aquele robe preto com flores esmigalhadas que minha mãe usava quando nasci. Há algum tempo, meus vestidos tornaram-se enfeites do guarda-roupa. Por que não consigo dar a uma outra pessoa minhas sandálias usadas? Não gosto de emprestar roupas. Todo mundo tem que ter um pretinho básico. O legado de minha avó para sua filha foi uma camisola de linho branco que ela usa às vezes, mesmo pequena, com o tecido transparente de tão gasto. Não consigo esquecer aquele casaco verde que perdi nas mãos de um amigo, que nunca mais o devolveu. Talvez ele também não.

As roupas que vesti e visto são partes de mim, de minha linguagem. Partem desta. Educação visual que aprendi com sujeitos do meu mundo particular e da grande tela do cinema. Posso dar uma história a cada uma das minhas peças e ao jeito que elas entram e saem de minha vida. Narrações de períodos, acontecimentos e pessoas que compõem os trajetos percorridos ao longo de cada existência, sobrepondo-se a elas, ultrapassando nosso tempo material. A roupa é a segunda pele que cobre minhas vestes orgânicas e, tão transitório quanto seu significado social, também pode ser sua narrativa pessoal. As histórias que sou estão nelas.

Neste molde que faço ao tentar estudá-las, devo considerar que a roupa foi a primeira a entrar em minha existência, vestida logo no nascimento. Mas foi o filme *Amor à Flor da Pele* (direção de Wong Kar-wai,

2000)¹ que movimentou este olhar na busca de um ângulo que já coexistia como tecido ligado aos sentimentos e emoções, mas que ainda não havia sido observado pelas frestas. O cinema fala ao mundo as palavras indizíveis do reconhecimento, da aproximação e da suspensão dos corpos em um universo paralelo à realidade e que me converge em poesia e, assim, constrói uma nova possibilidade da percepção. Torna-me possível fluir.

Na sala escura e onírica, a personagem principal do filme, Su², resplandeceu meus olhos com seus vestidos e sua languidez, estampada nas diversas cores e flores dos tecidos que a abraçaram durante uma hora e meia. E sua luz impediu o esquecimento, mesmo após a interrupção forçada do olhar, quando as imagens cessaram. Como a difusa mancha que permanece na escuridão dos olhos cerrados, após olharmos para um brilho forte e instigante. Não foi possível esquecer aquele vestido, aquela história.

O olhar pairou, após o filme, sobre as formas, cortes, tecidos, ambientes, objetos e cores que revelam as imagens do vestir como memória e, mais do que simples mercadoria, a roupa como sentimento e permanência. Cinema é linguagem estética e, por meio desta, vestimo-nos de muitas paixões. As perguntas que surgem não interrompem: Como corpos e roupas fundem memórias e reverberam o olhar e as experiências do espectador? De que forma as roupas são mostradas para experimentar estas paixões e nos educar a respeito destas?

Para tanto, debruçaremos-nos sobre a observação das peças que compõem o vestuário e o ambiente das personagens do filme citado acima, bem como a reflexão sobre a educação visual do vestir, na construção de

¹ Ver ficha técnica completa junto à bibliografia.

² Na busca pela descrição das personagens, foram verificadas divergências no tratamento do nome pessoal da personagem principal. Alguns sites a denominaram So, outros Su. Adotamos o nome do site oficial do diretor: << www.wkw-inthemoodforlove.com>>

*imagens agentes*³ transformadoras do entendimento e da memória sobre o cinema e nossas experiências.

E costuraremos nossas concepções do vestir com autores que versaram sobre roupas, corpos, memória, educação visual, cinema, moda, objetos e alma. Dentre outros e tantos, o primeiro encanto que não é possível esquecer: o olhar apaixonado de Stallybrass (1999), cujo relato instigou as perspectivas estabelecidas sobre as roupas e objetos pessoais e sensibilizou, como texto e sentimento, as roupas de nossas histórias.

Nos capítulos que seguirão esta introdução, as observações acerca das roupas permeiam toda a escrita por serem, em princípio, o molde de papel inicial ao qual pretensamente este texto se destina. Elas vão e vêm em significações e costuram-se com o filme, no decorrer da narrativa.

No segundo corte, corpos, memória e roupas são apresentados de acordo com a concepção de educação visual que permeia esta visão. A forma como os corpos foram sendo construídos dentro do real cinematográfico e, junto a estes, as concepções acerca dos figurinos. Em seguida, a arte da memória faz-se presente junto ao cinema, pois é a partir dela que os corpos narrados fundamentam suas idas e vindas nas imagens e tornam-se possíveis suas leituras, como imagens agentes. As roupas prolongarão o discurso dos corpos e da memória, passando pela moda e alguns de seus conceitos, a partir deste olhar sobre elas no cinema.

Da observação do corpo e sua roupa, das roupas e seus corpos, fundidos com a memória e a forma como estes elementos mesclam-se na educação visual do vestir e de sua linguagem através do cinema, o terceiro corte é construído, abrindo um caminho para a leitura sobre a forma como o filme Amor à Flor da Pele constrói sua história. Ainda neste capítulo, a música, os refrões, as composições da câmera, alguns segredos de filmagem...

³ Este conceito retornará ao trabalho adiante, quando a discussão sobre a memória o apresentará mais detalhadamente.

O quarto corte interrompe o fluxo da história de Kar-wai para situar o leitor a respeito do vestido que impera a narrativa do vestir no filme e, neste corte, apresenta a história do vestido de Su, roupas e poderes. Outras peças serão visitadas e narradas sob a ótica da linguagem e da construção de significados em diferentes circunstâncias. E então, eis que As roupas de Su vêm para contar suas narrativas da personagem.

Mas não são apenas as roupas que narram as emoções. Na análise do filme, outras imagens demonstraram-se relevantes e, então, os objetos cenográficos surgem como personagens fundamentais. O quinto corte debruça-se sobre eles e sobre as memórias de objetos para alguns autores e suas narrativas.

Enfim, as roupas vistas traduzem corpos escondidos sob as peles coloridas que se apresentam aos nossos olhos. Memória e cinema reverberam juntos e nos entregam isto. De que forma estas peças são apresentadas? Quais suas permanências e comunicações? Como somos afetados pelo que vestem e vemos na tela?

Todo personagem tem uma roupa, toda roupa tem uma história, cada história é uma leitura e estas misturam-se e reconstróem-se a cada momento. Como uma mesma roupa exala papéis distintos em cada festa, cada ida ao restaurante, cada conversa com vizinhos no corredor. É necessário olhar para as frestas.

Vestir a roupa como imagem que inaugura a permanência destes personagens. Roupas inesgotáveis na memória daquilo que pretendem que sejam, mitos e histórias de personagens anônimos e célebres que enfeitam nossos sonhos.

E, a partir dos distantes, reparar nos próximos. Observar os detalhes de roupas e objetos que estão ali, parados, à espera do nosso olhar.

A permanência destes elementos em nossos guarda-roupas, nas experiências táteis e sensações visuais que se oferecem ao corpo através do vestir, e as sensações visuais através do olhar, permitidas no

cinema, são os movimentos que costuram as linhas que seguem.

Segundo Corte

O filme, seus corpos, suas memórias...

No filme Amor à Flor da Pele, as primeiras imagens que vemos, para logo esquecer, são os retratos de mulheres solitárias em quadros, emolduradas na parede que desliza aos nossos olhos conforme o movimento da câmera. Corpos escuros e quase borrados, em preto e branco, amarelados, pendurados no que viríamos saber ser o corredor de apartamentos que abrigam a história das personagens Su e Chow.

O cabelo e a nuca vestida da mulher, que oferece o peixe fresco do jantar, são apresentados e, então, vemos o rosto de Su, olhando pela janela.

A conversa entre ela e a dona da casa, que irá alugar, interrompe a refeição que não vemos. E prossegue na sala com parede vermelha descascada e fragmentos de espelhos. O abajur de flores grandes assiste à troca de nomes entre as mulheres com vestidos iguais e o olhar da câmera espreita pela janela, entre cortinas de tecido amarelo florido. Flores rosas e folhas verdes borradas. As cortinas nos separam daquela sala, mas as cortinas não separam os atos no cinema.

Personagens vêm e vão, caminhando entre cores e imagens que se fundem numa construção contínua do olhar e do entendimento. Corpos, roupas e lugares desconhecidos, embebidos de estéticas e músicas e que colam à nossa memória algumas imagens, como se nos permitissem ao sonho e à realidade.

Que corpo é este que vejo?

Que território⁴ de conflitos e invasões culturais é este que se veste à minha frente?

Um corpo não é apenas matéria biologicamente dada, oferecida como dádiva sem cobranças, renúncias ou escolhas que se pretendam nele e a partir dele. O corpo é uma colagem de gestos, de contornos e mobilidades que se referendam em seus pares e vivências. Veste-se e é despido conforme suas intenções sociais e culturais, de acordo com seu tempo e sua memória.

Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito. (Baláz, apud Xavier, 1983, p. 78)

Ora, se o corpo é a primeira forma de visibilidade humana⁵ e também a única forma de termos contato com tudo que nos circunda, uma leitura de sua presença nunca se tornará esgotada, considerando as memórias que são construídas com e a partir dele. O corpo é o personagem principal do cinema diante e atrás das telas.

O corpo que veremos neste trabalho está à mostra no cinema e na permanência em roupas e objetos que permeiam nossa cultura de imagem em movimento. As roupas guardam partículas invisíveis de nós e de nossas experiências entrelaçadas às suas tramas e só tornam-se perceptíveis através do contato do corpo com as peças que seduziram nossos olhos e/ou nossa pele com seu toque ou cheiro. Corpo e roupa deixam de ser um ou outro no intercâmbio entre as formas e cortes de

⁴ Ver: Sant'Anna, Denise Bernuzzi, In Soares, Carmen Lúcia (org), 2004

⁵ Soares, Carmen Lúcia, 2004.

cada um. Qual a fronteira entre um e outro quando observamos alguém vestido? A roupa veste o corpo ou o corpo veste a roupa?

No cinema, tais limites são tecnicamente indivisíveis, considerando a bidimensionalidade da tela e da imagem, seus corpos são fragmentos espetaculares. São olhos gigantescos sozinhos nas telas, cabeças sem pescoço, pernas e braços perdidos em ações fantásticas. Acostumamo-nos a vê-los muito pequenos quando inteiros no enquadramento, enormes da cintura ou busto para cima (plano americano), ou completamente recortados em rostos e olhares (close, plano detalhe). Onde estarão as outras partes dos corpos que deveriam estar invariavelmente colados a estes fragmentos? Em nenhum momento, quando vemos o corpo capturado pela câmera, seu tamanho parece ser adequado ao que entendemos como real, seja na grande tela do cinema, seja na pequena televisão domiciliar.

É porque colamos às imagens aquilo que conhecemos e entendemos como corpo que conseguimos assistir e compreender as cenas, seqüências e histórias e, desta forma, os pedaços de corpo, lá presentes, não nos parecem tão aterradores e insuportáveis. Estes corpos que se fazem presentes através de laços com o real são, em verdade, tudo que temos como possibilidade visual e de relação com nosso próprio corpo que garante a experiência de viver cada situação cinematográfica.

Corroboram, em essência, as idéias de memória e imaginação que completarão e darão contorno aproximado à idéia que cada espectador tem do real para as imagens vistas.

Outra característica destes corpos de imagens é a visualidade transbordante, oferecida pelo cinema, com a possibilidade de ver em forma humana cores, tecidos e peles numa mesma dimensão, sem diferenciar volumes, cheiros e tatos. O corpo como uma unidade visual indivisível entre pele, roupa e ambiente. Também esta relação é aprendida a partir da experiência visual e dos artifícios criados para o cinema, que garantem

o entendimento do corpo apresentado e da continuidade deste, mesmo longe dos olhos.

Corpos transitórios. Posso sentar-me à mesa de um jantar por duas ou três horas, modificando gestos e posturas, mas não essencialmente a minha posição. Na mesa de seu jantar, a personagem não ficará mais que poucos segundos ou, conforme o diálogo, alguns poucos minutos. Os corpos não aparecem em posições estanques por mais que poucos momentos, passando de uma situação a outra completamente distinta em muito pouco tempo. Fugaz, às vezes, até para nos acomodarmos diante das imagens que se apresentam em cortes frenéticos.

Estes três aspectos da imagem sobre o corpo – fragmentação, bidimensionalidade e transitoriedade – o apresentam visualmente e iluminam os olhos que sobre eles deparam.

Os corpos são educados por toda realidade que os circunda, por todas as coisas com as quais convivem, pelas relações que se estabelecem em espaços definidos e delimitados por atos do conhecimento. Uma educação que se mostra com face polissêmica e se processa de um modo singular: dá-se não por palavras, mas por olhares, gestos, coisas, pelo lugar onde vivem. (Soares, 2004, p.110)

A partir desta outra configuração do corpo e seus limites dentro da imagem cinematográfica, assiste-se a construção de um novo corpo que deve ser revisto e reformulado diante dos mais estrangeiros espectadores, com suas culturas distintas de gestos e paisagens.

Leio um corpo diferente do meu, mas o reconheço por sua imagem e semelhança ao meu próprio corpo e pela experiência visual que demarcou o caminho mnemônico que deveria ser traçado ao ver este corpo-imagem que apenas meus olhos alcançam. Em 1923, Baláz (apud Xavier, 1983) escreve:

Com mais alguns anos de arte cinematográfica, nossos estudiosos descobrirão que o cinema permitirá a

compilação de enciclopédias de expressão facial, movimento e gesto. Da mesma forma que existem há muito tempo dicionários para as palavras. O público, entretanto, não precisa esperar pela enciclopédia do gesto nem pelas gramáticas das futuras academias: ele pode ir ao cinema e lá aprender. (p. 80)

Então, vou ao cinema e lá está o corpo. E está vestido. É ele que chama atenção pela sua diferença a partir destas formas que misturam corpo e vestes num mesmo plano de luz.

Conta-se no filme de 1901, do diretor inglês Robert W. Paul intitulado “The countryman and the cinematograph”, a seqüência filmica de um homem que, diante de uma tela de cinema, assusta-se com a chegada de um trem, emociona-se com um casal de namorados e, de repente, estranha e surpreende-se ao reconhecer a si próprio na tela do cinema. Entusiasmado, sorri para a platéia.⁶

O sujeito que reconhece a si mesmo na tela do cinema não é muito diferente, naquele momento inicial do cinema, do espectador que está aprendendo a ver, naquele momento, a si próprio também projetado com corpos diferentes. De certa forma, o que o caipira daquele filme fazia era ensinar aos espectadores o que cada um deveria aprender e passar adiante: a leitura de que aquele corpo que está lá, mesmo distante fisicamente de nós, ainda assim, somos nós mesmos.

A educação visual feita a partir do cinema transformou nossas visões sobre nós mesmos e nossos corpos. Como Baláz (apud Xavier, 1983, p.83) afirma: “O filme mudo contribuiu para que as pessoas se tornassem fisicamente acostumadas umas com as outras, e quase criou um tipo humano internacional.”

Ainda sobre o cinema mudo, os corpos lá presentes necessitavam carregar sua gestualidade e expressões de acordo com a necessidade de inteligibilidade intencionada pelos diretores, de maneira que parecem, aos

⁶ Andrade, Ana Lúcia., 1999, p. 15

nossos olhos atualizados e distantes, corpos exagerados.

O entendimento que estava amarrado à expressão facial e aos gestos também estava presente na forma de vestir, mas não havia uma grande preocupação, neste momento inicial, com a roupa como elemento primordial da narrativa cinematográfica.

Por estas concepções, o figurino de um filme dependia, em grande parte, das atrizes que formavam seus próprios guarda-roupas, nos quais deveria haver ao menos um vestido de festa e uma roupa casual, para eventuais necessidades de trabalho. O figurinista, ou designer de estúdio, ainda não estava associado à produção de filmes e as atrizes eram literalmente suas próprias figurinistas.⁷

Esta prática demonstrava uma preocupação a favor da verossimilhança do figurino com as roupas cotidianas. A busca da identificação do espectador com o real através do vestir. Os corpos deveriam estar associados às roupas na mesma proporção que o eram para a platéia que iria ver o filme, em seu cotidiano. Complicações surgiram, porém, quando para fazer tipos diferentes as atrizes tinham que usar um mesmo vestido, ou modificá-lo conforme suas personagens. Desta forma, foi ressaltada a necessidade de distinção entre um guarda roupa específico para o cinema e as roupas das atrizes.

O corpo, apresentado como narrativa através da atuação dos personagens desde as primeiras imagens cinematográficas, começa a ser novamente delineado, através das roupas pensadas exclusivamente para as histórias na grande tela. E ainda no período do cinema mudo e preto-e-branco, começaram a ser vistas e desenhadas como uma narrativa das paixões das personagens.

(...) Não apenas o figurino precisava exibir um contraste suficiente entre a escuridão e a luz e uma linha forte para fazer uma composição fotográfica interessante, mas tinha que ter o tipo de estilo e combinação de tecido que

⁷ Gaines, J., 1990, p. 180

serviriam à narrativa redeclarando as emoções que a atriz carregava em gestos e movimentos. Entrar em um figurino era entrar em um papel. (Gaines,1990, p. 184)⁸

A história de um personagem colada à forma como se veste começa a ser pensada inclusive pelos roteiristas de Hollywood e o figurino aparece como um arremate para a personalidade daqueles corpos vestidos.⁹ Evidencia-se, então, a preocupação com a leitura destes corpos e a vinculação entre estes e suas roupas como forma de garantir a percepção do público com as emoções das personagens e suas experiências.

À medida que o corpo ampliou sua visibilidade em exposições cinematográficas, alterações em suas formas de apresentação levaram a uma nova visibilidade de ser e vestir e, conseqüentemente, uma nova educação e cultura corporal:

As novas sereias de Hollywood vão amar o sol, o mar e a piscina e em breve descobrirão a minissaia e o biquíni. Por conseguinte, será preciso tornar belo e sensual até mesmo o dedão do pé ou uma careta, será necessário descobrir singularidades do umbigo e expor partes do corpo até então pouco captadas pela câmera cinematográfica. (Sant'Anna, p. 66)

Nos filmes mudos, os corpos são por excelência os representantes dos sentimentos, e os gestos, aliados à face e suas expressões, responsabilizam-se pela tradução cinematográfica das experiências das personagens. Cabe ao corpo a declaração dos sentimentos mais complexos e o figurino serve como elemento visual complementar à leitura destas emoções¹⁰. Neste momento, as informações da estética corporal são imprescindíveis para a compreensão da narrativa do cinema, que se cola

⁸ Tradução livre de: "... is that not only did screen costume need to exhibit sufficient contrast of light dark and strong line in order to make an interesting photographic composition, but that it had to have the kind of style and fabric combination which served the narrative by restating the emotions which the actress conveyed through gesture and movement. Stepping into a costume, was like stepping into a role."

⁹ Op.cit, p. 184

¹⁰ Gaines, 1990, p.187

ao real e transforma a imagem e leitura destes corpos e roupas. Todos estão dizendo algo e os espectadores vêm atentos o que lhes é mostrado: as histórias através dos corpos e das roupas.

Ao observarmos o movimento do cinema falado, novas formas de visibilidade e compreensão do corpo na tela começam a conversar com a percepção que herdamos do cinema mudo, entregando-lhe a voz, cuja ausência exagerava gestos e expressões faciais no ator. O som, sincronizado ao movimento labial e gestual dos atores e atrizes, corresponde a mais uma tentativa de coerência entre o real e a linguagem cinematográfica, facilitando, desta forma, o entendimento das imagens. Assim, sincronizar o som foi uma forma de didatizar o cinema e dar veracidade à imagem vista, possibilitando uma relação mais homogênea entre espectador e personagem, colocando-os num mesmo plano de experiências. Nas telas, também permanece a coerência entre o discurso de cada personagem e sua roupa.

Edith Head, figurinista-chefe de Hollywood neste período e peça fundamental na construção de um figurino específico do cinema, o qual denominava “storytelling wardrobe” – um guarda roupa contador de histórias –, insistiu na relevância das roupas, afirmando que estas deveriam carregar muitas informações sobre as personagens para que a audiência tivesse referências, caso o som fosse interrompido durante as apresentações nos cinema. Criando uma narrativa do vestir, Head dizia com tranquilidade que tipo de roupa deveria ser associado ao comportamento e corpo de cada personagem, como por exemplo, ao afirmar que mulheres tímidas ou rígidas traduziriam-se melhor em roupas que tivessem uma gola ereta em volta do rosto e punhos de mangas que ultrapassem as mãos.¹¹

Cores, formas, tecidos e estilos são pensados por figurinistas para criar uma linguagem que fizesse com que corpos, roupas e as

¹¹ op. cit., 190

personalidades dos personagens convergissem numa mesma figura, com um significado corporal único.

Desta forma, o figurino foi eclipsado com a caracterização e com o corpo, às custas de desenvolver seu próprio discurso estético. Um salto para a caracterização e para o corpo, que foram socializados, convencionalizados, domesticados. Como maquiagem na face, o figurino é apresentado como invisível.¹² (Gaines, p.193)

A naturalidade com que este discurso é apresentado ao espectador é revelador de uma construção das emoções através de um viés estético e educativo. Há necessidade de que o cinema, seus corpos e roupas, sejam entendidos como possibilidades do real e que, a partir desta ligação, seja possível interpretar as emoções através de suas formas estéticas. Foram pensados artifícios para esta compreensão e, desta forma, configura-se como um projeto de educação visual.¹³

Os filmes mais populares são fabricados de modo a prever e induzir a reação do público. Narração linear de entendimento fácil, associações unívocas, imagens fantásticas em abundantes efeitos visuais e sonoros são características desses produtos que aplainam a memória e aproximam o interior do espectador do exterior social exibido em suas imagens. Recontam e produzem História e comportamento e valores políticos envoltos em ideologia visual. O distanciamento desse formato define filmes para um público menor, porém de educação visual mais ampla e aprimorada que experimenta com eles o entendimento e a fruição complexa, a narração inesperada e a criação artística. Dessa forma, as imagens também selecionam seu público e impõem modalidades diversas de acesso aos seus significados, em grande parte determinadas pelo nível de alfabetização política e cultural do público e menos pelo nível socioeconômico. No Brasil, a elites econômicas sofrem de analfabetismo cultural tanto quanto a maioria pobre. (Almeida, 1999)

¹² Tradução livre de: *Thus it is that costume eclipsed by both character and body at the expense of developing its own aesthetic discourse. Bound to character and body, it is socialized, conventionalized, tamed. Like make-up on the face, costume is invisible as it is present.*

¹³ Miranda, 2005

Uma estética narrativa dos corpos vestidos foi pensada e associada aos valores e condutas de cada personagem. A cor e o som associados sincronicamente à imagem cinematográfica reproduziram uma ilusão real para os espectadores, criando um ambiente naturalizado. Evidentemente, os figurinos deveriam se restringir a caracterizar os personagens para não causar desordens e realizarem sua função principal, a identificação das personagens, sem ambivalências.

A regra dizia que as roupas não deveriam romper a narrativa do real, não chamando mais atenção para estas do que para a história e, desta forma, deveriam servir ao seu conteúdo, afirmando sua coerência. Imagens que evidenciassem demais detalhes característicos de determinadas peças poderiam ser retiradas do filme e apareceriam em imagens publicitárias, como revistas que anunciavam as novas produções cinematográficas¹⁴

Entre 1920 e 1950, o cinema e a publicidade sobre os filmes anunciaram aos poucos um novo corpo, não mais anônimo e desconhecido: surgem as estrelas. Esta nova forma de se ver no cinema permanece até os dias atuais, reconhecemos e nos deslumbramos com os corpos destes seres referências, corpos modelo que fazem seu público apaixonar-se pelas suas formas, pelas suas roupas e personalidades aparentes.

Produto moda, a estrela deve agradar; a beleza, ainda que não seja nem absolutamente necessária nem suficiente, é um de seus atributos principais. Uma beleza que exige encenação, artifício, refabricação estética: os meios mais sofisticados, maquiagem, fotos e ângulos de visão estudados, trajes, cirurgia plástica, massagem, são utilizados para confeccionar a imagem incomparável, a sedução enfeitadora das estrelas. Como a moda, a estrela é a construção artificial, e, se a moda é estetização do vestuário, o star system é a estetização do ator, de seu rosto, de toda a sua individualidade. (Lipovetsky, 1989, p.214)

¹⁴ op.cit., p. 196

Assim como as estrelas foram construídas para apresentarem-se nas telas dentro de um sistema de marketing e produtores¹⁵, fora das telas as roupas que usariam deveriam seguir uma mesma linguagem em todas as aparições – nas imagens vistas em fotos de publicidade –similares ao espetáculo de seus figurinos. Novamente, surgia a construção de uma realidade ilusória para quem acompanhava o cinema, pois o corpo vestido da tela deveria ser igual ao da atriz fora da tela.

Personagens e figurinos colados aos atores e atrizes e suas roupas e personalidades pessoais. Modelos de caracterização criavam ideais de corpos distantes. O espectador vê e deseja aqueles corpos impossíveis porque, em algum lugar e para alguém, eles são reais.

O corpo muda, a roupa muda, o tempo muda. Se em 1950 o tempo de exploração comercial de um filme chegava aos cinco anos, hoje dura cerca de apenas um¹⁶. As estrelas impulsionam as tendências transitórias e trocam suas roupas, pintam seus cabelos, engordam e emagrecem de um filme ao outro e ensinam a transitoriedade que dará à mudança um caráter fixo. Contraditoriamente, mudar deve ser permanente.

A novidade transformou-se em regularidade, nos corpos e nas roupas – não discutiremos aqui as tatuagens e as intervenções corpóreas que estabelecem alterações, de certa forma, com caráter mais permanente no corpo, mas que ainda assim inserem-se nesta necessidade de transformação corpórea¹⁷ – e este fluxo entre corpo, roupa e personagem/personalidade no cinema permeia nossa construção a respeito da educação do vestir.

Aprendemos a nos vestir e dizer com as nossas roupas também a partir de uma educação visual do cinema, que organizou seus figurinos, associando inicialmente o corpo e a roupa, em seguida o corpo, a roupa e o

¹⁵ Ver Gaines, p. 199

¹⁶ Ver Lipovetsky, p.205

¹⁷ Ver Pires, B. F. *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação e tatuagem*. São Paulo; Editora Senac, 2005

comportamento das personagens e, então, a celebridade fora da tela. Com sua imagem sonora sincrônica e suas cores, um naturalismo ilusório celebrou uma correspondência entre a imagem e o sujeito diante dela. Nos vimos vestidos e aprendemos como as roupas poderiam falar.

Desta forma, o corpo vestido percorreu caminhos que visualizamos como uma forma de educar os espectadores a verem a imagem cinematográfica como uma ilusão do real e, desta forma, associar suas experiências com as narrativas. A partir da continuidade e da persistência das estéticas apresentadas e da leitura dos corpos vestidos no cinema, estabelece-se um diálogo, uma educação visual, na qual entendemos que através das imagens podemos aprender o modo como este corpo e estas roupas se comportam, quais virtudes e vícios carregam, de que forma refletem em nossas próprias estruturas corporais.

Este corpo visto, revisto, filmado, recortado, ora ampliado, ora reduzido, à mercê dos interesses das escolhas cinematográficas, estéticas, políticas e culturais formam um novo corpo a ser aprendido conforme assistido.

Habitados às imagens em movimento do cinema, não percebemos o quão absurdas e irreais elas são. Por exemplo, um rosto enorme na tela sem o resto do corpo, dois meios corpos conversando... qualquer coisa que aparece é sempre incompleta e desproporcional à realidade; e a imagem, que parece real, é sempre um plano bidimensional. É dessa fantástica irrealidade de imagens reais que a arte da memória do cinema extrai sua potência. Essas *imagens agentes*¹⁸ em movimento, híbridas de realidade e fantasia, extraem sua eficácia emocional e política da extravagância, do prazer, do horror, da violência, da sensualidade. Reconstroem, em seu movimento incessante, a imaginação e a memória do espectador e lhe fornecem sentidos para a vida. (Almeida, 1999, p. 24)

Esta forma de educar pelo cinema referenda-se neste como uma arte

¹⁸ Grifos meus.

da memória – a qual abordaremos mais adiante – através de suas técnicas de reconhecimento e persistência.

Como se constrói a memória nas imagens e nos objetos sobre os quais nos debruçamos neste estudo?

Memória

Chego agora aos campos e às vastas zonas da memória, onde repousam os tesouros das inumeráveis imagens de toda a espécie de coisas introduzidas pelas percepções; onde estão também depositados todos os produtos do nosso pensamento, obtidos através da ampliação, redução ou qualquer outra alteração dos sentidos, e tudo aquilo que nos foi poupado e posto à parte ou que o esquecimento ainda não absorveu e sepultou. Quando estou lá dentro, evoco todas as imagens que quero. Algumas se apresentam no mesmo instante, outras fazem-se desejar por mais tempo, quase que são extraídas dos esconderijos mais secretos. Algumas precipitam-se em vagas, e enquanto procuro e desejo outras, dançam à minha frente com ar de quem diz: “Não somos nós por acaso?”, e afasto-as com a mão do espírito da face à recordação, até que aquela que procuro rompe da névoa e avança do segredo para o meu olhar; outras surgem dóceis, em grupos ordenados, à medida que as procuro, as primeiras retiram-se perante as segundas e, retirando-se, vão recolocar-se onde estarão, prontas a vir de novo, quando eu quiser. Tudo isto acontece quando conto qualquer coisa da memória. (Santo Agostinho *apud* Le Goff, 1966, p.41)

As impressões de Santo Agostinho sobre a presença das imagens em movimento na memória, além de poeticamente traduzirem a busca em meio à profusão de experiências e possibilidades vividas, declaram que é pela percepção, pelo pensamento e alteração dos sentidos que as imagens permanecem como memória.

Nosso olhar recorre às imagens do cinema como artificios para criação e busca da memória. E, então, esta surgirá, ora como artificial – decorrente de um investimento afetivo sobre determinado fato

experimentado, relacionado às vivências e sensações que se pretende criar e guardar – ora como movimento natural, como uma faculdade do discurso mental, fugidia ao controle da razão, que simplesmente dança à nossa frente, oferecendo-se como fazem ao Santo.

Há, então, dois tipos de memória: uma natural e outra artificial. A memória natural é aquela que está inserida em nossas mentes, nascida simultaneamente com o pensamento; a memória artificial é aquela que é fortalecida e conduzida pelo ensinamento da razão. Mas, como em todas as coisas, a excelência da natureza, muitas vezes, é superada pela doutrina, a arte, da mesma forma, reforça e desenvolve as vantagens da natureza, proveitosamente, conserva-as e as amplia pelas razões da doutrina. A memória natural, se a pessoa for dotada com uma excepcional, é, muitas vezes, como esta memória artificial, e esta memória artificial, por sua vez, fixa e aperfeiçoa as qualidades naturais pela arte do método. (Almeida, 1999 a , p. 67)

No cinema, a memória conversa com a imagem, passeia sobre fatos e narrativas de uma história através do ângulo da câmera que a conta. Sempre presente no momento em que vejo a imagem e sempre passado, quando a consigo compreender, porque é só no final de um filme, na observação da montagem deste, que posso ler seus sentidos¹⁹.

Desta forma, é na conversa com a memória que se torna possível compreender e relacionar os sujeitos com as imagens, os corpos, as roupas, os objetos nos sujeitos e com estes. Ela está no movimento de quem vê a imagem e a relaciona consigo próprio e com as coisas que o abraçam e ao objeto, roupa em questão.

Por não serem o real, mas criarem uma ilusão deste, a compreensão flexível e abrangente de cada espectador diante do que é visto não referenda uma verdade, conversa com as verdades de cada um e a memória deste, relacionadas ou não ao fato visto. Uma imagem pode não

¹⁹ Pasolini, 1972.

suscitar nada para alguém, mas pode emocionar e reverberar em um outro, que nunca mais a esquecerá.

A imagem cinematográfica é uma linguagem da realidade e, por isto mesmo, conflitante e ambígua. Há uma busca pela naturalização da realidade e neste entendimento, assim como na criação de memórias diante das imagens do cinema, devemos considerar todo o aparato técnico, suas possibilidades e limites, e considerá-los na produção destas. A memória corresponde, neste processo, parte fundamental do trabalho feito na organização das imagens, como afirma Almeida:

... O cinema constrói os mitos da sociedade em que vivemos. Mitos laicos-cristãos da sociedade contemporânea que se sacralizam na religião econômico capitalista. A construção da memória artificial ocorre, agora, como um processo 'natural' e intrínseco à produção das imagens em movimento para grande público. Também uma produção de realidades visuais, em histórias e personagens inexistentes, tanto inventadas, quanto baseadas em pessoas e fatos documentados. (1999 a, p. 54)

Desta forma, pressupomos a construção da memória a partir das realidades que compõem o cinema e sua linguagem.

Sobre uma história da memória, não é irrelevante observar que a memória coletiva²⁰ foi conservada durante muitos séculos pelos reis, que narravam e arquivavam fatos, conforme seus interesses políticos. Guardiães da memória e, por conseqüência, da história dos povos. Os cineastas guardam, atualmente, as memórias do olhar.

Para conduzir e manter estas memórias, técnicas de memorização foram criadas em todos os tempos da humanidade, desde as culturas orais até a era da informática. Formas de manter acontecimentos e experiências vivas dentro da coletividade e individualidade do humano.

Feito de mnemotécnicas, o cinema cria lugares fantásticos, efeitos especiais, cortes e recortes da visão, estabelece ordens cronológicas,

²⁰ Le Goff, 1996.

imita o tempo, o espaço e as experiências do real para colar à memória dos sujeitos que vêem suas histórias, as imagens vistas. Lembrar-nos-emos do fantástico, das sensações e emoções provocadas pelas imagens e tais recursos são referendados como técnicas da memória, provenientes das artes da memória, artificios do qual o cinema compartilha com técnicas, criando locais e *imagens agentes*.

A memória artificial inclui: **locais e imagens**. Chamamos de locais aqueles que, por natureza ou artificialmente, representados em pequena escala, completos e notáveis, podemos deles apoderarmo-nos e abrangê-los facilmente pela memória natural, como uma casa, um espaço entre colunas, um canto, um arco e outras coisas semelhantes. Imagens são formas, sinais e representações de coisas que desejamos lembrar; por exemplo, se nós desejamos recordar um cavalo, um leão, ou uma águia é bom que coloquemos suas imagens em locais determinados. (Almeida, 1999 a, p.67)

O cinema compartilha sua construção com técnicas das artes da memória que já foram utilizadas em diversos processos de memorização do conhecimento produzido. Recorre às mnemotécnicas gregas e utiliza as imagens agentes (imagens agentes) como aspectos ativos do processo de rememoração, estabelecendo a distinção entre a memória das coisas e a memória das palavras. A memória formaliza-se dentro do sistema de retórica e as artes da memória nos preparam para lembrar o que for necessário, a partir de uma determinada fagulha, de uma determinada imagem e a relação desta com outras que possibilitarão a construção da narrativa de um fato ocorrido.

“É necessário, segundo este método, inventar simulacros e imagens porque as intenções simples e espirituais facilmente se evolvem da alma, a menos que estejam, por assim dizer, ligadas a qualquer símbolo corpóreo, porque o conhecimento humano é mais forte em relação aos sensibilia; por esta razão, o poder mnemônico reside na parte sensitiva da alma”. A memória está ligada ao corpo. (Yates apud Le Goff, p. 455)

E são os olhos que fazem com que a memória seja sentida. Através deles conhecemos os estilos de ser e viver, experimentamos os fatos e as histórias de outros tempos e espaços. A memória destas narrativas criadas e recriadas, contadas pelo olhar da câmera, incide sobre nossas experiências e educa nosso olhar.

E é sobre esta memória, que esconde e revela suas marcas através das tecnologias e que necessita de pilhas, fios, tomadas ou projetores, para utilizar os recursos mnemônicos, que vamos formular nossas percepções já que o cinema é rebento destas possibilidades técnicas e não poderia ser de outra forma, pois nasce pela fotografia, em plena era da reprodutibilidade técnica.

Olho para as imagens de um filme e vejo lá minhas lembranças em caixinhas organizadas, objetos espalhados pelo cenário, nas roupas daquelas personagens de luz e cor.

O cinema é a memória coletiva²¹ da nossa modernidade. Guarda-se nele as informações sobre acontecimentos históricos, desde as histórias entre vizinhos até a visita do general De Gaulle ao oriente (Kar-wai, 2000). Tudo é história para cinema e cada fragmento pode se transformar num local fantástico ou numa imagem agente para que possamos nos recordar e, desta forma, transformar a memória em um novo entendimento de nós mesmos.

Mas a memória não está no sujeito ou na imagem. É entre o espectador e que é mostrado que esta surge, vigorando uma nova leitura dos acontecimentos e, então, dançam à nossa frente até buscarmos as referências que precisamos para conversar com o que vimos.

A vida não avança numa única direção: as múltiplas correntes paralelas e as suas infinitas interligações constituem a verdadeira essência do entendimento. A tarefa de uma determinada arte pode ser forjar uma situação

²¹ Le Goff, 1996.

única que se envolve entre as paredes de um quarto; mas, mesmo assim, cada carta e cada telefonema recebidos nesse quarto remetem o espectador a acontecimentos simultâneos em outros lugares. Toda esta trama corresponde a um desejo veemente do espírito – quanto mais ricos os contrastes, mais satisfação se pode extrair da presença simultânea em diversos ambientes. Só o cinema faculta tal onipresença. (Musterberg, Hugo apud Xavier, 1983, p. 41/42)

As imagens dos objetos que vestem o cinema, das roupas que as personagens utilizam e dos ambientes que os cercam, conversam com as memórias de cada espectador, que vai ao cinema e re-imagina suas experiências pessoais e seus conhecimentos.

Imagens remetem a possibilidades infinitas de produção e entendimento, a inúmeras escolhas estéticas e, conseqüentemente, políticas. São solicitadas tanto do diretor, quanto do espectador, sem nenhum compromisso de compreensão da realidade vivida por qualquer uma das partes envolvidas, imagem e sujeitos.

Desta forma, assim como não há uma maneira única de fazer cinema, também não há uma forma semelhante de compreendê-lo, senão a partir da memória e das relações que cada um faz a partir dele.

... O cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das idéias que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de idéias. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer as leis do mundo exterior, obedece as da mente. (Musterberg, Hugo *apud* Xavier, 1983, p. 38)

E é neste território de conflitos, trocas, concessões e construções entre as imagens exteriores e as imagens interiores que é construída uma nova educação visual dos elementos vistos, configurada a partir do cinema.

Esta linguagem da imagem em movimento que parece recuperar,

em diversos momentos, as regras já citadas das artes mnemônicas, cria e reconquista elementos da memória com possibilidades infinitas, porque já são infinitas as possibilidades de quem cria as imagens.

As artes mnemônicas permitem-nos transitar do literalismo à imaginação. São práticas estéticas e políticas. Podem circunscrever o entendimento, tornando-o prático e funcional – propriedades das doutrinas e da educação para a salvação do homem. Mas podem também alegorizar o mundo, nosso mundo, criar e cultivar alma. (Miranda, 2005, p.1)

Desta forma, podemos afirmar que a memória construída pelo cinema faz parte de uma educação visual a partir das imagens cinematográficas.

Dizer que algo participa da educação não é propor conteúdos, objetivos e delinear métodos. Dizer que algo participa da educação é mostrar que determinado entendimento, sentimento ou julgamento não é natural, ou seja, aprendemos a tê-los. No caso das imagens, é dizer que vemos porque aprendemos a olhar. (Miranda, 2005, p.17)

Aprendemos a olhar as imagens dos corpos nas telas do cinema, das roupas confundidas com as peles, cuja compreensão já demonstra a elaboração de toda a forma de educar que o cinema propôs, deixando visualizar uma universalidade de linguagem.

Uma lenda diz que as imagens do trem que se aproximou do público na primeira sessão dos irmãos Lumière em seu filme “A chegada do trem na estação”, de 1895, fez o público correr assustado com medo de que este o atropelasse²². Talvez os espectadores não estivessem tão errados e o trem os atropelou naquele momento de surpresa. Agora, passados mais de cem anos, nós somos o trem. Aprendemos a identificar mesmo as imagens mais

²² Andrade, 1999, p. 16

recortadas e sugerimos a velocidade.

Fomos educados para ver ritmos, cortes rápidos e não suportamos mais a lentidão. As imagens demonstraram novos aspectos de vestir, de nos movimentar e expressar nas faces e nos corpos aquilo que pretendemos ser.

A compreensão das imagens mudou conforme estas foram apresentadas para seu público desde sua invenção e, de certa forma, assemelham-se à forma como a memória foi sendo observada pela humanidade. Como um movimento do pensamento, uma faculdade humana ampliada, educada pelas artes, a memória e as imagens foram e são re-significadas a cada nova possibilidade de criação da linguagem visual, através dos artificios que esta propõe.

A narração descritiva dos personagens criados à nossa imagem e semelhança, a cronologia como naturalismo do tempo, a construção e reconstrução constante de mitos e histórias, a verossimilhança com fatos da realidade conhecida pelos livros, jornais e/ou pela própria experiência dos espectadores são formas nas quais o cinema cola-se à vida daqueles olhos que o vêem.

Em pouco mais de um século de existência, o cinema nos educou a olhá-lo e a respeitar²³ as diversas formas de ver, compreendendo que não há um único ponto de vista sobre um filme, nem há apenas um público.

O conhecimento visual cotidiano de inúmeras representações em imagens participa da educação cultural, estética e política e da educação da memória. É um processo de educação cultural da inteligência visual cuja configuração estética é, ao mesmo tempo, uma configuração política e cultural e uma forma complexa do viver social contemporâneo permeado de representações visuais. Estamos dentro de um processo de educação cultural da inteligência. Uma arte que, em forma plástica, dá visibilidade estética a um momento social, político, enquanto

²³ O sentido do termo respeitar observado neste ponto, refere-se à concepção de Hillman: “Respeitar é simplesmente olhar de novo, **respectare**, este segundo olhar com o olho do coração.” (p. 28)

constrói e reconstrói a memória deste momento. (Almeida, 1999b, p.10)

E esta inteligibilidade remonta peças fundamentais para a produção destas artes que fazem o cinema viver em cada um de nós. As roupas, os armários, as prateleiras, os espelhos, enfim, os objetos do cinema.

Imagens agentes pela força com a qual realizam comunicações entre quem as vê e a forma como se apresentam. Através delas, podemos transformar, reconhecer ou perpetuar conceitos lidos nas telas. São articulações entre o conhecimento de cada diretor, de cada figurinista ou ator com a observação atenta e a memória de seus espectadores.

Das técnicas cinematográficas que incidem sobre o vestir, o close-up revela os detalhes que os olhos não limitam. Destas imagens, as luzes e sombras dos tecidos envolvem os corpos do cinema e são estas cenas que prenderam e originaram este trabalho. Um olhar sobre os objetos e roupas através do close-up, que mostra, através da proximidade da câmera, os rostos daqueles que não costumam ter possibilidade ou espaço para ver.

O close-up mostra a sua sombra na parede, sombra que viveu com você durante toda a sua vida e que você raramente conhecia, mostra a face muda e o destino dos objetos que convivem com você e seu ambiente e cujo destino está intimamente ligado ao seu. Antes do cinema, você olhava para a sua vida da mesma forma que um despreparado ouvinte de um concerto ouve a orquestra executando uma sinfonia. O que ele ouve é apenas a melodia principal, enquanto que todo o resto se confunde num ruído geral. (...) E é assim que vemos a vida: só a melodia principal chega aos olhos. Mas um bom filme, com seus close-ups, revela as partes mais recônditas de nossa vida polifônica, além de nos ensinar a ver os intrincados detalhes visuais da vida, da mesma forma que uma pessoa lê uma partitura orquestral. (BALÁZ APUD XAVIER, 1983, p.90)

A partitura é de Wong Kar-wai, em seu Amor à Flor da Pele, uma história distante, de lugares estranhos e língua que ignoro. Reconheço os sentimentos e as roupas. Os espelhos, o relógio, a escada, o guarda-

roupa são novos para mim. Olho para eles depois de me ver. Busco suas referências nos objetos que me pertencem, mesmo no cinema, onde as referências são experiências de outros. Mas a roupa permanece.

De que forma a roupa pode vestir os sujeitos que as colocam? Quais memórias carregam as imagens dos corpos vestidos? De quais maneiras a roupa permanece como linguagem e sentimento?

O poder particular da roupa (...) está estreitamente associado a dois aspectos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade para ser permeada tanto pelo fabricante quanto por quem a veste; e sua capacidade para durar no tempo. A roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente. (Stallybrass, 1999, p. 18)

A roupa dura no tempo, mas não na imagem do cinema. O fato é que a imagem do cinema cola-se ao real e, de certa forma, às roupas que posso não ter no guarda-roupa, mas que já vesti ao ir à um baile, ouvir uma música, ver o tecido do vestido que o filme narrou. E, desta forma, as roupas do cinema também duram.

Os filmes e as roupas são narradores da arte da memória. Estamos acostumados a vê-los em um tempo único, o presente no qual as imagens podem ser vistas, mas suas permanências os fazem intemporais na memória. A qualquer momento brotam de recônditos da alma.

Cortes, cores e tecidos refletem sentimentos conectados à lembrança do que estes elementos visuais representam às nossas existências.

A roupa que vestimos é uma imagem que toca, concreta. Ela é firme, palpável, resistente; diferente da imagem do cinema, distante e etérea. A roupa fica, cola à memória o traçado do cinema e da imagem, nos faz lembrar de cenas anteriores, períodos históricos, personagens e situações que vimos à sua luz. Assume uma visão distinta e detalhada através do olhar do cineasta e, embora o tempo de exibição seja curto, ela é feita

para durar. E reverberar na memória pela percepção do olhar.

... no cinema 2 cm de fita pode parecer na tela como medindo três metros. Ainda assim, a importância dada ao vestuário em Hollywood, quase que desde o começo, estava muito além do que o veículo requeria. Talvez não tenha sido uma coincidência a maioria dos primeiros magnatas do cinema terem iniciado sua vida no ramo da moda. Harry Warner era sapateiro, Samuel Goldwin, luveiro, e Adolph Zukor, peleteiro, antes de irem para Hollywood, e os três levaram amigos e colegas do ramo para a indústria cinematográfica. (LURIE, p. 156)

A roupa no cinema é pensada para permanecer, faz parte da enciclopédia visual que o cinema propõe.

Nestes movimentos da memória para localizar-se em referências para o entendimento, nos vemos diante das imagens do cinema – sem nacionalidade, sem graduação mínima necessária para ser visto e lido. Posso olhar e, mesmo desconhecendo a China, compreender o que é dito e não dito. Não há métrica ou método de aprendizagem para o cinema, apenas experiências que podem ampliar as visões, mas, como linguagem da realidade, nela eu me reconheço.

E eu me reconheço e encontro as personagens nos objetos cenográficos, na forma como os corpos são apresentados, nas roupas que vestem.

Roupas

O que me veste e o que eu visto?

Ela não é apenas “peça moldada, geralmente em pano, para vestir o corpo; indumentária²⁴”. Roupa é todo e qualquer corpo que envolve o corpo, com objetivos estéticos, culturais, políticos ou simplesmente utilitaristas, pois desconhece limitações, exceto sua reconhecida

²⁴HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S., Minidicionário da língua portuguesa. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

necessidade de estar conectada ao ser que a veste. Como a impressão, ao vermos uma peça solta num cabide, de que está morta...

Pele sobre pele, modela-se no formato do corpo que a envolve.

E ela também não está no indivíduo apenas na superfície do corpo; ela extrapola os limites da pele e o invade, superpõe-se a si mesma e ao próprio corpo. Calcinhas, meias, saiotos; armações, ferros e forros; o batom e a tatuagem, o uniforme.

Uma parte desta estranheza das roupas reside no fato delas ligarem o corpo biológico com o ser social, e o público com o privado. Isto transforma o vestuário num território difícil porque nos obriga a reconhecer que o corpo humano é mais do que uma entidade biológica. Ele é um organismo de cultura, até mesmo um artefato cultural e as suas próprias fronteiras estão pouco definidas. (WILSON, 1985, p. 12)

Inserida em um sistema de organização social e, concomitantemente, estético, político e econômico denominado moda, a roupa costura uma forma de comunicação imbuída de significados e co-relações entre as experiências individuais e coletivas dos sujeitos que vestem as peças. São compreensões múltiplas acerca das formas que, muito além de vestir o corpo, identificam, corroboram, questionam, associam, enfim, afetam os sujeitos que as vestem ou vêem.

Dentro das possibilidades humanas criadas para o fenômeno da comunicação, a moda pode ser compreendida como a expressão de um conteúdo e, assim, ela pode ser lida como um texto, que, por sua vez, veicula um discurso. E o corpo, da mesma maneira, também é a expressão de um conteúdo, isto é, um texto que veicula um discurso. Juntos, moda e corpo formam a unicidade textual que sustenta um conteúdo ou, como se disse, um determinado discurso. (Castilho, p. 36)

Esta unicidade – já apontada anteriormente na apresentação da visibilidade do corpo e suas roupas no cinema, caracterizando a

construção da personagem – expõe discursos diferenciados conforme o tempo e a situação dos sujeitos. Ao discorrer sobre a narrativa cinematográfica, pudemos ler como corpo e roupa foram sendo construídos a partir de uma educação visual para uma forma de vestir associada a personalidades e valores de uma sociedade voltada para a imagem, cuja cultura oral e visual do cinema remetem à uma nova forma de aprender e entender a si própria.

No campo das análises sobre a forma de vestir, é possível observar que estas estiveram, durante muito tempo, relegadas ao campo da frivolidade, como denunciam alguns autores como Baudrillard (1996) e Lipovetsky:

A moda é celebrada no museu, é relegada à antecâmara das preocupações intelectuais reais; está por toda parte, na rua, na indústria e na mídia, e quase não aparece no questionamento teórico das cabeças pensantes.(...) a moda é sempre os outros.(Lipovetsky, 1989, p. 9)

Porém, a tendência de ampliar a discussão sobre a importância da análise sobre a moda e o vestir como mais do que simples análise de comportamento, mas uma possibilidade viável de leitura social, política e estética, vai sendo constituída conforme a compreensão da linguagem não verbal torna-se imprescindível para a compreensão dos sujeitos que a envolvem e seus discursos.

A afirmação de que a maneira tem uma linguagem, embora soe como um homem descobrindo um disco voador em seu quintal, não é nova. Balzac, em Uma filha de Eva (1839), observou que para uma mulher o vestido é uma manifestação contínua de pensamentos íntimos, uma língua, um símbolo. Hoje, como a semiologia está na moda, os sociólogos dizem que também a moda é uma linguagem de signos, um sistema não verbal de comunicação. (Lurie, p. 19)

É neste sentido que a possibilidade de discussão sobre as

entrelinhas do vestir apresenta-se, não como discurso em voga, mas como recurso da educação visual que promove, através dos artifícios do cinema, a compreensão das imagens, dos sentimentos e dos valores apresentados na narrativa. As roupas vestem não apenas os personagens, mas suas trajetórias e o entendimento destes e do espectador.

A moda e o cinema reverberam um tempo, indicam tendências e épocas, classes sociais e consumo. As roupas e filmes sobrevivem a nós, deixando imagens imortais, percursos da/para a memória.

Analisando as estruturas de produção de ambos – Moda e Cinema –, é possível observar similaridades que as identificarão em seus processos de construção estética e mercadológica. A necessidade de atender e reconstruir os desejos dos clientes de um determinado produto em uma determinada época, os processos criativos que dão início à formulação de um primeiro traçado, a produção de story boards e/ou croquis que darão vazão às primeiras formas, cortes e cores – não esqueçamos dos coloristas, categoria profissional da indústria cinematográfica que tem como função trabalhar com filtros de cores nas cenas e/ou seqüências conforme a intenção dos diretores e produtores em reproduzir épocas, intensificar acontecimentos, ou caracterizar determinada cena ou seqüência. Partes separadas: costura-se tudo num novo tecido e nasce a obra.

Não há fim, as peças podem sempre servir para novas composições. As roupas podem ser transformadas em novas peças, customizadas. Os filmes podem voltar em novas versões, remakes ou extended version. O tempo é recosturado em novas formas e estas sempre trarão novos sentimentos.

As celebridades saíram das telas e agora não são mais apenas atores e atrizes. Diretores fazem de suas assinaturas marcas de sucesso e constroem linguagens cinematográficas específicas para suas obras. E há designers de grifes, cujas roupas representam estilos determinados por ou para categorias específicas do ser e do status. E há os personagens que

os vestem. Ao cinema, Fellini ou Truffaut e à moda, Chanel e Jean Paul Gautier. Sem equivalências, mas com referência aos seus domínios.

As roupas são dotadas de extremo poder visual e permanecem na rotina do vestir, muitas vezes fundamentando rituais de passagem ou funções sociais apenas com as roupas. Camisetas, calças e vestidos, observados como linguagem gramatical, são vistos, inclusive, como sujeitos, verbos e adjetivos de frases visuais por alguns autores, conforme descreve brilhantemente a autora Alison Lurie (1997):

Na prática, evidentemente, os recursos de indumentária de um indivíduo podem ser restritos. Os de um meeiro, por exemplo, talvez se limitem a cinco ou dez “palavras”, ou peças de roupas, a partir das quais é possível criar somente algumas “sentenças”, ou roupas, expressando apenas os conceitos mais básicos. (...) Geralmente conhecemos muito mais palavras do que as que usamos e o mesmo acontece com os estilos. (p. 21)

Nesta perspectiva, a escolha das roupas, seja no ato da compra ou em frente ao guarda roupa, é parte de uma composição e descrição de nós mesmos. Salvá-las dos cabides das lojas, levá-las para os nossos armários, colocá-las em comunicação com peças antigas que já faziam parte de nós, as insere na nossa forma de comunicação com o mundo, através da maneira como nos vestimos. Desta forma, a construção do discurso visual da roupa já é, por si, uma construção artificial da memória e da linguagem. Criamos artificios para uma outra maneira de expressão, em cores, formas e tecidos.

Ler as roupas isoladamente, separá-las dos corpos que as vestem e instituí-las como partes funcionais de um código lingüístico transformou-se, para alguns pensadores da moda, na possibilidade de ver o vestuário como gramática do meio e para ele.

Porém, as roupas que observamos não estão descoladas dos corpos que as vestem, das narrativas, dos desejos e das escolhas

circunstanciais das pessoas. Não pretendemos analisá-las como verbos e adjetivos, localizando-a inserida no processo cultural da educação.

O vestuário deve ser observado quando inserido em um determinado meio social, no qual se manifesta como uma das mais espetaculares e significativas formas de expressão presentes no processo cultural, configurando-se plenamente como meio de manipulação, persuasão, sanção ou performance e, por conseguinte, articulador de diferentes tipos de discursos: políticos, poético, amoroso, agregador, hierárquico, etc. Tais discursos são construídos à medida que a sociedade vai se estruturando, se desenvolve e exerce a função de confirmadora externa ao sistema de organização que o ser social privilegia e traduz por intermédio da linguagem visual. (Castilho, 2004, p. 92)

É possível ver as pessoas através do seu modo de vestir e defini-las em grupos e opções sociais, justamente porque as roupas são linguagem. Se necessário imaginar um personagem, vemos o executivo de terno e “colarinho branco”, a prostituta em saias curtas, decotes e bolsinhas, o jovem rebelde de *jeans* e *t-shirt* que grita o nome de sua banda ou causa preferida. Tais estereótipos são criados, vistos e revistos pela sociedade, fazem ou fizeram parte do modo de ver as roupas e auxiliaram a construção de um modo de ver, classificando sujeitos conforme seu modo de vestir e, evidentemente, não permitindo observar as singularidades do vestir. Desta forma, corroboram a intencionalidade de modos sociais e de educação, pois participam artificialmente das sociedades, criando clichês e leituras possíveis de cada sujeito inserido em seu grupo.

Toda roupa serve para funções sociais específicas e possui atribuições definidas, conforme padrões de comportamento e informações do meio que a adota. Todos nos vestimos assim, para isto ou aquilo, com desejos controlados pelas esferas que nos receberão, assim como receberemos os outros a partir deste referencial, incluindo ou excluindo, conforme as roupas e também os tecidos, os cortes e as cores que vestem e que nos cercam. Ninguém espera um médico maltrapilho, ou um

lixeiro à sua porta, vestido de terno e gravata. É um dos atributos educacionais da estética do vestir, pois são meios artificiais de compreender e aprender classificações e modos de comportamento.

Enquanto Marx escrevia uma das principais referências da vida moderna “O Capital”, também escreveu uma carta ao seu amigo e confidente Engels, descrita por Stallybrass (1999):

No dia 27 de fevereiro ele escreveu a Engels: ‘ Há uma semana cheguei ao agradável ponto no qual não posso sair por causa dos casacos que tive que penhorar’. Sem seu casaco de inverno, ele não podia ir ao Museu Britânico.(...) O salão de leituras não aceitava simplesmente qualquer um que chegasse a partir das ruas: e um homem sem casaco, mesmo que tivesse um passe de entrada, era simplesmente qualquer um. (p. 65)

Marx não poderia ir ao Museu e, desta forma, não poderia escrever seu livro. Deveria ser alguém que não era. Intelectuais não usam qualquer roupa, não se espera que um esfarrapado consiga interpretar os rumos da economia moderna.

Desta maneira, com facilidade identificamos (ou nos enganamos, quando a pessoa vestida esconde suas intenções) profissões, idades, comportamentos, através das roupas dos personagens. Isto só é possível porque há um código social estabelecido para o vestir e, mesmo se nunca tivéssemos aberto um livro sequer sobre moda, semiótica ou cinema, ainda assim saberíamos que há um certo ou errado, apropriado ou inapropriado para se apresentar, visto que tais informações fazem parte do cotidiano social de cada sujeito, ao ir para a escola, ligar a televisão, observar seu próprio crescimento e as roupas que lhe serão incorporadas. Se visto, pertencem.

Significados são inconstantes. A roupa da moda é desejada efêmera e passageira. Guarda-roupas abarrotados de peças, sapatos e acessórios que só sairão de suas casas-gavetas poucas vezes para sustentar o

estilo *fashion* de determinada estação, são reflexos deste poder voraz e incessante denominado tendência. Porém, as roupas perdem *glamour* e são esquecidas, declaradas cafonas, morrem nos cantos destes mesmos armários. E renascem, como os ciclos de estilos que voltam e revisitam sociedades. Ditas “retrôs”, tais peças voltam ao *status* das passarelas e corredores de shoppings. Atualmente, brechós são a última moda. Mesmo assim, modas ainda deverão ser transitórias para as vitrines e quem as faz.

Ao pensar a roupa como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós, e de bazares de caridade. Ou são passadas de pai para filho, de irmã para irmã, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo. (Stallybrass, 1999, p. 14)

Portanto, roupa pode separar e classificar, ser vista como fugaz ou eterna. Mas queremos ampliar estas relações e revelar que vestir, também a partir das imagens cinematográficas, pode ser individualizar e abrir fendas. É esta leitura que nos propomos ao olhar as imagens do cinema e, em especial do filme de Wong Kar-wai, que reverbera estas paixões através da apresentação de seu figurino, suas permanências e alterações.

A história do vestido usado pela personagem de *Amor à Flor da Pele* permite a compreensão desta narrativa das emoções, através da educação visual, como veremos mais adiante.

Ao olharmos para a personagem Su e sua forma de vestir, poderíamos dizer que se trata apenas de uma chinesa tradicional, mas ela e seu vestido vão além, e auxiliam na construção de uma outra leitura entre o ser e o vestir. É desta forma que vemos a construção de uma educação visual a partir do vestir e das peças que compõem as vidas dos sujeitos que as vestem.

Mais do que simples peças de influência, uma educação do olhar

e do vestir, de comportamento e estética – como vestir-se, para quê, quando, em qual situação –, mas também os desejos de expressão e das relações entre os sujeitos e as roupas como espaços de memórias e sentimentos, conforme as experiências de quem vê, usa ou possui determinada peça e das histórias destas peças. Esta perspectiva de educação visual, não está solta, distante das paixões de quem as usa. É objeto de escolha e de diálogo entre interior e exterior das pessoas e das roupas, através das imagens.

Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. (Stallybrass, 1999, p. 13)

Os olhos, ao verem as roupas e os corpos no cinema, também podem ser vistos como atuantes de desejos e sentimentos em quem as veste e em quem as observa.

Nesta percepção, o olhar que pairou sobre Su compreende-se na relação que permeia corpos e roupas, na qual restabelecemos uma outra leitura de seus lugares de memória e sentimento e, desta forma, a sua roupa foi minha *imagem agente*. Quando a luz se apagou, ela me fez lembrar da China que ficou perdida nos cantos da tela, dos segredos que aqueles vestidos tinham para contar e que os meus também têm.

Su se veste para o trabalho, o restaurante, a casa. Estes são seus ambientes invariáveis. Mistura-se neles. Mas suas roupas, como todas as roupas, sejam elas para a rotina ou para a cerimônia, são lugares fantásticos e permeiam suas existências. São fantásticos porque se repetem, permanecem.

O vestido de noiva²⁵, a roupa preta durante o luto, as fantasias de carnaval, a beca para a formatura, o branco para os médicos, os uniformes escolares, são mudanças de pele para adaptação aos costumes e lugares. Tais peças fazem parte da simulação constante que as roupas nos possibilitam.

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência.(...) Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o próprio princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do ´verdadeiro´ e do ´falso´, ´real´ e do ´imaginário´. (BAUDRILLARD, 1991, p. 09)

Eu preciso ser um esportista e acrescento ao meu guarda-roupa Nike, Adidas e Speedo. Eu quero ser jovem, Levi's e *t-shirt* branca. Eu pretendo ser chique, quase uma celebridade, Channel e tantas outras. Em princípio, a roupa é minha passagem para todos os universos que pretendo entrar.

A simulação de ser um outro alguém, traveste-nos constantemente de imagens que vemos e pretendemos ser. Simulamos realidades e personalidades e as roupas são nossas cúmplices. Em *Amor à Flor da Pele*, Su e Chow, personagens traídos por seus parceiros, não trocam suas roupas, são formais como elas, mas também simulam as situações e antecipam reações e sentimentos.

Como um teatro sem cortinas, eles fingem ser os amantes. Como teria sido a primeira entrega, como seriam os jantares, como será a revelação da traição. E envolvem-se na simulação. Pretendem, através da

²⁵Sobre esta peça, vale ressaltar que o vestido branco de noiva, tal como o conhecemos, está inserido culturalmente como parte do ritual do casamento há pouco mais de um século, sendo que, anteriormente, bastava apenas um vestido de qualquer cor, um pouco "mais arrumado" que as outras peças do guarda-roupa diário (Lurie).

Ainda sobre tal vestuário, os desfiles de Alta Costura costumam terminar com a apresentação de um modelo exclusivo e novas leituras são constantes, apesar de pouco aceitas. Na coleção 2002-2003 de Lacroix, o estilista queimou a noiva de branco e a vestiu de vermelho e ferro, atrás de uma máscara. (Exposição **Fashion Fashion** – 100 anos de moda na Oca, OCA – Parque Ibirapuera, São Paulo, S.P., out 2004)

encenação dos outros, recriarem o que não viveram, o que não são. E vivem, profundamente, os sintomas do que se pretendia apenas dissimular.

A roupa possibilita encenar/simular o que não se tem. E também mostrar o que se tem sob a ótica do que se pretende ser. E, às vezes, é. Ela pode ser a expressão máxima do pensamento que dicotomiza sujeito e objeto. Ela reitera a relação entre particularidades que foram separadas ao longo do materialismo industrializado e massificado. Porque a roupa sem pessoa é tecido sem corpo e o corpo sem a roupa não é mais só corpo. Um corpo só. Onde acabam as mangas e começam os braços? Onde terminam as fendas e começam as peles? Quem me sustenta, meus pés ou meus sapatos? A roupa entrega ao sujeito aquilo que é externo a ele, e mostra o quão indissociado do mundo nós somos. Sujeitos e objetos – roupas, cadeiras, mesas... – são complementares entre si, não estão solitários.

As intervenções das roupas, longe de se submeterem simplesmente às condições climáticas – frio e calor – são tênues como a trama do tecido e tão cheias de possibilidades quanto estes, embora partam sempre de um princípio: o corpo.

A roupa faz uma ponte entre o artesanal e o tecnológico, sabedoria ancestral e modernidade. O tecido será sempre variações da combinação de dois fios, como os objetos continuam sendo mitos modernos. (VINCENT – RICARD, 1989, p.193)

Roupa que serve para servir – proteger, cobrir, enfeitar, fantasiar, simular, uniformizar, classificar, distinguir – e assume identidade própria e perecível, altera-se em função do tempo e de conceitos imbuídos de significados. O presente, passado e futuro, tempos inexistentes, indizíveis, ficcionais; a roupa carrega a todos quando em contato com o sujeito que a abriga e nela se envolve.

Significados e códigos que compõem linguagens, traduzem

relações internas e externas das pessoas e alteram-se, assim como toda língua, conforme as sociedades e suas intenções. E há intenções no vestir e no produzir roupas. A roupa cumpre o desejo de transcendência corpórea e da alma. O indivíduo além de si, numa forma evidente e concreta.

Mas não se pretende a leitura da roupa como um código de identidade social estável e por mais que sejam objetos e inscrições do desejo humano, as roupas formam e comportam, de pequenas comunidades a sociedades inteiras e suas mais variadas transformações, às vezes todas num único sujeito. Cada qual depende delas para, mais do que vestir-se com, vestir-se para. Por ser linguagem não verbal.

As vitrines estão repletas delas, a televisão, as ruas, o cinema, os bares. Em poucos lugares as pessoas estão nuas e, mesmo se estiverem, não há mais nudez²⁶. São ausências de roupas. Elas sempre estão em nossos corpos, mesmo ausentes. Na memória do que era vestido.

Tornou-se um clichê dizer que não devemos tratar as pessoas como coisas. Mas trata-se de um clichê equivocado. O que fizemos com as coisas para devotar-lhes um tal desprezo? E quem pode se permitir ter esse desprezo? Por que os prisioneiros são despojados de suas roupas a não ser para que se despojem a si mesmos? (STALLYBRASS, 1999, p. 80)

Porque excede a matéria e veste-se de linguagem, a roupa não existe mais apenas por si, é a luz de um corpo que passou por ela e que a carregou de significados que estarão explícitos para quem os quiser observar. Embora discutíveis, serão sempre significados que terão sentido singular para cada espectador e imagem.

²⁶ Káthia Castilho aponta esta visão em seu livro “Moda e linguagem”, afirmando que a nudez é escondida pela cultura a partir do nascimento e, desta forma, será sempre revestida de características culturais que pontuam significados para a nudez, permitindo exposições de partes do corpo ou mesmo sua totalidade cuja interpretação será ressignificada conforme o grupo social. Deste modo, não existe mais nudez. (Castilho, 2004, p.86)

O sentido social é ressignificado na relação entre o objeto e seu poder de absorver-se ao corpo e às experiências individuais que cada sujeito comporta; porque roupas são experiências – visuais, sensoriais, temporais e afetivas.

“Quando uma mulher sorri, o vestido deve sorrir também”, disse a estilista Madeleine Vionnet²⁷. E estava apontando, neste momento, para a relação entre a roupa e o estado de espírito de quem a veste, abrindo fendas para a leitura da roupa como expressão e forma de ser e estar.

Esta leitura da roupa como expressão das paixões não é inaugural, está intrinsecamente ligada à própria história da roupa, quando observamos nos primeiros indícios de seu uso, ainda na pré-história, relacionada não apenas à uma necessidade climática, mas à capacidade de caçar um animal, à força e superioridade que determinariam a pele sob a qual estaria o homem que matou a presa. O cinema trabalha, além destas relações iniciais, outras possibilidades para o uso da roupa, como veremos mais adiante. O que vestimos pode assumir o significado narrativo da força e das paixões²⁸.

E é através desta relação que a roupa, pelas múltiplas características que lhe foram atribuídas em tecidos e tinturas, sobrevive à moda, ao tempo e uso desta, ressignificando-se de tempos em tempos, conforme as relações entre os sujeitos e suas roupas. Como as imagens do cinema, elas nos lembrarão de algo, buscarão nossa memória para dialogar, mas formarão em cada um, um discurso diferente, conforme as idiossincrasias de cada espectador ou usuário.

Moda é um modo, uma linguagem carregada de significados e, tal como é, incorpora-se ao nosso corpo não apenas através de um verbo, mas de imagens, peças, roupas, do toque, do cheiro, da sua visualidade. O vestir está nos nossos sentidos e, apesar de estarmos costurados à

²⁷Exposição **Fashion Pashion** – 100 anos de moda na Oca, OCA – Parque Ibirapuera, São Paulo, S.P., out 2004.

²⁸ Ver Miranda, 2000

imagem cinematográfica, é através das nossas experiências que a cooptamos em nossa memória e as sentimos.

No cinema, a educação visual que, através dos artifícios da imagem, garante o entendimento da narrativa e aparece sob diversas circunstâncias, entre elas a indicação social, geográfica e econômica dos sujeitos, revela possíveis mudanças comportamentais e seqüencialidade.

Para ser sensual, decote. Para ser forte, justo. Para ser velha, vestido com flores. Para ser criança, bonés e calças curtas. Para bondade, cores claras. Para maldade e vingança, cores escuras. Para o amor, vermelho ou cor-de-rosa. Estas histórias estão no cinema e conversam com o real vivido de cada espectador.

Na tela é comum personagens revelarem modificações comportamentais do vestir para adaptarem-se às necessidades sociais e afetivas vividas em suas histórias. No filme *Grease* – Nos tempos da brilhantina, (*Grease, 1978, dir. Randal Kleiser*) a personagem principal Sandy, vivida pela atriz Olivia Newton John, passa por um longo conflito amoroso diante da notícia de que o jovem amado, personagem de John Travolta. Vestida com cores claras e vestidos esvoaçantes, típicos da adolescência dos anos 60/70 ela, ao resolver assumir seu amor, após longos e torturantes conflitos de valores, veste-se de couro preto e justo. O corpo agora aparece delineado pela roupa, cabelos soltos ao vento, ela não é mais uma menininha e está pronta para o amor. Grita, através de sua roupa, a sua nova condição de mulher.

Outra possibilidade de uso de um figurino bastante comum e primordial dentro da educação visual do cinema, e que vemos de forma bastante “naturalizada”, é o entendimento da seqüência entre um fato e outro, construído a partir das roupas. Quem me diz, olhando as histórias contadas pelo cinema, que é um outro dia? Quem conta que, apesar dos mais diversos fatos terem acontecido, as personagens ainda não se distanciaram de um primeiro fato?

As roupas são, inúmeras vezes, elementos de ligação entre os acontecimentos narrados num filme e, desta forma, informam a condição da história e dão continuidade à seqüência de fatos vividos pelas personagens.

Se se trata de uma outra parte da história, basta trocar a roupa das personagens e o público irá entender que não é o mesmo momento, porque já foi educado para ver as roupas no cinema como veículos de continuidade e sabe que, se não houve alteração no vestuário, é porque o que está vendo não é uma continuação do fato anterior. Do mesmo modo, se a pretensão for contar em duas horas de um longa-metragem a noite de um grupo ou indivíduo, não trocamos suas roupas e o entendimento de que uma cena é seqüencial a outra está garantido.

Roupas e objetos estão no cinema e fazem parte de sua narrativa, na medida em que seus personagens são vistos e lidos por elas, através delas. Primeira imagem do corpo, sua presença ou ausência é sempre referendada pela sua existência como inegável marca de humanidade. A uniformidade e a repetição de peças, cores e cortes para produção cinematográfica são possibilidades de permanência de uma linguagem não verbal – própria do cinema – e através da qual se dá uma forma de educação visual, a partir dos movimentos da memória, que corrobora sentimentos e narrativas.

Através da permanência de personagens, dos objetos cenográficos e das roupas ao longo da história do cinema, utilizam-se as repetições para ensinar o que cada sujeito deve ser ao vestir e como devemos entendê-lo. Assim como o corpo foi aos poucos sendo transformado nas imagens da tela, as roupas, maquiagens e objetos também foram sendo re-significados, re-imaginados e imbuídos de outros sentidos.

As roupas tocam nossos sentidos, fazem parte, portanto, do universo perceptivo que cria as imagens da memória e que selecionamos artificialmente através dos movimentos desta, concomitantemente às

relações observadas, experimentadas, sentidas.

É o cheiro pelo qual uma criança se apega a seu cobertor, uma peça de roupa, um ursinho de pelúcia, seja lá o que for. Roupa que pode ser colocada na boca, mastigada, qualquer coisa, menos lavada. Roupa que carrega as marcas do dente, do encardimento, da presença corporal da criança. Roupa que se deteriora: um braço de ursinho que se parte, a batinha que se torna puída. Roupa que dura e conforta, roupa que como qualquer criança sabe, é particular. (Stallybrass, 1999, p. 15)

Somos insaciáveis em nossa existência, constantemente fadada à insatisfação da aquisição – seja de objetos, conhecimentos ou experiências – e a roupa é a possibilidade de continuação do sonho de ser completo. Atualmente, alma e corpo fundiram-se e cuida-se do corpo como outrora a alma fora cuidada²⁹. A roupa, como extensão deste corpo, costura-se à esta dinâmica da insaciabilidade, sendo prometida como salvação do ciclo de incompletude que ainda ameaça desconectar o corpo e a alma, como já o foram em outros momentos. A roupa aglutina e individualiza, une o desconecto, num ir e vir que nos confunde e arrebatata.

Esta fronteira entre o ser e a roupa, que pode ser vista através da necessidade pouco biológica e profundamente estética e cultural do vestir, perturbam-nos ao revelar que o corpo já não difere da roupa que (o) carrega. Esta se estende sobre ele, toca-o como talvez nenhum outro corpo possa tocá-lo, com frequência e intensidade. Desta maneira ela recebe o sujeito que a escolheu, comprou e guardou. Estes limiões podem ser vistos por causa e através do cinema e este olhar, em especial, repousa sobre o cinema de Kar-wai.

E o cinema conta um conto das roupas.

Se as fronteiras parecem confusas para as pessoas que vestem as peças, que dirá olhá-las num outro ser, não palpável, visto apenas através

²⁹Ver SQUICCIARINO, N., 1990

da luz que passa pela fita, personagens criados para um vestir específico.

Neste mundo onde não existe gravidade, onde nada mais pesa e tudo se equivale, o que resta aos corpos senão descarregarem do seu fardo e pairarem, lívidos e improváveis, estendidos como um lençol, que nada mais vem envolver, nem suportar? Não mais sudário nem abrigo, mas superfície polida a rejeitar a sua materialidade, a desfazer-se da sua insignificância em significar. (SENRA apud Sant'anna, 2004, p. 187)

As roupas do cinema podem servir ao reconhecimento e à classificação dos personagens que as vestem, mas, para além de uma significação imediata do olhar, outras leituras são construídas através das memórias.

Na aquisição, quando uma roupa sai de uma vitrine e repousa num guarda roupa? Quando um filme deixa de ser um outro e passa a ser minha essência? Quando passa, junto ao corpo, por experiências que serão eternizadas em sua existência? Na visualidade, quando a vemos transpor todas as barreiras temporais, conectando-se à imagem?

Neste mundo transparente, os seres se agitam como numa prisão. É como um líquido viscoso isto que os contém, ligando cada um de seus movimentos ao universo inteiro. (E já não é mais possível esse baixar dos olhos, esse aceno, sem que toda a escuridão do mundo seja ao mesmo tempo convocada.) Mas eles não se movem para mim, esses corpos. Cada um de seus movimentos apenas aciona um movimento do mundo do qual eu seria o último prolongamento, e o mais frágil, e o mais exposto – a garantia única da sua visibilidade. (SENRA apud Sant'anna, 2004, p. 186)

Eu, que vejo o filme e empresto a ele minhas emoções e meu corpo concreto, sou parte de sua ação. Não há filme sem espectador. O que é a roupa sem um corpo?

Busco os cortes e os tecidos do filme que reverbera em minha memória para observar como as roupas deixam marcas em nós.

Costuro minhas visões e as de outros contempladores do vestir e do ver.

Da maneira como a estamos costurando, a roupa é objeto da educação visual do cinema, *imagem agente* do reconhecimento de si na memória das personagens e de nós mesmos, e de ambos passa a ser referência. Ao vê-las, remetemo-nos a sentidos anteriormente construídos e buscamos, assim, uma forma de criação e permanência da memória.

Como linguagem, tecidos e cores transcendem suas funções de cobrir/vestir e transformam-se em símbolos carregados de sentido. E, parafraseando Barthes, sempre há um sentido que transborda do uso do objeto.

... sabemos que os antigos soldados da república romana costumavam jogar sobre os ombros uma coberta para proteger-se da chuva, do vento, do frio; naquele momento, evidentemente essa roupa como objeto não existia ainda, não tinha um nome, não tinha sentido; estava reduzida a um simples uso; mas a partir do dia em que lhes deram uma forma padronizada, essa vestimenta passou a ser a 'pênula', nesse momento essa vaga coberta passou a ser o veículo de um sentido que foi militarizado. (Barthes, 2001, p. 208)

A roupa carrega, entrelaçada à sua trama, cor, forma, sentidos que vão além da simples informação. Eles educam o leitor destas peças na leitura de si próprias e das imagens vistas.

E o cinema conta histórias de objetos e, conforme sua necessidade de ser compreendido mais ou menos literalmente, reforça as relações sociais que estes objetos e roupas carregam em suas próprias histórias. Trajetórias de pessoas que não existem sem tais peças e são as roupas – protegem, cobrem, enfeitam, fantasiam, fingem, uniformizam, classificam, distinguem – que narram, movem-se e introduzem conflitos que levarão os sujeitos à ação. As roupas modificam-se de acordo com a nossa história e, através dela, tornamos visíveis nossos fetiches mais secretos e escondemos tantos outros...

Terceiro corte

Amor à Flor da Pele

*O encontro deles foi constrangedor.
Ela estava envergonhada, a cabeça baixa
dando a ele a chance de se aproximar.
Ele estava assustado demais para se chegar
Ela se virou e saiu.
Hong Kong, 1962³⁰*

É a história de uma mulher e seu vizinho. Ela é Sra. Chan, ou Su – qipao, salto alto na rua ou chinelo em casa. Ele se diz Chow – terno e gravata quase sempre impecável, gel, caneta no bolso. Quando alugam seus quartos em apartamentos geminados, nem imaginam que seus cônjuges se envolveriam.

E percebem-se traídos quando consolam a solidão em busca da comida de cada um. Esbarram-se nos corredores estreitos e tomam chuva. Dividem os táxis e as traições.

Apaixonam-se e, então, simulam fatos e sentimentos.

Quando ele decide ir embora quer levá-la junto, mas ela...

Ela troca as estampas do vestido. Com ou sem mangas. Ele troca as gravatas.

Roupa tradicional, com estrutura firme, cortes precisos e o ajuste no corpo que delineiam a sua personalidade, a maneira de seu casamento, os modelos de sua conduta. Ela não muda o modelo do seu vestido e ele parece tão perfeito, tão adaptado às suas formas esguias e insinua-se, como se tivesse nascido colado ao seu corpo. Firme, fixo, como tradições. Como um casamento.

Mas a roupa precisa mover-se, e Su o faz através da fenda. Nas pernas. Além do movimento, os cortes trazem também o mistério que a envolve e a constatação de que há um corpo, com outras formas, sob um

³⁰Cf. *Amor à flor da pele*

vestido. A roupa ajusta-se ao corpo, mas não o substitui. Há sensualidade. Há cor, texturas, desenhos através da costura e do tecido. Atrás da fixidez, da segurança e estabilidade.

Pescoço? Vemos a nuca coberta pela trama, o peito sufocado sugere-se através do tecido colado ao corpo. As frestas narram o filme, as fendas contam as coxas, os pés, braços. Todo o resto modela-se atrás de uma única peça.

Sua estrutura, seu modo de caminhar, subir as escadas demonstram elegância, superioridade, aparência. Ela vive de aparências. Distancia sua imagem da condição de locatária de um quarto em casa alheia; da infidelidade de seu chefe; da pouca perspicácia dos amantes. “*Ela se veste assim para comprar noddles?*”, pergunta uma outra qualquer. E carrega sua marmita, vai ao beco, desce as escadas retas e constantes do beco e invade a fumaça, esconde-se nela. Mas não se mistura.

Sair pelo bairro é, pois, se expor. O convívio rege, em primeiro lugar, a apresentação pessoal. Esse espaço de transição é marcado por certa “teatralidade” (...), e a pessoa sempre está encenando em maior ou menor grau. Convém oferecer aos outros uma imagem apresentável. A roupa logo é objeto de interpretação, pois conhecem a roupa habitual.: ‘A senhora está muito bonita hoje...’, dirá o comerciante à sua freguesa, para depois comentar para o bairro: ‘Madame X estava toda arrumada...’ Precisa existir uma razão aceitável para tal desvio da norma nos trajes, já que todo desvio é notado, comentado, interpretado. (PROST, 1992, p. 118)

A roupa habitual do bairro citado acima por Prost e a roupa habitual de *Amor à Flor da Pele* são distintas. No filme, todas as mulheres usam vestidos iguais, exceto as serviçais, que usam o mesmo corte e gola, porém vestem calças e amante, esposa de Chow, com seus decotes e ombros nus. A tradição do qipao na China repete-se no filme, assim como a presença dos valores e dos costumes. Mas ela está no primeiro plano e seus

vestidos, em plano detalhe³¹, aproximados dos nossos olhos, tornam-se únicos na repetição.

O detalhe é o lugar que nós não vemos. Não é o olhar do olho humano. Primeiro e primeiríssimo planos são construções imagéticas que criam visualidades do real, uma aproximação do sujeito até a perda do referencial e a criação de um outro parâmetro, desta vez mnemônico.

A perda da referência traz à imagem – e isto só acontece no plano detalhe ou close – a possibilidade de ocultamento e revelação muito além da capacidade visual humana. Completamos a imagem com a imaginação criando um extra-campo no qual colamos o que vemos com outras imagens e com as nossas próprias experiências, como proteção ao horror da possibilidade de não existir o que falta aos olhos. Um pedaço de corpo? Olhos sem um rosto? Tecidos estampados sem um modelo de vestido? O que vemos não é, definitivamente, o que entendemos e o que a nossa imaginação nos faz ver.

Sei que posso filmar apenas uma curva de suas pernas e, ainda assim, quem assistir entenderá que o corpo ausente existe e que sua falta torna visível a estética pretendida à imagem vista. Não vemos os rostos dos amantes, em nenhum momento do filme, mas sabemos que nesta ausência há significado, porque reconhecemos a distância entre um corpo fílmico e o corpo real, mas os artificios das imagens fazem-nos traduzir os limites entre o que vejo e o que sei, o falso e o real, a simulação e o fingir.

Esta relação entre as fisionomias das imagens e o que criamos a partir delas ocorre de acordo com as experiências, mas também depende da forma como a construção narrativa da imagem é apresentada, determinando um grau de maior ou menor autonomia na leitura das imagens. A velocidade dos cortes, os filtros de cores, os enquadramentos e

³¹ O plano detalhe é o recorte da figura humana ou de objetos revelando parte destes que ocuparão todo o espaço da tela. Ver: Costa, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989

tomadas de câmera podem definir, concomitantemente à estética, uma concepção política dos fatos e uma forma de educação visual.

A fisionomia de cada objeto num filme é o resultado de duas fisionomias – uma é aquela própria ao objeto, que é independente do espectador – e a outra é determinada pelo ponto de vista do espectador e pela perspectiva da imagem. (...) O enquadramento e o ângulo podem fazer com que as coisas se tornem odiosas, adoráveis, aterradoras ou ridículas, à sua vontade. (BALÁZ, apud Xavier, 1983, p. 98)

O figurino e o cenário, a disposição dos objetos, suas repetições, sua intimidade com a imagem e com as personagens de Kar-wai revelam suas intenções, seus artifícios para exibí-los narradores.

Quando os vizinhos notaram a ausência dos amantes, Ela havia repetido um vestido. Quando percebeu a gravata do chefe, um presente da outra, o vestido também se repete. Assim como quando choveu, e nenhum outro foi tão evidente. Com listras pretas, cinzas e brancas, formando uma oposição visual, como as listras gostam de fazer, contradizendo-nos sobre suas origens: o vestido é preto ou branco (PATOREAU, M., 1983)? Que importa? As verdades nos confundem como as listras e precisam ser repetidas. As histórias também.

E a chuva os trouxe juntos, para casas vizinhas. E tornaram-se próximos. Visitaram-se, simularam e consolaram-se. E gostaram de suas histórias. Tinham gostos parecidos. Recriaram-nas.

E contaram:

- *Pode parecer estranho convidar você, mas quero lhe perguntar uma coisa. Aquela mala de mão que usava esta manhã... onde a comprou?*
 - *Por que pergunta?*
 - *Parecia boa. Quero comprar uma para minha mulher.*
 - *Sr. Chow, é tão bom para a sua mulher.*
- *Não é bem assim. Minha mulher é muito exigente. Faz aniversário dentro de dias e não sei o que lhe comprar. Pode comprar uma para mim?*
 - *Ela não deve querer uma bolsa igual à minha.*
- *É mesmo. Não tinha pensado nisso. As mulheres não gostam disso.*
 - *Não. Ainda mais se são vizinhas.*

- *Eles fazem de outras cores?*
- *Preciso perguntar ao meu marido.*
- *Por quê?*
- *Foi ele que comprou em uma de suas viagens de negócios. Elas não são vendidas aqui.*
- *Então, não se preocupe.*
- *Na verdade, também quero lhe perguntar uma coisa.*
- *O quê?*
- *Onde comprou sua gravata?*
- *Não sei. Minha mulher compra as minhas gravatas.*
- *É mesmo?*
- *Comprou esta numa viagem de negócios. Não a vendem aqui.*
- *Que coincidência!*
- *É.*
- *Na verdade... meu marido tem uma igual. Disse que foi presente do chefe.*
Ele a usa todos os dias.
- *Minha mulher tem uma bolsa igual à sua.*
- *Eu sei. Eu já vi. Aonde está querendo chegar...*
- *Achei que era a única que desconfiava.³²*

As bolsas e as gravatas delatam um romance.

E eis que falam declaradamente a que vieram dentro da linguagem cinematográfica, cuja forma utilizada pelo diretor Kar-wai trabalha, incessantemente, a leitura das roupas como narradores das situações vividas pelos personagens, como veremos a seguir, ao relatar a relação de Su com seu figurino e dos objetos cenográficos com os ambientes.

E ambos envolvem-se por causa da traição. Um interesse mútuo pela escrita e leitura das tradicionais histórias – mangás – de jornais, acaba assumindo uma dimensão maior ao descobrirem e se declararem traídos mutuamente. O desejo de saber como é o outro cônjuge, para redescobrirem-se a si próprios, os une e cria laços que os levarão a...

Mas os vizinhos incomodam a intimidade e eles não querem ser vistos como vêm os amantes. Então, faz-se necessário um outro lugar para estar perto.

Quando ela foi visitá-lo, no quarto 2046, encontrou uma outra escada, não mais reta, de concreto firme, como a escada do beco. Agora, os

³²Cf. *Amor à flor da pele*

degraus eram espiralados, em aço preto. Ela não subiria mais em uma única direção, mas dando voltas em si mesma, e é assim que Kar-wai recorta sua seqüência. Com o barulho de seus sapatos, estalando conforme seu caminhar, ela inicia a ansiosa trajetória de ascensão e queda proposta por uma escada.

Ora suas pernas, ora seu perfil. A câmera conta seus passos e conta: Ela sobe, corta, sobe, corta, desce, corta, sobe, corta. Pára e se apóia no parapeito da sala azul, como se duvidasse, olha para trás e tomba a cabeça para frente e para baixo. Respira. Corta. Suas pernas correm pelo ladrilho. Corta. Vemos a bolsa preta, seu casaco vermelho, e ela caminha pelo corredor marrom. Corta. Um contra-plongée e a vemos de costas, casaco vermelho misturado com o mesmo tom da cortina. Corta. Suas pernas dão meia volta no ladrilho vermelho. Corta. está na escada e começa a descer. Corta. Como se levantasse de um banco azul, na sala azul, ela caminha para frente, só pernas. Corta. Em um contra-plongée, desce as escadas. Corta. Desce as escadas. Corta. Ele, na janela, amarelado pela luz em silêncio. Todos estamos em silêncio. Não ouvimos mais seus passos. Uma outra cortina vermelha lhe faz companhia, fios entrecruzados, ora mais grossos, ora com uma certa transparência vermelha. Batem à porta. Ele abaixa a cabeça, traga seu cigarro. Vinte e três segundos de interminável espera. Corta. A cortina vermelha no corredor marrom vazio. Ela aparece, saindo de repente do canto da imagem e diz: “Volto amanhã.”

Em um minuto e dezoito segundos, catorze cortes para incertezas e ansiedades de uma escada. Em um deles, vinte e três segundos de espera dentro do apartamento, aos olhos da janela. Ela voltará no dia seguinte, sem dúvida.

Neste momento, ela veste um manto vermelho.

Mas ele não suporta mais e avisa que vai embora para Cingapura. Sabe que ela não deixará seu marido e simulam a partida. Choro

compulsivo.

Um céu atrás de uma palmeira, cujo azul, que pode ser da alvorada ou do anoitecer, anuncia a cidade nova.

Mas quando ele vai embora e ela fica, leva consigo o chinelo que ela esquecera em seu quarto e a carrega consigo.

Quando o deixou sob a cama, nós o observamos ou ele nos olhou? Ele o guarda para levá-la junto quando partir. E ela o leva de volta quando vai visitá-lo em Cingapura, mas não espera até que ele volte. Ele sabe que Ela o procurou. Ela roubou o chinelo. Levou de volta o sapato que a havia levado até ele.

*Aquela época já passou. Nada do que pertencia a ela existe mais.*³³

Voltamos à Hong Kong e ele bate na porta do apartamento que morou, mas não onde Ela estaria. Pergunta pela vizinha, mas não insiste. Mais uma vez, desencontros entre vizinhos e informações. Não sabe que ela ainda está lá, só o espectador fica com o segredo, porque a vê na janela, com uma criança. Ela veste uma cor que nunca havíamos visto em seu vestido, no apartamento que guardou suas angústias.

E então ele vai para o Cambodja documentar a passagem do General De Gaulle pelo território³⁴.

Neste local, de eternos conflitos e invasões, Chow aparece nos templos de Angkor Wat, encontrados pelos franceses, no século XIX. Lá, guarda o segredo que ouvimos e vimos, mas não pudemos traduzir em

³³ Cf. *Amor à flor da pele*

³⁴ O diretor coloca-se a respeito deste fato dizendo: “Foi, em parte, um acidente. Nós precisávamos de algo que fizesse um contraste visual com o resto do filme. É um pouco como marcar música de câmara; nós precisávamos de algum contrapeso, algo sobre natureza, algo sobre história. Nós estávamos filmando na ocasião em Bangkok e assim olhávamos para os templos de toda a cidade, mas não pudemos achar nada que tivesse força suficiente para nossos propósitos. Nosso gerente de produção tailandês foi quem sugeriu Angkor Wat.(...)E quando eu descobri que o Gaulle tinha visitado Camboja naquele ano, eu quis isso também no filme. De Gaulle faz parte da história colonial que está a ponto de desaparecer.(Kar-wai apud Rayns)

palavras. As palavras suspendem-se na história de Kar-wai e, desta vez, nem nós saberemos o que foi dito.

Fim...

Vemos pouco este amor de personagens sem sexo, sem corpos nus, sem declarações decantadas em narrativas explícitas, obscenas. Mas reconhecemos a dor.

A música nos entrega o sentimento. Seu movimento, narrativa que envolve as tomadas de câmera lenta, nas quais podemos ver os detalhes das cores e formas, do sufocamento e libertação que os/nos envolvem. E que revelam o quanto queríamos ver mais, o desejo de que as portas finalmente se abrissem, que tudo fosse declarado e não é. Vemos, escondidos entre prateleiras e guarda-roupas, o respeito pelo não ver, este mesmo sentimento perdido há tanto tempo, entre homens e mulheres que fiam-se na credibilidade do olhar.

Os olhos de Kar-wai são rápidos; na dor, há música. A mesma música. E a mesma fumaça, os mesmos gestos, os mesmos restaurantes, a mesma comida, até os vizinhos parecem ser os mesmos. Não há diferença num plano geral, mas é tudo diferente, único. Repetidas vezes. A mesma música. Como um encantamento.

Para mim, a música no cinema é aceitável apenas quando usada como um refrão. Quando nos deparamos com um refrão num poema, nós voltamos (já tendo assimilado o que lemos) à causa primeira que estimulou o poeta a escrever os versos. O refrão faz renascer em nós a experiência inicial de entrar naquele universo poético, tornando-o próximo e direto, ao mesmo tempo em que o renova. Voltamos, por assim dizer, às suas fontes. (TARKOVSKI, 1998, p. 190)

E estas músicas que se repetem são como os refrões ditados por Tarkovski. A paisagem sonora, a música e o diálogo são, respectivamente, as canções citadas do filme. Os diálogos, em cantonês, são estrangeiros

à minha audição. Quando as músicas falam, misturam-se com as histórias vividas. “Quizás, Quizás, Quizás” canta em espanhol o intérprete americano no filme chinês. E pensamos, durante o filme “talvez, talvez, talvez”. Uma pluralidade de sons e conhecimentos inseridos na imagem que se permite a eles. O cinema tem sua pátria, mas não a exige no espectador. Todos voltam às suas próprias experiências.

O vestido é também um refrão, apenas parte destas repetições, que não apenas a envolve, mas também às outras mulheres, assim como terno, camisa e gravata abrigam Chow e os outros homens de Kar-wai. Apenas a amante ousa um decote.

Repetições que decantam o que seria mais uma história de amor, dentre tantas outras, dentre tantos orientais iguais, tantas novelas de folhetim, tantas infidelidades... Qual a diferença entre os casais?

Não podemos ver os rostos dos traidores que movem a história. Não sabemos se se amam, quais serão as suas histórias, se usam a mesma música, se ela também está sempre com o mesmo corte de vestido... Não importa o amor dos outros, nem suas faces. Apenas ouviremos suas vozes de amantes, alguns momentos de desculpas e cobranças. A ausência no relacionamento surge como ausência corporal e sonora. Personagens distantes.

Por que você não mostrou a esposa dele e o marido dela?
Principalmente porque as personagens centrais iam representar o que eles pensavam que os cônjuges dele/dela estavam fazendo e dizendo. Em outras palavras, nós íamos ver ambas as relações - o romance dos adúlteros e a afeição reprimida - em um único par. (...) É como um círculo, a cabeça e o rabo da cobra encontrando-se.³⁵ (Kar-wai apud Rayns)

³⁵ Tradução livre: “*Why didn't you show his wife and her husband? Mostly because the central characters were going to enact what they thought their spouses were doing and saying. In other words, we were going to see both relationships - the adulterous affair and the repressed friendship - in the one couple. (...) It's like a circle, the head and tail of a snake meeting.*”

Mas só a distância pode assegurar o segredo, ele pensa. E sugere também um universo paralelo, no qual a relação possa existir, escondida dos olhares que não podem ver. Uma saída. Há um segredo iniciado entre ela e ele e, então, torna-se impossível suportar. É a crise de um lugar para esconder que revela e o subterfúgio de um ambiente separado, dividido por finas paredes e com seus possíveis transeuntes estranhos e que se torna ideal para manter um segredo, até que seja necessário. O quarto 2046 é a saída. Cingapura é fuga.

- Antes, se alguém tinha um segredo que não quisesse contar para ninguém, sabe o que fazia? (...) Ia até uma montanha, encontrava uma árvore, abria um buraco nela e sussurrava o segredo no buraco. Então, cobria ele com barro e o segredo ficava lá para sempre.³⁶

Corte no escuro, gritos entre aplausos e a primeira imagem do templo cambodjano, em Angkor. Silêncio e pássaros. Um dedo desliza sobre o orifício de uma pedra. O rosto observa, se aproxima e a música inicia a fala que não sai da boca, mas de um lugar interno, presa em lugares apertados e desconhecidos. O homem cochicha seu segredo para a parede. Os templos, o menino, a noite, todos contemplam e a música fala.

A câmera curiosa se aproxima da parede, avizinhando-nos, não apenas de uma parede. E as ervas escondem o segredo dentro do buraco, como se preenchessem, além do vazio da pedra, os vãos do amor que a história deixou.

As imagens das abóbadas, os planos gerais das ruínas, o céu e os pássaros trazem para o finito espaço, o infinito da memória dos personagens que viveram para nós por uma hora e meia em apartamentos e escritórios fechados, em becos ou escadarias obscuros, através de planos-detalhes ou closes. A contraposição dos espaços anônimos, abarrotados e cerrados de Hong Kong com a imensidão sonora e visual de Angkor, com seus amplos templos, repletos de significados

³⁶Cf. *Amor à flor da pele*

desconhecidos entre os buracos de suas construções, os quais permaneceram escondidos dos olhos ocidentais até o século XIX, quando foram avistados pelos franceses. As únicas coisas que restam no escuro, são os cantos dos pássaros e os segredos.

O segredo de Kar-wai não está escondido. O que é revelado também carrega o segredo dos olhares e da memória de cada espectador.

Em *Amor à Flor da Pele*, quem conhece os segredos?

A valorização da trama que entra em contato com a pele já não é apenas a valorização do espaço que cerca o corpo; também permite uma compreensão controlada do espaço circundante, pois o material textil é um dos raros signos táteis, visuais e afetivos que se preservam num mundo onde tudo é concreto, agressivo e nos afasta do que pertence à esfera do olhar e do toque. (VINCENT-RICARD, F., 1987, p.184)

Kar-wai concede um lugar aos objetos que lhe é negado em muitas outras instâncias, espaços ausentes de afeto e contemplação. Suas roupas e seus objetos narram a história. Sua trama toca.

Ao contar seu conto em *Amor à Flor da Pele*, Kar-wai deixou um corte fora da composição final. A seqüência de amor, interpretada pelos atores e que trariam aos olhos do espectador a resposta para uma das perguntas soltas na imagem, foi silenciada antes da apresentação. O beijo, o quarto, a luz e a cama que abrigaram a encenação dos atores e que, talvez, satisfizessem a curiosidade de um público ávido pela consumação – em diversos sentidos – foram silenciados na exclusão destas imagens do olhar de uma platéia maior. As alterações na trama final reformularam a composição, mesmo após a história ter sido contada, interpretada, filmada. Ao bel prazer de seu autor.

Desta forma, Kar-wai nos colocou um segredo que, mesmo sendo apontado, inclusive por ele em entrevistas e imagens na internet, não deixou de esconder. Da mesma maneira que afirmamos constantemente que as imagens e as roupas revelam, simultaneamente elas escondem.

Editar um filme é escolher o que será mostrado e o que será escondido. *Amor à Flor da Pele* é um filme sobre segredos entre as personagens e, como característica própria, segredos cinematográficos. O diretor guardou segredos e, ao retirar a cena que consumiria o ato sexual – a entrega dos corpos despidos –, ofereceu aos espectadores a possibilidade de também guardarem seus segredos, imaginando se este foi consumado ou não.

As roupas também guardam segredos de quem as veste. Por excelência, a roupa é um invólucro do corpo e da pele que cobre e, portanto, já carrega em si a premissa do esconder. Há compreensão a partir de uma educação visual do vestir, mas não desaparecem as possibilidades infinitas de desejos e relações entre o que se veste e quem se veste e que podem estar escondidas nas costuras das escolhas e das linhas que amarram os sentimentos das pessoas.

Muito antes de eu ter me aproximado o suficiente para falar com você na rua, em uma reunião ou em uma festa, você comunica seu sexo, idade e classe social através do que está vestindo – e possivelmente me fornece uma informação importante (ou uma informação falsa) em relação a seu trabalho, origem, personalidades, opiniões, gostos, desejos sexuais e humor naquele momento. Talvez eu não seja capaz de colocar em palavras o que observo, mas registro a informação inconscientemente e você faz o mesmo, simultaneamente em relação a mim. Quando nos conhecermos e conversarmos já teremos falado um com o outro em uma língua mais antiga e universal. (Lurie, 1997, p. 19)

Quando vou ao guarda-roupa e escolho uma peça para usar, a dimensão das informações e sentimentos associados a esta peça está, de certa forma, entalhada no meu modo de ver o que vou vestir³⁷. Às vezes escolho conforto, outras vezes a aparência de algo ou alguém que pretendo ser. Mas posso ainda simplesmente resgatar um casaco e vestir

³⁷ Ver Castilho, p. 142

a presença de uma amiga que o herdou quando a mãe morreu e que nunca mais conseguiu usá-lo, por mais bonito que fosse. Para ela, inexplicavelmente, não seria mais possível vesti-lo e, por essa razão, presenteou-me. Para mim, sua mãe moraria eternamente naquela peça e a roupa e eu ganhamos, naquele momento, uma nova memória de nossa existência. De certa forma, a peça de roupa e eu tínhamos um segredo que não se revelaria a quem não quiséssemos ou não nos conhecesse.

O cinema colou corpo, roupas e personalidade e preocupou-se em educar e dar visibilidade aos sujeitos, expor suas intimidades, cochichos e sentimentos. Tudo pode ser visto através da arte de filmar, tudo pode ser vestido ou ser representado pelas formas do vestir. Kar-wai recusou esta verdade e guardou um segredo.

Quarto corte

Recortes e Costuras.

Eu vi Su. E a vi de Qipao.



Qipao – lê-se tipao –, também conhecido como cheongsam, é o vestido tradicional, imagem vestida da China no corpo de suas representantes.

Quando os Manchures, uma tribo do norte da China, elegem um novo Imperador e fundam a dinastia Qing (1644-1911), o *cheongsam* inicia uma trajetória que marcará não apenas a última dinastia chinesa, mas toda a história do costume e da linguagem visual desta roupa até os dias de hoje.

Considerado um “representante por excelência dos atavios da nacionalidade chinesa, em atenção a sua perfeita e harmoniosa combinação entre o interno e o externo” (MENG, N.³⁸), o qipao mantém-se na indumentária chinesa ao longo de aproximadamente cinco séculos e passa por alterações de produção, bem como de significado, conforme as transformações da sociedade e dos sujeitos nela envolvidos.

Advento da cultura feudal chinesa, o *qipao* tem em sua concepção a possibilidade de expressão da mulher num universo de restrições, no qual a virtude feminina fez desvendar, através de um vestido, os sentimentos velados em outras circunstâncias, como as da fala e do gesto. Porém, por ser ajustado ao corpo, é preciso manter uma postura ereta para que o *qipao* seja confortável. É necessário adaptar-se ao que se veste e é possível falar e calar através do vestir.

As variações de tecidos, cores e estamparias foram e são reflexos das mudanças políticas, culturais e sociais da China que extinguiu a dinastia Qing em 1911. A partir de então, pequenas transformações nos moldes e status do vestido podem ser observadas nos diferentes formatos de manga, bem como aumento (década de 30) ou diminuição (década de 10 e 20) da aceitação da peça no vestuário da população.

O modelo foi simplificado a partir da forma original de 1600, mas não muito. O que mais mudou foram as estampas. Na

³⁸Publicação virtual. Site: <<http://www.chinatoday.com.cn/hoy/2004/0403/26.htm>>

época, as roupas eram bordadas com motivos étnicos, símbolos de vida longa e poder: o dragão, que era símbolo imperial, a fênix, e outros temas. Hoje, já não são bordados à mão. São produzidos com tecidos em jacquard, que repetem os motivos em relevo na mesma cor para os mais discretos, ou em cores vivas para os mais chamativos. Os modelos mais exclusivos e mais caros são produzidos ainda com bordados originais feitos à mão com fios de seda. (MATZENBACHE, M.³⁹)

As cores – vermelho, azul e amarelo ofuscantes –, os nós chineses que arrematavam o vestido e sua estrutura de corte permaneceram, mas muita coisa mudou desde as origens. Só a roupa permaneceu. A moda mudou.

A Revolução Cultural (1966 – 1976) teve papel fundamental na história do qipao no território chinês. Condenado, como símbolo do feudalismo, o uso da peça foi proibido e muitas foram queimadas, em nome da Revolução. O valor simbólico da roupa pesa sobre ela como se fossem vícios particulares ao seu corte e tecido. Quem usasse um qipao seria traidor da nova política e inúmeras peças foram escondidas para não serem queimadas. Um novo uniforme foi estabelecido para a China revolucionária e este não poderia remeter ao Império, assim como o qipao fazia.

Após este período, o qipao permanece como elemento esquecido da cultura chinesa, sendo sustentado apenas por seu caráter folclórico, vestido por recepcionistas de hotel, turistas, crianças ou em situações formais que suscitam a necessidade de ver a China através da roupa.

Para o ocidente foi Suzie Wong, personagem principal do filme “O mundo de Suzie Wong” (The World of Suzie Wong, 1960, direção de Richard Quine), interpretada pela belíssima Nancy Kwan, quem trouxe o vestido, em 1960, como a prostituta e miserável chinesa que sonhou e ousou casar-se com o ocidental Robert Lomax (William Holden), fascinado

³⁹Publicação virtual. Site:
<http://www2.uol.com.br/modabrasil/china_link/china_tipao/index2.htm>

pelas suas fendas. Tangenciando as analogias políticas e culturais do filme – principalmente se considerarmos seu período de exibição –, reconhece-se que a presença do qipao na fita foi amplamente aclamada no âmbito ocidental e o introduziu como símbolo étnico característico da China, um sinônimo de um povo exótico e desconhecido para muitos ocidentais. Não é à toa que, quando Suzie veste-se à moda das garotas do ocidente para tentar conquistá-lo, Robert rasga suas roupas. Ela deve continuar sendo a chinesa com qipao.

Bastante em voga durante este período, o vestido também foi esquecido pelo ocidente e ressurgiu, após quarenta anos deste primeiro movimento, novamente através das luzes do cinema⁴⁰, sobre o corpo de Su, que retrataremos mais adiante.

Retornando à política do vestir, da mesma maneira que as revoluções preconizam novas formas de governo e impérios, a roupa mantém-se afirmando condições e negando outras, continuamente. Uma relação de poder é determinante dos gostos e mesmo das tradições a partir das crenças das elites que elaboram e autenticam as virtudes e os vícios de cada período histórico que conduzem.

Uma lenda conta a história de uma jovem pescadora, que viveu próxima ao Lago Jingbo, e não era apenas bonita, mas também inteligente e habilidosa. Porém, quando ia pescar, ela era freqüentemente impedida por seu vestido comprido e desajustado. Ela quis, então, fazer um vestido mais prático para trabalhar e criou uma roupa multi-delineada, abotoada e com fendas, que permitissem a ela prender uma parte na frente de seu vestido quando fosse trabalhar.

Um jovem imperador que corria pela China, naqueles tempos, teve um sonho numa noite. Nele, seu falecido pai lhe contou que uma adorável pescadora vestida num cheongsam, que vivia no Lago Jingbo, se tornaria sua rainha. Após acordar do sono profundo, o imperador mandou seus homens procurem-na. Eles a encontraram e ela se tornou rainha, levando consigo seu cheongsam. Todas as mulheres da Manchúria seguiram seu estilo e

⁴⁰Ver CHING-CHING NI, site:

<http://www.ifrance.com/club-chine/ldlp_autres/Shanghai_qipao.html>

rapidamente o cheongsam tornou-se popular. (LEGEND OF CHEONGSAM DRESS⁴¹)

Na busca pelas origens do *qipao*, a lenda acima citada surge como elemento da narrativa milenar que envolve aquela roupa e seu império.

Como um dos aspectos aos quais este texto se volta, a memória pode ser vista neste pedaço escrito de história, assim como nas imagens que fundamentam a estrutura cinematográfica.

Lendas são narrativas fantásticas⁴², baseadas nas tradições populares e, a partir delas, elementos da cultura e da história permanecem como referências aos antepassados e às sociedades anteriores à atual necessidade da fidelidade escrita palavra por palavra.

Seu aspecto atemporal, apesar de cronologicamente contada, envolve além do vestido, a própria história de um povo que estabelece sua organização social em dinastias, retomando-a na própria narrativa. O vestido permanece não apenas porque veste a pescadora, mas também o povo e o período que ela representa. Segundo Matzenbacher:

Qi significa etnia e Pao significa roupa: era a roupa utilizada pelo povo que vivia na Manchúria (norte da China), e subiu ao trono em 1600 D.C.. Sendo conhecido como dinastia Qing, e é também famoso como última dinastia, pois perdeu o poder para os republicanos em 1911. O fato da realeza usar o modelo divulgou-o por toda China nos 400 anos seguintes. (Acesso em 18/08/2004)

O *qipao* transformou a pescadora em rainha. Tornou-a visível aos olhos do Imperador, que não a reconheceria, não fosse o vestido narrado pelo pai morto. Os mortos, porém, tudo vêem e tudo sabem. O falecido pai soube denominar o vestido que entraria para o Império, apesar da criação

⁴¹Publicação virtual. Site:

<<http://www.cctv.com/english/TouchChina/School/Culture/20021126/100225.html>>

⁴² HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S., Minidicionário da língua portuguesa. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

da jovem pescadora ter sido o resultado de uma intervenção particular em seu próprio vestuário. Ela refez seu vestido, sozinha com seu desejo. Uma adaptação para melhor servir a si mesma.

O pai morto do Imperador guia seu filho, através dos sonhos, até a moça que reinará em toda a China e seu filho crê, através do enigma visual proposto. Ele vê o vestido e confirma seu sonho. Ela é a rainha.

Ela, por sua vez, leva a roupa de pescar para o império. Sua visualidade não se altera, mesmo quando for personagem modelar de todo o reino. Todas as mulheres chinesas adotaram o vestido da rainha: ela é o exemplo, um caminho para quem a vê. Bonita, inteligente e habilidosa.

Pescadora, buscava nas águas sua sobrevivência humilde e honesta, porém perspicaz, pois interveio em sua condição desajustada, para criar fendas – aberturas, espaços –, curvas – caminhos, trajetórias – e botões – possibilidades de prender, fixar – que pudessem ser controlados à sua frente, conforme sua vontade. Ela não transformou apenas sua roupa em cheongsam, mas sua existência através dele.

Ela era apenas uma pescadora e a morte trouxe o sonho anunciador que revelou seu vestido como sinal para a realeza, trazendo uma nova vida para ela e para seu povo. A lenda transforma sua trajetória, através da roupa, como uma *imagem agente*; a história será única por causa dele e permanecerá nas lendas chinesas através dele, mantendo a memória da dinastia Qing e do período no qual os Manchures imperavam, ao recontar a origem do vestido usado até os dias atuais.

A lenda traz a liberdade do reconto oral. Quem ouve a história é seu autor em memória. Transformamo-nos em autores livres. Não há obrigatoriedade de fidelidade e a história permanece viva sob qualquer custódia da realidade. Quem conta entrega ao fato sua versão destes. Há a possibilidade de alteração conforme cada sujeito e sua existência singular.

Quando um império assume o poder, leva para seu povo toda a estética que lhe convém, inclusive no vestuário, e é para narrar sua

força e presença que leva à visualidade sua forma de conceber o mundo. O poder dita a sua moda e seus costumes. Se o passeio não tivesse sido interrompido pelo menino que fala ao rei as suas verdades, as novas roupas do imperador teriam sido usadas pela corte toda. E todos estariam nus.

Nesse sentido, as leis suntuárias que determinam excluir a legalidade ou não de determinada peça, conforme a intenção de um governo, sempre foram aplicadas sem grande sucesso ao longo da história do vestuário. Entre os séculos XIV e XIX, foram registradas as maiores incidências deste tipo de veto, que nunca conseguiu o êxito esperado em sua imposição. Talvez porque, parafraseando o poeta John Milton (1608-1674), legislar sobre o vestuário é tão absurdo quanto regulamentar a música e a dança⁴³.

Mas as restrições estiveram presentes na tentativa de resistir contra a soberania de um determinado governo não apenas para o *qipao*, na China. Antigos trajes irlandeses (mantos com franjas, usados em cima de *trews* – calças justas e curtas -) também foram proibidos na Irlanda do Norte, no século XVI. E aos franceses e sua moda, a restrição do estrangeiro, no século XVII.

Mais importante talvez do que a influência francesa na maneira de falar dos outros povos da Europa foi a de vestir, foi a da moda. Influência quase tirânica e desfiguradora de particularidades e usos tradicionais. A Rua Saint Honoré ditou de Paris a moda feminina em toda a Europa, triunfalmente, a tal ponto que Catarina II impôs à Rússia uma lei suntuária para reprimir as importações dos vestidos e novidades parisienses. (SOUSA, O.⁴⁴)

Durante muito tempo, os negros foram proibidos de usar lãs e certos tipos de algodão, sedas ou tecidos com padrões mais refinados.

⁴³Ver WILSON, E., p. 41

⁴⁴Publicação virtual. Site:

<[http:// www.bvgf.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf_cfa_sousa.htm](http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf_cfa_sousa.htm)>

Ornamentos de ouro ou prata no Brasil, segundo as leis de 1749, não poderiam adornar seus corpos, mesmo se fossem apenas imitações⁴⁵. A Igreja e o Estado impuseram, também através das leis suntuárias, o corte de cabelos e barbas aos homens decentes do campo e da cidade⁴⁶. Sapatos com bicos excessivamente compridos também já foram proibidos na Europa⁴⁷.

Símbolos, rótulos, organizações comportamentais e culturais: a quem pertence a roupa que eu visto?

Os movimentos do vestir não estão apenas sob o controle dos sujeitos que abrem seus guarda-roupas, ou olham as vitrines. As roupas caem em desuso, ou ampliam suas presenças, de acordo com diversos fatores que circundam a vida dos indivíduos, das cidades, dos governos e dos períodos pelos quais estas passam.

A sociedade vestida deflagra a composição da paisagem urbana que cerca os sujeitos e envolve-se social, estética e politicamente com eles:

(Em Londres) O chapéu alto, do tipo 'coifa' ou cartola, desapareceu gradativamente, enquanto as fornalhas de carvão eram substituídas por gás e eletricidade, reduzindo o número das coifas e, portanto, a utilidade desses chapéus como forma ilusória. (LURIE, 1997, p. 116)

As formas transfiguram-se em símbolos e, associadas a significados diversos – variantes das intenções políticas circunstanciais – diluem-se na memória das relações sociais e pessoais dos sujeitos.

Os espartilhos saíram da moda obrigatória e mantêm-se nos figurinos do sexo – apenas na concepção do fetiche, não da funcionalidade – porque os corpos atualmente cultuados são moldados através de intervenções cirúrgicas e ginásticas.

Todas as peças, criadas e perpetuadas ao longo dos tempos, têm sua história e seu público recontados constantemente sob a ótica da valoração

⁴⁵Ver EDMUNDO, L., site: <<http://jangadabrasil.com.br/maio/fe90500a.htm>>

⁴⁶Ver ROTA-ROSSI, B., site: <<http://www.online.unisanta.br/2003/04-05/colabora-2.htm>>

⁴⁷ Ver LAVER, p. 65

circunstancial. Como aconteceu com a calça *jeans*, criada por Lévi Strauss por volta de 1850, com lonas de barracas, a partir da necessidade de uma peça resistente o suficiente para suportar o trabalho dos operários das minas de carvão nos Estados Unidos, e que foi transformada em peça símbolo da juventude, da versatilidade e resistência desta em qualquer circunstância. Não apenas um operário: se quero ser jovem, visto jeans.

Para ler os símbolos muitas vezes temos de ser temporariamente cegos para a forma. Mas não somos realmente cegos. Nós percebemos a forma, e ela nos afeta por si mesma, falando diretamente à nossa memória inconsciente e à nossa fantasia exatamente do modo como as cores o fazem, atraindo-nos ou repelindo como as formas na arte o fazem, seja qual for o estilo e o tema; ou talvez deixando-nos frios, do modo como a arte também pode fazer. (HOLLANDER, 1996, p. 240)

Como já anunciamos, a roupa não é apenas sistema de moda, assim como não somos meros espectadores passivos desta, espectros da sociedade. A forma do vestir nos afeta, toca e envolve, corporificando a existência através das peças que usamos, sejam nossas ou dos outros, cotidianas ou em festas, velhas ou novas, repetidas ou não.

Apesar de ser linguagem e, nesta condição, tornar-se passível de controles e regularidades, nossa existência e/ou resistência sobre as roupas, as fazem ser reinventadas, acrescentando camadas à sua história e, desta forma, também nos reinventamos.

No cinema, os personagens são vestidos e suas roupas falam através de permanências.

Os óculos são os sujeitos inteligentes e, por sua vez, abobalhados, que desvendam mistérios; os chapéus apresentarão personalidades formais e suspeitas, assim como as roupas uniformizadas dos mordomos e empregados insinuarão suas condutas e gestualidades, que compõem as entidades cinematográficas.

As roupas pretas, o tecido sintético, a sensação de plastificação

corpórea, através dos materiais que os vestem e revelam as silhuetas bem definidas dos atores e personagens, oferecem um sentido futurista às ações cinematográficas que se pretendam a um tal tempo imaginário.

E haverá sempre um decote arrasador em um vestido longo para mulheres fatais, preferencialmente de vermelho.

O mundo se revela em formatos, cores, atmosferas, texturas – uma exposição de formas que se auto apresentam. Todas as coisas exibem rostos, o mundo não é apenas uma assinatura codificada para ser decifrada em busca do significado, mas uma fisionomia para ser encarada. Como formas expressivas, as coisas falam: mostram as configurações que assumem. Elas se anunciam, atestam sua presença; “Olhem estamos aqui”. (Hillman, 1999, p. 14)

Em verdade, no cinema as formas estão colocadas minuciosamente para as observarmos, conforme nossos desejos e relações, e pensarmos sobre suas presenças. A leitura de Hillman sobre a alma e a narrativa dos objetos conversa profundamente com nossa percepção acerca das roupas. Enquanto dura o filme e depois dele, as roupas e os objetos podem ver. E é preciso ver com seus olhos.

Todas as coisas tem alma⁴⁸, e não observá-las pode impedir-nos de vermos a nós mesmos, ouvir nossas queixas e nossa relação com o mundo. Escolho as roupas para vestir naquele dia. A imagem e a fala que me constituem sairão de sua comunicação com o meu corpo e com o mundo.

A moda existe como roupa e, sobretudo, a partir desta. A moda – lugar da celebridade, do luxo, da exacerbação estética e da efemeridade – reluz sobre a roupa, ofuscando-nos a visão, mas não a sensação que cada peça produz ao tocar-nos e enredar-se na memória e nos sentimentos. A moda, o cinema e a sociedade, formam-se concomitantemente à roupa, ao filme e ao indivíduo. O tempo e a memória de cada um é o que nos

⁴⁸ Hillman, p.9

diferencia.

A cegueira, que o todo nos causa, pode ser dissipada quando olhamos a roupa além do seu tempo dentro da moda, superando seu caráter volátil e respirando o perfume que fica.

A roupa é a visualidade primeira e essencial vista através das peças que vestem os outros e a nós mesmos. Podemos enxergá-la dentro de sua situação política e estética circunstancial, mas é possível também sentir sua voz como ser único, composto daquele que a veste, revelado através deste e por este. A nossa educação visual, a partir das imagens do cinema, nos permite decodificar e codificar os signos vistos e garantir o entendimento, mesmo que incompleto ou incerto.

Neste sentido, a moda – acusada de classificar e segregar os sujeitos, de banalizar as escolhas individuais, determinar e dominar discursos políticos e que mantém-se imperativa também nos discursos acadêmicos – aparece no filme, de modo geral, para situá-lo historicamente. Mas as roupas e os objetos vivem, para Kar-wai, ativos e integrados à vida humana como personagens de histórias entrelaçadas entre sujeitos e objetos.

Em outros filmes, esta relação também é sublimada. A personagem Scarlett O'Hara em "...E o vento levou" (Gone with the wind, 1939, direção de Victor Fleming) faz de uma cortina seu vestido e transforma sua dor em roupa. Outra imagem que permanece é a clássica cena onde Marilyn Monroe, no filme "O pecado mora ao lado" ("The Seven Year Itch", 1955, direção de Billy Wilder), caminha sobre a rua e uma saída de ar num respiradouro faz voar sua saia, fazendo voar as saias de todas as mulheres que a assitiram e, junto a elas, conservaram sua imagem. A experiência da roupa é o que possibilita a permanência da memória.

Na linguagem das pessoas que trabalhavam com confecções e consertos de roupas, no século XIX, os puídos nos cotovelos de uma jaqueta ou numa manga eram chamados 'memórias'. Esses puídos

lembravam o corpo que tinha habitado a vestimenta.
(STALYBRASS, 1999, p. 89)

Memórias puídas, as roupas são receptáculos de nós mesmos e de outros, seus guardiões e inspiradores. A morte pode ausentar-nos de um ente querido, mas a sua roupa o perpetuará para sempre com o cheiro e o aspecto daquele que partiu, sustentando presenças ausentes através de tecidos que sobrevivem culturalmente e biologicamente à nossa existência – roupas mágicas, uniformes.

Roupas e corpos unem-se e integram-se na construção de uma estética visual que atenda aos caprichos humanos. Ocultam e revelam. Este é o movimento da sedução. Provoca, incita e traz paixões.

Os objetos e as roupas são personagens das narrativas cinematográficas e de nós mesmos. Falam, contam suas histórias e a dos outros. Em *Amor à Flor da Pele* são protagonistas, observadores, coadjuvantes, cúmplices e delatores.

A extravagância teatral, é claro, tem uma longa história; contudo, foi extrapolada pela extravagância da indústria cinematográfica. A indumentária no teatro, se bem que elaborada, é feita para ser usada várias vezes: se uma peça faz sucesso, cada peça do vestuário será usada muito mais vezes do que seria na vida real. Entretanto no cinema, meses de trabalho e milhares de dólares podem ser gastos em algo que só será usado por alguns minutos. Talvez o exemplo mais famoso seja a roupa com que Gingers Rogers em *A mulher que não sabia amar* (1944), dirigida e, em parte, desenhada por Mitchell Leisen. Esse vestido, divulgado nos releases de publicidade como o vestido mais caro do mundo, era revestido de lantejoulas vermelhas e douradas e orlado com mink, e custou trinta e cinco mil dólares. (LURIE, 1997, p. 155)

A luxuosidade dos figurinos cinematográficos e o cuidado com os objetos não são frívolos. O reconhecimento sobre a importância destes narradores silenciosos foi revisitado ao longo da história do cinema, conforme já demonstramos no segundo capítulo, tendo em vista que a

imagem necessita destes elementos para formar sua composição narrativa. E neste movimento de mostrar o detalhe, o centímetro invisível para os olhos nus, a câmera cinematográfica possibilita revelar um novo olhar que reposiciona os objetos e os sujeitos, criando uma nova relação de coexistência, transformando sua superfície visível em emoções reveladas pelas roupas no cinema.

Em verdade, o cinema pode manter as características informativas das roupas, usando-as apenas para localizar a condição social, geográfica, política, econômica e estética das personagens, mas a direção de Kar-wai em *Amor à Flor da Pele* cria a atmosfera de narradores de paixões, às quais dedicamos esta análise sobre o vestir.

Roupa de Su

E então eu vejo Su.

Ela veste seu qipao com a postura corporal e com toda a tradição que a sua vestimenta carrega. Seus valores e sua fidelidade estão em seu modo de vestir, no uso contínuo da forma, como a afirmação de uma crença e a permanência desta.

Só foi possível contar Su vestindo-a num qipao. Sua forma de pensar está nele e em sua história vigoram os aspectos de uma peça que sustenta a tradição de um povo, mesmo com a entrada de outros bens de consumo, a música, as panelas de arroz, as bolsas que vêm do exterior para alterar as formas de pensamento e compor novas estruturas visuais. Su convive com as transformações, vê as mudanças, mas nega-as para si. Percebe o outro, deseja-o e aproxima-se dele e resiste.

O vestido de Su entrega ao espectador uma emoção permeada por milhares de outras histórias relacionadas àquela roupa e que permanecem como uma paixão oculta, porém presente, no corpo de quem veste.

“Não seremos iguais a eles” – diz, em determinado momento⁴⁹.

Como *imagens agentes*, a roupa de Su, tão distante na China, traz a memória da roupa étnica, mas pode ser vista e relacionada às formas de vestir do ocidente, que também corroboram uma mesma conduta.

De fato, a personagem Su Lizhen quase que invariavelmente aparece na tela como um manequim, uma modelo inspirada no melhor estilo Jackeline Onassis. O figurino não poderia ser outro: vestidos estreitos, mal cobrindo os joelhos, com motivos e listras florais, exprimindo a popularidade que pernas e barras mais curtas ganharam na época; saias retas em conjunto com cardigãs tricotados e as mangas $\frac{3}{4}$. Tudo, é claro, nos tecidos que fizeram história na época, como as variantes do náilon, fibras acrílicas e a brilhante fibra metálica lurex. (Agência do estado⁵⁰)

A colagem da roupa modelar de Su, com a magnitude exemplar do guarda-roupa usado por Jackeline Onassis, ou com as formas de Chanel, com seus corpos esguios e firmes, refletem um olhar já pautado nas correspondências que as roupas possibilitam através de suas leituras.

A conversa entre os tecidos e formas possibilita ver, em vestuários diversos, adaptações e releituras de roupas que ultrapassam barreiras geográficas e temporais para dialogarem e/ou recuperarem linguagens, com referências explícitas ou implícitas.

Sem estas relações, seria impossível uma leitura de imagens tão distantes quanto as chinesas. Mas estamos diante de uma forma que, apesar de retomar com força as características étnicas, também conversam com formas e modelos que já vimos ou vestimos em nossa cultura ocidental. É neste diálogo que as imagens estabelecem sua possibilidade de comunicação.

Como espectadores, podemos até mesmo nunca ter vestido um qipao, mas a aderência à pele e ao formato do corpo de Su, mostrada nas

⁴⁹Cf. *Amor à flor da pele*.

⁵⁰ Publicação virtual. Site; <<www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/10/22/00.htm>>

imagens é um indício do vestir que este proporciona e a repetição reforça a importância deste para o entendimento das características da personagem que não altera, em nenhuma circunstância, a forma assumida para seu corpo.

O corpo possui uma dinâmica natural, quer ele esteja em movimento ou em repouso. As roupas interferem diretamente no movimento, já que elas podem acompanhá-lo, assinalá-lo e restringi-lo. Considerando esse campo de possibilidades, é coerente concluirmos que são as roupas que controlam ou mimetizam os movimentos e a dinâmica do corpo. (Castilho, 2004, p. 147)

Nesse sentido, a estrutura rígida do corpo de Su é visível não apenas na contenção das palavras e dos sentimentos verbais, mas na postura de seu corpo e na permanência da forma que o cobre.

A afirmação do que estamos dizendo está na contraposição dos vestidos mostrados na amante. Em suas poucas aparições, cerca de três vezes ao longo do filme, ela permanece de costas para a câmera, não permitindo que seu rosto seja visualizado. Mesmo assim, é possível identificar um vestido escuro sem gola e com botões nas costas – quando cruza com Su na escada –, um vestido com decote em “v” nas costas – no momento do jogo entre os vizinhos –, e uma blusa ou vestido branco sem mangas com gola alta – ao telefone em seu local de trabalho.

A diversificação de sua roupa, em oposição ao traje de Su, que usa modelos iguais aos das senhoras que aparecem no filme, em especial a Sra. Suen, revelam a diferença entre as posturas de ambas, ligando Su ao modo tradicional da vestimenta chinesa e dos costumes implícitos ao seu vestido. Mesmo desconhecendo a trajetória do qipao, essa distinção entre os modos de vestir já revela as intenções de narrar, através da roupa de Su, sua forma de pensar e agir, suas paixões.

De fato, a produção dos vestidos que a atriz Maggie Chan usou para compor sua personagem foram feitos sob encomenda de um costureiro

chinês. Um dos poucos artesãos dos tecidos e da forma de fazer qipao que ainda restaram e puderam saciar a exigência do figurinista Willian Chang – que assina também a direção de arte, produção e edição do filme –, costurando em tecidos estrangeiros, as formas do vestido que marcaria Su.⁵¹

O costureiro que deixara de costurar os antigos qipaos para atender aos pedidos de roupas à moda ocidental, voltou a fazê-los para a produção do filme, remodelando as golas mais altas e o corte justado às linhas femininas do corpo.

Na verdade, nós tínhamos de 20 a 25 vestidos para Maggie (Su) usar durante todo o filme. Porque nós cortamos o filme, ele parece um desfile de moda. Minha intenção, num primeiro momento, era tentar mostrar o filme de um modo repetitivo. Assim, nós repetimos a música, o ângulo das locações, sempre o relógio, sempre o corredor, sempre a escada. Porque eu queria mostrar que nada muda, exceto as emoções daquelas duas pessoas. (KAR-WAI, W., apud CERQUEIRA⁵²)

Desta maneira, o diretor reafirma o que pretensamente analisamos em sua obra, as roupas e os objetos cenográficos são parte fundamental de sua narrativa das paixões que cercam os personagens. As permanências ou trocas das roupas de Su e Chow revelam mais do que costume tradicional de um vestido étnico, ou um terno, que determinariam uma linguagem internacional. Sua cinematografia declara a correspondência entre o exterior – cores e estampas do vestido – e o interior – sentimentos reprimidos.

Tal olhar também pode ser analisado nas duas circunstâncias que mostram variações relevantes no guarda-roupa da personagem. Após o distanciamento de Chow, que ocorre em seguida à recusa demonstrada por ela, quando ele anuncia que irá procurar um apartamento para ambos

⁵¹ Ver site oficial do diretor do filme sobre esta obra:<< www.wkw-inthemoodforlove.com>>

⁵²Publicação virtual. Site:

<<http://www.zetafilmes.com.br/interview/wongkarwai.asp?pag=wongkarwai>>

terem maior privacidade, ele liga para ela em seu trabalho e esta aparece vestida com o mesmo vestido que usava no escritório, quando recebeu a ligação, porém veste um manto vermelho.

Sobre este primeiro momento, a repetição do vestido sob o casaco, neste caso, refere-se claramente ao sentido de continuidade entre as cenas, um viés comum relegado à roupa no cinema que garante o significado de duração – a seqüência de um acontecimento é, em geral, garantida pela repetição das roupas pelos personagens. Entendemos, então, que Su recebeu a ligação e saiu do trabalho diretamente para o hotel e guardamos a impressão de prosseguimento entre os fatos, exatamente porque não trocou suas estampas e manteve o mesmo vestido.

A comparação cinematográfica com o real é evidente nestes casos, pois sabemos da impossibilidade de nos trocar ao irmos seguidamente de um lugar para o outro. A reconstrução das circunstâncias das experiências do real para a produção de narrativas semelhantes é uma característica, como já vimos, da educação visual proposta pelo cinema e, neste caso, a roupa faz sua correspondência como elemento de ligação entre uma cena e outra, como já dito anteriormente.

Porém, Kar-wai não utiliza apenas essa forma de mostrar a roupa, diversificando seus recursos narrativos e ampliando as formas com as quais o vestuário é apresentado, ora é continuidade, ora pode ser uma leitura de comportamento, mas primordial para nossa análise, é o uso deste como expressão das paixões.

O casaco vermelho aparece e a cobre e costura toda a seqüência do táxi, passando pelas escadas até a saída pelo corredor, quando a câmera fixa sua imagem; como se um manto a protegesse, vestindo-a de escarlata. Pelo corredor de portas fechadas, um caminho de cortinas vermelhas confunde os olhos que, ora vêem o casaco mais escuro que as cortinas, ora o vêem mais claro. A cor fundamental do princípio da vida, sangue do nascer e do morrer, espalha-se sobre o quarto através dos filtros da

imagem, levando para dentro da intimidade o seu manto vermelho a cor das cortinas que velam o ambiente. O vermelho vivo, diurno, solar, que incita à ação e o vermelho noturno, secreto e sedutor.

Assim, com essa simbólica guerreira, parece que o vermelho perpetuamente é o lugar da batalha – ou da dialética – entre o céu e o inferno, fogo ctônico e fogo uraniano. Orgiástico e liberador (...) a sabedoria dos bambaras (tribo africana) diz que a cor vermelha faz pensar no calor, no fogo, no sangue, no cadáver, na mosca, na irritação, na dificuldade, no Rei, naquilo que não se pode tocar, no inacessível. (CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A., 1998, trechos excertos das páginas 945 e 946)

Ela usa o casaco e esconde o seu corpo, pela primeira e mais relevante vez, durante o filme. Não vemos seu corpo esguio e longilíneo. Está protegida e, ao mesmo tempo, escondida sob o pano que a levará ao momento de afirmação da saudade, da angústia pela aceitação e negação do sentimento que sente por ele.

Este momento da narrativa, crucial para a história dos personagens – é a circunstância na qual ele confere a ela a possibilidade de deixá-lo – é travestido de um outro corpo, coberto por uma forma distinta da tradição que ela mesma se impõe, como já observamos.

É a cor vermelha, cor da China, cor da revolução que estava iniciando um novo tempo naquele país em 1966. Um tempo onde não seria mais permitido nem qipao, nem música estrangeira. Em Hong Kong, o comércio ainda seria o poder, mas o modo de vida estaria marcado pelas mudanças revolucionárias, que se misturaram sutilmente à narrativa cinematográfica de Kar-wai.

Num outro momento, Su aparece com o paletó do terno sobre os ombros, numa cena rápida, entrecortada pela câmera que passa atrás de uma cortina azul e impede um olhar mais apurado dos detalhes vistos. A análise, desta seqüência, mostra um corpo sentado, apenas busto visível diante da prateleira, cujos ombros engrandecidos pelo formato do

casaco dele remontam à leitura da segurança e intimidade que Chow oferece a ela, cobrindo-a com seu próprio casaco, diante das adversidades de sua relação.

Nesta seqüência, extremamente fugaz e cuja percepção só foi possível através da decupagem a partir das roupas, a câmera demonstra as imagens pelas costas de Su que, com o paletó nos ombros e a imagem desfocada, sugerem a indistinção entre ele e ela. Quem nos revelará a identidade dela é o espelho da prateleira, na qual está debruçada escrevendo. Retornaremos aos objetos cenográficos mais adiante e será possível identificar como estes também são imprescindíveis para a narrativa das emoções, como neste caso.

O modelo permanente de Su, embora demonstre numa primeira impressão que tenha a função de marcar o tempo pela mudança nos tecidos e nas estampas, mostraram ao longo das observações que não se tratam apenas de relações simplistas. Ela repete o vestido de fundo azul com flores vermelhas que usou para conhecer o apartamento, quando reparou na gravata do chefe, suposto presente da amante. Repetiu o vestido listrado usado durante a chuva, quando caminhou com o vizinho para casa pela primeira vez, e observaram a ausência dos amantes.

Ela pergunta: “*O que acha que estão fazendo agora?*”⁵³ e um novo corte a mostra num primeiro plano junto ao rosto dele e que, ao movimento de distanciamento dela, mostra a gola vermelha do vestido que não se repetirá. Um vestido que não será repetido nas imagens de *Amor à Flor da Pele* e é totalmente vermelho. Ela o usa quando o corredor do hotel aparece pela primeira vez, logo após sua pergunta.

A indicação de uma cena de amor acontece, neste momento, apenas pela cor do vestido e pelas insinuações dos olhares. Só vemos a imagem e um vermelho que não se repetirá.

⁵³ Cf. *Amor à flor da pele*.

As repetições nas estampas de seus vestidos não falam do tempo, não marcam acontecimentos ou mantêm regularidades⁵⁴. O tempo de Su é só dela, não há como igualá-lo aos outros tempos. A roupa dela traz os detalhes deste tempo, suas mudanças, mas não regularizam as emoções da personagem, assim como seu discurso também não é constante, daí a necessidade de fingir e experimentar o que os outros escondem.

No restaurante, quando jantam pela primeira vez, ela repete o vestido que usou ao alugar o apartamento, quando se cruzaram, sem perceber, pela escada apertada. A partir do segundo momento, no restaurante, a seqüência no mesmo ambiente nos leva a crer que se trata de um momento único, apesar dos cortes, porém, ao analisar o vestido, percebe-se que há uma mudança na estampa, indicando uma descontinuidade temporal e, portanto, uma variação de idas ao mesmo local.

Em outro momento, o chefe de Su a avisa que um tal Sr. Chow ligou para ela. Na cena seguinte ambos aparecem no beco e há uma suposta continuidade a partir do diálogo, pois ela afirma que ele ligou em seu trabalho e ele diz que não tinha certeza se ela havia recebido o recado. Porém, ao invés de manter o vestido do escritório, há uma alteração que deixam desconexas as cenas. É neste momento que ele lhe diz que vai embora, pois percebe que ela não deixará o marido e, então, simulam a si próprios em uma despedida.

A roupa que serve em algumas circunstâncias para o entendimento da continuidade das situações, em outros momentos sustenta que não é passível de regularidades previsíveis, através da maneira como está proposta. O que elas narram, em *Amor à Flor da Pele* excede suas características de permanência, mesmo com seu discurso tradicional, como o guarda-roupa de Su. A escolha deste, apesar de parecer em primeira instância, a confirmação da continuidade, também apresenta sua

⁵⁴ Ver anexo I.

resistência em tecidos, cores e irregularidades entre as seqüências.

Desta forma, Kar-wai utiliza-se da linguagem cinematográfica dos seus figurinos para mostrá-los como narradores das emoções dos personagens. Ao observar as aparições destes, é possível visualizar as incoerências destas mesmas regularidades que se pretendem entre as tradições – no caso, o vestido – e os sentimentos que podem ocultar-se na trama tecida e modificada pelas circunstâncias vividas na história.

Ela se mantém com o mesmo vestido em tantas estampas e tantas imagens. Está na década de 60, misturada em línguas e culturas estrangeiras que compõem a paisagem econômica e urbana daqueles tempos de Hong Kong. Ela precede a Revolução Cultural que proibirá o uso do qipao no território chinês, por ser imagem do império⁵⁵. A sua roupa não muda, o corte é preciso e ajustado ao seu corpo. Ele está em seu modo de aparecer. Sua roupa tradicional em conflito com suas necessidades circunstanciais⁵⁶.

E assim é o qipao em *Amor à Flor da Pele*. Os tecidos se modificaram, a flexibilidade do algodão substituiu a seda. Esta é a roupa de Su. Variações nas estampas típicas do vestido refizeram a leitura da roupa e

⁵⁵Faz-se necessário lembrar que Hong Kong, apesar de pertencer ao maior país comunista do mundo, sempre foi capitalista, aproveitando sua potencialidade tecnológica e geográfica – em constante tensão com elementos da tradição de uma China milenar, apesar da ilha ter apenas 162 anos. A invasão britânica de Hong Kong e outras ilhas no século XIX, firmou um acordo com a China que deveria expirar em 99 anos e, em 1º de julho de 1997, a China reassumiu o poder sobre o território. Desta forma, Hong Kong passou pelas três revoluções – republicana, comunista e cultural – sob o domínio da Inglaterra, a fim de ser mantida como área de porto livre. Isso não significa que as revoluções não influenciaram a vida dos habitantes da ilha cercada pelos comunistas. A Revolução Cultural (1966 a 1976) transformou a vida dos chineses e foi marcada por uma intensa rejeição e punição de qualquer tipo de referência ao ocidente. Muitas pessoas foram para Hong Kong e o inchaço populacional no pequeno território modificou radicalmente as relações, como podemos ver em *“Amor à flor da pele”*. Trata-se, portanto, de um período de mudanças radicais políticas, sociais e dos sujeitos que habitavam Hong Kong e todo o território Chinês. Ver Sardenberg, Walterson, site:

<http://www2.uol.com.br/caminhosdaterra/reportagens/139_hong_kong.shtml>

⁵⁶Vale observar, como exemplo, o que James Laver diz: “Na verdade, o homem japonês jamais abandonou seu traje atemporal: o quimono, usado em casa. Desde 1968, contudo, há certas limitações. Foi preciso imitar os ocidentais e adotar seus ternos de três peças, a fim de facilitar, pela semelhança de aparência, os intercâmbios comerciais. Mas em casa, usando seu traje tradicional, os japoneses retomam com toda naturalidade sua tradição.” (LAVER, 1989, p. 123)

misturaram, assim como a música e o dialeto, culturas e costumes diferentes. As cores do *qipao* usado no filme diferem-se das tradicionais, bem como os tecidos são distintos da seda originalmente utilizada para fazê-lo.

Desta forma, o olhar da câmera cinematográfica lê, através do diretor e dos espectadores, as roupas, a partir do objeto singular, que existe como sujeito da sua narrativa e participante ativo da história de quem o envolve, ou é envolvido por ele.

Quinto corte

Objetos narradores

As cores predominantes do vestido tradicional também são as cores que vestem os ambientes de *Amor à Flor da Pele*, embora não sejam as cores predominantes do vestido de Su, que trazem tecidos e texturas revisitados, conforme o período narrado, como vimos anteriormente.

Nos espaços e corredores de apartamentos predominam o amarelo dos batentes, das paredes e na mudança que confundiu os móveis dos vizinhos. O azul, ora esverdeado, ora acinzentado, está no escritório dela e no exílio dele. O corredor do hotel e o quarto 2046 são vermelhos.

Os ambientes cenográficos do cinema também são vestidos com elementos que discorrem sobre os olhares que se pretende dar para cada produção. Neste sentido, observar como as roupas educam através de suas aparições inclui também a aproximação das maneiras como os ambientes são produzidos e enquadrados através das câmeras e, desta forma, vestidos para os espectadores.

As almas, que povoam os objetos em *Amor à Flor da Pele*, não aparecem apenas na insistência da roupa das personagens. Os objetos participam das delicadas composições cinematográficas e indicam suas intencionalidades. O discreto, porém vasto, discurso que estes evocam corrobora uma forma de ver, relatar e trocar com o espectador as idéias que permeiam todo este trabalho – o ato de vestir como linguagem que dá sentido aos personagens e espectadores, inspiração de memórias através da imagem, educando o olhar.

Todo cinema compõe seus ambientes fechados de objetos e, com eles, discursos. Suas intencionalidades ora devem ser vistas para garantir todo ou parte do entendimento da narrativa visual, que não pode existir sem suas presenças, ora podem parecer insignificantes ao olhar, mas, invariavelmente, há sentido em suas presenças.

Assim como o mundo é vestido, o cinema também se veste através da criação e utilização de artifícios para uma homologia com a realidade, mas, como próprio da artificialidade e do real construído das imagens, a estética aparente é reveladora de um discurso que permeia não apenas a fala, mas os gestos e tudo que está presente no que se vê.

Narrativas de um cenário, os objetos podem ser apresentados como discursos especificamente funcionais. Por exemplo, peças determinadas, que sempre estiveram em cena, mas apenas têm sua importância revelada no desfecho de um crime ou de encontro amoroso; ou ainda quando um objeto aparece apenas em alguns momentos, para justificar um período histórico, uma ficção ou compor um ambiente, declarando gostos, opções, trajetórias pessoais, enfim, as histórias das personagens.

Em grande parte, porém, objetos são apenas figurantes. Auxiliam o conto, apresentam temporalidades e significados para as personagens, mas a eles não é permitido reverberar a alma do mundo, porque são visto apenas como coisas em si e não como reflexos dos observadores interativos que somos, diante das imagens do cinema.

Para ler o termo *alma do mundo*, empresto aqui, as palavras do psicanalista James Hillman:

Imaginemos a **anima mundi** como aquele lampejo de alma especial, aquela imagem seminal que se apresenta por meio de cada coisa em sua forma visível. (...) Um objeto presta testemunho de si mesmo na imagem que oferece, e sua profundidade está nas complexidades dessa imagem. Sua intencionalidade é substantiva, dada com sua realidade psíquica, reclamando, mas não exigindo nosso testemunho. Cada evento particular, incluindo os seres humanos com seus pensamentos, sentimentos e intenções invisíveis revela uma alma em seu aspecto imaginativo. Nossa subjetividade humana também aparece em nosso aspecto. A subjetividade aqui está livre da literalização da experiência reflexiva e de seu sujeito fictício, o ego. Em vez disso, cada objeto é um sujeito, e sua auto-reflexão é sua auto-exibição, seu brilho. (Hillman, 1999, p. 15)

Num mundo alçado, indivíduo, cosmos⁵⁷, nós mesmos e os objetos somos inseparáveis. Uns implicam invariavelmente na existência dos outros e, para Hillman, há mister uma atitude que veja o ambiente onde vivemos, as roupas que usamos, as ruas por onde passamos, os carros, prédios, cadeiras, móveis, enfim, tudo com que vivemos cotidianamente como parte e expressão nossa, tanto nas alegrias, como nas doenças. Neste sentido, somos afetados pelos objetos. Estar, usar e conviver com eles nos preenche com suas formas, suas impressões que são marcadas em nossa forma de ver e viver o mundo.

Num filme no qual roupas e objetos cenográficos apenas prestam testemunho dos outros, estas observações não são livres, estão amarradas à concepção direcionada de simplesmente ver um objeto como peça isolada e ilustrativa, pois são apenas coisas a serviço das pessoas, que narram, sem apresentar correspondências significantes com suas vidas. Podem até ser vistos e sentidos como fagulhas de memórias e experiências, mas servem a uma cenografia como elementos de composição e não buscam revelar narrativas que possam criar re-significações.

Kar-wai coloca seus objetos e roupas em papéis principais. Não são apenas figurantes dos ambientes. O diretor veste suas imagens e faz com que suas presenças e permanências permitam imaginar, criar e recriar o sentido das vidas de seus personagens. Quando as peças aparecem e se repetem, aos poucos vão mostrando que suas presenças são componentes que além de possibilitar diálogos entre si – o objeto e sua função são peças efetivas da narrativa –, conversam com as personagens, suas histórias e com o espectador, outras culturas, outros universos, ampliando

⁵⁷ Também com Hillman, vemos cosmos: “Para os estóicos, kosmos significa também anima mundi, e a palavra fundamentalmente é estética. Ela significa ‘ordem’, ‘arrumação’, como uma demonstração, unindo as noções de ética e estética, o bom e belo platônicos, em conotações tais como ‘propriamente’, ‘decentemente’, ‘honradamente’. Kosmos era usado especialmente para mulheres e seus adornos. Cosmético aproxima-se mais de seu sentido original: as cores no aspecto das coisas, o esplendor de Deus brilhando no mundo material, a visibilidade, a apresentação. Com a perda de Afrodite, o cosmo se tornou cósmico – imenso, vazio fantástico.” (op.cit., p. 19)

profundamente as relações entre imagem e espectador. Contam coisas das personagens, discorrem memórias deles e de quem as vê.

Neste movimento, Kar-wai faz circular uma re-significação dos objetos e das roupas em seu modo de realizar as imagens e demonstra isso através dos *closes*, utilizados primordialmente no cinema para singularizar e marcar rostos, expressões humanas e objetos, mas com o qual destaca seus espelhos, camas, prateleiras e decotes, dando voz a eles. É possível ouvir os objetos de Kar-wai, suas manifestações, seus silêncios.

Sobre as repetições, Kar-wai argumentou em entrevista:

Eu estou tentando mostrar o processo de mudança. A vida diária é sempre rotina - o mesmo corredor, a mesma escadaria, o mesmo escritório, até mesmo a mesma música de fundo - mas nós podemos ver estas duas pessoas mudarem contra este fundo imutável. As repetições nos ajudam a ver as mudanças.⁵⁸ (Kar-wai apud Rayns)

E as mudanças estão nos personagens e são visíveis com e através de suas roupas, seus objetos cinematográficos. São elementos de repetição e mostram o movimento dos personagens e como estas estão ligadas a suas rotinas habituais, seus objetos cotidianos, seus ciclos de existência. Kar-wai refere-se, na citação acima, às passagens e ambientes dos personagens, mas oferece a estes e seus objetos cenográficos o diálogo com suas existências. É através destes que todo movimento acontece, conforme nossos olhos puderam ver.

Em *Amor à Flor da Pele*, os relógios e os globos terrestres narram o trabalho dela e dele, suas angústias e segredos.

Os globos indicam lugares fantásticos de uma esfera imaginada que nos diz onde estamos e onde estão os outros. As distâncias minimizadas

⁵⁸ Tradução livre de: "I'm trying to show the process of change. Daily life is always routine - the same corridor, the same staircase, the same office, even the same background music - but we can see these two people change against this unchanging background. The repetitions help us to see the changes."

em sua superfície predominantemente azul, mostram linhas paralelas, verticais e horizontais que definem o tempo e o espaço da terra. Diante dele questionamos onde estamos, onde queríamos ir, quem são os outros que vivem naquelas formas coloridas com nomes estranhos. Marcam presença nos escritórios de Su e Chow. Onde estarão? Em nenhum lugar da folha mapeada de lugar nenhum.

O relógio do trabalho os separa em espaços distintos e conta o tempo que existe entre eles. As horas dos ponteiros não dizem nada além da convenção, a sua tentativa de reger a temperança através do tempo circularizado das horas matemáticas. Mas neste filme, o relógio avisa a falta do outro, da existência de um tempo alheio à rotina dos escritórios e que inexistente nele, a não ser como espera e ansiedade, por contar o que poderia ser feito enquanto cumpre-se o que se fez necessário.

Acostumados a marcar o tempo, os ponteiros no escritório dela marcam o espaço e a rotina no início do filme; o espaço e a expectativa no meio do filme; o espaço e a aflição no final. Ele não está no pulso, Su não é dona do tempo, seu corpo não o carrega. Ele pertence ao escritório, despersonalizado, porém soberano, é o tempo do poder, da massa, alheio, incontrolável no caminhar mecânico, ajustado por um desconhecido, um tempo do existir que não cabe a nós, só ao relógio.

Assim como a imagem marca uma duração, um tempo interno, o relógio reverbera na personagem e nos espectadores aquilo que o tempo é para cada um, suas alterações conforme as circunstâncias.

Todos já experimentaram como o tique-taque de um relógio consagra a intimidade de um lugar: é que ele o torna análogo ao interior de nosso próprio corpo. O relógio é um coração mecânico que nos tranquiliza a respeito de nosso próprio coração. (BAUDRILLARD, 1973, p. 30)

É um indicativo da vida dos objetos e da relação de coexistência destes com o ser humano. Eles somos nós, analogias e extensões

diretas de nosso próprio funcionamento orgânico e afetivo. O relógio de Su não diz nada, mas faz lembrar de tudo.

Em *Amor à Flor da Pele*, a intimidade se revela em objetos de significados compartilhados por todos – personagens e espectadores – mesmo que sejam feitas leituras únicas e estejam intimamente ligados às experiências de cada sujeito. A forma como o relógio é apresentado, em extensos *closes*, como um rosto enorme, e a duração de sua imagem, torna possível ler sua presença com a importância de um personagem da narrativa. É este movimento que nos demonstra sua participação num mundo alçado e os torna participantes ativos de suas significações e memórias.

Os livros e as revistas – informantes e contadores de histórias, cujos romances são narrados para qualquer um que os deseje – são eles, no filme, que iniciam a intimidade; os abajures acompanham este íntimo, através das luzes eclipsadas e atravessadas no tecido colorido que modifica sua existência, transformando objetos e ambientes racionalizados em descobertas de intenções escondidas e espaços de aconchego.

A duração, o espaço no enquadramento da câmera e importância dada a cada um destes objetos, no filme de Kar-wai, revelam a ligação intrínseca que une toda a imagem aos objetos que a compõem e oferecem ao espectador a possibilidade de re-significação da presença destes objetos em suas próprias imagens da memória. A delicadeza do deslizar de um ambiente a outro e entre os componentes de cada um, é um indicativo deste respeito⁵⁹.

As cortinas, os telefones e o rádio observam o movimento dos apartamentos solitários, abarrotados e espiam, sem julgamento, a rotina de cada ser que se revela através deles. São cúmplices.

⁵⁹ Novamente, usa-se a palavra *respeito* através da visão já citada de Hillman, como olhar de novo, *respectare*.

Estas cortinas, que nascem para esconder, escurecer ambientes e revelarem-se luxuosas através de tecidos pesados, sinuosas em tramas leves, são roupas dos espaços internos e os dividem, tornam íntimos. Mas as cortinas de Kar-wai não são usadas para esconder, são narradoras dos desejos ocultos e que só podem ser vistos através delas.

Os objetos e cenários de *Amor à Flor da Pele* permanecem. As cortinas seriam apenas extensos tecidos, mas os olhos de Kar-wai apresentam seus poderes, como confidentes, quando Sr. Chow aparece a seu lado, à espera de Su. E são as anfitriãs, quando Su termina de subir a escada e entra no quarto 2046.

As evidências são dadas, estão no espaço que elas ocupam na tela quando tais situações acontecem, na aproximação não apenas do rosto dele à espera, mas também do tecido vermelho que ocupa quase metade da imagem, dividida entre o rosto e o tecido. E quando Su caminha pelo corredor, está entre as grandes cortinas vermelhas e seu corpo é acolhido pelo movimento da câmera que a mostra ligeiramente de baixo para cima, ângulo em geral usado para ampliar os corpos⁶⁰, mas que, neste caso, não amplia apenas Su, mas as cortinas que a envolvem e misturam-se ao seu casaco e, respectivamente, seu corpo todo. Nestes movimentos, reflete-se o respeito e a importância que o diretor dá a estes objetos, revelando-os para o espectador como participantes ativos dos sentidos da história.

Kar-wai usa os recursos cinematográficos como posição de câmera (ângulos e movimentos), enquadramentos e planos, para misturar a imagem com as emoções que pretende dar a cada personagem, em consonância com os objetos que lhe pertencem na narrativa. Extrapola os espaços que, em geral, são conferidos a estes na tela e, desta forma, coloca-os como os seres alçados de Hillman.

⁶⁰ “O ângulo de baixo para cima é usualmente um expediente que aumenta e enfatiza a personagem; pelo contrário, o de cima para baixo pode tornar-se uma indicação de fraqueza, opressão etc.” (Costa, p, 183)

Cinema é luz. É nômade. Vaga por olhos estrangeiros que os decifram, a seu bel prazer. O que Wong Kar-wai revela, através de seu filme, é uma nova paisagem do olhar, uma vista dos objetos e dos lugares apertados, dos corpos que se tocam, mas não se encostam.

Não existe o toque, só olhar e audição. Mas a sensação tátil, alcançada pela presença na imagem dos tecidos e da importância dos objetos e roupas em *Amor à Flor da Pele* é incomensurável.

Os becos, a escada e a lamparina os aproximam, assim como suas histórias e fazem fundi-las numa única. A chuva é vista, sentida gota a gota. Para tanto, o diretor mostra-os também através de movimentos lentos e pausados da câmera, oferecendo-nos a imagem das gotas iluminadas pela luz da lamparina. Quase uma metáfora do próprio cinema, que pode, através da luz, mostrar os detalhes do mais ínfimo evento ou ser.

A câmera lenta possibilita a observação pausada dos eventos como não é possível ver na realidade, assim como outros recursos cinematográficos, entre eles o zoom (aproximação), primeiríssimo plano (enquadramento apenas do rosto) e o plano detalhe (parte do rosto ou objetos)⁶¹. São artificios que revelam intenções narrativas e, ao subir as escadas com Su, ao mostrar a chuva caindo lentamente, ao enquadrar o movimento da marmitta balançando conforme o andar daquela que a carrega, Kar-wai utiliza e dá espaço e ritmo ao que pretende indicar. Com sua câmera lenta podemos ver o início da chuva e as alterações de sua intensidade tanto quanto as dobras nas costas do vestido da amante e a troca de olhares entre as personagens. E podemos experimentar seus sentimentos.

Os espelhos... os espelhos são delatores.

Para um homem se ver a si mesmo, são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego, não se

⁶¹ Costa, 1989.

pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo, há mister luz, há mister espelho e há mister olhos. (Padre VIEIRA, citado em BARROCO⁶²)

É um espelho *quem* nos mostra as costas da amante, desmarcando encontros, exigindo presenças. Ele escuta e nos conta os sussurros dela. Um outro, mostra o choro abafado no banheiro. Também são cúmplices. É um espelho *quem* mostra o sorriso de Su no quarto 2046. Ele nos diz a felicidade dela. Quando o Sr. Chow vai buscar sua esposa no trabalho, é um espelho *quem* conversa com ele, revelando seu perfil no momento da decepção e da vergonha escondida da traição. É o espelho *quem* responde às suas perguntas, mesmo antes de serem feitas, ao mostrar o balcão solitário e os postais empilhados espectadores de segredos incontáveis, impronunciáveis. Mas o espelho, este sim assume voz, e mostra...

A câmera enquadra apenas Chow e o espelho, que ocupa a maior parte da tela. A pessoa que responde as perguntas está ausente da cena. Por este meio, é o espelho que comunica a ausência da esposa para o marido à espera e nos comunica o olhar baixo e o sorriso frágil deste ao saber da notícia.

E este espelho que limita o espaço⁶³, pressupondo a parede para focar um centro é, através do olhar de Kar-wai, a ampliação do conhecimento, do próprio espaço e, neste sentido:

Dizemos quase sempre que o espelho, objeto de ordem simbólica, não somente reflete os traços dos indivíduos como acompanha em seu desenvolvimento o desenvolvimento histórico da consciência individual. (BAUDRILLARD, 1973, p.29)

Dizem que os olhos são espelhos da alma. Que espelhos são esses? A quem refletem?

⁶²Publicação virtual. Site: <<http://www.graudez.com.br/literatura/barroco.html>>.

⁶³Ver BAUDRILLARD (1973)

O espelho é um outro que nos mostra a nós mesmos. Não é o personagem refletido, mas um narrador distinto, revelador. Nos provadores de roupas, nos quartos anteriores à festa ou ao levantar de manhã, os espelhos nos provam, oferecem uma degustação de nós mesmos, apresentam-nos nosso tempo. Como se apresentassem um universo paralelo que coexiste em nossas relações, mas que só é possível perceber diante dele. Estamos bidimensionais em sua imagem que, muitas vezes, distorce e reflete alguém que gostamos ou não de ser.

O espelho é um dos objetos que excede inúmeras vezes seu significado funcional e assume elementos psicológicos e míticos em suas aparições. Na literatura, a madrasta de Branca de Neve observa-se obsessivamente, para procurar-se nele. Alice atravessa-o para conhecer um novo mundo. As sereias, que encantam os homens, para entrarem na água seguram espelhos nas mãos. Os vampiros não possuem imagem no espelho, um “castigo” que remete à ausência de sua individualidade – é necessário retirar dos outros o sangue e a vida para perpetuar-se.

Quem somos quando estamos diante do espelho? A quem procuramos? Quem ele revelará?

O poder da imagem do espelho é tão mágico quanto o uso da roupa. Conferimos a ele o dom da verdade, logo que sua imagem não reflete nada além daquilo que está diante dele, a imagem inversa. Atrás do espelho tudo é contrário?⁶⁴

Os espelhos também podem assumir as simbologias da previsão, sendo vistos como refletores do futuro, o que virá como previdência.

O espelho não apenas simboliza revelação, colado às idéias de previsão, conhecimento e verdade, o espelho enquanto revela também oculta; pois a revelação se dá em relação a algo que está oculto. O espelho pode, portanto, ser tanto um objeto de revelação quanto de ocultação.(...) O futuro, o que está para acontecer, está oculto no presente; o espelho faz parte da faculdade de desvendar o que está velado, tanto em

⁶⁴Ver MIRANDA, p. 73

relação ao passado quanto em relação ao futuro. Lembremos que as imagens no espelho duram enquanto seus referentes estão diante dele. As representações no espelho e as projeções dos filmes estão sempre no presente. Mas é um presente que contém o futuro e, por isso, liga-se à faculdade de vê-lo. (MIRANDA, 2000, p. 71)

O personagem de Kar-wai trouxe um outro reflexo. Os espelhos do *Amor à Flor da Pele* não são narcísicos, não remetem ao passado ou futuro. Quando retratam seus personagens, não refletem alguém olhando para si mesmo, mas sujeitos envolvidos com outros ou com si próprios. Não estariam eles, através do olhar da câmera, olhando para nós, espectadores narcísicos que buscam no cinema histórias de nós mesmos?

Ao contrário daqueles que olham suas imagens nos espelhos apenas para saberem de si, os espelhos de Kar-wai são consultados para sabermos dos outros. Estaríamos olhando o espelho para saber o quê? Objeto de leitura, por excelência, da beleza de si, narra muito mais que tal efemeridade. Narra memórias de outros, re-significando as nossas.

No filme, reconhecemos sentimentos tão próximos em universos tão distantes como a China da década de 60. Não há banalização das emoções e por isso nos é permitido transitar pelos acontecimentos e experimentar as sensações, pois as imagens indicam os fatos, não impondo limites. Os espelhos têm este movimento de mostrar e deixar que o observador assuma suas conclusões ou abstrações a partir de seus referenciais e suas memórias. A narrativa de *Amor à Flor da Pele* também manifesta suas imagens desta forma, compondo espelhos para quem o assiste.

E, muitas vezes, os espelhos são escondidos nos guarda-roupas...

É dentro do guarda roupa de Chow que ficamos presos em seu apartamento, no dia do jogo, quando os vizinhos os impedem de sair. Dentro dele observamos, silenciosos e atentos, através das roupas empilhadas e da luz indireta de um abajur, os personagens ora ansiosos, ora entediados, ora exauridos em sua espera.

Armários que povoam a poesia, a literatura e a mente de quem os

observa com atenção, como presenças narrativas. Para BENJAMIM, neles estão as memórias:

Lá dentro ficava guardada minha roupa. Mas entre todas as minhas camisas, calças, coletes, que deviam estar ali e dos quais não tive mais notícia, havia algo que não se perdeu e que fazia a minha ida a esse armário parecer uma aventura atraente. Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então deparava minhas meias que jaziam ali, amontoadas, enroladas e dobradas de maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de uma bolsa. Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente tanto quanto possível. E não era apenas o calor da lã. Era a 'tradição' enrolada naquele interior que eu sentia a minha mão e que, desse modo, me atraía para a profundidade. (...) Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a 'tradição' e a bolsa eram uma única coisa. Uma única coisa – e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido. (1987, p. 122)

Para SAMPEDRO (1996), o reconhecível, as lembranças:

Durante a doença de Hortênsia o velho, em suas visitas, já executou tarefas semelhantes, mas aquele armário continua a impressioná-lo como a primeira vez que o abriu: para buscar um lenço, lembra muito bem. Também agora o detém aquela provocação: as cores alegres, os vestidos sugerindo aquele corpo e, principalmente, principalmente, o cheiro, os cheiros dilatando seu nariz. Aquele armário não é uma caixa grande, é muito mais. Suas portas se abrem para uma câmara secreta, um templo de tesouros misteriosos. Os panos pendurados lembram-lhe as passagens suspensas da montanha, onde se estendem redes para caçar torcazes: como uma pomba, seu coração se enreda em tanta promessa, naquelas revelações de intimidade. 'Como nunca me ocorreu isto?', pensa. 'Com todos os armários de quarto abertos em minha vida, até para me esconder das mães! Deviam ser como este, mais ou menos, mas para mim era indiferente. O que importavam os vestidos? Fora os trapos, para o chão!... Venham os corpos, a pele a minhas mãos!... E agora, em compensação, aqui de boca aberta diante destas roupas...'. (...) Não é mera sugestão das meias ou dos lenços, mas essa entrega mais funda que são as lembranças.

Para LERNER (apud STALLYBRASS, 1999, p. 25), o que se pretende esquecer:

Minha mãe, ao morrer, deixou um guarda-roupa cheio,
Um mundo meio gasto, meio novo
Roupas de baixo fora de moda; uma fileira de sapatos,
Solas viradas para cima, nos fitando,
Um emaranhado de anéis, opalas impacientes, pulseiras e pérolas baratas;
E, florido ou resplandescete, de raiom, algodão ou tule,
Uma centena de vestidos, esperando.
Sozinho com aquele esfarrapado passado,
Meu pobre e alquebrado pai vendeu tudo.
O que poderia fazer? O negociante deu de ombros e disse:
'É pegar ou largar, depende de você'.
Ele pegou e perdeu os trocados na corrida de cavalos.
O guarda-roupa, vazio, ficou olhando para ele, anos a fio.

Os guarda-roupas escondem, atrás de suas portas cerradas, o universo gritante das roupas e objetos que cuidamos para não deixar o tempo ou a poeira levar. Lugar de cuidados, um móvel que organiza as diferenças nos tamanhos, nas funções e nas memórias de cada objeto do pertencimento.

Como um espaço dentro de outro, o guarda-roupa é receptáculo de sensações: das angústias sobre a roupa que vestiremos, dos segredos que guardamos, da reação àquela peça que, se eu perder, nunca mais encontrarei.

Em outros tempos, os guarda-roupas eram acompanhados. Havia a penteadeira, que misturava pequenos armários e espelhos, num só objeto. Su e Chow, no quarto 2046, são vistos através dela. Não se vêem mais penteadeiras nas lojas de móveis. Os guarda-roupas, aos poucos,

transformam-se de móveis em imóveis e recebem o nome de *closets* (fechados). Os espelhos, muitas vezes acoplados aos armários, agora permanecem escondidos atrás de suas portas, olham para dentro, fecham-se com suas portas.

No guarda-roupa de Kar-wai nós estamos guardados. Ele nos coloca lá, olhando através da câmera escondida, um segredo sobre as prateleiras. E, como pessoas, vemos através das memórias, das lembranças e das músicas que só nós podemos ouvir e que são mostradas através de acordes visuais, táteis e olfativos denominados roupas.

Através das prateleiras e das janelas, podemos observar Su, Chan e os vizinhos, todos como sujeitos escondidos, invasores anônimos de uma intimidade alheia, como se partilhássemos de um segredo que não nos diz respeito, sobre uma história que não é nossa, mas destes objetos sussurrantes, que contam fragmentos de sujeitos, de modo que a soma dos cacos seja suficiente para construir uma nova história.

Não há novidade em ver objetos como guardadores de segredos e narradores de histórias. Os objetos são vistos desta forma em museus da modernidade que pretendem revisões arqueológicas do passado. Servem como documento de experiências não catalogadas e impossíveis de recuperar, senão através das interpretações destes. Não deve haver um único objeto que não tenha um museu para si na Europa, afirmou Gilles Lipovetsky⁶⁵. Mas lá estão isolados em prateleiras solitárias e são narrados em legendas, podem contar apenas as suas histórias a partir do olhar de quem os pesquisa.

O cinema, por sua vez, reconta as histórias dos personagens e seus objetos num mesmo espaço-tempo do existir e pode permitir, de acordo com a posição política e estética do autor, que os objetos sejam narradores efetivos. É possível sentir suas presenças, através das narrativas, como as sentimos em nossa rotina repleta deles.

⁶⁵(Informação verbal). Em palestra intitulada “Do luxo sagrado ao luxo democrático”, proferida no Espaço Cultural CPFL, na cidade de Campinas, S.P.; 19 ago. 2004

Nosso olhar concentra-se nos objetos que são levados aos espectadores anônimos, que não estão isolados em casas de espetáculos mnemônicos e fazem parte das cozinhas e dos quartos, que foram comprados em lojas baratas, retirados de prateleiras com milhares de gêmeos que não têm nada para contar, a não ser sua funcionalidade.

Quando procuro na História um modelo para essa alma em coisas manufaturadas, dou um passo clássico, renascentista: volto para o Egito antigo, Lá, *l'objet parlant* estava ao alcance de todos. Cada objeto falava dos Deuses que eram inerentes a todos os fatos, desde uma caixa de cosméticos, um bêquer ou um jarro, até o rio e o deserto. Mesmo quando as coisas eram produzidas em múltiplos incontáveis, milhares de exemplares a partir dos mesmos moldes, elas eram todas objetos falantes. Não é a singularidade numérica que garante a particularidade; sem dúvida, a singularidade deriva do potencial imaginal, o Deus, na coisa. (Hillman, 1999, p. 25)

Estes objetos são a história de quem os adquire e morrerão em segredo com seus donos, retomando com os mais próximos apenas a memória que estes puderem suportar.

Não somos enterrados com nossos objetos pessoais, como nossos antepassados o foram. Eles permanecem para outras histórias, sobrevivem a nós, mas contarão diferentes momentos, silenciando sobre a antiga relação entre a experiência/morte de um alguém e o objeto. À matéria foi concedida a permanência.

No cinema, são eles que fazem permanecer os personagens em nós.

A eternidade está além da película, está na luz colorida que forma os objetos em nossos olhos. Eles aparecem em planos gerais, misturados aos cenários-multidão que invadem as telas em discursos exacerbados ou em closes – e nosso objeto está neste plano – aproximados, fragmentados, porém como uma unidade câmera-espectador-objeto. Borrados, às vezes indistintos, mas que nós podemos ver.

Em Amor à Flor da Pele, o ambiente fechado, recluso está repleto

de olhares aproximados e, como focos principais, são alterados constantemente, dando a oportunidade de cada um contar seu ponto de vista da história. É através de suas formas que estamos ali.

Num filme no qual detalhes e objetos narram mais do que os discursos, o não dito é expressão suprema. Faz observar, como se estivéssemos de ouvidos calados, sutilezas desprezíveis no momento que a voz se impõe e simplifica o olhar. É cinema mudo, com músicas e falas.

Somos os espectadores das sombras dos cantos, dos espelhos enviesados, dos sapatos esquecidos e dos vestidos que contam os anos. A história está naquilo que as frestas nos contaram e que as paredes esconderam. A intensidade não está apenas na imagem exibida, despida, está também, e principalmente, nos detalhes, atrás e através das cortinas. Como no filme:

“Ele se lembra dos anos passados como se olhasse por uma janela embaçada. O passado é uma coisa que ele vê, mas não pode tocar. Tudo que ele vê está borrado, indistinto.”

Mas ele vê. E nós vemos. E as roupas mostram, mesmo borradas, indistintas e uniformes.

Bibliografia – referências e inspirações:

ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 1994 (coleção questões da nossa época, v.32)

_____, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. Campinas, S.P: Autores Associados, 1999a

_____, Milton José de. A educação Visual da memória – Imagens Agentes do Cinema e da Televisão. **Pro-Posições**, vol. 10 [2] : 29, p. 5-18. Campinas, 1999b

_____, Milton José de. O eclipse, o dragão e o cinema - estudo sobre o filme: O Estado de Cão. **Educação e Sociedade**, número 77, 2001

ANDRADE, Ana Lúcia Menezes de. **O filme dentro do filme: a metaligagem no cinema**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999

BALÁZ, Bela. Subjetividade do objeto. In: Xavier, I. (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983

BARROCO (SÉC. XVII AO COMEÇO DO SÉC. XVIII). **Literatura on line**, aula grau 10. Disponível em:
<<http://www.graudez.com.br/literatura/barroco.html>>. Acesso em 29 out. 2004

BARTHES, Roland (compilado por.). **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990

BARTHES, Roland. Semântica dos objetos. In **A aventura semiológica**. – São Paulo: Martins Fontes, 2001

_____, **O prazer do texto**. Lisboa: Edições 70, p. 112

BAUDRILLARD, Jean. A moda ou a magia do código. In **A troca simbólica e a morte**. – São Paulo: Editora Loyola, 1996

_____, Jean. As estruturas do arranjo. In: **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva. Coleção Debates, 1973

_____, Jean. A precessão dos simulacros. In: **Simulacros e simulação**. São Paulo: Relógio D'água, 1981

BENJAMIM, Walter. Rua de mão Única. In: **Obras Escolhidas**, vol. II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980

BRUZZI, Stella. **Undressing Cinema: clothing and identify in the movies**. London: Routledge, 1.997

CASTILHO, Kathia. **Moda e Linguagem**. Coleção Moda e Comunicação São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004

CERQUEIRA, Eduardo. Wong Kar-wai - Diretor fala de seu último sucesso, “Amor à Flor da Pele”, suas influências latinas e sobre o boom do cinema asiático no mundo. **ZETA-FILMES**, 2001. Disponível em: <<http://www.zetafilmes.com.br/interview/wongkarwai.asp?pag=wongk>

arwai>. Acesso em: 18 ago. 2004.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998

CHING-CHING NI. Shanghai's in That Mood Again. **Los Angeles Times**, 28 de janeiro de 2001. Disponível em:
<http://www.ifrance.com/club-chine/ldlp_autres/Shanghai_qipao.html>. Acesso em 29 out. 2004

COLÉGIO FARROUPILHA. O Reino Unido. **Aluno Unificado**. Porto Alegre, Outubro 2004. Disponível em:
<<http://www.aui.hpg.ig.com.br/reinounido.htm>>. Acesso em: 09 out. 2004

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. – São Paulo: Globo, 1989.

DOANE, Mary Ann. A voz do cinema: articulação de corpo e espaço. In: Xavier, I. (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983

ECO, Umberto. O hábito fala pelo monge. In Eco, Umberto. **Psicologia do vestir**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1975.

EDMUNDO, Luiz. Festa – Congadas. In: O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis. **Jangada Brasil**, nº 9, maio de 1999. Disponível em:
<<http://jangadabrasil.com.br/maio/fe90500a.htm>>. Acesso em: 10 out. 2004

GAINES, Jane. Costume and Narrative: How dress tell the woman's story In GAINES, Jane and HERZOG, Charlotte. **Fabrications: costume and**

female body. USA: AFL Film readers, 1990.

HILLMAN, James. Anima Mundi. In **Cidade e Alma**. São Paulo – Studi Nobel, 1999

HOLLANDER, Anne. O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 1996

KAUFFMAN, Anthony. The “mood” of Wong Kar-wai; the Asian Master Does it Again. **Indiewire**, fevereiro/2001. Disponível em: <http://www.indiewire.com/people/int_Wong_Kar-Wai_010202.html>. Acesso em: 18/08/2004

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

Legend of cheonsam dress. **English Channel**. Disponível em: <<http://www.cctv.com/english/TouchChina/School/Culture/20021126/100225.html>>. Acesso em: 07 out. 2004

LE GOFF, Jacques. Memória. In **História e memória**. Editora da Unicamp, 1996

LIPOVETSKY, Gilles. **O império de efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

LURIE, Allison. **Linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

MATZENBACHER, Marcia. China e o Qipao. **MODABRASIL**. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi. Março/2004. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/modabrasil/china_link/china_tipao/index2>.

htm>. Acesso em: 18 ago. 2004

MENG, Ning. El encanto del Qipao. **CHINA TODAY**. Disponível em: <<http://www.chinatoday.com.cn/hoy/2004/0403/26.htm>>. Acesso em 18 ago. 2004.

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque de. **Educação da Face: o Cinema e as Experiências de Paixão**. Campinas, SP, 2000. Tese (Doutorado na área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte). Faculdade de Educação, UNICAMP.

_____, Carlos Eduardo Albuquerque de. A fisiognomonia de Charles Le Brun – a educação da face e a educação do olhar In Revista **Pro-posições**. Universidade estadual de Campinas: Faculdade de Educação vol. 16, mai/ago. 2005

MUSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação In: Xavier, I. (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983

OLIVEIRA JR., Wenceslão Machado de. **Chuva de Cinema: Natureza e Cultura Urbanas**. Tese (Doutorado na área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte). Faculdade de Educação, UNICAMP. Campinas, SP, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1972

PASTOREAU, Michel. **O pano do diabo: uma história das listras e dos tecidos listrados**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993

Pires, Beatriz Ferreira. O corpo como suporte da arte – piercing,

transplante, escarificação, tatuagem. São Paulo: Editora Senac, 2005

PROST, Antoine. Transições e interferências. In Prost, A. e Vincent, G. (org.) **História da vida privada, 5: da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

RAYNS, Tony. Edinburgh: Wong Kar-wai, **Sight and sound**, British Films Institute, England, agosto de 2000. Disponível em: <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2000_08/eiff_wongkarwai.html>. Acesso em: out. 2004

RIBEIRO, Pedro. Cristo tem autorização para embrulhar o Central Park. **Última Hora**, Portugal, 14 abril 2004. Disponível em: <<http://ultimahora.publico.pt/comentarios.asp?id=1190875&idcanal=10&edit=1>>. Acesso em: 10 out. 2004

ROTA-ROSSI, Beatriz. Sobre cabeleiras, barbas e bigodes. **Online UNISANTA** - Jornal Laboratório da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade Santa Cecília (FaAC). Edição de 05/04 a 12/04 de 2003. Disponível em: <<http://www.online.unisanta.br/2003/04-05/colabora-2.htm>>. Acesso em: 09 out. 2004

SAMPEDRO, José Luis. **O sorriso etrusco**. São Paulo: Martins Fontes, 1996

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. É possível realizar uma história do corpo? In Soares, Carmen Lúcia (org) **Corpo e História**.- Coleção educação contemporânea. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2004

_____, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagem: ensaios sobre a**

subjetividade contemporânea. Ed. Estação de liberdade, 2001

SARDENBERG, Walterson. Hong Kong – Na esquina de dois mundos. **Os Caminhos da Terra.** Edição 139. Disponível em:
<http://www2.uol.com.br/caminhosdaterra/reportagens/139_hong_kong.shtml>. Acesso em 11/11/2004

SENRA, Stella. Corpos, cinema e vídeo. In SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Políticas do Corpo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1995

SOARES, Carmen Lúcia. Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas. In Soares, Carmen Lúcia (org) **Corpo e História.**- Coleção educação contemporânea. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2004

SOUSA, Otávio Tarquínio de. Gilberto Freyre e sua interpretação de influências inglesa e francesa na formação da cultura brasileira. **BIBLIOTECA VIRTUAL GILBERTO FREIRE.** Disponível em: <http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf_cfa_sousa.htm>. Acesso em: 08 out. 2004.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987

SQUICCIARINO, Nicola. **El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria.** Madrid: Cátedra, 1990

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx – roupas, memória e dor.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999

TARKOVSKI, Andrei A. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes,

1998

VIEIRA JR., Erly. Corpo, sagrado e erotismo em Teorema. **CINEMAES DEBATE**. Museu de Arte do Espírito Santo. Disponível em: <<http://www.maes.es.gov.br/cinemaes/cahiers/cadernoerly.htm>>. Acesso em: 13 out. 2004

Villella, Fiona A. (compilado por). The Cinema of Wong Kar-wai – A 'Writing Game'. **Senses of Cinema**. Disponível em: <http://www.senseofcinema.com/contents/01/13/wong-symposium.html>. Acesso em 13 dez. 2004

VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da moda**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985

Xavier, I. (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983

Filmografia:

Título: *Amor à Flor da Pele*

Título original: In the mood for love

Direção e roteiro: Wong Kar-wai

Direção de Arte: Willian Chang

Produção: Willian Chang

Figurino: William Chang

Edição: William Chang

Música: Michael Galasso

Direção de Fotografia: Christopher Doyle e Mark Lee Ping-bin

Produção: Hong Kong / França

Elenco: Tony Leung Chiu Wai (Chow Mo-Wan); Maggie Cheung (Su, Sra. Chan, Li-Zhen Xu)

Ano de lançamento (China): 2000

Estúdio: Block 2 Pictures / Jet Tone Production Co. / Paradis Film

Distribuição: USA Films

Tempo de Duração: 90 minutos

Anexo

Decupagem a partir dos vestidos e situações		
1°	Azul com grandes rosas vermelhas	Quando conhece a casa que vai alugar
2°	Xadrez escuro com listras desiguais e flores na gola e no recorte frontal	Dia da mudança
3°	Azul claro com manchas pretas e laranjas	Buscar marido no aeroporto. Amante diz que ela está arrumada.
4°	Azul claro e amarelo com espirais vermelhas	Jogo entre vizinhos
5°	Preto com listras em tons cinza degradée, clareando da lateral para o centro	Viagem do marido, pedido das bolsas iguais para o chefe
6°	Repete o 3°	De costas, avisa sobre o atraso do chefe para sua esposa
7°	Listras verticais em cinza, azul e mostarda	Compra noodles pela primeira vez
8°	Degradée em vermelho e verde	Quando os vizinhos exploram a panela de arroz
9°	Cinza com listras horizontais brancas de tamanhos desiguais	Quando trocam revistas pela primeira vez
10°	Verde limão com xadrez branco largo	Ao devolver as revistas
11°	Repete o 7°	Comprar noodles
12°	Repete o 8°	Comprar noodles
13°	Repete o 7°	Quando bate à porta da amante, que está com o marido de Su
14°	Repete o 1°	No trabalho
15°	Repete o 9°	Compra noodles e chove
16°	Transparente com listras horizontais pretas e brancas	Encontra o sr. Chow no corredor
17°	Repete o 1°	Jantar com Chow

18°	Repete o 7°	Primeira simulação
19°	Azul com flores amarelas	Segundo jantar – pratos conforme os gostos dos amantes
20°	Repete o 5°	Em seqüência, jantar
21°	Repete o 2°	Táxi
22°	Não identificado ⁱ	Em casa
23°	Vermelho	Hotel
24°	Repete o 4°	Quando ele adocece
25°	Repete o 7°	Prepara o xarope de gergelim
26°	Repete o 8°	Encontra-o no beco e discutem sobre ser solteiro
27°	Não identificado ⁱⁱ	Em casa
28°	Repete o 2°	Troca de escritas
29°	Rosa com curvas horizontais	Quando ela fica presa no quarto
30°	Repete o 29°	Quando chega em casa
31°	Repete o 1°	Chow anuncia que vai procurar uma casa nova
32°	Repete o 10°	Quando ele desaparece
33°	Branco com flores pretas	Quando ele liga para ela
34°	Repete o 32° sob um manto vermelho	No táxi
35°	Repete o 33°	Na escada
36°	Repete o 33°	No corredor
37°	Ela veste o paletó dele sob um vestido não identificado ⁱⁱⁱ	No hotel
38°	Repete o 10°	No hotel

39°	Repete o 8°	No hotel
40°	Branco com flores azuis no recorte frontal	Simula um enfrentamento com o marido, no hotel
41°	Repete 40°	Quando é reprimida pela Sra. Suen
42°	Florido de rosa e azul, com folhas verdes	Quando anuncia que não poderá vê-lo
43°	Repete o 19°	Jogo entre vizinhos
44°	Repete o 19°	Janela
45°	Repete o 32°	Recebe sua ligação no trabalho
46°	Repete o 42°	Encontra-o no beco e ele anuncia que vai partir
47°	Repete o 8°	Ouvindo rádio
48°	Repete o 10°	Sozinha no hotel
49°	Verde petróleo com flores no recorte frontal	Em Cingapura
50°	Marrom com desenhos brancos e laranjas	Visita a Sra. Suen
51°	Laranja com xadrez largo branco	Com o filho

ⁱ Não foi possível identificar as cores e estampas, devido a distância e do posicionamento da câmera e da personagem.

ⁱⁱ Idem.

ⁱⁱⁱ A imagem é feita atrás de uma cortina de véus azuis e, por esta razão, fica impossibilitada uma análise de reconhecimento das cores e estampas do vestido.