

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

HELIO RICARDO SAUTHIER

SOBRETUDO: DISCURSO, IMAGINÁRIO E FIGURINO

EM *A BELA DA TARDE*, DE LUIS BUÑUEL

CURITIBA

2020

HELIO RICARDO SAUTHIER

SOBRETUDO: DISCURSO, IMAGINÁRIO E FIGURINO

EM *A BELA DA TARDE*, DE LUIS BUÑUEL

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação –
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade
Estadual do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Beatriz Avila Vasconcelos

CURITIBA

2020

TERMO DE APROVAÇÃO

HELIO RICARDO SAUTHIER

SOBRETUDO: DISCURSO, IMAGINÁRIO E FIGURINO EM
A BELA DA TARDE, DE LUIS BUÑUEL

Dissertação aprovada como regime parcial para obtenção do grau de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Prof^a Dra. Beatriz Avila Vasconcelos

(orientadora)

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, Unespar

Prof^a Dra. Amábilis de Jesus da Silva

Programa de Pós-Graduação em Artes, Unespar

Prof^o Dra. Sandra Fischer

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, Unespar

Curitiba, 10 de dezembro de 2020.

Às Vênus nuas, vestidas e travestidas, às/aos figurinistas e
àquelas e àqueles que buscam pela beleza no seu mais amplo sentido.

RESUMO

O objeto de estudo desta pesquisa centra atenção na visualidade da personagem Séverine em *A Bela da Tarde* (*Belle de Jour*, 1967), filme dirigido pelo cineasta espanhol Luis Buñuel e com figurinos criados pelo estilista francês Yves Saint Laurent. A leitura em perspectiva discursiva foi realizada com foco no figurino dessa personagem icônica, para discutir tal visualidade enquanto um discurso que atualiza representações da mulher casta e da mulher profana na iconografia da história da arte ocidental. A metodologia da pesquisa caracteriza-se como do tipo descritiva, na qual trago como referência concepções de discurso desenvolvidas na perspectiva da *Análise de Discurso Francesa (AD)*, especialmente num viés foucaultiano, no sentido de investigar a memória discursiva e a intericonicidade materializadas em Séverine e que compõem seus sentidos. Também lanço mão do método para análise fílmica fundamentado em fotogramas e do cruzamento de imagens da história da arte ocidental, para evidenciar as formações discursivas, a memória discursiva e a intericonicidade que inscrevem formações imaginárias no corpo da mulher e interagem no processo de (re)-produção de identidades. Os resultados da pesquisa evidenciaram que a visualidade de Séverine remonta a um longo processo de construção icônica advinda especialmente do Classicismo e do Renascimento e que foi amplamente explorada pelos campos discursivos do cinema e da moda, influenciando as formações imaginárias e identitárias que costuram o sujeito pós-moderno à estrutura social e às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais.

Palavras-chaves: Discurso. Imaginário. Iconografia. *Mise en scène*. Figurino.

ABSTRACT

This study focuses on the visuality of the character Séverine in the film *Belle de Jour*, 1967 directed by the Spanish filmmaker Luis Buñuel and costumes created by the French stylist Yves Saint Laurent. The analysis of the character's costume was done from a discursive perspective to discuss visuality as a discourse that updates the representations of both chaste and profane women in the iconography of Western art history. The descriptive research methodology was adopted and the conceptions of discourse were developed in the perspective of the French Discourse Analysis (FDA), especially from a Foucault point of view to investigate the discursive memory and the intericonicity represented in Sèverine and that make up her senses. The filmic analyzes was based on photograms and crossing the images of Western art history to highlight the discursive formations, the discursive memory and the intericonicity that impress imaginary formations in women's body and interact in the process of (re) production of identities. The research results demonstrate that Sèverine's visuality relates to a long process of iconic construction rooted especially in Classicism and Renaissance, extensively explored in filmic and fashion discourses, which in turn influenced the imaginary and identity formations that relate the postmodern subject to the social structure and how we are represented and interpreted in the cultural systems.

Keywords: Discourse. Imaginary. Iconography. *Mise en scène*. Costume.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. DISCURSO: O OBSCURO OBJETO DO DESEJO E DO PODER	10
1.1. Discurso, desejo e poder.....	10
1.1.1. Foucault e a Análise de Discurso.....	10
1.1.2. Bakhtin e o tecido estrutural do discurso: enunciado, prática discursiva, memória discursiva e formação discursiva	16
1.1.3. Arqueogenealogia e a busca pela memória dos signos.....	21
1.1.4. Cinema e Moda: campos do discurso	21
1.1.5. Intericonicidade e a memória discursiva das imagens.....	23
1.1.6. Imaginário e formação imaginária.....	24
1.1.6.1. A dimensão verbo-icônica do imaginário e os processos identitários...25	
1.2. O cruzamento de imagens como proposta de análise	27
1.3. Cinema, moda e arqueologia.....	29
2. O CINEMA ESTÁ NA MODA?	31
2.1. Imagem como espaço de representação	31
2.2. Uma abordagem cultural da imagem cinematográfica.....	33
2.2.1. O regime icônico da imagem	33
2.3. Efeito de real.....	34
2.4. <i>A mise en scène</i> e o estilo no cinema	35
2.5. Forma filmica e figurino cinematográfico	38
2.6. Relação entre moda, figurino e cinema	41
2.6.1. O Hollywoodismo	43
2.7. Moda, cinema e imaginário cultural	46
2.8. Roupas, moda e identidade nas sociedades ocidentais	55
2.9. O Sistema da Moda e seu lugar na sociedade moderna e contemporânea	62
3. DO AVESSE: CRUZANDO IMAGENS E DESNUDANDO DISCURSOS - ANÁLISE DO FIGURINO DE SÉVERINE EM A BELA DA TARDE	65
3.1. A análise icônica em um filme	65
3.2. Dados do filme	65

3.2.1. Título em português	65
3.2.2. Título original	65
3.2.3. Ano	66
3.2.4. País	66
3.2.5. Gênero	66
3.2.6. Duração	66
3.2.7. Ficha técnica	67
3.2.8. Sinopse	68
3.2.9. Tema (s) do filme	68
3.3. A direção	68
3.3.1. Traços autorais na obra de Buñuel	71
3.4. O figurinista	74
3.4.1. Figurinos de Yves Saint Laurent no cinema	79
3.5. A visualidade de Catherine Deneuve a construção da personagem	81
3.6. Entre Severine e Belle - a análise do figurino	86
3.7. Severine x Belle – cruzando imagens e desnudando discursos	111
3.7.1. Vênus Vestida	112
3.7.2. Vênus Nua	116
3.7.3. O legado contemporâneo de <i>Belle de Jour</i>	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E AUDIOVISUAIS	137

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desta pesquisa centrará atenção na visualidade da personagem Séverine em *A Bela da Tarde* (*Belle de Jour*, 1967), filme dirigido pelo cineasta espanhol Luis Buñuel e com figurinos criados pelo estilista francês Yves Saint Laurent.

Para discutir o cinema e a moda enquanto campos de discursos que produzem sentidos e movimentam o imaginário, trarei como referência concepções de discurso desenvolvidas na perspectiva da *Análise de Discurso Francesa (AD)*, especialmente num viés foucaultiano, no sentido de investigar a memória discursiva e a intericonicidade materializadas em Séverine e que compõem seus sentidos. Busco, assim, realizar uma leitura, em perspectiva discursiva, com foco no figurino, da visualidade dessa personagem icônica, entendendo tal visualidade enquanto um discurso que atualiza representações da mulher casta e da mulher profana na iconografia da história da arte ocidental.

Adotarei ainda, neste estudo, o método para análise fílmica fundamentado em fotogramas, tal como proposto por Manuela Penafria (2009), aliado ao cruzamento de imagens proposto por Etienne Samain (2009), para pensar Séverine na contemporaneidade, considerando as formações discursivas, a memória discursiva e a intericonicidade que inscrevem formações imaginárias no corpo da mulher e interagem no processo de (re)-produção de identidades.

Para refletir sobre a imagem como um grande repositório de memórias e discursos, a estrutura do trabalho será dividida em três grandes eixos que se conectam. O primeiro deles refere-se ao aporte teórico, conceitos e visadas metodológicas. O segundo explora a abordagem cultural da imagem e seu regime icônico, bem como a relação entre o cinema, o figurino e a moda e sua influência no imaginário da sociedade moderna e contemporânea. O terceiro, por sua vez, consiste na análise do figurino de Séverine, em dialogia com os conceitos de memória discursiva e intericonicidade, para debater sobre o legado contemporâneo de *Belle de Jour*.

CAPÍTULO 1 - DISCURSO: O OBSCURO OBJETO DO DESEJO E DO PODER

Por meio da análise do figurino, elemento formal da *mise en scène*, e do cruzamento de imagens representativas da mulher casta e da mulher profana na história da arte ocidental, neste estudo buscarei desvelar os discursos inscritos sobre o corpo da mulher, apoiados na *intericonicidade* e na *memória discursiva* das imagens, e que atravessam a visualidade da personagem Séverine em *A Bela da Tarde*.

1.1. Discurso, desejo e poder

Na contemporaneidade e em sua imensa rede de dispositivos comunicacionais, os discursos se somam, se embatem e acima de tudo nos interpelam em contextos diversos de enunciação, disputando verdades e, portanto, poder. Tais discursos nos enlaçam feito um complexo emaranhado de teias que ajudam a forjar o tecido do imaginário.

Na análise de discurso imagético, Courtine (2013, p. 156) pergunta por que algumas imagens são tão difundidas enquanto outras são rarefeitas? Segundo o autor:

existem imagens embaixo destas imagens: na escolha de seus temas, na apresentação destes em quadros, na construção de um olhar pelos enquadramentos e pelas montagens que elas operam, na lógica do discurso que as ordena implicitamente em seqüências, elas repetem o mais frequentemente, sem sabê-lo, em outras imagens (COURTINE, 2013, p. 156).

Mas o que é discurso? Conforme bem explicita Brandão (2012), o discurso é toda a atividade comunicativa entre interlocutores onde se produzem sentidos pela interação entre os falantes, situados em um dado tempo e em uma dada cultura de onde aparecem os discursos.

É justamente a relação entre discurso, poder e cultura que tonifica os estudos da linguagem pela *Análise de Discurso* de linha francesa (AD), que tem em Michel Pêcheaux seu teórico seminal. A AD surge num contexto sociopolítico e revolucionário na França nos anos de 1960. O país vivencia momentos de insurreição popular, no qual acontecem greves gerais e rebeliões que atingem todas as camadas sociais e econômicas, ultrapassando barreiras culturais, étnicas, etárias. Os escritos de Michel Pêcheaux e a *Análise de Discurso* surgem, pois, em meio a questões sociais e políticas de seu momento, permeados pela história, refletindo sobre subjetividade, ideologia, confrontos e lutas de classes, distanciando a AD da linguística estrutural saussureana e estreitando as fronteiras entre a ciência da linguagem e as ciências sociais e humanas, pela busca de uma ligação da linguagem com a ideologia, a história, as

subjetividades, os aparelhos de poder e conceitos como *formação discursiva*, *memória discursiva*, *interdiscurso*, entre outros

Para a AD, o discurso é entendido como efeito de sentidos em que a linguagem materializa ideologias com o objetivo de explicitar os mecanismos da determinação histórica dos processos de significação. Entendendo, então, o discurso como uma construção linguístico-textual, a AD insere diferentes modalidades do exercício da língua num determinado contexto histórico-social de produção, considerando na análise da linguagem uma dimensão extra-linguística, indo para além da língua (*langue*), e abarcando também a fala (*parole*) – a história, os sujeitos, a ideologia, o contexto de enunciação. A *parole* deriva, portanto, de discursos anteriores, outros.

No Brasil, as pesquisas na área da AD recebem influência dos estudos de Michel Pêcheux (1997) cujas propostas são influenciadas por Althusser (releitura de teses marxistas), Foucault (formação discursiva), Lacan (leituras de Freud sobre o inconsciente) e Bakhtin (fundamento dialógico da linguagem), de modo a levar em conta os aspectos heterogêneos da formação discursiva, por meio de uma operação que mobiliza diversas áreas do conhecimento para possibilitar uma abordagem entre linguagem, sujeito, discurso e história (GREGOLIN, 2007).

A AD não objetiva tomar a língua pela estrutura linguística, pois a vê como “a língua da ordem material, da opacidade, da possibilidade” (Ferreira, 2003, p. 42), levando em conta os traços da historicidade que é inscrita na língua. Portanto, a AD busca a relação da linguagem e sua estrutura com a exterioridade e o contexto, ou seja, as condições de produção do discurso: o falante, o ouvinte, o contexto da enunciação, que envolve o lugar social dos interlocutores e o contexto sócio-histórico, representado por formações imaginárias. Tenta-se superar os limites da linguística estrutural, levando em conta o produto da ação do sujeito e o efeito de sentido entre interlocutores, considerando não somente o enunciado (produto), mas a enunciação (processo).

A virada nos estudos linguísticos nos anos de 1960 possibilitou, então, abordagens que consideram os elementos contextuais e uma concepção dialógica da linguagem que leva em conta o fato de que todo enunciado surge em resposta a outros (dialogia) e que esta trama dialógica na qual está inserida todo enunciado faz parte das condições de produção de seus sentidos. Estas concepções dialógico-discursivas de linguagem, têm, inicialmente, seu corpo de análise textos verbais, mas as reflexões logo se expandem para todas as formas de linguagem, tendo profundas repercussões também no campo das linguagens visuais e audiovisuais dentro

de uma perspectiva semiológica¹. É este aspecto expansivo da AD que me interessa particularmente neste estudo, uma vez que abarcará os campos do cinema e da moda.

1.1.1. Foucault e a Análise de Discurso

Na perspectiva de Foucault (2009), a *Análise de Discurso* problematiza a frágil simplificação de se atribuir sentido às palavras, aos símbolos ou às imagens, tendo como fundamento apenas o seu conteúdo estrutural e sua relação referencial com o mundo. A AD é considerada pelo autor mediante quatro forças: “inscrição histórica das coisas ditas; o discurso enquanto prática; a materialidade dos enunciados e a constituição de sujeitos determinada pela prática discursiva.”

(...) o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre o léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos que, analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas e destacar-se um conjunto de regras próprias da prática discursiva (FOUCAULT, 2009, p. 54).

Para Foucault (1999, p.8), a produção do discurso é controlada, selecionada e redistribuída por certos procedimentos que conjuram poderes e perigos. Tais procedimentos acontecem por meio da *exclusão*: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade. O procedimento mais usual da exclusão é a *interdição* que opera pelo direito da fala, ritual da circunstância e pelo tabu do objeto. Interdições se cruzam e se reforçam no sentido de estipular quem fala, como fala e sobre o que fala. As interdições revelam seus fins: o desejo e o poder. Os discursos, portanto, segundo Foucault, manifestam/ocultam os objetos do desejo e do poder, são constituídos pelo que e por quê se luta.

Outro princípio de exclusão constitui a *segregação da loucura*, o discurso do louco que, desde a Idade Média, não deve circular livremente, sua palavra podendo ser nula ou não acolhida e, quando o é, o é somente na forma de máscara, de símbolo ou místico poder premonitório. Se ainda assim a palavra do louco é escutada, é na medida para a manutenção da censura por instituições e profissionais especializados.

¹ Os estudos de Roland Barthes e Christian Metz, por exemplo.

O terceiro princípio de exclusão ocorre por meio da *vontade de verdade*, entendendo-se por este conceito o elemento do discurso que pronuncia a justiça e atribui a cada qual a sua parte, anunciando o que se vai passar e, ao mesmo tempo, contribuindo, para sua realização. A vontade da verdade é eco da vontade de saber, impondo aos sujeitos, certas posições, olhares e funções, por meio de inúmeras formas do ver e do verificar, cerne da ciência positivista, ao invés do ler e do comentar. Esta vontade de verdade apoia-se nos suportes institucionais, pela sua valoração, atribuição e na forma como os discursos são distribuídos nas sociedades, impactando outros discursos como, por exemplo, na literatura ocidental, que durante séculos, buscou apoio na ciência, no natural e no verossímil, revelando o poder de coerção interdiscursiva. A vontade de verdade (Foucault, 1999) revela, pois, a vontade de poder e é um dos procedimentos de controle e exclusão dos discursos.

Outro elemento do discurso, segundo Foucault (1999), é o *acontecimento* e o acaso de controle que é erigido pelos comentários. Os comentários, elemento de classificação do discurso, constituem os *ditos*, enunciados que se contam, repetem e variam, de acordo com as circunstâncias históricas e culturais.

(...) discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala, que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer (FOUCAULT, 1999, p. 22).

Os ditos integram o jogo na construção dos discursos, são repostos, reaparecem em diferentes períodos e contextos históricos como fantasmas que se interpenetram e entrelaçam incessantemente pela circunstância da repetição, figurinos cambiáveis da expressão. O comentário, enquanto texto segundo, conjura o acaso do discurso, permite dizer algo além do texto primeiro, mas sempre o reafirmando. “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento à sua volta”, diz Foucault (1999, p. 26). Com esta perspectiva, podemos rever a visualidade de Séverine em 2020, uma vez que uma mesma imagem pode dar lugar a inúmeros discursos, ser lida em conformidade com sua época, ser revista através do tempo. Um dito, um visto e um revisto.

O discurso também pode apresentar o princípio de rarefação – *o autor* – entendido por Foucault, como um agente de recorte do seu tempo para a produção de um discurso que articula uma coerência para inserir a linguagem de ficção no real. Todavia, este autor sempre estará impregnado pelas teias culturais que o rodeiam e influenciam seu discurso e sua obra. Assim como o comentário, que limita o acaso no discurso em forma da repetição, o autor também pode

limitar o acaso pelo jogo da individualidade e do eu. Portanto, a morte do autor, preconizada por Barthes (2012, p. 63), é necessária, do contrário, a busca pela explicação da obra do lado de quem a produziu pode impor travões ao processo de leitura dos significados. Segundo Barthes (2012, p.62), um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, mas é um espaço de dimensões múltiplas, de junções de escrituras variadas, das quais nenhuma é original, um tecido de citações oriundas de diversos nichos culturais. Barthes (2012) afirma que a figura do autor convém ao crítico que erigiu seu reinado na busca da descoberta do autor e que o espaço da escritura deve ser percorrido e não penetrado. Para dessacralizar a figura do autor, Barthes propõe sua morte, deslocando o lugar da multiplicidade de onde o autor bebe sua fonte para o leitor, homem sem história, sem biologia, sem psicologia, alguém que reúne em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. A unidade do texto, portanto, não estaria na sua origem, mas no seu destino.

Considerando que o objeto de estudo desta pesquisa é o filme *A Bela da Tarde*, convém aqui ressaltar a questão da autoria no cinema, que foi tradicionalmente discutida a partir dos estudos de Alexandre Astruc (1948) e do estabelecimento da política dos autores amplamente debatida pelos críticos franceses na revista *Cahiers du Cinéma*, nas décadas de 1940 e 1950. Embora a “teoria dos autores” tenha sido desmontada, os estudos sobre a noção de autor no cinema oxigenaram importantes discussões em torno das técnicas, identidades estilísticas e da “marca autoral” nas obras cinematográficas, bem como influenciou produções pensadas para expor questões próprias de culturas locais, como a estética da fome de Glauber Rocha, no Brasil, e o cinema imperfeito de Julio García Espinosa, em Cuba, definindo uma atitude em relação ao cinema, uma possibilidade de expressão artística pessoal. Segundo Bernardet (2018, p. 93) a política desaparece, mas o autor permanece. O autor, portanto, é uma figura que arquiteta seu discurso, por meio de discursos outros que se interpenetram, trazendo para sua obra também seu gênio, ordem ou desordem, mas sempre em relação com o seu tempo e sua cultura.

Numa perspectiva discursiva, segundo Foucault, pouco ou nunca considerada nas discussões sobre autoria no cinema, resta notar, porém, que o autor não é identificado, a uma personalidade ou individualidade, mas é um dos dispositivos de controle do discurso. O autor é, assim, uma função do discurso (FOUCAULT, 1999).

Para analisar a complexidade da construção discursiva e seus efeitos deve-se, segundo Foucault (1999), questionar a vontade de verdade, restituir ao discurso seu caráter de acontecimento e suspender a soberania do significante. Desse modo, “quatro noções devem

servir, portanto, de princípio regulador para a análise: a noção de acontecimento, a de série, a de regularidade, a de condições de possibilidade” (FOUCAULT, 1999, p. 54).

Os discursos devem ser vistos, então, como séries regulares e distintas de acontecimentos marcados pelo acaso, pelo descontínuo e pela materialidade. Para a realização de uma análise, deve-se dispor de dois conjuntos, um crítico e um genealógico. O *conjunto crítico* deve nos instrumentalizar para procurarmos as formas de exclusão, limitação e apropriação dos discursos, como se formaram e se deslocaram de acordo com as necessidades de cada época. Quanto ao *conjunto genealógico*, diz respeito às condições de aparição, crescimento e variação dos discursos. A genealogia estuda a formação dos discursos ao mesmo tempo dispersa, descontínua e regular, entendendo os limites que interferem nas formações reais. Portanto, as descrições críticas e as genealógicas se completam. A parte crítica da análise procura detectar e explicitar os princípios de ordenação, de exclusão e de rarefação do discurso. A parte genealógica, por sua vez, procura entender o discurso em seu poder de afirmação, o poder de constituir o domínio dos objetos, a propósito dos quais se poderia afirmar ou negar proposições verdadeiras ou falsas. “A análise do discurso, assim entendida, não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo da rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação” (FOUCAULT, 1999, p. 70).

Assim, pelo controle dos discursos ocorre a inclusão de novos enunciados sobre determinados temas, constituindo práticas que vão formando os objetos de que falam, num jogo onde as posições são cambiáveis, havendo forças entre quem afirma e quem ouve ou lê, numa condição que nunca é estática, mas dinâmica.

Entende-se, então, que os discursos constituem o conjunto de enunciações que são construídas numa dada cena. Para melhor interpretá-los, é necessário perguntar “Quem fala?” “De que lugar?” “Para quem fala?” “E qual o *status* institucional em que se insere?”. O sujeito do discurso, então, não é alguém que diz algo, mas uma posição que alguém assume diante do discurso, posição esta que se dilui em várias cenas enunciativas as quais o analista do discurso irá descrever. De modo que, a tarefa do arqueologista, segundo Foucault (2009), consiste:

(...) em não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significativamente que remetem a conteúdos ou representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são frutos de signos, mas o que fazem é mais do que utilizar esses signos para designar-se às coisas. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (FOUCAULT, 2009, p. 55).

Em *A arqueologia do saber* (2009), o autor explica que aquele “mais” pode ser encontrado em documentos de todos os tipos que produzem *práticas discursivas* e não discursivas, pelas quais se procura agenciar o que pode ou não ser dito, explicitando o caráter produtivo de práticas discursivas históricas, a partir da descrição de estratégias variadas que nominadamente são articuladas com diferentes áreas. A arqueologia foucaultiana interessa-se pela relação entre discurso e coisa enunciada, indo além ao substituir “X dizia ou X pensava “que” por um “sabia-se que”, “dizia-se que” (FOUCAULT, 2000, p. 87).

Tratar do discurso para a análise arqueológica é tratar de uma história e seus fragmentos, num certo campo do saber, que se movimenta continuamente, deixando de lado o caráter eterno dos objetos e posições, considerando que estes se modificam conforme épocas e lugares, havendo, portanto, uma ênfase no caráter histórico dos discursos e enunciados. Na perspectiva foucaultiana, a análise dos discursos implica, pois, uma atitude ética, política e intelectual, ultrapassando o conceito de mera representação para se chegar uma suposta verdade, indo na direção de entender discursos como conjunto de enunciados de determinado campo de saber, enunciados que, por sua vez, são tecidos de elementos superpostos, plurais, entre os quais as chamadas representações.

Entende-se, então, que a análise discursiva vai além de tomar um conjunto de materiais e realizar um levantamento de exemplificações de imagens e vocabulários para demonstrar como determinados sujeitos abordam um assunto de uma dada época, uma vez que pretende chegar à complexidade das práticas discursivas no interior das quais se forma um objeto, num certo tempo (SILVA, 2013).

No que se refere à presente pesquisa, este tipo de análise me interessa ao levar em conta as representações e os discursos inscritos sobre o corpo da mulher, que ressurgem nas imagens do filme *A Bela da Tarde*.

1.1.2. Bakhtin e o tecido estrutural do discurso: enunciado, prática discursiva, memória discursiva e formação discursiva

Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin (2011) propõe que a língua é constituída por um sistema de interações verbais, o diálogo, entendido como toda comunicação verbal, de qualquer tipo e não somente aquela entre interlocutores face a face. A interação verbal e a produção de sentido acontecem por meio dos enunciados, unidade básica do discurso, que

expressam valores e saberes, constituem a materialidade linguística, que podem ser repetidos, ecoados e ressonados em diversas situações comunicativas. Os ditos/vistos, já ditos/vistos.

Todavia, o sentido do enunciado sempre estará ligado ao momento histórico, à situação de produção e pelos elementos não verbais da comunicação.

(os) enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmo; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns aos outros. Esses reflexos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera da comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ela os rejeita, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (BAKHTIN, 2011, p. 297).

O enunciado concreto é produto de um processo formado pela parte material (verbal/visual) e pelos contextos de produção, circulação e recepção e constituído na interação entre interlocutores. Assim, as condições de produção de um enunciado estão intimamente ligadas ao próprio enunciado, criando sentidos. O que marca as fronteiras de um enunciado é a unidade de sentido (tema e significação). O signo, para Bakhtin, não é linguístico, mas ideológico, é carregado de sentidos que dizem respeito a uma posição social, histórica e cultural.

Na perspectiva de Bakhtin da análise dialógica do discurso, a ideia de *dialogismo* está ligada à concepção de língua como interação verbal. Assim, o sentido último é dado em cada interação específica, ou seja, tanto quem enuncia, como seu interlocutor são os arquitetos temporários desse enunciado, de modo que o tema e o significado são construídos na interação dos discursos presentes, de forma explícita ou não, nos enunciados. A contribuição do pensamento bakhtiniano para os estudos de discurso reside em destacar que o sentido dos enunciados concretos é construído na relação entre materialidade sócio-histórica e as forças históricas e ideológicas, ou seja, entre o texto que se percebe pelos sentidos e as forças constitutivas das atividades humanas envolvidas na interação dos interlocutores desses textos.

O que há de novo ao investigar uma imagem/enunciado em *A Bela da Tarde*? Os enunciados dizem aquilo que já havia sido dito. A repetição, segundo Foucault (1999), permite que o algo seja dito, mas com a condição que o texto anterior seja realizado, configurando o novo não no que é dito, mas no acontecimento à sua volta. Os enunciados podem ser agrupados de acordo com os componentes que sempre estão atrelados a eles: o tema, o estilo e a construção composicional, possibilitando tipos relativamente estáveis que são denominados de *gêneros do discurso* (Bakhtin, 2003), os quais se referem ao tema e ao estilo dos mesmos. O estilo comporta algo que é do ser humano, marcado por sua posição social, histórica e ideológica,

articulando vozes suas e de outros. Assim, a análise dialógica do discurso por seu gênero, implica pensar o tema, estilo e a forma composicional e a historicidade da investigação deve levar em conta, pois, a natureza dos enunciados e os gêneros de discurso, considerando que é através de enunciados concretos que a vida entra na língua (SILVA, 2013).

Os enunciados/acontecimentos, para Foucault (2009) , de acordo com seu gênero, são apoiados num determinado sistema de formação discursiva: da economia, da medicina, da moda e assim por diante, constituindo conjuntos nos campos do saber, segundo os quais se sabe o que se pode e o que se deve ser dito, dentro de determinado campo, de acordo com certa posição que se ocupa nesse campo. Em *Arqueologia do saber* (2009), o autor aponta que os enunciados estão apoiados em sistemas de signos, na posição do sujeito, em campos associados (outros enunciados) e em uma materialidade específica (palavra, imagem) passíveis de repetição ou reprodução, ativadas pelas práticas sociais.

O conceito de prática vincula-se diretamente a um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no espaço e no tempo, que definiram, em dada época e para determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2009, p. 133).

A partir destes conceitos, pode-se perguntar: Quais as condições de exercício da função enunciativa das imagens de mulheres na arte? Que tipos de práticas se estabeleceram, neste campo do saber, que determinam os modos de se “dizer” ou de se ver a mulher neste campo? São estas as questões que desejo debater, enquanto práticas discursivas, na análise da visualidade de Séverine em *A Bela da Tarde*.

A prática discursiva opera, pois, pelas relações de poder que, por sua vez, não é “nem fonte, nem origem do discurso, mas outra coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico das relações de poder” (Foucault, 2003, p. 252). Nessa perspectiva, os enunciados são entendidos como acontecimentos que irrompem em certo tempo e lugar, pertencendo a uma *formação discursiva*:

(...) um feixe complexo de relações que funcionam como regra: ele prescreve o que deve ser correlacionado em uma prática discursiva, para que esta se refira a tal ou qual objeto, para que empregue tal ou qual enunciação, para que utilize tal conceito, para que organize tal ou qual estratégia. Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é, assim, caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela sua regularidade de uma prática (FOUCAULT, 2009, p. 89-83).

Nesta lógica, pode-se questionar que tipo de formações discursivas são inscritas sobre as mulheres na história das artes e na história da moda? Quais as regras constituídas nas práticas de enunciação que têm a mulher como tema nas artes? Que feixes de enunciados podem materializar as representações da mulher casta e da mulher profana?

Penso que tais perguntas são importantes, uma vez que as formações discursivas atendem a regras históricas para que os enunciados possam existir ou desaparecer, relacionando-se com os aparelhos ideológicos e as relações de poder. É nesse sentido que os estudos de Michel Pêcheux trabalham a articulação entre memória, história e as formações discursivas caracterizadas a partir da noção de *interdiscurso*, que pode ser definido como um conjunto de já ditos que sustenta todo dizer, ligando-se ao complexo das formações ideológicas: “alguma coisa fala antes, em outro lugar, independentemente” (Santos, 2013, p. 219). O interdiscurso remete ao já-dito, já-visto, possibilitando lembranças, memórias, paráfrases, esquecimentos dos elementos que possibilitam o enunciado, concebendo o discurso como um lugar onde discursos se inter cruzam e atualizam uma memória discursiva. Para Pêcheux (1999) a *memória discursiva* compreende:

aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 1999, p. 50).

Assim, a memória discursiva constitui os conjuntos de dizeres já expressos que dão base a todo dizer. Para Pêcheux (1999), o sentido se estabelece nas formações discursivas que são seu lugar histórico provisório e devem ser pensadas, pois, como fronteiras que se deslocam, impulsionadas pela memória discursiva. Pêcheux e seu grupo entendem a memória como um conjunto complexo preexistente e exterior ao organismo, constituído de uma série de tecidos de índices legíveis, que constitui um corpo sócio-histórico de traços, sendo o conjunto de traços entendido por uma ideologia ou universo de representações e crenças (Gregolin, 2005, p. 229). As relações, portanto, entre intradiscursivo (o que está sendo dito) e interdiscursivo (o já dito) advêm de traços da memória discursiva.

Para Pêcheux e a AD a noção de sujeito constitui não o ser real, o indivíduo, mas o sujeito do discurso, carregado de marcas sócio-históricas-ideológicas que se imagina como fonte de sentido. Em *Discurso: estrutura ou acontecimento?* (1997), o autor mostra que o sentido não se estabelece por marcas linguísticas na materialidade discursiva, mas advêm de

uma memória discursiva a que o enunciado remete, retomando valores discursivizados pelo acontecimento. Assim, o sentido emerge da materialidade discursiva em relação com a história e com o acontecimento, uma vez que a materialidade linguística em si não dá conta de seu sentido. O autor afirma que “todo enunciado é intrinsecamente capaz de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente para derivar para outro” (PÊCHEAUX, 1997, p. 53).

Trata-se, então, de resgatar a história do sentido do discurso, a partir do intercruzamento do discursivo e do não discursivo que correlacionam vida e linguagem pelas práticas institucionais, pelo enunciado, pelas vontades de verdades e posições do sujeito. Assim, o interdiscurso está ligado ao complexo de formações ideológicas. Um exemplo deste complexo no mundo da moda, é dado por Fischer:

Assim, podemos dizer, por exemplo, que as práticas institucionais que caracterizam o funcionamento de agências de modelos do mundo *fashion*, na seleção dos rostos e corpos para as fotos e desfiles não se separam das práticas discursivas médicas, econômicas, estéticas que definem e justificam, muitas vezes em nome da ciência e da saúde, parâmetros de beleza de certa época, ao mesmo tempo em que anunciam preconceitos quanto a pesos, coloração de pele e medidas desses mesmos corpos (FISCHER, 2013, p. 146).

A AD apresenta-se, então, como uma disciplina em constante processo de desconstrução-reconfiguração-experimentação, entendendo a linguagem em uma tensão entre a linguística e as ciências sociais e humanas a partir de sua relação sujeito/sentido/ideologia. O discurso se estabelece, pois, na relação entre a língua, a história e os sujeitos imersos na teia cultural.

Para comentar as imagens do filme *A Bela da tarde*, empreenderei uma postura arqueogenealógica, a fim de escavar o que está além da transparência, entendendo que as imagens, enquanto enunciados, são atravessadas por discursos que, numa dialogia com já ditos e já vistos, carregam memórias e são reguladas pelas regras das práticas e das formações discursivas nas quais se inserem. Uma imagem lida de acordo com suas condições de produção permite produzir sentidos no interior de uma trama discursiva.

1.1.3. Arqueogenealogia e a busca pela memória dos signos

Para recuperar a memória dos signos e permitir uma leitura dos discursos que atravessam a visualidade de personagem Séverine em *A Bela da Tarde*, bem como debater porque tal visualidade ainda movimenta o imaginário cultural 50 anos após o lançamento do filme, farei uso de algumas das proposições de Foucault.

A visada arqueogenealógica foi proposta por Foucault em *A arqueologia do saber* (2009), no sentido de escavar e discutir as redes discursivas. Na perspectiva foucaultiana, o discurso é tomado como uma prática social que constitui os sujeitos sociais e os objetos, constituindo campos do saber/poder. Os dizeres e os saberes são regidos por determinadas regras de formação de acordo com o momento histórico e o discurso constitui o espaço em que saber e poder se articulam (quem fala, de onde fala e com que direito instituído), cuja produção é controlada, selecionada e organizada e redistribuída por procedimentos que visam estabelecer aquilo que pode ser dito em determinado período. Assim, a arqueologia do saber propõe a análise das condições que permitem que certos enunciados apareçam e outros sejam proibidos, por meio do controle dos sentidos e das verdades. As práticas discursivas, então, materializam as ações do sujeito na história e seus efeitos discursivos nos processos de identificação e alimentação do imaginário, tema que irei explorar adiante.

1.1.4. Cinema e Moda: Campos do discurso

Optei, neste estudo, abordar a visualidade de Séverine, em *A Bela da Tarde*, a partir de uma leitura discursiva da materialidade visual presente no filme de Buñuel e nas imagens icônicas da história da arte do Ocidente, de modo mais amplo, cruzando com imagens da moda na contemporaneidade. Trata-se de mapear um campo discursivo no qual a visualidade de uma personagem feminina icônica, como Séverine, se insere. O elemento central dessa visualidade a ser aqui considerado será o figurino da personagem criado pelo estilista Yves Saint Laurent.

A noção de campo discursivo foi proposta por Mainguenu (1996), considerando a linguagem em seus mais variados acontecimentos. Os campos discursivos são definidos “como um conjunto de formações discursivas que se encontram em relação de concorrência, em sentido amplo, e se delimitam, pois, por uma posição enunciativa em dada região” (Mainguenu, 2005). Assim, temos determinados domínios ou campos discursivos: o campo político, o campo do cinema, o campo da moda, etc., limitados por espaços discursivos que são

são os subconjuntos. Quem define seu espaço é o analista de discurso de acordo como seu propósito em função de seus objetivos e hipóteses de pesquisa. Entendo, nesta pesquisa, que os campos discursivos do cinema e da moda fabricam, veiculam, replicam e revisitam imagens/enunciados que irão compor os discursos contidos no imaginário cultural e que influenciam os processos identitários e, por sua vez, a maneira pela qual os sujeitos são representados. Esta noção será importante durante a análise da visualidade de Séverine, considerando que discutirei os significados da interação entre o cinema e a moda no filme de Buñuel.

Um outro conceito importante nesta análise é o *interdiscurso*. A AD toma o discurso no seu caráter polifônico porque o discurso é sempre atravessado por outras vozes, ou seja, entende o discurso enquanto uma construção com outros discursos, numa rede dialógico-discursiva, nenhum discurso é único, mas está em constante interação com discursos já produzidos e que estão sendo produzidos. Maingueneau (2005) afirma que a interdiscursividade acontece na relação do discurso com seu Outro, no processo de interação dos campos discursivos que constituem o universo discursivo. Em *A Bela da Tarde*, o cinema e a moda interagem, por meio do figurino, para a construção de significados, por meio dos interdiscursos destas duas áreas de criação.

Para a AD, portanto, há um deslocamento do sentido literal, uma vez que os sentidos são dados a partir de uma formação discursiva. Assim, a mesma palavra ou imagem pode ter sentidos diferentes se pertencerem a formações discursivas distintas. No processo de interpretação reside a reconstrução de sentidos a partir de indicações presentes no enunciado produzido.

Compreender um enunciado não é somente referir-se a uma gramática e a um dicionário, é mobilizar saberes diversos, fazer hipóteses, raciocinar, construindo um contexto que não é um dado preestabelecido e estável (MAINGUENEAU, 2000, p, 21).

O discurso é considerado (Maingueneau, 1996) como linguagem em interação, vinculada às suas condições de produção e pelos sistemas de signos que atuam nas formações discursivas. Ao tomar um aspecto fílmico para análise (figurino) e os conceitos operativos da AD na análise, entendo a imagem como uma construção material que apresenta relação consigo mesma e também com a exterioridade em dadas situações de interação. De modo amplo, entendo aqui o cinema como uma linguagem materializada por enunciados e, portanto, realizar a análise dessa

materialidade, implica a compreensão dos sentidos que derivam da inscrição destes enunciados na língua e na história. De modo que também é necessário contemplar os conceitos de memória discursiva e de intericonicidade.

1.1.5. Intericonicidade e a memória discursiva das imagens

Jean-Jacques Courtine (2013) cunhou o conceito de *memória discursiva* na AD para apontar a historicidade das imagens nos seus aspectos formais enquanto agentes da repetição de discursos. Juntamente com Foucault (noção de formação e prática discursiva) e Pêcheaux (noção de interdiscurso), mobiliza os estudos da AD, no entendimento de que a memória discursiva concerne à existência histórica de enunciados anteriores de práticas discursivas diversas. Tais colocações possibilitaram o estudo do funcionamento discursivo das imagens, transpondo os limites dos modelos linguísticos, bem como a noção de *intericonicidade* que consiste na "rede de reminiscências pessoais e de memórias coletivas que religam as imagens umas às outras" (COURTINE, 2013, p. 157). Sobre o termo, o autor explicita em entrevista concedida ao pesquisador Milanez (2006):

(...) a intericonicidade supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia como enunciado em uma rede de formulação, segundo Foucault. Mas isso supõe também levar em consideração todos os catálogos de memória da imagem de um indivíduo. Eu tenho a tendência de dar a essa noção de intericonicidade no momento uma extensão maior que dei nos cursos dos quais você participou, quando me servia mais de colocar as imagens uma com as outras, da mesma maneira que o discurso é atravessado pelo interdiscurso. Acrescentaria ainda uma dimensão suplementar, indo de um lado mais antropológico para situar o indivíduo, o sujeito, não só como produtor, mas também como intérprete, e de certa maneira como suporte das imagens dessa cultura (*apud* MILANEZ, 2006, p. 169).

Portanto, para compreender o funcionamento da memória no campo discursivo das imagens, deve-se, na perspectiva da intericonicidade, levar em conta o enunciado e o lugar que ocupamos enquanto sujeitos históricos, analistas ou produtores de imagens na vasta rede imagética que nos rodeia, a fim de buscarmos as possibilidades de aparecimento destas imagens e seus discursos em dado tempo e espaço. Assim, um filme está em relação com um conjunto de signos que poderão ser reatualizados de acordo com certas condições históricas e culturais, permitindo investigar que sentidos são mobilizados para as leituras de imagens.

A memória discursiva das imagens é então materializada nos discursos de produção iconográfica que compõem a rede mnemônica, a qual, por sua vez, é ampliada e recriada constantemente, produzindo um efeito de atualidade e novas materialidades discursivas e os sentidos que elas provocam. Enquanto domínio da memória, a produção dos discursos nas imagens movem os já ditos num processo constante de (re) atualização. A recuperação de outras imagens e dos saberes que elas fazem (re) aparecer pode, então, permitir o entendimento do processo da construção discursiva das imagens. Evidenciar a ligação e a relação de imagens na perspectiva da intericonicidade possibilitará, neste estudo, a (re) leitura e investigar como se constroem as formações imaginárias que alimentam o imaginário cultural.

1.1.6. Imaginário e formação imaginária

O que abarca o imaginário constitui um extenso campo de saberes dos quais fazem parte as concepções pré-científicas, a ficção científica, as crenças religiosas, as produções artísticas que engendram outras realidades, as ficções políticas, os estereótipos e os preconceitos sociais. A partir, especialmente de meados do século XX, o estudo das produções imagéticas, suas propriedades e seus efeitos, constitui o escopo do imaginário que abarca o real e o simbólico implicando uma emancipação com referência a uma determinação literal. Wunenburger (2007) denomina o imaginário:

um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia,) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados (WUNENBURGER, 2007, p. 11).

Este conjunto, portanto, comporta tanto uma vertente representativa (verbalizada), quanto uma vertente emocional (afetiva que toca o sujeito), e a constituição de um imaginário pela formação de conjuntos de imagens e narrativas coerentes e que produz um sentido diverso do local ou do momento. De modo que o imaginário pode ser descrito tanto literalmente (temas, motivos), quanto pelos processos interpretativos, uma vez que as imagens costumam portar mais de um sentido. Bem como o mito, o imaginário desloca o conteúdo de um discurso por meio de fabulações que restituem metas e intenções. Estudar o imaginário, requer, desse modo, entender as imagens-textos em sua dinâmica criativa e riqueza semântica, possibilitando inúmeras interpretações das complexas representações na vida prática, individual e coletiva.

Os estudos do imaginário oscilam entre duas principais concepções, um sistema estático fechado e um sistema dinâmico aberto. O primeiro designa o conjunto estático dos conteúdos produzidos por uma imaginação (faculdade) que, por processos repetitivos, formam memórias que constituirão determinado imaginário tecido de imagens passivas e neutras destituídas de verdade. O segundo, denominado de concepção ampliada, constitui os agrupamentos de imagens dotadas de um princípio de auto-organização conferindo um autopoietica, permitindo entender o imaginário como um processo dinâmico, passível de recriações. Esta concepção é que me interessa neste estudo, pois valoriza a capacidade das imagens de viverem por si e suscitarem novos efeitos, recombinações e sentidos.

Esta concepção de imaginário, vinculada aos estudos pós-modernos, desvincula o sujeito como autor de suas representações, por meio dos jogos possíveis de recombinação das imagens que são possibilidades de representações dotadas de uma energia de transformação e de potências de (re) significação. É nesse sentido, que Durand (2004) salienta que o imaginário deve sua eficácia a uma ligação entre estruturas de conjuntos isomorfos e significações simbólicas reguladas por esquemas, arquétipos e símbolos.

O estudo do imaginário permite, pois, extrair uma lógica dinâmica da composição de imagens, sejam elas narrativas ou visuais, e visualizar a ocorrência de ciclos de transformação do imaginário, de acordo com as configurações de imagens e de suas categorias, num dado espaço e tempo. Como explicita Durand (2014), o imaginário é inseparável de obras, sejam elas mentais ou materializadas, pois atuam na construção dos sentidos, ações e experiências de pensamento, contribuindo para enriquecer a representação do mundo e seu valor não reside apenas em suas produções, mas no uso que dele é feito.

Portanto, o imaginário, independentemente de suas concepções e convergências, não é um conjunto anárquico, feito de associações caóticas de imagens, mas obedece às estruturas e à uma história marcada por jogo de constantes e de variações no tempo.

1.1.6.1. A dimensão verbo-icônica do imaginário e os processos identitários

Considerando que este estudo privilegia os aspectos iconográficos e a memória discursiva das imagens, tomarei o imaginário na sua dimensão verbo-icônica, ou seja, compreendendo que nem todos os imaginários vinculam-se aos mesmos suportes, uma vez que

comportam tanto as dimensões linguísticas (narrativas míticas, imagens poéticas), como as expressões visuais (ícones religiosos, alegorias). A textura verbo-icônica é marcada pela heterogeneidade e construção espacial que permite abrir um espaço estético e hermenêutico indefinido no estudo das imagens e suas (re) combinações. A lógica do imaginário (Wunenburger, 2007) obedece à uma forma constituída por representações organizadas numa “esfera onde forma e fundo se entrelaçam”.

A forma de um imaginário determinará, portanto, ao mesmo tempo, uma espécie de matriz, de invólucro vazio, que pode gerar um tipo de imaginário particular, e uma forma semiplástica que permite fazer jorrar imagens novas, mas dotadas de um laço genérico ou genealógico (WUNENBURGER, 2007, p. 36).

Uma vez que o imaginário é dotado de uma plasticidade que pode se auto-organizar, convém descrever os fatores dinâmicos que explicam sua formação e suas transformações. Tais fatores podem ser distinguidos em *intratextuais*, *infratextuais* e *supratextuais*, categorias aplicadas às imagens visuais. A dinâmica intratextual, trata as imagens como matrizes dinâmicas de onde derivam diversas significações, da potencialidade de surgimento de sentidos novos, da infinidade de desencadeamento possíveis. Os determinantes hipertextuais do imaginário constituem os enunciados que são substituídos e modificados pelas referências coletivas (dogmas, crenças, ideologias) que conferem uma autenticidade aos imaginários.

O imaginário de um indivíduo, é, por exemplo, inseparável dos grandes símbolos e mitos políticos que modelam suas representações do território nacional, da instituição, do poder, das transformações sociais, etc. A articulação entre esses dois níveis de imaginário ilustra, por conseguinte, uma dialética entre imaginário partilhado e imaginário privado (WUNERBERGER, 2007, p. 44).

Os processos identitários são, portanto, influenciados pelas *formações imaginárias* que derivam das memórias discursivas que se sedimentaram em uma dada cultura. Esta noção é importante, já que discutirei as formações imaginárias decorrentes do entrelaçamento entre os campos discursivos do cinema e na moda. Os efeitos identitários provêm dessa movimentação de sentidos, uma vez que determinadas figuras estão constantemente sendo recoladas em circulação, permitindo os movimentos interpretativos, as retomadas de sentidos e seus deslocamentos (Gregolin, 2007). A identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade, costurando o sujeito à estrutura. Começa a fragmentar-se e compor-se de não de uma, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas. O sujeito pós-moderno, resultante desse processo, apresenta uma “identidade formada e transformada continuamente

em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2019). Assim, nossas identificações estariam sendo continuamente deslocadas à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, nos fazendo confrontar por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis que são também influenciadas pelas redes de discursos que nos atravessam. A identidade, portanto, é uma construção discursiva e, assim como as noções de “si mesmo” são desenhadas nestes discursos, as figuras da alteridade são igualmente imaginadas.

Os discursos operam um jogo no qual se constituem identidades baseadas na regulamentação de saberes sobre o uso que as pessoas devem fazer de seu corpo e de sua vida. Seja no cinema, na moda e nas mídias em geral, pode-se constatar uma rede de discursos pelos quais institui-se uma subjetivação tanto nas práticas que propõem a modelagem do corpo, como na construção de lugares a serem ocupados por homens e mulheres na sua relação com os outros, instalando-se representações e diretrizes que orientam a criação simbólica da identidade.

Pêcheux (1999) formula um esquema que representa os dizeres de um discurso por meio de uma teia, uma trama. Esta tessitura estaria na trama dos discursos, mobilizando redes de memória, somos então tecidos discursivamente nesta teia em que nos encontramos imersos. Gregolin (2007) afirma que a análise da circulação dos enunciados, as posições de sujeitos, as materialidades que dão corpo aos sentidos e as articulações que esses enunciados estabelecem com a história e memória pode ser realizada pela arqueogenealogia proposta por Foucault.

Neste estudo, o conceito de imaginário convém para a discussão do aparecimento de certos discursos, tendo o seu fundamento em um fundo comum de imagens em uma dada cultura, bem como para buscar pistas das memórias discursivas presentes em *A Bela da Tarde*.

1.2. O cruzamento de imagens como proposta de análise

Nesta pesquisa, optei abordar as imagens em perspectiva histórico-discursiva, conforme os estudos da AD, para realizar o estudo icônico da visualidade de Séverine. Nesta perspectiva, interessa-me especialmente os conceitos de formação discursiva, memória discursiva, formação imaginária e intericonicidade, tal como já explicitados anteriormente. O conceito de imaginário, oriundo originalmente não da AD, mas do campo da História Cultural, também é aqui útil, por propor a possibilidade de considerar as imagens como elementos que compõem a cultura e determinam os processos identitários. Além disso, é um conceito que se comunica com as

noções da AD de formação imaginária e formação discursiva. Também lançarei mão da proposição de Etienne Samain (2009), para o qual o cruzamento de imagens com outras imagens permite “fazê-las pensar” e nos convidam a pensar a partir delas.

Segundo Samain (2009, p. 23), “as imagens constituem poços de memórias carregadas de humanidade que nos convidam a pensar, a refletir, uma vez que portam e veiculam pensamentos”. A imagem também carrega tanto os significados daquele que a produziu, como de quem a admirou, incorporando seus pensamentos e fantasias. A imagem teria, portanto, um poder intrínseco de suscitar pensamentos e ideias especialmente se a cruzarmos com outras imagens.

(...) as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam. Com outras palavras: independente de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outra (s) imagem (ns), seria uma forma que pensa (SAMAIN, 2009, p. 23).

Cruzar, então, imagens do filme *A Bela da Tarde* com outras imagens da iconografia da mulher na arte ocidental, poderá me dar pistas da memória do signo que compõe a visualidade da personagem Séverine, com foco em seu figurino. Este cruzamento de imagens, tal como propõe Samain, é, assim, um dispositivo para recuperar a memória discursiva e a intericonicidade que atravessam os sentidos desta visualidade e a inscrevem no imaginário ocidental acerca da mulher. Do mesmo modo, cruzar tais imagens com outras, contemporâneas, do cinema e da moda, me permitirá pensar, em perspectiva interdiscursiva, a influência desta visualidade no imaginário tanto da moda, quanto do cinema.

(...) a imagem participa de histórias e memórias que precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc* e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formas (SAMAIN, 2009, p. 33).

Como dispositivos que arquitetam imagens, o cinema e a moda podem agenciar deslocamentos nos processos discursivos de produção de identidades/identificações cumprindo funções sociais tradicionalmente desempenhadas pelos mitos, ou seja, a reprodução de imagens culturais, por meio de imaginários difundidos e impostos socialmente por processos de imitação e formas ritualizadas. Tais modelos de identidades, segundo Gregolin (2007), “são socialmente úteis, pois estabelecem paradigmas, estereótipos, maneiras de agir e pensar que simbolicamente inserem o sujeito na “comunidade imaginada”.

Se uma imagem é uma rede de memórias que pode ser (re) ativada a partir da associação com outras imagens, o método de cruzamento de imagens/memórias, aliado à visada genealógica de Foucault e da AD, permitirá a análise das imagens como práticas discursivas, materialidades que dão corpo aos sentidos e aos processos de identificação, a partir das articulações das práticas discursivas na iconografia da história das artes sobre o corpo feminino. Assim, poderei trazer Séverine para o século XXI e debater a respeito dos discursos que se inscrevem sobre o corpo nu e o corpo vestido, por meio destas imagens que convidam a (re) pensar ou, como preferiria Buñuel, a sonhar.

1.3. Cinema, moda e arqueologia

Os discursos imagéticos em movimento foram temas desenvolvidos por Foucault em *Ditos & Escritos III* (2001), com o objetivo de compreender o lugar de enunciação na rede cinematográfica, estimulando o sair do dogmatismo marxista e do maniqueísmo dos pressupostos ideológicos, considerando a palavra, o lugar do espectador e da enunciação para revisar os lugares de força e exercício do poder. Uma nova visão do cinema então é proposta por Foucault (2000) com o intuito de “identificarmos um novo tipo de racionalidade e seus efeitos múltiplos”, por meio do deslocamento de conceitos já cristalizados sobre o exercício do poder.

A partir destes deslocamentos, os filmes podem ser vistos não como rastros do passado inscritos pelos sujeitos na história, mas pelo seu potencial para o reconhecimento das camadas históricas inscritas que os constituem como monumentos onde se pode estudar suas condições de possibilidade inseridos em redes discursivas com outros filmes e outros sujeitos. O agenciamento das posições sócio-históricas que os sujeitos ocupam na vida poderá, então, ser melhor compreendido, por meio do estudo dos mecanismos de funcionamento histórico-discursivo do filme. Com este viés foucaultiano, pode-se articular o passado e seu efeito no presente ao recuperar a memória da imagem e a constituição histórica dos sujeitos imersos em campos de discurso imagético e nas formações imaginárias que sedimentam as identidades sociais e compõem o novo discursivo.

A visada arqueológica do cinema para Foucault implica investigar os fragmentos históricos, rastros de memórias iconográficas em seus planos, enquadramentos e movimentos de câmera, buscando as relações que constituem a superfície dos discursos.

Tratar os filmes sob o viés da arqueologia é tomá-lo na sua acepção de arquivo, colocando em evidência as formas de discursos que tornam visível não aquele que era invisível a nossos olhos, mas pelo fato de estarem tão arraigados a essa superfície que nos impede a sua percepção senão diante de um polimento das palavras e das imagens com óleo na história. É desse contato direto do pesquisador com o objeto fílmico que será possível refletir sobre os discursos e tipos de saberes que dele se depreendem do processo arqueológico (MILANEZ, 2014, p. 137).

Nos seus *Ditos & Escritos III*, Foucault (2001) afirma que o corpo e sua paixão têm materialidade as quais circulam em imagens do cinema e dentro de nós e cuja história cotidiana inscreve nos corpos normas e modos de se dar a ver. Estes modos de ver constituem conjuntos de discursos das imagens, criadas de acordo com sua época, e que delimitam o campo da memória e da forma de ser dos corpos nos acontecimentos em diferentes momentos da história. Esta relação biopolítica na qual os corpos são submetidos a estratégias e práticas de poder é um dos jogos que o autor procura desvendar ao propor a arqueologia do saber, ao tomar o corpo como modelo memorial do passado e da atualidade da vida dos sujeitos. Seria o corpo o teatro das aparências?

A atitude foucaultiana proposta na arqueologia do saber, os estudos dos discursos da AD que envolve os conceitos de formação discursiva, de formação imaginária, de intericonicidade, bem como o dispositivo do cruzamento de imagens proposto por Samain, fundamentará, então, a análise do funcionamento das imagens em movimento para desvelar os acontecimentos à sua volta, a fim de recuperar a memória dos signos e discutir sua presença nos interdiscursos imagéticos da contemporaneidade, no campo do cinema e da moda, a partir da análise do figurino em *A Bela da Tarde*.

Mas, antes, no próximo capítulo, abordarei o lugar do cinema e da moda, enquanto campos discursivos imagéticos que se inter cruzam e influenciam as formações imaginárias e o processo de (re) construção de identidades dos sujeitos nas sociedades contemporâneas.

CAPÍTULO 2 - O CINEMA ESTÁ NA MODA?

Tanto o cinema quanto a moda são campos discursivos, cada um com suas especificidades, que operam pela produção de imagens que alimentam o imaginário cultural e que podem coadunar-se, sobrepor-se, e é justamente este entrelaçamento que pretendo explorar neste capítulo para, então, comentar o figurino da personagem Séverine em *A Bela da Tarde* e debater sobre sua influência icônica na contemporaneidade.

Para tal, partirei da reflexão sobre o regime das imagens no cinema, entendendo-as como enunciados, espaços de representação dotados de memória discursiva, e da discussão sobre o sistema da moda e o seu lugar nas sociedades contemporâneas, considerando, portanto, uma abordagem cultural da imagem.

A partir destas questões, comentarei sobre como o figurino, um dos elementos da *mise en scène* cinematográfica, dialoga com a moda no processo de construção das formações imaginárias e, conseqüentemente, alimenta o imaginário cultural no que tange às representações da mulher.

2.1. Imagem – um espaço de representação

A escrita imagética, assim como a literária, constitui-se, na perspectiva da AD, por atos enunciativos. O semiólogo Christian Metz (1991) debateu imensamente a questão dos enunciados no cinema durante as décadas de 1970 e 1980, definindo a enunciação cinematográfica como o ato semiológico pelo qual certas partes de um texto nos falam desse texto como se fosse um ato, considerando, logicamente, a posição do espectador como determinante para sentir, perceber e até não notar efeitos enunciativos. Em entrevista a Michel Marie e Marc Vernet (1990), o autor afirma que a “enunciação é uma paisagem de dobragens e debruns através da qual o filme nos diz que é o filme” (GARDIES, 2007, p. 28).

O discurso cinematográfico torna visível, então, a presença da imagem, por meio dos enquadramentos/enunciações para explorar sua (s) intencionalidade (s) nas composições móveis do espaço tensional que constitui o cinema.

A questão da experiência do espectador marcada pela “impressão de realidade” e pela “identificação” também foi bastante explorada por Metz nos artigos *Sobre o processo de impressão de realidade no cinema* (1966) e *O significante imaginável* (1975). Nestes escritos, ele argumenta que a imagem possui características que promovem a identificação do espectador com personagens, relacionando-se afetivamente com o mundo representado e com as condições

de projeção que tornam possível esta identificação, num nível fenomenológico. Edgar Morin, em *O cinema ou homem imaginário* (1970), também chamou a atenção para a constituição do mundo imaginário, que ocupa o lugar da manifestação dos desejos, sonhos e mitos, e que se dá pela convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base que promovem a identificação a partir da participação afetiva do espectador.

A parte do espectador é de fundamental importância para a discussão dos significados, considerando que o sujeito espectador está sempre em relação com uma imagem num jogo que envolve o saber, as crenças e os afetos que, por sua vez, estão vinculados a uma região da história (classe social, época, cultura). Jacques Aumont (2018) salienta:

(...) apesar das enormes diferenças que são manifestadas na relação com uma imagem particular, existem constantes, consideravelmente transhistóricas e até interculturais, da relação do homem com a imagem em geral (AUMONT, 2018, p. 77).

A imagem, portanto, provém de uma relação com o domínio do simbólico, estando em situação de mediação entre o espectador e a realidade, assumindo, segundo Rudolf Arnheim (1969) um *valor de representação*, um *valor de símbolo* e um *valor de signo*. O autor também chama a atenção para as funções da imagem no seu *modo simbólico* (religião, valores), no seu *modo epistêmico* (a imagem traz informações visuais sobre o mundo) e o seu *modo estético* (a imagem oferece sensações ao espectador). Todas estas funções estão em relação com a questão do porquê e como olhamos uma imagem? Segundo Gombrich (1984), olhamos principalmente para reconhecermos e rememorarmos, num processo dicotômico entre as funções representativa e simbólica (GARDIER, 2007).

Essa relação, em que espectador é tratado como um parceiro ativo da imagem, possibilita que ele tanto construa a imagem, como seja construído por ela, pois há o envolvimento da parte cognitiva e da parte emocional. Assim, em qualquer processo imagético, temos o trabalho do *reconhecimento* e o da *rememoração*. O reconhecimento diz respeito ao fundamento de nossa percepção das imagens que nos permite atribuir qualidades como bordas visuais, cores, gradientes de tamanho e textura para, não só reconhecer, como identificar os objetos. E o reconhecimento, conforme esclarece Aumont (2018), está ligado à *rememoração*. Assim, além da sua relação mimética alinhada com o real, a imagem também carrega códigos sobre o saber a respeito do real. Isto acontece por meio do *esquema* que é um instrumento de rememoração. Os esquemas constituem fórmulas iconográficas, como na arte cristã, por

exemplo, utilizadas para a representação de cenas canônicas (Fig. 1). Todavia, estes esquemas estão em constante transformação, de acordo com as mudanças históricas e culturais.



Fig. 1 - *A Virgem e o Menino* (Giovanni Bellini, 1480); *Madonna com o Cravo* (Leonardo Da Vinci, 1478-1480); *Madonna e o menino* (Jean Fouquet, 1450) – esquemas semelhantes na composição e nas cores nas representações da Madonna

2.2. Uma abordagem cultural da imagem cinematográfica

O filósofo Ludwig Wittgenstein (1999) escreveu que ao olharmos para qualquer coisa, a nossa visão é sempre orientada pela nossa interpretação e que “todo ver é um ver como”. Assim, a prática do estudo das imagens pode seguir duas vias ou abordagens que se completam – a diacrônica, que questiona os principais modos históricos de interpretação, e a sincrônica, que consiste em saber que utilizações damos às imagens na nossa sociedade.

A interpretação depende, pois, de relacionar a imagem e o seu contexto de produção cujo processo depende, então, de um saber adquirido de quem o interpreta, levando em consideração que as imagens possuem a capacidade de permitir várias interpretações. Por esta razão, é que se pode conceber a interpretação de uma imagem:

Como uma relação, entre, por um lado, proposições que ela contém e, por outro, a intenção de interpretação de um espectador. Este selecionar na imagem os elementos que lhe permitem ver a imagem *como* a quer ver; isto implica, evidentemente, que esses elementos possam desempenhar o papel que aquele espectador quer que desempenhem. É neste sentido que há uma *relação* entre a imagem e o seu espectador (GARDIES, 2007, p. 122).

2.2.1. O regime icônico da imagem

A formação das imagens implica no uso de um dispositivo simbólico complexo que o autor/tradutor lança mão durante o processo de criação que diz respeito ao regime icônico da imagem, no qual o autor traduz as imagens por princípios diversos de semelhança.

A interpretação icônica implica, pois, uma forma de cumplicidade real ou suposta com o autor-tradutor, baseada na compreensão comum de uma analogia ou de uma similitude. A compreensão icônica da imagem, porque não se refere diretamente à realidade, mas sim a uma lei de interpretação da realidade, atesta uma forma cultural: remeto-nos para universos específicos, convidando-nos a percorrê-los em busca de outras semelhanças (GARDIES, 2007, p. 127).

O fenômeno da citação é típico dos processos icônicos. Tomo como exemplo o filme *Scarface* (1931) de Howard Hawks, no qual o ator Georges Raft vivenciou um elegante *gangster* que sempre atirava uma moeda ao ar. Tal gesto foi reinterpretado nas produções seguintes que ilustravam gângsteres no cinema, inscrevendo uma tradição icônica na representação dos gângsteres, construindo, portanto, uma formação imaginária (Fig. 2).



Fig. 2 – O ator George Raft no original *Scarface* (1932) dirigido por Howard Hawks; A série televisiva *Monks in a Ghost Town* (1966) do diretor James Frawley – gesto adotado para representação do *gangster*

2.3. Efeito de real

A questão da analogia e a crença do espectador nas imagens representativas foi discutida por Jean-Pierre Oudart (1971) no artigo *O efeito do real*, publicado na *Cahiers du cinéma* (n. 228, p. 19-28), no qual designa o *efeito de realidade* como “o efeito produzido pelo espectador, pelo conjunto dos índices de analogia em uma imagem representativa (quadro, foto ou filme, indiferentemente)”. O autor explora a ideia da existência de um catálogo de regras representativas que podem ser evocadas na imitação do naturalismo, respeitando-se convenções de natureza plenamente histórica, que produz um efeito, uma reação psicológica no espectador mediante uma imagem. O efeito de real induziria, segundo o autor, “um julgamento de existência” sobre as figuras representadas e seus equivalentes ao mundo real, acreditando não que algo exista, mas que pode ter existido ou que pode existir no real. Para Oudart, o efeito de realidade é característico da representação ocidental pós-renascentista que busca submeter a representação analógica a uma intenção realista. Este conceito, conforme explicita Aumont

(2018), “é forjado tanto com o intuito de crítica ideológica quanto como intuito psicológico”, sendo também interpretável como regulação, entre outros possíveis, do investimento do espectador na imagem.

Nota-se, portanto, que as imagens, enquanto enunciados de discursos, evocam e (re) constroem significados, numa relação dialógica com o espectador, o qual está inserido numa rede cultural de interpretações icônicas que podem gerar efeitos de realidade.

Este estudo busca debater as imagens de Séverine, seus significados, para investigar que redes de discursos estão presentes nestas imagens, a partir da análise do figurino, um dos elementos formais da *mise en scène*.

2.4. A *mise en scène* e o estilo no cinema

Um filme pode ser analisado levando-se em conta sua forma e seu estilo. A *mise en scène* ou encenação no cinema refere-se à maneira de realizar no momento da filmagem, organiza os elementos profílmicos - cenários, iluminação, representação dos atores, figurinos - em correlação com seu enquadramento, ou seja, confere ao filme um estilo. Na análise fílmica, seja qual for o aspecto escolhido, o termo enquadramento designa o ato de isolar um fotograma para enfatizar os seus méritos e segredos. Conforme explica Gardies (2007), “a encenação caracteriza a especificidade de uma escrita fílmica e pode valer então como um equivalente do estilo na literatura ou da maneira na pintura”. Segundo David Bordwell (2013), a *mise en scène* é um dos principais elementos que confere ao cinema, um estilo.

Mas o que é *mise en scène*? O termo francês remonta à prática teatral do século XIX e significa “por em cena” e expressa o planejamento do diretor ou da diretora sobre as escolhas do que colocar em cena, encenando o evento para a câmera (Bordwell; Thompson, 2013 p. 205). A *mise en scène*, segundo estes autores, ultrapassa a representação meramente realista, buscando, além de do efeito de realidade, efeitos muito diferentes: exagero cômico, terror sobrenatural, beleza discreta e inúmeras outras funções, de modo que a *mise en scène* no filme deve ser analisada por aquilo pelo qual ela é motivada, como varia ou se desenvolve, como funciona em relação às outras técnicas cinematográficas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 207).

Assim, a *mise en scène* no cinema ultrapassa os limites das representações realistas, permitindo criar mundos totalmente imaginários, como os filmes surrealistas. O termo refere-se à forma do filme e responde a uma função, seja realista, surrealista ou simplesmente gráfica. Inclusive, no contexto dos *Cahiers du Cinéma* dos anos de 1950, a *mise en scène* ocupou um

lugar central nas discussões sobre autoria defendida pelos “jovens turcos”², críticos franceses que postulavam a *política dos autores* a partir da noção de escritura ou de estilo, com a profundidade temática do diretor (seu universo, temas, visão de mundo), expressa na forma (enquadramentos, cenários, figurino, iluminação, etc.), sem possível separação (OLIVEIRA JR, 2013).

Desde os anos de 1950 muito se discutiu sobre a *mise en scène*, implicando os deslocamentos entre cinema clássico, cinema moderno, maneirismo e o cinema de fluxo, que estaria na extremidade oposta à noção discutida nos *Cahiers* na metade do século XX. O “cinema de fluxo”, termo criado por Stéphane Bouquet (2002), dilui os instrumentos clássicos da *mise en scène* por apresentar um fluxo esticado, contínuo, que muitas vezes opera “sem” *mise en scène*, como discute Aumont (2006) em *O cinema e a encenação*, ao analisar o filme *O intruso* (2004), de Claire Denis (Fig. 3).



Fig. 3 – A diretora Claire Denis opta pela realização de um filme “sem” *mise en scène* em *O intruso* (2004)

A primeira geração do cinema moderno dos anos de 1960, como Godard, por exemplo, sugere descartar a *mise en scène* clássica em favor de experimentos formais e novas abordagens do olhar. A segunda geração, por sua vez, considera o classicismo ultrapassado pelo cinema moderno, que já havia esgotado as experimentações e busca transformar o cinema num jogo de maneirismo que brinca com os signos e as camadas superpostas de imagens (Brian de Palma, Dario Argento, Francis Ford Coppola). Na extremidade deste deslocamento da *mise en scène*, estaria o cinema de fluxo.

² Jean-Louc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jean Domarchi.



Fig. 4 - *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock e o maneirismo de Mario Bava no giallo *Seis mulheres para o assassino* (1964)

Especialmente a partir dos anos 1990, há um questionamento sobre a *mise en scène*, substituindo-se, inclusive, o termo por “filme-instalação” ou “dispositivo”. Tal cinema se preocuparia menos em organizar a cena e dirigir os atores e as atrizes num dado espaço, e mais em propor um jogo nos quais as ações são acionadas por regras dadas para que o mundo representado possa ser construído por si. Já não se trata, pois, como explicita João Carlos de Oliveira Junior:

De encenar o evento, mas de explorar os efeitos de estrutura derivados do dispositivo arquitetado pela direção. O filme promove uma experimentação de ambiências, um transporte fluido do olhar, que tem por tarefa permitir um reconhecimento sensorial do espaço (OLIVEIRA JR, 2013, p.10).

Parte-se, então, da ideia e do conceito e não da forma para se chegar ao mundo que se deseja representar para explorar as novas potências plásticas e perceptivas do cinema. O experimento com o plano, como sua duração e o tipo de focalização na realidade da cena, ou com a modalidade de olhar inscrita no plano, oxigenam as discussões sobre a potência do cinema, buscando uma “atmosfera em movimento”, nos quais os eventos narrativos surgem da própria duração do plano, da modulação das relações espaciais, do comportamento da luz, do sentimento dos ritmos. Diretores como David Lynch (Fig.5) e Abel Ferrara exploraram esta tendência durante a década de 1990, apresentando obras sensoriais e atmosféricas que extrapolaram certas convenções do espaço fílmico.



Fig 5. – A atmosfera enigmática em *Os últimos dias de Laura Palmer* (1992) de David Lynch

Percebe-se, daí, que as duas vertentes sobre a *mise en scène* - uma que tira proveito da figuração e seu poder mimético de aludir à realidade - e outra que busca o dilatamento da percepção do olhar e um investimento afetivo na realidade, não se excluem, mas constituem escolhas das quais o realizador ou realizadora do cinema contemporâneo pode dispor, de acordo com seu desejo estético e suas escolhas estilísticas.

A *mise en scène*, então, diz respeito à forma como cada diretor ou diretora aborda e interpreta a linguagem singular de um espaço, de um ator ou de uma atriz, ou outro elemento que se imprime na matéria do filme, oportunizando a organização da forma e a operação de um estilo, divididas em quatro áreas de possibilidades: cenário, figurino e maquiagem, iluminação e encenação (movimento e interpretação). Destas áreas, que possibilitam a expressão do pensamento formal nos filmes, irei explorar o figurino, considerando o foco deste estudo.

2.5. Forma fílmica e figurino cinematográfico

Um filme é constituído por conjuntos de sistemas que lhe dão corpo, lhe dão uma forma (Bordwell; Thompson, 2013). Tais sistemas são acionados para se buscar ordem e sentido pela operação mental, havendo, portanto, uma relação de dependências entre a obra fílmica e a pessoa que a experiencia.

Assim, um filme é formado por um conjunto de elementos, tem uma forma, ou seja, um sistema geral de relações que percebemos entres os elementos que o compõe. É a partir do reconhecimento destes elementos, que os espectadores compreendem um filme.

O figurino é um destes elementos que, aliado aos outros elementos cinematográficos, conferem uma forma e possibilitam a experiência espectral. O figurino assume uma função

específica no fazer fílmico, que tanto pode ser utilizado para expressar aspectos realísticos, quanto bastante estilizados, de acordo com a proposta de cada filme e seu realizador.

O figurino é um dos principais elementos formais da *mise en scène* para a construção de narrativas de aspectos históricos, como em *A Época da Inocência* (Fig. 6), mundos imaginários, como *A Viagem* (Fig. 7), ou serem empregados numa estética essencialmente realista, como no filme *A Terra Treme* (Fig. 8), bem como ser utilizado como dispositivo de teatralização, a exemplo dos filmes de Fellini.

Pode assumir importantes funções causais nas narrativas como os sapatos mágicos que conduzem Dorothy pela estrada de tijolos amarelos em *O Mágico de Oz* (Fig. 9), ou produzir efeitos denotativos como as luvas de Rita Hayworth na cena que sugere o *strip tease* em *Gilda* (Fig. 10).



Fig. 6. O romantismo situado no século XVII em *A Época da Inocência* (1993) de Martin Scorsese



Fig. 7. A estética futurista oriental na distopia em *A Viagem* (2012) de Tom Wilker e das irmãs Lachowski



Fig. 8. A estética neorealista italiana de Luchino Visconti em *A Terra Treme* (1943) utilizou figurinos usados pelos habitantes locais de uma pequena comunidade pesqueira



Fig. 9 – Os icônicos sapatos de rubis de Dorothy a levam pela estrada de tijolos amarelos para as terras escapistas em *O Mágico de Oz* (1939) de Victor Fleming



Fig. 10 – A sensualidade de Rita Hayworth em *Gilda* (1946) de Charles Vidor

Para dar ênfase ou minimizar as figuras humanas, o diretor ou a diretora faz uso do jogo de cenários e figurinos, a fim de destacar ou neutralizar personagens, especialmente por meio da escolha da paleta de cores do filme. (Bordwell; Thompson 2013). Assim, efeitos comportamentais também podem ser expressos pelo figurino, como em *Longe do Paraíso* (Fig. 11), no qual as mulheres usam vestidos do mesmo tom, em consonância com o cenário, para mostrar os rígidos padrões comportamentais na sociedade norte-americana do final da década de 1950. Pela integração com o cenário, o figurino pode reforçar a narrativa e o seus padrões temáticos.



Fig. 11 – Figurinos e cenário com a mesma escala de cores outonais em *Longe do Paraíso* (2002) do diretor Todd Haynes aludindo aos padrões comportamentais dos EUA nos anos de 1950

Assim, os elementos da *mise en scène* – cenário, figurino, iluminação e encenação - cumprem várias funções, de acordo com o seu entrelaçamento, o tema e o estilo do filme, e são utilizados pelo ou pela cineasta para guiar nossa atenção nos planos, criando efeitos de sentidos específicos, estéticas e linhas de discursos.

Tendo em vista que desejo debater e comentar sobre a relação entre cinema, moda e figurino, a seguir buscarei demonstrar como esta relação movimentada o imaginário, a partir do entrelaçamento das redes icônicas de discursos que se materializam nas imagens do cinema, da moda e da publicidade.

2.6. Relação entre cinema, figurino e moda

Apesar de o figurino se configurar entre os elementos centrais da *mise en scène*, as publicações sobre este aspecto formal no cinema ainda são modestas. Elizabeth Lesse (1991), em *Costumes Design in the Movies - An Illustrated Guide to the Work on 157 Great Designers*, realizou um importante levantamento sobre o trabalho dos figurinistas no cinema americano e inglês, especialmente. A publicação reuniu a pesquisa sobre os principais figurinistas até 1976,

ano de sua primeira edição. Neste livro, a autora ressalta que a recessão na produção cinematográfica afetou diretamente a área de figurino nos anos 1950 e 1960, fato que colaborou para a escassez de informações sobre o trabalho dos figurinistas no cinema, restando poucas informações e créditos. Este fato se agravou, segundo a autora, quando os estúdios de Hollywood passaram a se dedicar às produções televisivas, ocasionando a perda de vários registros.

Mesmo que tenha tido foco nos designers ingleses e americanos, a pesquisa de Leese contribuiu para os estudos neste elemento da *mise en scène*, ressaltando o importante papel dos figurinistas no cinema. É interessante notar as informações trazidas pela autora relativas à aproximação entre os campos do cinema e da moda. Segundo Leese, antes do advento do cinema, a mulher comum mantinha-se informada sobre a moda especialmente pelos jornais e as poucas revistas especializadas. Assim, à medida que mais salas de cinema eram inauguradas, a alta moda pode ser apreciada por um número maior de pessoas. A autora aponta que o primeiro filme sobre moda que descobriu foi um show filmado em 1909, em Londres, e lançado em 1910. Este show, denominado *Fifty year of Paris Fashions 1859-1909*, foi relatado pelo periódico inglês *The Bioscope* como magníficos exemplos da arte de costureiros trazidos pela filmagem de um desfile de manequins. A invenção do cinema, pois, trouxe a alta moda para uma maior audiência (LEESE, 1991 p. 9).

No final de 1911, a Sociedade de Cinema Francesa *Pathé* decidiu produzir uma série de curtas inteiramente dedicados aos lançamentos da moda. Inclusive, estes primeiros filmes do mundo da moda possuem uma forte ligação com o cinema, tendo em conta os experimentos realizados com colorização para a produção de cinemagazines para a moda.

In 1913 a very ambitious project was devised by an enterprising fashion journalist called Miss Abbey Meehan. In conjunction with the Natural Color Kinematograph Co. she produced the *Kinemacolor Fashion Gazette*. The film played at the Scala Theatre in London (and also at several provincial theatres) in November 1913 and showed all the latest fashions, which were modelled by actresses and society ladies (LEESE, 1991, p. 9).³

³ Em 1913 um projeto muito ambicioso foi desenvolvido pela jornalista de moda chamada Senhorita Abbey Meehan. Em parceria com a Companhia *Natural Color Kinematograph*, ela produziu o *Kinemacolor Fashion Gazette*. O filme foi exibido no Teatro Scala de Londres (e também em vários outros teatros) em Novembro de 1913 e mostrou a última moda exibida por atrizes e senhoras da sociedade.

Em 1916, conforme evidencia Lesse, uma atriz chamada Edna Mayo estrelou *The Strange Curse of Mary Page* (Fig. 11), no qual vestia criações da estilista Lucille Toray. Tais criações foram amplamente divulgadas para vender o filme comercialmente. A partir do final dos anos de 1920, inicia-se o Hollywoodismo que entrelaçou ainda mais o cinema e a moda, potencializando o surgimento de formações imaginárias, tema que explorarei a seguir.



Fig. 11 - Propaganda da série *The Strange Case of Mary Page* (1916) em que a atriz Edna Mayo usa as criações da figurinista Lucille Toray

2.6.1. O Hollywoodismo

Como pode-se notar, o cinema e a moda possuem laços estreitos no que se refere à criação de cenas, tendências e inscrição de formações imaginárias, uma vez que estas são forjadas pela memória discursiva que opera pela repetição e rememoração, processos amplamente utilizados pelos campos discursivos do cinema e da moda.

Especialmente a partir dos anos de 1930, Hollywood exerceu forte influência sobre a moda. Muito se investiu na produção de figurinos que projetavam visualmente a personalidade e o estilo das estrelas. Samuel Goldwyn, um dos fundadores da Metro-Goldwyn-Mayer, afirmou que as mulheres iam ao cinema para ver tanto as estrelas, como para conferirem as novidades do mundo da moda (MACKENZIE, 2010).

Tais imagens (re) afirmavam as personalidades e tipos de atores e atrizes exploradas não só nos filmes, mas também pelas revistas especializadas que estimulavam o imaginário dos leitores. Greta Garbo e Marlene Dietrich frequentemente viviam mulheres misteriosas, glamourosas e sensuais. Katherine Hepburn aludia ao estilo casual e despojado. Cary Grant e Gary Cooper abusavam da alfaiataria inglesa para construírem o *status* de mais elegantes do cinema. Tais estilos eram copiados pelos espectadores e leitores, buscando uma identificação promovida pelo cinema e pela moda. Isso colabora para a produção das identidades que (Marsden⁴, 2009) consistem parcialmente um produto de como as pessoas se veem tanto em seu país quanto no exterior, em oposição a um “outro” socialmente construído, que se transformam conforme o tempo e as circunstâncias. Ideias e identidades se reforçam mutuamente: aquilo que se “é” é influenciado pelo que se “pensa que é” – realidade e representação se misturam parcialmente no espaço dos discursos.

Naturalmente, o cinema buscou inicialmente em Paris as referências de estilo no mundo moda. No entanto, acompanhar as tendências sem que estas se tornassem obsoletas mediante o hiato entre a produção e a estreia de um filme, se mostrou um desafio. Nos anos 1920, por exemplo, o comprimento dos vestidos diminuiu drasticamente, ocasionando uma nova estética que rapidamente se alastrou pelo globo (Leese, 1991). Por esta razão, e não obstante as estreitas relações entre a Europa e Hollywood, a fim de evitar que os filmes se tornassem desatualizados por conta da moda, começou a se investir na formação de figurinistas que inclusive viriam a ser grandes nomes da moda como Edith Head na Paramount (Fig. 12) e Gilbert Adrian na MGM (Fig. 13).



Fig.12 – Croqui e vestido criado por Edith Head, uma das mais importantes figurinistas da história do cinema, para Audrey Hepburn em *Sabrina* (1954) de Billy Wilder

⁴ MARSDEN, L. “For God’s Sake: civil religion and US Foreign Policy”. Conferência de abertura do I Encontro Internacional do Núcleo de Estudos de Religião e Sociedade. São Paulo: PUC – SP, 11 a 13 de novembro de 2009.



Fig. 13 – Hedy Lamarr usa figurino de Gilbert Adrian para o visual de espetáculo e sonho em *O mundo é um teatro* (1941) de Robert Leonard e Busby Berkeley

Rapidamente se desenvolveu uma indústria da moda estimulada pelo fascínio do público pelas estrelas e seus estilos na tela. Se entrelaçavam os modismos ou *tie-ins*, produtos que derivavam de um negócio principal. Vislumbra-se aí um aspecto embrionário do que hoje chamamos de fenômeno da *Cultura da Convergência* (Jenkins, 2009), na qual as transmídias convergem e favorecem o consumo cultural em várias plataformas e dispositivos.

Toda uma indústria surge, então, que impulsiona os ditos, os vistos, as tendências que foram amplamente divulgadas pelos campos discursivos do cinema e da moda, inscrevendo formações imaginárias e oxigenando a intericonicidade. Como se viu anteriormente, as *formações imaginárias*, constituem um conjunto de imagens e narrativas coerente e que produz um sentido diverso do local ou do momento, alimentando o imaginário cultural. Estão ligadas às *formações discursivas* que, por sua vez, constituem um feixe de relações que atuam como regras de enunciação que também irão compor o imaginário, colaborando no processo da *intericonicidade*, ou seja, na “rede de reminiscências pessoais e de memórias coletivas que religam as imagens umas às outras” (COURTINE, 2013, p. 157).

Para demonstrar como a intericonicidade e a memória discursiva operam para fabricar as formações imaginárias que os campos do cinema e da moda ajudam a forjar, trarei a seguir exemplos de filmes e tendências de moda, que, pelo seu valor icônico, movimentaram o imaginário cultural ao longo do século XX.

2.7. Moda, cinema e imaginário cultural

Trago a seguir alguns exemplos da influência estética e icônica do cinema e da moda que ganharam as ruas ao longo do século XX, marcando profundamente o imaginário cultural a cerca dessas décadas. Tais exemplos mostram que os campos discursivos do cinema e da moda são alinhavados e ajudam a fabricar formações imaginárias pelo processo de repetição das memórias discursivas.

Durante a década de 1930, auge do Hollywoodismo, o vestido *Letty*, usado por Joan Crawford em *Redimida* (Fig. 14) foi um dos vestidos do cinema de maior sucesso comercial. Foi desenhado por Gilbert Adrian, figurinista da MGM entre 1928 e 1942 e vendeu 500 mil cópias somente no *Cinema Shop de Macy's*, é considerado o precursor da moda que valorizava os ombros largos (Blackan, 2012, p. 142).



Fig. 14 – O vestido *Letty*, nominado em função da personagem Letty Lington interpretada por Joan Crawford em *Redimida* (1932) de Clarence Brown foi um dos mais copiados

Nos anos de 1940, Lauren Bacall aludia ao estilo prático e nada fútil. O casal Lauren Bacall e Humphrey Bogart vestia-se com estilo utilitário, simples da alfaiataria dos anos pós-guerra. Bacall articulava uma composição da mulher enigmática e forte pelo uso da alfaiataria simples e um penteado clássico com ondas suaves (Reed, 2013). O filme *noir A Beira do Abismo* (Fig. 15) ilustra bem este tipo de visual.



Fig.15 – A sobriedade do casal Humphrey Bogart e Katherine Hepburn nos anos 1940 em *A Beira do Abismo* (1946) de Howard Hawks

A década de 1950 constituiu uma linha divisória na história da moda, impulsionada pela geração mais jovem que queria se distanciar dos anos de privações das guerras vividas pelos seus pais (Reed, 2013). Esta geração deu voz ao desejo de expressar sua individualidade, explorando a moda como símbolo de identidade, alternando pertencimento em grupos e diferenciação das gerações mais velhas. Este desejo foi alimentado pela moda e pelo *marketing* e, logicamente, pelo cinema. O uso de jeans e da camiseta branca, ícones norte-americanos, e das jaquetas de couro dos motociclistas, alcançaram o mundo depois que Marlon Brando apareceu em *O Selvagem* (Fig. 16) e James Dean viveu o rebelde em *Juventude Transviada* (Fig. 17), constituindo ícones de estilos que influenciaram todas as gerações seguintes.



Fig.16 – A jaqueta de motociclista de Marlon Brando em *O Selvagem* (1953) de Laslo Benedek



Fig. 17 – O jeans e a camiseta branca tornaram-se ícone da juventude aqui mostrados em cena de *Juventude Transviada* (1955) de Nicholas Ray

A ascensão das tribos jovens seguiu pela década de 1960, tendo em Londres o palco para o espírito da década, influenciando, inclusive as grandes casas de alta-costura parisienses. Michelangelo Antonioni captou o movimento *Swinging London* e sua estética no filme *Blow Up – Depois daquele beijo* (Fig. 18), momento histórico em que a parceria entre fotógrafo e modelo conquistou a condição de culto popular (Reed, 2013 p. 48). A mini saia e as cores psicodélicas caem no gosto mundial com as roupas da estilista Mary Quant. O corte de cabelo *pixie* e o estereótipo da *gamine* francesa Jean Seberg em *Acosado* (Fig. 19), de Jean-Luc Godard, também popularizaram o visual esportivo, simples e despretensioso do período (REED, 2013).



Fig. 18 – Michelangelo Antonioni explorou a estética londrina e a relação do fotógrafo e a modelo em *Blow up – Depois daquele beijo* (1966)



Fig. 19 - O look despojado e andrógino de Jean Serbeg em *Acossado* (1966) de Jean-Louc Godard

Os movimentos feministas e revoluções sociais da década de 1960 deram a abertura para a liberação feminista nos anos de 1970. O seriado televisivo *As Panteras* (Fig. 20) teve enorme influência sobre a moda, mostrando mulheres em papéis tradicionalmente ocupados pelos homens. Os terninhos justos com lapelas largas, jeans de cintura alta e a boca larga são os elementos que sempre são citados (ditos) pelos estilistas que resgatam essa década (Reed, 2013 p. 70) e mostram que a influência sobre o estilo e a moda foi muito além da sua breve presença na série televisiva (Farah, 2016). Tal exemplo faz referência aos corpos altos e magros, demonstrando que o cinema e a televisão criam e reproduzem padrões muitas vezes inacessíveis para a maioria das pessoas. A era *Disco*, da calça boca de sino e das roupas adquiridas em brechó deram cor a esta década também marcada pelo filme *Embalos de Sábado a Noite* (Fig. 21), que ilustrou um movimento criado nos clubes afro-americanos e gays de Nova York.



Fig. 20 – A série televisa *As Panteras* (1976) de Ivan Goff e Bem Roberts marcou uma geração, especificamente, o corte repicado do cabelo de Farrah Fawcet.



Fig. 21 – John Travolta e a estética disco de *Embalos de Sábado à Noite* (1977) de John Badhan

O *power dressing* ou vestido/a para impressionar deu o tom para a década de 1980 com o uso de ombros exagerados e ternos com cortes de alfaiataria para transmitir poder e autoridade para a mulher que cada vez mais ocupava novos espaços no mercado corporativo (Reed, 2014). O filme *Uma secretária do futuro* (Fig. 22) ilustra bem esta tentativa de glamour austero. O culto ao corpo, os vídeos de ginástica de Jane Fonda, o esporte e a dança também estiveram em voga na década. O moletom sem ribana da personagem Alex em *Flashdance: em ritmo de embalo* (Fig 23) fez sucesso entre o público jovem (FARAH, 2016).



Fig. 22 – Glamour e empoderamento da mulher em *Uma Secretária de Futuro* (1988) de Mike Nichols



Fig. 23 – Com *Flashdance* (1983) de Adrian Lyne a estética esportiva toma conta das ruas

Nos anos de 1990 o corte de cabelo Channel Cleópatra e as unhas vermelhas de Uma Thurman em *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (Fig. 24), de Quentin Tarantino, ganharam as passarelas e as ruas, marcando o estilo de uma heroína perfeita para uma década minimalista (Reed, 2014, p. 60). A título de curiosidade, a autora Paula Reed (2014) comenta que a calça usada na famosa cena da dança de Uma Thurman e John Travolta foi cortada na última hora pela figurinista Betsy Heiman que não encontrava uma calça preta e justa para a atriz de 1,80. O resultado foi a calça *cropped*, levemente aberta, e que logo se popularizou. Em 1990, o subversivo figurino criado por Jean-Paul Gaultier para a *Blond Ambition Tour* de Madonna (Fig. 25), causou polêmica e se tornou um dos ícones da década (FARAH, 2016).



Fig. 24 – Uma Thurman popularizou o retorno do corte Channel em *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (1994) de Quentin Tarantino



Fig. 25 – Os icônicos espartilhos em forma de cones criados por Jean-Paul Gaultier para Madonna no documentário *Na Cama com Madonna* (1991) de Alex Keshishian que mostrou os bastidores da *Blond Ambition Tour*

Busquei trazer acima alguns dos exemplos de filmes que repercutiram culturalmente, entrelaçando o cinema e a moda ao longo do século XX e contribuindo para alimentar o imaginário cultural daquelas décadas. Importantes colaborações entre cineastas e estilistas ocorreram durante este século, permitindo ainda mais a aproximação entre o cinema e a moda: *O Ano Passado em Marienbad* (Fig. 26), do diretor Alain Resnais e figurinos de Coco Chanel; *Bonequinha de Luxo* (Fig. 27), dirigido por Blake Edwards e figurinos de Givenchy; *Gigolô Americano* (Fig. 28), dirigido por Paul Schader e figurinos de Giorgio Armani; *Kika* (Fig. 29), dirigido por Pedro Almodóvar e com figurinos de Jean-Paul Gaultier; *Tieta do Agreste* (Fig. 30), dirigido por Cacá Diegues e com figurinos de Ocimar Versolato, entre tantos outros.



Fig. 26 – O espetáculo visual dos inúmeros figurinos criados por Coco Chanel em *O Ano Passado em Marienbad* (1961) de Alain Resnais



Fig. 27 – O vestidinho preto de Givenchy usado por Audrey Hepburn em *Bonequinha de Luxo* (1961) de Blake Edwards entrou para a história da moda, seu look simples de silhueta reta, em contraposição com a opulência das curvas do período, se tornou instantaneamente um ícone a ser copiado



Fig. 28 – *O Gigolô Americano* (1980) de Paul Schrader mostrou o estilo do homem elegante de Giorgio Armani



Fig. 29 – O figurino surrealista criado por Jean-Paul Gaultier para Victoria Abril em *Kika* (1993) de Pedro Almodóvar



Fig. 30 – *Tieta do Agreste* (1996) de Cacá Diegues contou com figurinos exuberantes criados para Sônia Braga pelo estilista Ocimar Versolato

Esta influência icônica, especialmente de Hollywood, nos processos de identificação e no imaginário da nossa cultura foi testemunhada no livro *História da Beleza no Brasil* (Sant’Anna, 2014), no trecho em que a atriz e escritora Maria Lucia Dahal relembra:

Adolescentes nos anos 1950, adotei Grace Kelly e seu gênero loura gelada como padrões de comportamento e beleza, mesmo tendo nascido de olhos pretos e morando nos trópicos. Era Hollywood imponto suas regras e colonizando *forever* uma geração. Os homens tinham de ser contestadores e rebeldes mesmo sem causa como Marlon Brando e James Dean. E todas as nossas fantasias eram sonhadas em inglês. Andávamos de Cadillac, tomávamos Coca-Cola, fumávamos e vivíamos Hollywood sem filtro transformando nossas biografias num longa-metragem com trilha sonora de Gershwin e legendas em português, onde os homens eram românticos, diziam “I love you”, nos chamavam de “baby” e nos tiravam para dançar numa coreografia perfeita de Gene Kelly e Fred Astaire (SANT’ANNA, 2014, p. 113).

Especialmente no Brasil, onde a teledramaturgia alcançou grande sucesso junto ao público desde o advento da televisão, as novelas lançam e popularizam modas que rapidamente influenciam o vestuário e se repercutem nas ruas.

Pode-se notar que, a partir do Hollywoodismo, o cinema também se tonou um grande divulgador da moda. Estes dois campos, cinema e moda, por meio do figurino e da divulgação de imagens, coadunaram-se imensamente, contribuindo para a criação e disseminação de discursos e de formações imaginárias, marcando, notadamente o gosto, o estilo e o imaginário de várias gerações. Sendo o imaginário um conjunto de produções mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais e linguísticas (Wunenburger, 2007), comporta, pois, uma função simbólica representativa que produz sentido diverso do local ou do momento e que interage no processo das identificações e das identidades.

Antes de explorar a questão das roupas e das identidades, convém realizar uma distinção entre o trabalho de figurinista e do estilista, pois ambos atuam com intenções diferentes. O *estilista* é um criador de moda, cria para vestir e transformar as sociedades, apontando mudanças comportamentais e de estilo. Paul Poiret (1879-1844), por exemplo, em 1906 ficou conhecido por libertar as mulheres do espartilho lançando um vestido que marcava uma nova silhueta, prevendo a liberação da mulher das formas muito rígidas da moda até o século XIX, conseguindo antecipar os desejos de uma sociedade em transformação. O *figurinista*, por sua vez, tem o papel de vestir uma pessoa, um personagem, expressando seu caráter, personalidade e classe social, não possuindo, portanto, a intenção primeira de lançar moda, mas de servir-se dela para composição dos personagens. No entanto, como é um trabalho que objetiva expressar identidades, muitas vezes suas criações acabam caindo no gosto coletivo e entrando na moda,

por causa da identificação do público com os personagens, contribuindo, portanto, para a inscrição de formações imaginárias do complexo imaginário cultural.

2.8. Roupas, moda e identidade nas sociedades ocidentais

O lugar da moda está intimamente ligado ao conceito da *modernidade líquida* (Bauman, 2005), na qual as identidades sociais, culturais, profissionais, religiosas e sexuais sofrem um processo de transformação contínua, que vai do perene ao transitório, alinhavadas com as transformações sociais que permitiram o seu surgimento e desenvolvimento desde o século XIV.

Nosso vestuário, na medida em que consiste numa das formas mais visíveis de comunicação e de consumo, configura-se num importante aspecto na construção social da identidade. As roupas indicam como nos vemos, em diferentes épocas, articulando nossa posição social e efetua trocas simbólicas cujas fronteiras estão cada vez mais esgarçadas.

Stuart Hall (2019, p.10) salienta que o sujeito da crescente complexidade do mundo moderno já não era autônomo, mas formado na relação com outras pessoas, com os símbolos e com a cultura, ou seja, a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade, costurando o sujeito à estrutura. Começa a fragmentar-se e compor-se de não de uma, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas. O sujeito pós-moderno, resultante desse processo, apresenta uma identidade formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 2019). Assim, nossas identificações estariam sendo continuamente deslocadas à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, nos fazendo confrontar por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis.

O sistema da moda ocidental exemplifica bem este processo volátil, ao retomar formas e cores ao longo de sua história, dando a ver as múltiplas possibilidades identitárias através do tempo. O que dá frescor à moda é a interpretação dos novos estilistas de acordo com seu tempo. Ideias de vanguarda, que a princípio chocam, são assimiladas, rejeitadas, esquecidas e revisitadas, num movimento oscilatório que reflete a contemporaneidade. Assim, a moda possui uma importância complexa na vida contemporânea, pois constitui um elo visual das revoluções culturais, as quais sempre são refletidas nela. De acordo com cada período histórico, aspectos da identidade podem ser expressados pelo vestuário - origem, gênero, religião, classe social - na medida em que emitem sinais a respeito do *status* social atribuído ao indivíduo ou desejado

por ele. Indicam, portanto, pistas sutis quanto a nossa posição ou desejo social. É isso que desejo explorar ao comentar, em perspectiva discursiva, o figurino de Séverine em *A Bela da Tarde*.

O uso da palavra moda (ao modo de) abarca toda uma rede de significações que diz respeito tanto aquilo que é considerado legal/usual no momento presente, quanto a sua dimensão do universo do vestuário e as mudanças constantes no estilo, estendendo não só o que vestimos, mas também os comportamentos e as escolhas estéticas diversas.

Tradicionalmente, a origem da moda remonta ao século XV em decorrência do desenvolvimento de processos históricos contínuos até o século XIX, período em que falamos da moda tal qual como o sistema ocidental que hoje conhecemos.

A fase embrionária da moda surgiu num cenário estabelecido no final da Idade Média, na Europa, por volta de 1350 d.C., portanto, no início do período renascentista, constituindo, assim, um sistema ocidental. Acontece que neste período a fé e a razão passaram a se distanciar e a atividade humana passou a ser questionada frente ao domínio religioso. A valorização da racionalidade propiciou um desenvolvimento tecnológico impulsionado pela prosperidade do comércio e acesso a novas regiões aliada ao crescimento econômico da burguesia, injetando a ideia da realização pessoal e do culto do individualismo (POLLINI, 2007).

Isso se reflete em várias áreas e nas artes com o desenvolvimento de retratos de artistas que passaram a buscar um outro *status*. É neste período da nova noção do “Eu” que a moda floresce para que as vestimentas pudessem refletir os novos modos de ser e de pensar. Percebe-se, então, que a moda já nasce constituída por um caráter de novidade e de competição social. Alguns estudos históricos apontam que a moda se desenvolveu no interesse de refletir a ascensão social da classe burguesia que, até então, não tinha acesso aos materiais da nobreza.

Tais estudos refletiram sobre o desejo das classes mais baixas em imitar as classes mais altas, gerando constantemente, a necessidade de diferenciação para se afirmarem. Pierre Bourdieu (1984) teorizou como as diferentes classes sociais respondem aos bens culturais em sociedade estratificadas, descrevendo as estruturas sociais como complexos de culturas de classe constituídos de conjuntos de gostos e estilos de vida que a eles se associam. Seguindo este raciocínio, as classes “superiores” possuem o poder de estabelecer certos valores morais e gostos, por terem acesso mais fácil aos bens culturais e que, por imitação e distinção, mudam constantemente, especialmente pela democratização de certos espaços urbanos nas sociedades pós-industriais.

Gilles Lipovetsky (2009), por sua vez, afirma que a lógica da moda e suas diversas manifestações não deve ser explicada somente a partir dos fenômenos de estratificação social e das estratégias de distinção pela rivalidade de classes. Deve-se considerar, para o autor, a moda

na perspectiva da realidade sócio-histórica do ocidente e da própria modernidade e nosso destino histórico singular: “a negação do poder imemorial do passado tradicional, a febre moderna das novidades, a celebração do presente social” (LIPOVETSKY, 2009, p. 11).

O esquema da distinção social para a inteligibilidade da moda, tanto na esfera do vestuário como na dos objetos, e da cultura moderna, não dá conta, então, de explicar a natureza de sua inconstância e suas mutações estéticas. A distinção social espelha a “função social” e não a origem da moda (Lipovestsky, 2009, p. 11). O autor afirma ainda que na trajetória histórica da moda, foram os “valores” e as “significações culturais modernas”, o novo e a expressão da individualidade humana, que tornaram possíveis o surgimento e o estabelecimento do sistema da moda.

Do seu surgimento até o século XIX tais mudanças eram naturalmente mais lentas. Um dos momentos marcantes foi a diferenciação estética no vestuário de homens e mulheres no século XIV para acentuar as características que definiam o feminino e o masculino. As mulheres usavam composições que marcavam a cintura logo abaixo dos seios que foram valorizados como elemento de sedução (Pollini, 2007, p. 21), enquanto que as roupas masculinas tornaram-se mais justas e curtas com o uso do colete (gibão) e calças com braguilhas triangulares (*coldpiece*) que enfatizavam a genitália. Houve, portanto, uma sedimentação do corpo de forma a destacar suas partes pela subdivisão de troncos e membros, movida pelo desejo de aparência, imaginação e sedução.

Já neste contexto, a moda possuiu o poder de sacudir as tradições e os costumes, como é o caso do penteado feminino que ostentava dois cones na cabeça a fim de se ganhar verticalidade (Fig. 31). Associado aos chifres diabólicos, o bispo de Paris prometeu indulgências a quem insultasse as mulheres que usassem este penteado (POLLINI, 2007).



Fig. 31 – Marguerite Van Eyck (1439), esposa do pintor Jan Van Eyck. Stedelik Museum. Bruges, Bélgica

Mas, foi a partir da Revolução Francesa (1789) e da Revolução Industrial (1760-1840) que a moda também sofreu sua revolução (Pollini, 2007). O fim do sistema de governo regido pela monarca com privilégios restritos à nobreza, marcou a ascensão da burguesia e o desejo de não mais aparentar à classe deposta. Os revolucionários franceses se autodenominaram *sans-culottes* (sem culote), justamente para se oporem a aristocracia que se vestia com os calções com culotes. Tal peça de roupa constituiu, portanto, um símbolo histórico e cultural contra os privilégios da nobreza. Durante a Revolução francesa lutou-se, também, contra o evento moda, que surgiu no esteio capitalista. Assim, neste período a moda se tornou mais simples, com linhas mais retas, sem os exageros e excessos estéticos da nobreza. Por esta razão, neste tempo, a moda francesa foi marcada a uma estética que buscava na Inglaterra sua inspiração.

A Revolução Industrial também foi determinante para o processo do desenvolvimento da moda, pois, além de possibilitar a produção mais barata e mais rápida de tecidos, também potencializou o crescimento da classe média com a exaltação ao materialismo e ao individualismo. Tal desenvolvimento possibilitou, portanto, o desejo pelas novidades estéticas e a busca de elementos de ostentação, já que os anos da Revolução Francesa haviam ficado para trás. É neste contexto que nasce a noção de *Alta Costura* na História da Moda, marcada pelo desejo do costureiro/autor, até então visto como um mero artesão, em realizar seu trabalho, respeitando suas próprias concepções estéticas e não mais simplesmente executar suas criações conforme o gosto de seus clientes. O termo *couturier* (costureiro) foi inventado para o inglês Charles Frederick Worth (1825-1895), que abriu sua Casa em Paris, em 1858, sendo o primeiro a assinar suas criações, colocando-se com um autor, um artista, ao estabelecer mudanças periódicas em suas criações e a exibir suas roupas em manequins humanas chamadas de sócias (Pollini, 2007, p. 39). Paul Poiret (1879-1944), que trabalhou com Worth no início da sua carreira, também teve como projeto equiparar a alta moda às artes. Fundou sua própria grife em 1904 e em 1908 lançou a ideia de publicar um folheto com suas modelos, o que reforçou sua posição como o mais famoso costureiro de Paris de sua época. Ele afirmava: “Sou artista, não modista” (STEVENSON, 2012, p. 78).

Todo este movimento no modo de fazer as roupas, deu renome ao ofício da alta costura, ao procurar situar a moda no domínio das belas artes, privilegiando o costureiro a escolher suas clientes e a ostentar o poder profissional que agora dita a aconselha o que é elegante, o que está na moda. É no século XX, no entanto, que a moda alcança a todas e a todos acompanhando de perto as transformações do pensamento, da tecnologia e da estética humana, marcada pelas guerras, pelos movimentos sociais e pelas revoluções comportamentais (Pollini, 2007, p. 50). Entre os anos de 1910 e 1990 ocorreu uma intensa diversificação e democratização de estilos

catapultados pelas novas formas de divulgação, notadamente o cinema e a televisão, das quais a moda se beneficia. A diminuição do comprimento dos vestidos dos anos 1920 (Fig. 32), o retorno dos vestidos rodados do *New Look* de Christian Dior nos anos de 1950, após a escassez de tecidos durante a 2ª Guerra Mundial, os revolucionários anos da década de 1960, com a mini saia e os trajes da era espacial (Fig. 33), o movimento *punk* nos anos de 1970 que procurava se rebelar contra o sistema capitalista e que ironicamente se tornou moda (Fig. 34), a pesquisa e uso de novos tecidos para construir uma arquitetura do corpo (Fig. 35), até a incorporação de elementos da cultura do *hip hop* e do *rap* nos anos de 1990 (Fig. 36), são apenas alguns dos exemplos de como a moda mudou no século XX, refletindo as intensas transformações tecnológicas, de mentalidade e culturais que marcaram esse século.



Fig. 32 – Estudantes norte-americanas do ensino médio em 1925 com vestidos de melindrosa e chapéus cloche, todas com cabelos curtos, conhecidas como *flappers*



Fig. 33 – Trajes da Coleção *Cosmos* de Pierre Cardin (1968) inspirados na corrida espacial



Fig. 34 – A estética punk de Vivienne Westwood em 1977



Fig. 35 – Coleção Primavera/Verão (1985) de Issey Miyake e o espaço arquitetônico criado por tecidos sobrepostos e retorcidos interessam mais ao estilista do que a roupas justas que revelam o corpo

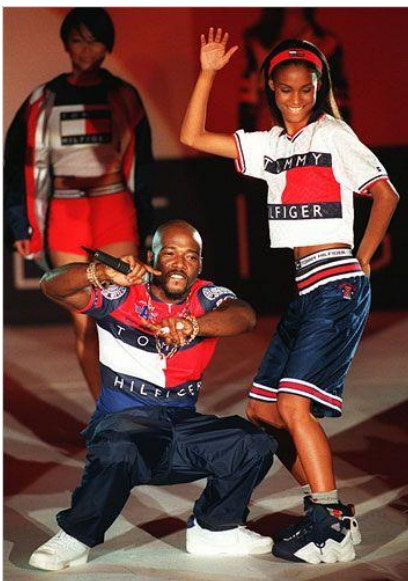


Fig. 36 – Tommy Hilfiger é uma das marcas associadas aos rappers da década de 1990 inspiradas nas criações sportswear (1995)

Tais mudanças ao longo do último século mostram que a *modernidade líquida*, o desenvolvimento tecnológico e sua arquitetura influenciam o comportamento humano e consequentemente nossas roupas. Segundo Diana Crane (2006, p. 22), “as roupas como artefatos “criam” comportamentos por sua capacidade de impor identidades sociais e permitir que as pessoas afirmem identidades latentes. O uso de uniformes, as vestes religiosas, a determinação de certas cores de acordo com a origem social, são exemplos de imposições de identidades por meio do vestuário ao longo da história. No entanto, as roupas podem apresentar uma vasta rede de relações e significados que podem ser manipulados e reconstruídos para acentuar o senso pessoal na estrutura fluída da sociedade contemporânea, que é menos restritiva que no passado. Isso se deu especialmente após a Revolução Industrial com o imbricamento entre as classes que compartilhavam certos valores e ideais de gênero.

A grande mudança que ocorreu no século XX é que a moda e as escolhas de vestuário não mais se limitam a apontar a classe social ou gênero dos indivíduos como ocorria até o século XIX, mas, espelham e materializam o estilo de vida, a faixa etária, o gênero, a preferência sexual e a identidade étnica. Possui importância, portanto, na medida em que se pode atribuir significados para os indivíduos no que tange à construção da autoimagem e a apresentação de si. A natureza da moda contemporânea, as maneiras pelas quais as pessoas respondem a ela, mudou a partir do século XX, sendo mais ambígua e multifacetada, refletindo a natureza altamente fragmentada das sociedades pós-industriais e as opções de vestuário mostram a complexidade pelas quais percebemos a nós e aos outros.

A redefinição de identidades sociais na contemporaneidade é, portanto, amplamente impulsionada pela moda, uma vez que ela atribui novos significados aos artefatos. Fred Davis (1992, p. 17-18) afirma que as roupas da moda são bastante significativas para os consumidores, já que expressam as ambivalências que cercam as identidades sociais: juventude x idade, masculinidade x feminilidade, androginia x singularidade, trabalho x diversão, conformismo x rebeldia. Portanto, a moda contribui para redefinir estas tensões, incorporando novos estilos de acordo com a época.

Desse modo, pode-se fazer uso de vários discursos para interpretar as ligações entre nossa própria identidade e a identidade social conferida pela condição de pertencer a vários grupos sociais que vestem roupas semelhantes. Assim, os discursos de moda podem forjar significações e fronteiras sociais, interpretar dinâmicas interpessoais, entre as relações de consumo cultural, bem como transformar e contestar categorias sociais, especialmente as de gênero.

De modo que, interpretar a moda somente pelo ângulo de sua função, é realizar uma análise superficial em compreensão histórica, que normalmente limita as generalizações psicossociológicas sobre a moda. É mais útil, portanto, compreender a moda enquanto um fenômeno histórico e significativo para entender o vestuário que constitui seu domínio arquetípico, como um movimento que joga com as dimensões da individualidade, do efêmero e da pluralidade advindas do desejo pelas aparências e do encanto pelas imagens.

(...) A moda consumada vive do paradoxo: sua inconsciência favorece a consciência; suas loucuras, o espírito de tolerância; seu mimetismo, o individualismo; sua frivolidade, o respeito pelos direitos do homem (LIPOVETSKY, 2009, p. 21)

Diante do exposto, pode-se notar que o figurino é um dos elementos formais da *mise en scène* que expressa, por meio das roupas e acessórios, os discursos e os desejos simbólicos dos filmes e dos personagens. A moda, como um sistema, também possui seus elementos de linguagem que devem ser levados em conta para a compreensão dos significados e das formações imaginárias que se materializam nos filmes. Ver mais é ver como!

2.9. O Sistema da Moda e seu lugar na sociedade moderna e contemporânea

Roland Barthes (2009), em *Sistema da Moda*, procurou constituir a semântica da Moda, optando pela análise em torno da Moda Escrita, oriundo do postulado saussuriano de que o semiológico ultrapassa o linguístico e considerando a origem comercial do nosso imaginário coletivo muito submetido à moda, muito além do vestuário, desvelando não objetos, mas nomes, sentidos e desejos.

Barthes chama atenção para os três tipos de vestuário: o *vestuário imagem* (fotografado ou desenhado); o *vestuário escrito* (descrição do vestuário transformado em linguagem); e o *vestuário real* que constitui o traje ou objeto real usado. Portanto, os objetos da moda possuem três estruturas diferentes: “uma tecnológica, uma icônica, e uma verbal” (Barthes, 2009, p 23), com regimes distintos de divulgação (desfiles, revistas, ruas). Este processo seria operado por *shifters* ou códigos de representação transladados de acordo com a estrutura tecnológica (molde), icônica (fotografia) ou verbal (artigo de revista). Ao longo da sua história, a moda foi articulada por campanhas, especialmente nas revistas especializadas surgidas ainda na França no século XVIII, que utilizavam estas duas estruturas, a verbal (escrita) e a icônica (imagem), para a produção de sentidos e a excitação do desejo dos leitores e das leitoras.

Barthes propõe ainda uma classificação semântica dos materiais que compõem a indumentária e que provoca sentido, como por exemplo os tipos de tecidos que remetem às estações do ano: inverno = pele, lã; verão = linho, seda, algodão. As cores, de acordo com a sua natureza, também indicariam certas qualidades. No entanto, a semântica da moda, segundo o autor, é tão fluida, que o significante de um grupo de tecidos e cores pode pertencer a outros grupos, formando redes pelas quais circulam sentidos, se não idênticos, ao menos afins (BARTHES, 2009, p. 259).

Em cada enunciado há uma aparência de sentido pleno, a flanela parece estar sempre associada à manhã, o *twill* à noite; o que é lido e aceito é um signo que aparentemente completo, dotado de persistência e de individualidade; assim, no plano de seu sintagma, que é o da leitura, a Moda Escrita parece remeter a um corpo organizado de significado, em suma, a um mundo fortemente institucionalizado, ou mesmo naturalizado (BARTHES, 2009, p. 313)

A moda possui, portanto, um caráter altamente fluido, próprio da modernidade, e a nível de enunciados, prepara signos numerosos, claros e duradouros, mas ao confiá-los a uma memória versátil, os esquece de imediato com a tendência de deslocar as significações constantemente ao rejeitá-las ou retomá-las num movimento sincrético alinhado ao seu tempo.

O que me interessa, para a análise do figurino do filme *A Bela da Tarde*, é a dimensão icônica da moda, o uso de imagens e referências significantes para discutir a intericonicidade e as memórias discursivas e as formações imaginárias que se apresentam na visualidade de Séverine.

Percebeu-se, até aqui, que a moda já surgiu com um caráter de efemeridade, assim que se estabelece, ela muda, numa volubilidade adolescente que é capaz de captar o estado de espírito de seu tempo. Sobreviveu a guerras, a crises financeiras e flutua entre o comercial, o conceitual e o funcional, dando pistas do passado e também do futuro. No século XXI, discute-se sua ligação à tecnologia e o desenvolvimento de uma consciência social, levando em conta os aspectos estéticos alinhados às questões éticas e de sustentabilidade. Além de permitir o envolvimento e o esclarecimento da história e das complexas relações ligadas às transformações sociais e culturais, a moda alcançou os museus recebendo a legitimidade de arte que pode traduzir seu tempo, seus desejos e seus discursos.

Diante de todo o exposto e, por entender que moda sempre estabeleceu uma pauta social para as pessoas, pelo fato das maneiras de se vestir refletirem as motivações sociais, é que analisarei, no próximo capítulo, a visualidade de Séverine em *A Bela da Tarde*, filme que conta com figurinos criados pela estilista Yves Saint Laurent.

Por meio desta análise icônica e a partir do cruzamento de imagens representativas da mulher casta e da mulher profana na história da ocidental, irei debater sobre a rede de discursos apoiados na intericonicidade e na memória discursiva que atravessam a visualidade da personagem Séverine.

CAPÍTULO 3 - DO AVESSE: CRUZANDO IMAGENS E DESNUDANDO DISCURSOS - ANÁLISE DO FIGURINO DE SÉVERINE EM A BELA DA TARDE

Até aqui, procurei explorar alguns conceitos operativos da análise de discurso na perspectiva da AD francesa (memória discursiva, formação discursiva e intericonicidade), o regime icônico da imagem no cinema e sua abordagem cultural, bem como o figurino como um dos elementos formais e simbólicos da *mise en scène*, assim como o lugar na moda e o processo cambiante da (re) construção das identidades nas sociedades contemporâneas.

Neste capítulo, procederei a análise do figurino de Séverine no filme *A Bela da Tarde*, tendo todos esses elementos anteriormente mencionados como preliminares necessárias ao enquadramento teórico no qual tal análise poderá se delinear.

Para tanto, convém ressaltar que irei adotar uma análise do tipo icônica para discutir os discursos que se apresentam na visualidade de Séverine, dialogando com as representações da mulher casta e da mulher profana ao longo da história da arte ocidental, a partir do Renascimento, no intuito de refletir sobre a influência dessa visualidade no imaginário acerca da mulher no século XXI, no campo da moda. No que tange a esta dicotomia entre as representações artísticas da mulher casta e da mulher profana, dialogarei com as considerações de Umberto Eco (2013) acerca da iconografia da Vênus Casta e da Vênus Profana na arte europeia, especialmente na pintura.

Metodologicamente, lançarei mão do dispositivo analítico do cruzamento de imagens, proposto por Étienne Samain (2009), para evidenciar o funcionamento discursivo das imagens, bem como a operação da intericonicidade. Partindo do pressuposto estabelecido por este autor de que “as imagens pensam”, interessa-me aqui surpreender este pensamento que emerge da visualidade da personagem Séverine, pondo-a em diálogo com imagens que revelam a sua filiação a um imaginário cultural acerca da mulher na cultura ocidental.

3.1. A análise icônica em um filme

A análise de filmes é uma atividade fundamental nos discursos sobre cinema. Analisar é decompor, ou seja, descrever e estabelecer relações entre os elementos fílmicos decompostos, buscando sua melhor compreensão.

Conforme propõe Manuela Penafria (2009), a análise deverá ser realizada a partir de objetivos bem estabelecidos para que esta permita localizar ou confirmar pressupostos levantados pelo analista. Para tanto, faz-se necessário eleger um tipo de análise com o intuito

de esclarecer o funcionamento de determinado elemento em um filme e propor-lhe uma interpretação. De acordo com Aumont e Marie (2004, p. 10), a análise constitui um dos diversos tipos de discurso sobre o filme, o qual poderá ser analisado enquanto texto (análise textual), enquanto narrativa (análise narratológica), em dados visuais e sonoros (análise icônica), ou pelos efeitos produzido no espectador (análise psicanalítica).

A análise da imagem ou análise icônica propõe, então, o entendimento do filme a partir de sua visualidade, buscando identificar nestes elementos um meio de expressão que tanto revela o ponto de vista do realizador ou da realizadora, como permite compreender o lugar do filme no campo de uma tradição visual que o precede ou, em termos de análise do discurso, compreender como o filme se soma a e/ou fissa uma memória discursiva com a qual ele se põe em diálogo.

Neste estudo, realizarei uma análise icônica, ou seja, da imagem, para investigar como o figurino, um dos elementos formais e simbólicos da *mise en scène*, foi associado ao filme. A partir desta análise, irei estabelecer relações, levando em conta os conceitos de *memória discursiva* e *intericonicidade* da AD francesa, para debater sobre os discursos e a influência icônica contemporânea da visualidade de Séverine em *A Bela da Tarde*.

Buscarei, então, realizar a análise do figurino de Séverine, levando em conta seus aspectos internos (estruturais) e externos (discursivos, históricos), na medida em que trarei, mesmo que rapidamente, os elementos do contexto social, cultural, político e estético, no qual o filme foi produzido. Desse modo, buscarei, mais do que escavar significados ocultos, “ver mais” a partir de uma consciência do “ver como”, possibilitando uma abordagem cultural da imagem.

Para ver mais, em perspectiva discursiva, dialogarei com a visada arqueogenealógica proposta por Michel Foucault (1999; 2000) e com o cruzamento de imagens sugerido por Étienne Samain (2009), conforme já explicitados no capítulo 1. A análise será precedida por um breve panorama sobre os dados técnicos no filme, no qual me deterei em alguns aspectos relativos à direção (Buñuel), ao figurino (Saint Laurent) e à composição da personagem (Catherine Deneuve/Séverine).

3.2. Dados do filme

3.2.1. Título em português: *A Bela da Tarde*.

3.2.2. Título original: *Belle de Jour*.

3.2.3. Ano: 1967.

3.2.4. País: França - Itália.

3.2.5. Gênero: Drama.

3.2.6. Duração: 1h40min.

3.2.7. Ficha técnica:

Direção: Luis Buñuel

Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière, adaptado da novela de Joseph Kessel (1925)

Elenco: Catherine Deneuve (Séverine), Jean Sorel (Pierre Serizy), Michel Piccoli (Henri Husson), Geneviève Page (Madame Anais), Pierre Clémenti (Marcel), Françoise Fabian (Charlotte), Macha Méril (Renee), Muni (Pallas), Maria Latour (Mathilde).

Produção: Raymond Hakim e Robert Hakim

Fotografia: Sacha Vierny

Edição: Loiset Hautecoeur

Design de Produção: Robert Clavel

Cenários: Robert Clavel

Figurinos: Yves Saint Laurent (para Catherine Deneuve) e Hélène Nourry

Departamento de Maquiagem: Janine Jarreau (maquiagem) e Simone Knapp (cabelo)

Produção: Henri Baum e Marc Goldstaub

Assistentes de direção: Jacques Fraenkel e Pierre Lary

Departamento de Arte: Marc Desages e Pierre Roudeix

Som: Pierre Davoust e René Longuet

Câmera e Departamento Elétrico: Philippe Brun (operador de câmera, Lionel Legros e Pierre Li (assistentes de câmera)

Departamento editorial: Walter Spohr

Continuidade: Suzanne Durremberger

3.2.8. Sinopse:

Séverine Serizy (Catherine Deneuve) é jovem e rica, casada com um cirurgião de sucesso. Para saciar suas fantasias sexuais, ela procura um discreto bordel em busca de novos prazeres e para realizar seus desejos mais secretos, criando uma vida dupla, mantendo-se como a esposa do cirurgião na maior parte do tempo, mas sendo a *Bela da Tarde* (*Belle de Jour*), poderosa e sensual, durante algumas tardes da semana.

3.2.9. Tema (s) do filme:

Casamento, prostituição, conflito psicológico, surrealismo.



Fig. 37 - Material promocional do filme *A Bela da Tarde* (1967)

3.3. A Direção

A Bela da Tarde foi dirigido por Luis Buñuel, o grande expoente do cinema surrealista, localizando-se na fase francesa do diretor, que compreende os últimos filmes realizados nas décadas de 1960 e 1970, entre os quais estão também *O diário de uma camareira* (1964), *A via láctea* (1969), *Tristana* (1970), *O discreto charme da burguesia* (1972), *O fantasma da liberdade* (1974) e *Esse obscuro objeto do desejo* (1977).

Convém aqui falar um pouco mais sobre a ligação de Buñuel com o cinema surrealista, considerando que as premissas principais deste movimento estético compõem igualmente o projeto estético de *A Bela da Tarde*.

Luis Buñuel nasceu em 22 de fevereiro de 1900, em Calanda, pequena aldeia espanhola localizada na região de Aragão, com pouco menos de 5 mil habitantes. Segundo as memórias do diretor (Buñuel, 2009, p. 27), era uma sociedade isolada, estática, com diferenças bem demarcadas entre as classes, onde se prezavam os antigos e arraigados costumes. A aldeia era ritmada por cerimônias religiosas (missas, vésperas, ângelus e mortes) anunciadas pelo tilintar dos sinos que lembrava aos seus moradores da onipresença da religião católica romana a qual se manifestava em todos os detalhes da vida. Em contraste, a curiosidade e o desejo sexual eram reprimidos em prol de uma castidade ensinada e indispensável a toda vida louvável. Tal contexto, que em sua autobiografia Buñuel chama de “Idade Média”, marcará notadamente o estilo e os temas escolhidos pelo diretor.



Fig. 38 – Buñuel se muda para Paris em 1925, onde surge o interesse pelo cinema

Em 1917 Buñuel foi estudar em Madri, na *Residência dos Estudantes*, onde fez amizade com uma geração de importantes artistas espanhóis, entre os quais Galdós⁵, Federico Garcia Lorca e Salvador Dalí. Neste período, escreveu alguns poemas que inclusive foram publicados. Identificava-se com o movimento chamado Ultraísmo⁶ que se pretendia a extrema vanguarda da expressão artística, também conhecia o Dadaísmo e admirava Jean Cocteau. O surrealismo ainda não havia sido nomeado. Durante todo o tempo que viveu em Madri, frequentava assiduamente as salas de cinemas. De acordo com suas memórias: “o cinema não passava de um entretenimento. Nenhum de nós julgava que se tratasse de um novo meio de expressão,

⁵ Buñuel adaptou as obras de Galdós para o cinema: *Nazareno e Tristana* (1970).

⁶ Ultraísmo é uma vanguarda poética surgida em Madrid em 1918 e tinha como principal objetivo sintetizar todas as tendências da vanguarda mundial com o mesmo desejo de ruptura e de novidade.

muito menos de uma arte” (Buñuel, 2009, p. 112). Para o grupo de Buñuel e seus amigos, interessavam a poesia, a literatura e a pintura. Não imaginava que viria a ser um cineasta. Depois da morte de seu pai em 1923 e de se formar em filosofia, partiu para Paris.

Em Paris, Buñuel começou a se envolver com o cinema a partir da relação com Jean Epstein, que havia recém-criado uma espécie de academia de atores. Quando estava em vias de terminar o filme *As aventuras de Roberto Macaire* (1925), Epstein foi interpelado por Buñuel, que o convenceu a contratá-lo para limpar o *set*, fazer compras ou qualquer coisa. Não queria dinheiro, mas, sim aprender as técnicas empregadas no cinema. O breve trabalho com Epstein foi seguido de vários outros, até que Buñuel decidiu dirigir seu primeiro filme e expressar seu amor descomedido pelo sonho e pelo prazer de sonhar, “totalmente despojado de qualquer tentativa de explicação” (Buñuel, 2009, p. 135). *Um cão andaluz* (1929) nasceu do encontro do (s) sonhos (s) de Buñuel e de Salvador Dalí. Foi justamente este filme que aproximou o diretor do surrealismo. Em *Meu último suspiro* (2009), Buñuel relata o encontro com os surrealistas:

Esse encontro se deu no Café Cyrano, na Place Blanche, onde o grupo batia ponto diariamente. Eu já conhecia Man Ray e Aragon. Fui apresentado a Max Ernst, André Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara, René Char, Piérre Unik, Tanguy, Jean Arp, Maxime Alexandre, Magritte – todos, exceto Benjamin Péret, que na época estava no Brasil. Eles apertaram minha mão, ofereceram-me uma bebida e prometeram não faltar à estreia do filme (*Um cão andaluz*), sobre o qual Aragon e Man Ray haviam falado com entusiasmo (BUÑUEL, 2009, p. 154).

O surrealismo no cinema buscava libertar a linguagem dos gestos e das amarras utilitárias, subvertendo o uso conservador dos signos em favor do potencial expressivo das imagens, baseando-se nos princípios da crença em uma realidade superior, a qual se alcança por associações aparentemente desconexas e por processos oníricos para expressar ideais, sentimentos e modos de comportamento.

O cinema surrealista, mesmo tendo herdado dos movimentos de vanguarda o espírito subversivo, centralizou fundamentalmente seus objetivos na construção de textos visuais, em que a organização dos componentes de vários códigos permitia, de um lado, a formação de mensagens originais e, de outro, moldar estas mensagens ao desejo de recuperar com elas parcelas da essência de relações humanas mais justas. O cinema surrealista representava, portanto, uma tentativa artística de transformar a expressividade em instrumento apto ao iniludível propósito de fazer com que a linguagem desentranhasse algo dos seus incontáveis segredos (MASCARELLO, 2006, p. 144).

Os signos, para os surrealistas, deviam ser combinados, não no sentido de estabelecimento de normas ou de lógicas, mas, ao contrário, combater ideologias e hipocrisias

perpetuadas pela sociedade burguesa, um resgate ao potencial da espontaneidade e das modalidades expressivas. Os reajustes dos componentes das linguagens, especialmente nas artes, de forma a incentivar transformações individuais e coletivas na sociedade, bem como o culto à liberdade, constituíam o cerne do movimento surrealista postulado no manifesto de 1924.

Os pintores surrealistas, especialmente Dalí, Miró e Magritte, inspirados nos escritos de Freud, procuravam construir discursos de distanciamento, representando processos do inconsciente, da alucinação e do sonho, trazendo à luz imagens produzidas pela repressão e pelos tabus, buscando um reencantamento pela vida, próprio dos sujeitos quando livres dos moldes e das amarras sociais.

No cinema, as obras mais representativas do surrealismo são justamente *Um cão andaluz* (1929) e *a Idade de ouro* (1930), colaborações entre Luis Buñuel e Salvador Dalí. Tais produções constituem exemplos da “escrita automática”, colocando em evidência o papel do inconsciente, dos deslocamentos da lógica e da justaposição de imagens aparentemente absurdas. Abertos à ambiguidade, o texto, a imagem e o som não precisam seguir uma linearidade e um sentido objetivo, portanto, podem estar em conflito ou em contraponto (ZANI, 2009, p.136).

O surrealismo foi antes de tudo uma espécie de apelo ouvido aqui e ali, nos Estados Unidos, na Alemanha, na Espanha, na Iugoslávia, por pessoas que já praticavam uma forma de expressão instintiva e irracional antes mesmo de se conhecerem. Os poemas que eu publicara na Espanha, antes de ouvir falar em surrealismo, são um testemunho desse apelo, que nos atraía a todos para Paris. Da mesma forma, Dalí e eu, trabalhando no roteiro de *Um cão andaluz*, praticávamos uma espécie de escrita automática, éramos surrealistas sem o rótulo (BUÑUEL, 2009, p. 153).

O surrealismo no cinema tem suas raízes especialmente em *Um cão andaluz*, mas ao longo da sua (s) história (s), percebe-se sua irradiação e influência nos experimentos de Federico Fellini, de David Lynch, de Pedro Almodóvar e de Eliseo Subiela, entre tantos. Não obstante, os filmes que representam os valores fundamentais do Surrealismo são aqueles que Buñuel dirigiu. Segundo o próprio diretor (2009), a verdadeira finalidade do surrealismo não era criar um novo movimento literário, ou pictórico ou ainda filosófico, mas fazer a sociedade explodir, mudar a vida. Esta premissa permeou toda a obra de Buñuel.

3.3.1. Traços autorais na obra de Buñuel

Em suas memórias, Buñuel (2009) esclarece sobre a influência do surrealismo na sua vida e na sua obra:

...conservei a vida inteira algo da minha passagem – pouco mais de três anos – pelas fileiras exaltadas e desorganizadas do surrealismo. Em primeiro lugar, esse livre acesso às profundezas do ser, reconhecido e almejado, esse apelo ao irracional, à obscuridade. Apelo que reverberava pela primeira vez com aquela força, aquela coragem, e que se aureolava de uma rara insolência, de um gosto pelo jogo, de uma perseverança tenaz no combate a tudo o que nos parecia nefasto. Não reneguei nada disso (BUÑUEL, 2009, p. 174).

O encontro com o surrealismo e certos aspectos da biografia do diretor refletem-se diretamente na sua obra, constituindo seus traços autorais: a crítica às tradições burguesas e à religião, ilustração dos desejos reprimidos, denúncias sociais, espírito subversivo e revolucionário, humor, ambiguidade, as camadas oníricas provenientes do mundo dos sonhos e o desejo pela liberdade.

A obscuridade e os desejos reprimidos por uma moral burguesa são temas do filme *A Bela da Tarde* (1967), que ilustra os sonhos, fantasias e devaneios de Séverine (Fig. 39), uma esposa burguesa de vida dupla. *Esse obscuro objeto do desejo* (1977), por sua vez, conta a história de Mathieu, um viúvo torturado por seu desejo pela jovem Conchita, interpretada por duas atrizes, uma francesa e outra espanhola, atitude típica do diretor em engendrar certas desconexões (Fig. 40).



Fig. 39 – Séverine é manchada de lama em um dos seus devaneios - *A Bela da Tarde* (1967)



Fig. 40 – *Esse obscuro objeto do desejo* (1977) - subvertendo padrões da narrativa clássica, o diretor escala duas atrizes para interpretar a mesma personagem

Outro traço presente nos filmes do diretor diz respeito à subversão dos ícones religiosos. Em *O fantasma da liberdade* (1974) uma freira é pregada à cruz (Fig. 41). Crucifixos, pregos e até mesmo a representação da Santa Ceia podem ser vistos em *Viridiana* (Fig. 42).



Fig. 41 – Em *O fantasma da liberdade* (1974) uma freira é crucificada



Fig. 42 – A Santa Ceia de Buñuel é composta por mendigos em *Viridiana* (1960)

Representações de cenas jantar também estão presentes na obra de Buñuel. O jantar é uma ocasião em que a elite social se encontra para exibir refinamento, gosto e riqueza, assumindo posto simbólico (Zani, 2009). Em *O fantasma da liberdade* (1974) a sala de jantar e o banheiro são subvertidos (Fig. 43).



Fig. 43 – Em *O fantasma da liberdade* (1974), Buñuel ironiza a cena do jantar burguês, subvertendo-a ao utilizar peças sanitárias

3.4. O Figurinista

O figurino usado por Séverine em *A Bela da Tarde* foi criado especialmente para o filme pelo estilista francês Yves Henri Donat Mathieu-Saint Laurent (1936-2008).

Saint Laurent nasceu em Oran, Argélia, e, ainda adolescente, aos 17 anos, venceu um concurso de desenhos organizado pelo *International Wool Secretariat* e foi contratado como assistente de criação da *maison* de Christian Dior. Quando Dior faleceu, em 1957, Yves, aos 21 anos, assumiu a direção da casa de Dior e lançou a coleção *Trapézio*, em 1958 (Fig. 44).



Fig. 44 – O estilista no centro das modelos que vestem a coleção *Trapézio* ainda na *maison Dior* (1958)

Após ter sido convocado para a Guerra da Argélia, sofreu um colapso nervoso e foi reformado. Quando se recuperou, descobriu que havia sido substituído pela *Dior*. Em 1962,

ganhando uma ação judicial contra *Dior*, Saint Laurent investe o capital na fundação da sua própria *maison* com a ajuda de seu sócio e companheiro da vida toda, Pierre Bergé.

Em 1966, Saint Laurent e Bergé inauguram a boutique *Rive Gauche* para a linha *prêt-à-porter*, a primeira lançada por um estilista da alta-costura francesa, oferecendo uma linha mais acessível de roupas com alusões à vida boêmia da região de Paris com o mesmo nome. Sua coleção outono/inverno de 1966 teve como destaque o “Le Smoking” (Fig. 45), traje masculino inspirado nos anos 1930 cortado especialmente para a forma feminina. Seria a primeira vez que um traje usualmente masculino entrou para o mundo comercial da moda. Marlene Dietrich havia usado terno como figurino no filme *Marrocos* (Fig. 46). Em 2005, Yves declarou no catálogo de sua exposição *Smoking para Sempre*: “Para uma mulher, *Le smoking* é uma peça indispensável com que se acha constantemente na moda, porque se trata de estilo, não de moda. As modas vêm e vão, mas o estilo é para sempre” (Fogg, 2013, p. 382). O terninho para mulheres tornou-se sinônimo de Yves Saint Laurent e, em 1968, ele lançou seu pioneiro estilo “Safári”, revolucionando o conceito de roupa casual “apropriada” para as mulheres (Fig. 47).



Fig. 45 - Na Coleção Primavera-Verão de 1967 o estilista lança o *Le Smoking*, terno de giz de três peças inspirado nos anos 1930. A modelo apresenta uma atitude andrógina com uma das mãos no bolso e a outra com o cigarro



Fig. 46 - Marlene Dietrich encarna a sedutora e andrógina Amy Jolly em *Marrocos* (1930) de Josef von Sternberg



Fig. 47 - Icônica imagem da *Vogue Paris* (1968) da modelo Veruschka usando a jaqueta “Safári” em foto de Franco Rubartelli

Yves Saint Laurent desejou transgredir a imagem da moda. “Quero romper com a ideia de que a alta-costura é a única imagem da moda. Moda é o que pode ser vestido. Esse é um território para todos, e não para um circuito fechado” (Saint Laurent, *apud* Reed, 2013, p. 58). Considerado o herdeiro de Coco Chanel e profundamente inspirado nas artes, o estilista criou vestidos que homenageiam obras pictóricas, como o vestido Mondrian e o vestido Tom Wesselmann (Fig. 48), o vestido de noiva Georges Braque e o vestido Picasso (Fig. 49). Também se inspirou amplamente em aspectos etno-culturais como a *Coleção Africana* e a *Coleção Russa* (Fig. 50). Yves encerrou sua participação no mundo da moda com um grande desfile-retrospectiva em 2002, mostrando uma trajetória de criações ao longo de 50 anos.



Fig. 48 – O Vestido Mondrian lançado na coleção de 1967 foi um dos mais copiados. A pop art e a moda materializadas nos vestidos inspirados na obra de Tom Wesselmann (1966)



Fig. 49 – Saint Laurent e Carla Bruni que usa o vestido de noiva tributo à George Braque (1988). Na Coleção de 1988 o estilista também rende tributo ao pintor Pablo Picasso – Acervo Museu Saint Laurent – Paris



Fig. 50 – Vestidos Bambara – a coleção Primavera-Verão de 1967 inspira-se nas cores, formas e adereços decorativos da cultura africana. Vestidos da Coleção Russa de 1976 exibidos no último desfile-retrospectiva em 2002 - Acervo do Museu Saint Laurent – Paris

Ao longo de sua carreira, Saint Laurent ajudou a (re) construir a imagem da mulher moderna, transgredindo peças de roupas do guarda-roupa masculino e lançando-os na sua coleção *prêt-à-porter*, contribuindo para mudar algumas regras da moda e de comportamento. Pierre Bergé afirmou que o *prêt-à-porter* acrescentou um prazer a atividade econômica: o de vestir sua época surpreendendo-a. Segundo Bergé, “Chanel deu liberdade às mulheres. Yves Saint Laurent lhes deu poder” (STEVENSON, 2012, p. 192).

Ao levar à passarela seu primeiro *smoking* para mulheres, Yves Saint Laurent fez história. Calças para moças, a princípio uma alternativa ousada e prática, tornaram-se depois parte da cultura jovem e uma opção informal, mas a alta-costura nunca dera o passo de transformar as calças em traje formal, adequado para almoços e *soirées* elegantes (STEVENSON, 2012, p. 194).

Em 1983, Diana Vreeland homenageou o estilista com a primeira retrospectiva monográfica já realizada para um costureiro vivo no *Costume Institute do Metropolitan Museum of Art de Nova York*. Atualmente, dois museus são dedicados às criações de Saint Laurent, um em Paris, inaugurado em 2014 (Fig. 51), e outro em Marrakech, onde Yves viveu, inaugurado em 2017.

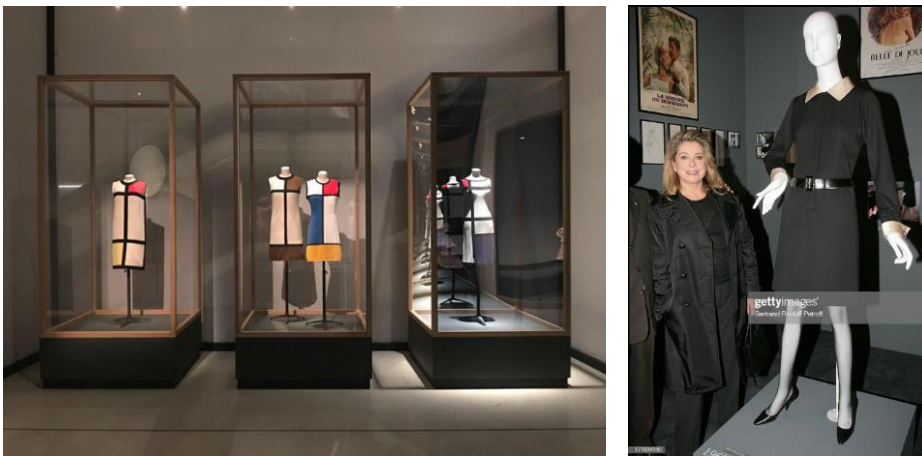


Fig. 51 – O Museu Yves Saint Laurent mantido pela Fundação Pierre Bergé foi inaugurado em Paris em 2017 e, além de exibir a criações do estilista, conta com amplo material que documenta seu processo criativo; Catherine Deneuve ao lado do figurino criado para Séverine em *A Bela da Tarde*

3.4.1. Figurinos de Yves Saint Laurent no Cinema⁷

Saint Laurent possui uma vasta colaboração na criação de figurinos para filmes, espetáculos de dança, teatrais e óperas. Considerado “o maior cinéfilo entre os costureiros”, segundo François Truffaut (Farah, 2016, p. 59), trabalhou com vários diretores como o próprio Truffaut, Alain Resnais, Blake Edwards, Luc Besson e com Luis Buñuel para a criação do figurino de Séverine em *A Bela da Tarde*.

Dois documentários foram produzidos reunindo a memória do estilista, *YSL: his life and times* e *YSL: Avenue Marceau, 75116 Paris*, ambos dirigidos por David Teboul, em 2002. Entre 2010 e 2014, três filmes prestigiaram seu trabalho, o documentário *O louco amor de Yves Saint Laurent* (2010), de Pierre Thoretton, e duas cinebiografias, *Yves Saint Laurent*, de Jalil Lespert, e *Saint Laurent*, de Bertrand Bonello, ambas de 2014.



Fig. 52 – Figurinos de Saint Laurent para o cinema: Sophia Loren em *Arabesque* (1966), Anny Duperey em *Stavisky* (1974) e Catherine Deneuve em *Fome de Viver* (1983)

Filmes que contam com figurinos e guarda-roupa de Yves Saint-Laurent:

Malhas Negras (Les collants noir) – Terence Young, 1960.

A pantera cor-de-rosa (The Pink Panther) – Blake Edwards, 1964.

Por um momento de amor (Moment to moment) – Mervyn LeRoy, 1966.

Arabesque (Idem) – Stanley Donen, 1966.

Um favor muito especial (A very special favour) – Michael Gordon, 1965.

⁷ Figurinos (*costumes*) e departamento de guarda-roupa (*wardrobe*). Fonte: *All About Yves* (2014) e IMDB.

A Bela da Tarde (Belle de Jour) – Luis Buñuel, 1967.

Viver por viver (Live for Life) – Claude Lelouch, 1967.

A chamada do amor (La chamade) – Alain Cavalier, 1968.

A Sereia do Mississipi (La sirene du Mississipi) – François Trauffaut, 1969.

Sublime Renúncia (Max et les ferrailleurs) – Claude Sautet, 1971

Expresso para Bordeaux (Un flic) – Jean-Pierre Melville, 1972.

Liza (Idem) - Marco Ferreri, 1972.

The Adventures of Barry McKenzie – Bruce Beresford, 1972.

A Estranha Herança de Bart Cordell (L'Heritier) – Philippe Labro, 1973.

Stavisky (Idem) – Alain Resnais, 1974.

Assassinato por amor (Les Innocents aux main saless) – Claude Chabrol, 1975

A inglesa romântica (The romantic english woman) – Joseph Losey, 1975.

India Song (Idem) – Marguerite Duras, 1975.

A Herdeira (Bloodline) – Terence Young, 1979.

Providence (Idem), Alain Resnais, 1983.

Fome de viver (The hunger) – Tonny Scott, 1983

Subway (Idem) – Luc Besson, 1985.

3.5. A visualidade de Catherine Deneuve e a construção da personagem

Quando Catherine Deneuve interpretou Séverine em *A Bela da Tarde*, aos 23 anos, sua imagem de garota romântica começaria a mudar. Até então, a atriz era vista como símbolo de romantismo e ingenuidade, como se pode notar na chamada da revista espanhola *Aida* de 1965 (Fig. 53). As personagens que havia interpretado no cinema possuíam tais características, como nos filmes *As Parisienses* (1962), de Marc Allégret e Claude Barma, e *Os Guarda-Chuvas do Amor* (1964), de Jacques Demy (Fig. 54).



Fig. 53 - Antes de ter participado de filmes com personagens femininas mais densas, a atriz era considerada a “ingênua” do cinema francês, como podemos ver na chamada da revista *Aida* (1965)



Fig. 54 - A atriz interpreta a romântica Geneviève no musical *Os guarda-chuvas do amor* (1964) de Jacques Demy

No entanto, tal imagem mudaria, na medida em que a atriz começou a interpretar personagens mais densos como nos filmes *Repulsa ao Sexo*, de Roman Polanski (Fig. 55), *A Bela da Tarde*, de Luis Buñuel e *A Sereia do Missisipi*, de François Truffaut (Fig. 56). A partir destes filmes, a mídia começou a associar seu nome a uma mulher fria e misteriosa, a “loira gelada”.



Fig. 55 – Cena de *Repulsa ao sexo* (1965), no qual interpreta Carol, uma mulher frígida e depressiva



Fig. 56 – Cena do filme *A Sereia do Missisipi* (1969) de François Truffaut em que interpreta uma *femme fatale* que seduz Jean-Paul Belmondo

Catherine Deneuve, no programa de entrevistas norte-americano Charlie Rose, quando da época do relançamento de *A Bela da Tarde*, em 1996, declarou que o seu nome foi associado a um arquétipo da mulher fria e misteriosa justamente por interpretar personagens com estas características, ajudando a criar a mitologia da *femme fatale* em torno de sua imagem. Pode-se notar isso inclusive na imprensa brasileira que utilizou os termos anjo e demônio, fria e ambígua, conforme ilustram as revistas *Manchete* (Fig. 57) e *Astros e Estrelas* (Fig.58).



Fig. 57 - Revista Manchete nº 838 (Maio de 1968) na época do lançamento de *A Bela da Tarde* no Brasil – na chamada da notícia, podemos ler “A personagem que ela interpreta em *A Bela da Tarde*, discutido filme de Luis Buñuel, está criando um poderoso mito em torno de seu nome”

Barthes (2001) afirma que o mito é uma mensagem, um sistema de comunicação construído e que pode ser julgado como discurso, uma vez que a história transforma o real em discurso. O mito seria, portanto, uma fala despolitizada já que sua função é transformar uma intenção histórica em natureza, “uma contingência em eternidade”, que corresponde ao processo da ideologia burguesa.

Os meios de comunicação constituem, pois, agentes que também replicam e reforçam determinados discursos. Os ditos integram o jogo na construção dos discursos, são repostos, reaparecem em diferentes períodos e contextos históricos, como jogos que se interpenetram e entrelaçam incessantemente pela circunstância da repetição. O comentário, enquanto texto segundo, conjura o acaso do discurso, permite dizer algo além do texto primeiro, mas sempre o reafirmando. “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento à sua volta” (FOUCAULT, 1999, p. 26).



Fig. 58 - A revista brasileira *Astros e Estrelas* em 1985 destaca a ambiguidade anjo-demônio e a imagem “quebrada” da bonequinha após a participação de Catherine no filme de Buñuel

A visualidade de Catherine Deneuve, o seu *physic du rôle*⁸, como se pode notar, não é a da típica mulher francesa. A atriz, que possui ascendência irlandesa, apresenta um tipo de beleza clássica canônica da antiga Grécia e do Renascimento, a qual foi muito explorada no cinema para a construção de personagens ambíguas e misteriosas. Alfred Hitchcock, por exemplo, costumava escalar atrizes com este fenótipo para interpretar suas “loiras gélidas”,

⁸ Porte físico de um ator ou atriz que favorece a personificação de um papel.

como Grace Kelly em *Janela Indiscreta* (Fig. 59) e Kim Novak em *Um corpo que cai* (Fig. 60). Irei explorar mais sobre o conceito da “mulher fatal” durante a análise da visualidade de Séverine.



Fig. 59 - A altivez de Grace Kelly em *Janela Indiscreta* (1958) constituía o ideal da “loira gélida” de Hitchcock



Fig. 60 - Kim Novak interpretou a misteriosa e ambígua Madeleine Eister em *Um corpo que cai* (1958)



Fig. 61 - A semelhança da beleza clássica das atrizes Grace Kelly e Catherine Deneuve

A construção das personagens num filme passa muito pela visualidade das atrizes e dos atores que são escolhidos de acordo com sua constituição fenotípica para interpretá-las. A

visualidade ajuda a compor determinadas personagens, aliada ao trabalho de interpretação desses artistas que, com seus gestos, olhares, forma de andar, materializam as personas. A *persona* então adquire o significado de ser animado e de pessoa e a personagem passa a ser uma ilusão da pessoa humana (Pavis, 2007, p. 285). Esta imagem, ou ícone de sua aparência, na ficção, produz, então, um efeito de realidade e de identificação, possuindo uma dimensão semântica de significação global do sistema do signo na construção da personagem.

Portanto, percebe-se que a visualidade da atriz, somada à construção da personagem (voz, gesto, olhar, forma de andar) e ao figurino criado por Yves Saint Laurent, constituem o tecido para a materialização visual da *persona* Séverine em *A Bela da Tarde*. Esta visualidade no filme de Buñuel será objeto de análise a seguir.

3.6. Entre Séverine e Belle – a análise do figurino

Com foco nos figurinos criados pelo estilista Yves Saint Laurent para a personagem Séverine e partindo da dicotomia mulher casta x mulher profana, entenderei, neste estudo, Séverine enquanto a mulher casta, a esposa exemplar, e Belle, a mulher profana que frequenta o bordel de Madame Anais.

As representações da Séverine casta e Belle profana serão aqui postas em diálogo com o par dicotômico da Vênus Casta e da Vênus Profana, destacados por Umberto Eco em *A história da beleza* (2013). Após a análise do figurino, o cruzamento da visualidade de Séverine com as representações destes dois arquétipos femininos na História da Arte será importante para revelar a profunda memória discursiva que subjaz às imagens desta personagem icônica, criadas por Buñuel e Yves Saint Laurent. Também lançarei mão das relações simbólicas e culturais do emprego da cor, trazendo alguns dos seus significados e usos no Ocidente, para demonstrar que a cor também é utilizada como agente de repetição de determinados discursos.



Fig. 62 – Croquis para o figurino de *A Bela da Tarde* (1967) – Acervo do Museu Yves Saint Laurent - Paris

Os primeiros planos de *A Bela da Tarde* mostram o tilintar da carruagem que conduz a imaginação de Séverine e seu marido, Piérre, por um parque em Paris. É o primeiro dos seus devaneios, no qual é presa em uma árvore e oferecida por Piérre aos cocheiros (Fig. 63). Séverine veste um conjunto de jérsei vermelho de duas peças, com abotoamento dourado. O figurino é clássico, de corte reto e simples e remete aos conjuntos de Coco Chanel, dando a interpretar que ela faz parte da alta classe parisiense. O poder masculino (econômico e sexual) tradicionalmente está representado nas mulheres jovens, ociosas e vestidas como um item de luxo. Tais cenas possuem uma estética surrealista, correspondem a um dos sonhos/devaneios de Séverine, no entanto, o figurino é naturalista. Pensando na funcionalidade e dramaticidade da cena, Saint Laurent ocultou um velcro em meio ao tecido e cujo som remete ao estupro que a personagem irá vivenciar. Sobre esta cena, Catherine comentou:

Ele tinha desenhado para mim um vestido de jérsei, mas por dentro colocou uma tira de velcro. Foi como se me soprasse o papel, sugerindo-me uma forma de atuar... Na hora que o vestido é arrancado, o ruído do velcro determina imediatamente o clima de um estupro (DENEUVE, apud BENAIN, 1994, p. 153).



Fig. 63 – 0:02:30; 0:04:13; 0:05:36 – Séverine e Pierre passeiam em uma carruagem por um parque parisiense e após ser arrastada pelos cocheiros, ela fantasia que é amarrada em uma árvore e violentada

Como se poderá notar durante o filme, Séverine usa a cor vermelha somente nas cenas em que realiza suas fantasias, usualmente a paleta de cores se resume ao preto, branco, bege e

marrom. Segundo Heller (2013), o simbolismo do vermelho está marcado por duas vivências elementares: o fogo e o sangue. O vermelho, como a mais fortes das cores, é a cor da força e da vida e possui um significado existencial e ação psicológica que faz dele uma cor dominante de todas as atitudes positivas em relação à vida. Constitui, segundo a autora, uma cor masculina, que indica a agressividade e a atividade, oposto à passividade do azul e ao inocente branco. O vermelho é a cor de Cristo, o azul é a cor de Maria. Nos seus afrescos, os egípcios pintavam a pele dos homens de vermelho, a pele das mulheres, por sua vez, era pintada de azul. Constitui a cor dos nobres e dos ricos, símbolo do *status* e do luxo. Até a Revolução francesa, existiam códigos de vestimenta que determinavam quem deveria usar o quê. Tais códigos diferenciavam cores, tecidos e peças de vestuário para a alta e a baixa nobreza, o alto e baixo clero, os burgueses ricos e os burgueses pobres, fazendeiros, servos e escravos. Heller (2013) afirma que a antiga crença mágica de que o vermelho concedia força e poder era evidenciada pelo fato de que a nobreza dominante proibira seus súditos de vestir o vermelho. A fabricação do vermelho na antiguidade era um segredo da tinturaria imperial da corte bizantina. Era obtida dos ovos repletos de sucos vermelhos da fêmea de um inseto (*Kermeläuse*) que vivia em certos tipos de arbustos do Mediterrâneo, daí o nome vermelho “carmesin” ou “carmin” (Kermes). Justamente por sua fabricação ser sido inicialmente laboriosa e cara, é que o vermelho é associado ao luxo e à riqueza.

O vermelho é a cor do signo, da marca, cor do perigo e da proibição, do amor e do erotismo, do luxo e da festa, do sangue, do fogo e da matéria (Pastoreu, 1997). Sendo, portanto, o vermelho associado ao sangue, à vida, à proibição, ao luxo e à riqueza, vê-se, já nos planos iniciais do filme, que Séverine faz parte da alta classe parisiense, é aparentemente “bem casada”, no entanto possui uma relação que não a satisfaz sexualmente, anseia e fantasia por outra forma de viver e dar vazão aos seus desejos proibidos.

Após descobrir a existência do discreto bordel de Madame Anais, decide experimentar seus desejos reprimidos e se torna a cortesã *Belle de Jour*, somente das 14h às 17h. Nas cenas em que Séverine perambula por Paris ao buscar o bordel (Fig. 69 e 70), seu figurino é constituído por grandes óculos escuros e um sobretudo de lã preta de abotoamento duplo (croquis C e D da Fig. 62), com um corte severo de Yves Saint Laurent que revela o exterior feminino impecável, mas que não chama a atenção para si mesma. A cor predominante do figurino é preta, tanto no sobretudo, como nos sapatos e nos acessórios (óculos, gorro, bolsa e luvas). Ao entrar no edifício onde fica o bordel, a câmera enquadra os escarpins de verniz de

salto baixo, ícone da marca Roger Vivier, cujas pontas quadradas se dirigem para a porta, a encaminhando para assumir a persona *Belle de Jour* (Fig. 65).



Fig. 64 – 0:18:38 - Séverine perambula pelas ruas de Paris, melancólica, antes de criar coragem para visitar o bordel de Madame Anais. O *close up* nos aproxima da personagem criando uma relação de empatia



Fig. 65 – 0:24:57 – Com um gorro negro, grandes óculos escuros e passos titubeantes num escarpin de Roger Vivier, Séverine entra no bordel

A cor preta possui diversas simbologias de acordo com a cultura. Desde 1880, o preto tem sido considerado uma marca de elegância nos vestidos de noite. Durante a I Guerra Mundial, a cor foi amplamente utilizada na construção de ternos e, em 1926, Chanel o colocou definitivamente no mundo da moda com *o vestidinho preto*. O preto, na cultura ocidental, representa a cor do poder, da negação e da elegância, do proibido, sendo a mais objetiva das cores (Heller, 2013). Durante algum tempo o preto foi declarado uma “não cor”, por constituir a ausência de todas as cores. Renoir, no entanto, afirmava que o preto era a “rainha das cores” (Heller, 2013, p. 127). O preto é o fim, é a ausência da luz. Tudo termina em preto: a carne decomposta fica preta, é a cor do luto em muitas culturas. Na simbologia cromática cristã, o preto é a tristeza pela morte terrena, enquanto o branco é a ressurreição. É a cor da regra social por causar geralmente uma impressão solene. Também indica a cor da negação, pois o preto

transforma todos os significados positivos de todas as cores cromáticas em seu oposto negativo. Indica ainda a diferença entre o bem e o mal, entre o dia e a noite, é a cor do oculto. É a cor dos sacerdotes e dos conservadores. Quando as ordens cristãs foram fundadas, os hábitos monásticos eram de lã crua, salpicadas de manchas, sendo que até o ano 1000, estabeleciam-se cores para as ordens: cinza, marrom e preto. Cinza e marrom eram destinadas para as ordens que viviam na pobreza e o preto, por sua vez, para as que permitiam a seus monges certo luxo. Até os dias de hoje, o preto é a cor básica do clero indicando o conservadorismo e a neutralidade. A cor faz menção às coisas proibidas. Heller (2013) chama a atenção para o caráter secreto associada à cor preta. Na Alemanha, o trabalho ilegal é chamado “comércio negro”. O “dinheiro negro” é o dinheiro não declarado. As “listas negras” eram elaboradas durante o machartismo nos EUA para denunciar os/as artistas de Hollywood supostamente pró-comunistas. É ainda a cor das organizações secretas que agem contra a lei.

O preto é também a cor da elegância, pois significa abrir mão de chamar atenção em demasia. “O preto produz um efeito delimitativo, que confere importância a quem o veste, pois não há a necessidade de se tornar interessante pelas cores que usa; para isso basta sua personalidade” (Heller, 2013, p. 142). Na moda conservadora para cavalheiros, os ternos, os fraques e os smoking são sempre pretos. Usa-se a expressão “black tie”. Na obra *All about Yves, Saint Laurent* afirmou afirma “Le noir est un refuge”⁹ (apud Örmén, 2016, p. 57). Ao longo de sua carreira, o estilista fez uso de todas as nuances da cor preta, em vestidos de shiffon e de cetim brilhante, em véus negros (que também pode ser visto no filme) e no *Le Smoking*, pois considerava a mais sedutora das cores, simbolizando a ligação entre a arte e a moda. O preto, no mundo ocidental, é a cor que evoca o mistério, é sedutor e um veículo para a fantasia. Para a nobreza e burguesia espanhola, preto é a cor do poder e da dominação. No século XV, quando a Espanha passou a ser a grande potência mundial, ditou a moda para o mundo e, na corte espanhola, estabeleceu-se a soberania do preto. A inquisição ainda dominava a Espanha quando a Reforma triunfou na Alemanha. A ideia protestante, de responsabilidade individual, correspondia à recém-conquistada autoconfiança dos cidadãos. Tudo quanto fosse colorido devia ser queimado. A cor predominante do protestantismo, obviamente era o preto, diante de

⁹ O preto é um refúgio.

Deus, todos deveriam ser iguais, inclusive no vestir. A batina preta de Luthero tornou-se o traje de todas as autoridades civis. Durante séculos foi a vestimenta dos professores e ainda hoje é a vestimenta oficial dos juízes.

Pastoreau (1997) afirma que preto é a cor da morte, do pecado, da tristeza, da solidão e da melancolia. Evoca a austeridade, a renúncia, a elegância e a modernidade. Estes aspectos simbólicos, aliados à inspiração de Saint Laurent nos trajes militares, nos indicam a personalidade de Séverine.

Saint Laurent encontrara inspiração para o estilo militar dos trajes de Séverine na *Army and Navy Store da 42nd Street*, quando fora a Nova York lançar seu perfume “Y”. Ele criou o estilo militar de uniformes para dar a Séverine uma respeitabilidade rigorosa, fazendo tamanho sucesso que esse se tornou um tema recorrente em seu trabalho (STEVENSON, 2012, p. 192-193).

Percebe-se, então, que o figurino nestas cenas (Fig. 64) foi inspirado no estilo dos trajes militares com o intuito de conferir austeridade, discrição, respeitabilidade e elegância à personagem que trava uma guerra particular contra seus desejos ocultos pelo sobretudo completamente abotoado. O traje negro evoca tanto a neutralidade elegante, quanto simboliza o poder, a melancolia. Nestas cenas, Séverine apresenta um tom melancólico e, ao dar vazão aos seus desejos secretos, veste-se não para matar, mas para o “combate”. Ao longo do filme a interpretação de Catherine é distante, melancólica e até inexpressiva e o figurino ajuda a fabricar esta fachada para a personagem.

Na sequência do filme, Séverine entra no bordel e tem um diálogo com Madame Anais. Nestas cenas, ela tira seu sobretudo e o gorro, revelando o cabelo preso e o vestido esportivo de jersey bege com um cinto de metal dourado (Fig. 67 e croqui E da Fig. 62). O cabelo preso em um coque é logo solto num movimento tipicamente representado e amplamente utilizado nos filmes e na publicidade para explorar a beleza e o universo sedutor da feminilidade (Fig. 66). As demais prostitutas do bordel comentam o vestido de Séverine: – “Vestido bonito”; “Que corte”; “Mas precisa algo fácil para tirar”; “Os detalhes são incríveis”; “Com dinheiro é fácil vestir-se bem” (Fig. 67). O tom neutro do bege pode indicar o amor não tornado público, simbolizado pela cor vermelha. A cor castanha é a do amor discreto, secreto, fora da classe social do amante e designava a cor da infidelidade (Heller, 2013, p. 259). Também indica, juntamente com o marrom e os tons terrosos, a cor do pequeno burguês, conforme explorei adiante.



Fig. 66 – 0:28:30 e 0:29:27 – O cabelo preso em um coque e o ato de soltá-los são constantemente ilustrados em cenas nas quais as mulheres evocam a sensualidade



Fig. 67 – 0:28:30 e 0:29:27 – As demais prostitutas analisam e comentam o vestido de Séverine

Reforça-se, portanto, que Séverine pertence à classe alta parisiense, distinguindo-se por sua elegância e sofisticação, usando um vestido *pret-a-portêr* de corte reto e com acabamento

refinado. O figurino remete à coleção *Safári*, na qual Yves reviu o conceito de roupa casual “apropriada” para as mulheres. A coleção aludia aos safáris africanos, atividade de caça tipicamente masculina. A mulher dos anos 1960 começou a ter mais liberdade sexual com a pílula e a partir do movimento feminino. Christian Dior havia criado o “New Look”, mas Yves criou o “now look” para vestir a história das mulheres e de suas lutas sucessivas: mas dirige-se à pessoa, mais que “ao partido feminino” (BENAIN, 1994, p.153).

Na sequência do filme, vê-se as cenas em que Belle atende seu primeiro cliente. Nelas, Belle usa lingerie, sutiã e meias-liga de renda branca. Após assumir o papel da cortesã, o cliente diz à Belle – “Você gosta do jeito bruto”. Vê-se claramente um semblante de prazer (Fig. 68) que se contrapõe ao seu olhar distante e frio na maior parte do filme. O papel de Belle é ser um prostituta, o de Séverine não. Após atender seu primeiro cliente, Séverine volta para casa e toma um banho na intenção de eliminar do corpo toda a sujeira de Belle, queimando, inclusive, a lingerie usada durante o dia.

Trago novamente aqui a expressão “loira gelada” que comentei no início deste capítulo. Fenotipicamente, Catherine possui este tipo de beleza clássica, apolínea e etérea, mas foram as personagens interpretadas em vários filmes, entre eles *A Bela da Tarde*, que ajudaram a veicular seu nome a tal expressão. A “mulher fatal” é frígida. “A afirmação corre por toda a literatura, e isso paralelamente à afirmação inversa, tal qual o anjo materno é celebrado paralelamente à devoradora” (Dottin-Orsini, 1996). O oxímoro acabou tornando-se o modo de aparição do feminino ao representar seu aspecto frígido.

La femme de feu (A mulher de fogo), La femme de glace (A mulher de gelo) são títulos gêmeos do autor de *Mademoiselle Giraud, ma femme*, que se lançara numa série intitulada “Femmes explosives”. A mulher de corpo de gelo, ninguém consegue comovê-la, e às vezes ela leva uma terrível vantagem sobre o apaixonado, que perde a cabeça. Talvez sejam menos contraditório com o que precede do que pensa: vista de fora, isto é, do ponto de vista masculino, ela se vê dotada de um desejo à altura daquele a quem inspira, mas apesar disso permanece totalmente opaca (DOTTINI-ORSINI, 1996, p. 174).



Fig. 68 - 0:33:36 e 1:05:41 – Belle atendendo aos seus clientes no *boudoir* usando somente lingerie ou simplesmente o “figurino de pele”

A expressão estaria ligada a um certo tipo de discurso misógeno de *fin-de-siècle*, segundo Dottin-Orsini (1996), conferindo uma insensibilidade que podia ser contagiosa e inflingir ao homem a humilhação da impotência. Uma “cortesã platônica” que tanto desperta paixões, quanto mantém uma “frieza natural” de seu sexo. Viu-se, no início deste capítulo, que esta imagem de “mulher de gelo e fatal” foi associada à atriz, especialmente após o filme *A Bela da Tarde*, ajudando a criar uma mitologia em torno do seu nome.

Nas planos filmados no bordel de Madame Anais, observa-se na construção da *mise en scène* uma atmosfera que evoca a ordem do desejo: cama, tecidos, texturas, mobiliário e objetos decorativos. O santuário feminino onde reside a estética do *boudoir* desenvolvida no século XVIII:

Uma sala de estatuto aristocrático, de vida sensual e conotações maliciosas, nascido no castelo aristocrata da França oitocentista, o domínio da cortesã tentadora e o sedutor cenário no qual esta exhibe a sua mercadoria de sensualidade. Pois no século XVIII o

conhecimento carnal podia florescer neste santuário feminino, elegantemente mobiliado e tentadoramente privado (COX, 2008, p. 18).

Percebe-se também, como um dos aspectos que confere estilo ao filme, a frontalidade dos enquadramentos. A *mise en scène* frontalizada de modo recorrente durante o filme, coloca os espectadores próximos à Séverine, dando a ela um certo aspecto de vulnerabilidade em face ao nosso olhar que a examina, tal qual as tradições da arte pictórica ocidental, como irei explorar mais adiante. No entanto, se comparado ao apartamento de Séverine e Pierre, o quarto no bordel da Madame Anais é até modesto. O cenário da residência da personagem foi luxuosamente construído por Robert Clavel e Henri Baum, a partir de muitas texturas, espelhos, tecidos e objetos de arte decorativa, que nos levam para este mundo rico e particular de Séverine (Fig. 69 a 71). Nestas imagens, ela usa um vestido simples na cor marrom que constitui a cor do aconchego, do pequeno burguês (Heller, 2013, p. 255). Os tons terra em todas as suas matizes, remetem aos elementos naturais como a madeira, o couro e a lã, o marrom é uma das cores preferidas no âmbito residencial. No marrom, que constitui uma mistura de cores mais escuras, todas as cores luminosas desaparecem, desaparecendo toda a paixão. Na decoração de moradias, a naturalidade conferida pelo marrom faz dele uma cor do aconchegante, do sentimento de estar em segurança. A maioria dos tons de marrom contém vermelho, amarelo, azul e preto, as vezes o branco. O marrom rouba o caráter de qualquer cor que for acrescentada a ele. Nele, as individualidades das cores básicas desaparecem. Em função disso, é a cor de tudo que é sem personalidade, do pequeno-burguês sem imaginação, monótono e sem encanto (Heller, 2013, p. 258). *Charlie Brown*, que não recebeu este nome por acaso, é o personagem que personifica a mediocridade, que é “gente boa”, mas também é o eterno perdedor. Os que usam marrom não querem aparecer, mas se adaptar, perto do marrom até o vermelho se apaga. É uma cor neutra. Um traje marrom, ainda que seja do melhor dos tecidos, nunca será elegante para determinadas recepções. Os bancos privados ingleses de maior prestígio chegam a proibir seus executivos de vestir trajes marrons em seus escritórios, pois consideram que não é uma cor sofisticada. O marrom é a cor de tudo que não está mais na moda, pois é a cor do passado. No entanto, a moda, com seus eternos regressos, fazem que o *demodé* volte a estar na moda outra vez (HELLER, 2013, p. 259).

Nota-se também, na *mise en scène* empregada por Buñuel, um certo estilo do gosto burguês na reconstrução do *boudoir*. Segundo Aumont (2004, p. 58), o amor pela quantidade e pelo detalhe é tradicional na estética burguesa. Nestes espaços, as senhoras ociosas reclinavam-

se, descontraím ou simplesmente mimavam-se em preparação para o mundo mais masculino lá de fora. A *mise en scène* do filme retrata, pois, este cuidado aprimorado associado a um imaginário da elite francesa, que não se limita aos palácios, jardins e espaços públicos, mas está manifestado em tudo aquilo que, embora privado, se encontra exibido ao público (COELHO, 2018).



Fig. 69 – 0:58:24 – Nesta cena, lendo e entediada em sua casa, a personagem usa um vestido na cor marrom que se assemelha aos tons pálidos do cenário



Fig. 70 – 0:58:24 – Nesta outra cena, vemos Séverine usando um sobretudo de couro e pele marrom e a grande quantidade de detalhes empregados na *mise en scène*



Fig. 71 – 0:13:18; 0:13:50; 1:27:51 – O elegante *boudoir* onde Séverine se entedia ou se prepara para o mundo externo

Em outra de suas fantasias, após frequentar o bordel, Séverine é amarrada numa coluna de madeira, usando um esvoaçante vestido branco e é alvejada com lama por Pierre e seu amigo (Fig. 72). Nesta cena, ela é xingada de: ‘prostituta velha’, ‘verme’, ‘porca’, ‘escória’, ‘lixo’, ‘vagabunda’. A cor branca empregada nesta cena também é usada no figurino em que Séverine está no clube jogando tênis (Fig. 73), atividade desportiva bastante apreciada pela elite francesa que indica uma qualidade que distingue pela “boa graça”, a elegância e porte, devendo sugerir um modo de comportar-se e uma boa figura (Vigarello, 2012, p. 328). O branco pode simbolizar pureza, castidade, virgindade, inocência (Pastoreu, 1997, p. 135). Vincula-se ao branco sentimentos e propriedades que não se atribui a nenhuma das outras cores. Faz-se associações com a luz, enquanto o branco é o dia, o preto é a noite. É a cor do princípio da ressurreição. Todos os ressuscitados aparecem de branco diante de Deus. O “Domingo Branco” é o domingo após a Páscoa para as crianças, que também são batizadas com roupas batismais brancas – é o início da vida cristã (Heller, 2013, p. 136). Antigamente as jovens iam aos bailes de debutantes para iniciar sua vida social de vestido branco. As noivas vestem-se de branco. Branco é a cor dos deuses – Zeus aparece como um touro branco, Leda, como um cisne branco. O Espírito Santo é representado por um pomba branca. Os anjos usam vestes brancas e o unicórnio branco é o animal símbolo de Virgem Maria. O branco, como cor predominante, é usado também por reis e rainhas em ocasiões importantes, como a coroação. O branco é uma cor absoluta, da clareza e da exatidão, quanto mais puro o branco, mais perfeito ele é, qualquer acréscimo, reduzirá a perfeição. O branco é feminino, é nobre, mas é fraco, suas cores simbólicas contrárias são o preto e o vermelho, as cores do poder e da força. O que precisa ser higiênico é branco, pois qualquer mancha de sujeira se torna visível e fácil de controlar. As vestes dos profissionais da saúde e da alimentação são brancas. Sua cor contrária psicológica é sobretudo o marrom (denota a sujeira). O branco é a cor dos tipos cujo caráter é tranquilo, passivo (Heller, 2013). Também é a cor da inocência e do sacrifício, pois o branco é imaculado, isento de pecados. Para expulsar bruxas e demônios, os supersticiosos fazem oferenda de “presentes brancos”. Nas histórias bíblicas são oferecidos pequenos animais em sacrifício para expiar as culpas humanas. O cordeiro de Deus é branco. O lírio branco, também chamado de “flor de Nossa Senhora”, simboliza a paz e a imaculada concepção de Maria.



Fig. 72 – 0:37:50 e 0:37:58 – Após dar vazão aos seus desejos no bordel, Séverine se imagina sendo almejada por lama



Fig. 73 – 0:17:33 - Séverine usa um traje completamente branco na cena em que representa um dos costumes desportivos da elite francesa – o tênis

O simbólico vestido branco de Séverine é alvejado por lama. A lama, o lodo e lixo, segundo Dottin-Orsini (1996), são materiais repulsivos que se tornaram metáforas da feminilidade. Como os terríveis apelidos das dançarinas de cançã imortalizadas por Lautrec ou imaginadas por Champsaur: *Grille d'égout* (grade de esgoto). Uma tela de Félicien Rops, representando uma prostituta seminua, intitula-se *Détritus humain* (Detrito humano). O esgoto torna-se o local privilegiado do sonho feminino, levando em conta a conhecida predileção dos escritores naturalistas pelo sórdido e pelos aspectos ligados a sujeira da fisiologia humana que foram sistematicamente relacionados à visão que tinham da mulher. Discursos somados que sustentam as formações imaginárias. Nestas cenas, em que se manifesta o paradoxo entre a realidade e o imaginário, entre a beleza idealizada e as formas fantasiosas, pouco ortodoxas, encontra-se uma adesão do Surrealismo ao grotesco, sobretudo com o intuito de romper com o puritanismo e com as regras vigentes na rígida sociedade europeia do século XX, mantenedora de uma estrutura patriarcal, enfadonha e de um gosto neoclássico (Stam, 2000). Séverine de branco e alvejada por lama representaria tanto uma relação de escárnio e repulsa, como uma metáfora para a fertilidade da mulher e do casamento, um escamoteamento moral em que a pureza cede lugar ao prazer.

Para nós, espectadores, não está claro se os acontecimentos que se passam pertencem ao mundo objetivo de Séverine ou ao mundo subjetivo de Belle, se fazem parte de sua realidade ou de seus mais deliciosos pesadelos (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 260).

Talvez o único figurino de Séverine que evoque um aspecto mais erotizado, pela cor e uso do material, seja a capa impermeável de vinil preto que ela usa nas cenas após ter materializado Belle. Na década de 1960, o uso do vinil ou PVC na alta-costura constituiu uma inovação de vanguarda (Reed, 2013, p. 30). O vinil acresce ainda mais estímulo visual para as sensações físicas produzidas pelo material brilhante. As roupas de PVC são muito associadas com o visual retrofuturista, gótico e punk e com modas alternativas e fetichistas. Um estereótipo comum é a imagem da dominatrix que usa o vinil geralmente na cor preta. Justamente nestas cenas, nota-se uma Séverine com um semblante sorridente (Fig. 74), em oposição ao seu aspecto frio e distante como em muitas das cenas do filme.

O caráter de Deneuve, a bela e burguesa Séverine, combinava à perfeição com os conjuntos de corte severo de YSL, mas sua capa impermeável de vinil dispendiosamente chique e de bom gosto insinuava o lado sombrio da mulher que se torna prostituta vespertina. (STEVENSON, 2012, p. 192-193).



Fig. 74 – 0:38:03; 0:38:55; 1:15:18 - A capa de vinil negra é o figurino do filme que alude a um aspecto mais sedutor da personagem

Depois de frequentar o bordel por certo tempo, um dos amigos de Piérre reconhece Séverine. Além disso, um de seus clientes desenvolve uma obsessão por ela, o que a faz dar fim a *Belle de Jour*. No entanto, o cliente obsessivo a segue até sua casa e logo depois dispara em Piérre, que sobrevive, mas fica paraplégico em uma cadeira de rodas. Nessas cenas finais,

Séverine e sua beleza triste parece desempenhar o papel da esposa ideal. Ela usa um vestido preto em lã penteada com gola e punhos de cetim de seda branca lacrados por pérolas delicadas (Fig. 75).



Fig. 75 – 1:32:24 - Após dar fim a Belle, Séverine encontra-se com aspecto de luto

O traje negro e de corte simples e reto apresenta o uso do cetim de seda branca. Stelle (1997) ressalta a característica fetichista do cetim que remete, no toque e na textura visual escorregadia e macia, à pele feminina. O figurino lembra os vestidos austeros em preto e branco usados pelos nobres protestantes do norte da Europa (Fig. 76) e também aos uniformes usados por empregadas, governantas e enfermeiras (Fig.77). A partir do protestantismo, com Martinho Lutero, a roupa preta se propagou pela Europa como símbolo de responsabilidade individual, dando daí um grande salto até a mais moderna filosofia da individualidade e do existencialismo de Jean-Paul Sartre (Heller, 2013). Como cor que delimita, a roupa preta sempre foi popular entre os grupos que queriam estar acima da norma, que não queriam se adaptar entre os valores vigentes. Os *beatniks* só se apresentavam com jaquetas pretas. A cor dos roqueiros e dos punks também é a preta. Quem protesta, nega, o preto é a cor da negação.



Fig. 76 - Retrato de Catharina Hooghsaet (1657) - Rembrandt – Óleo sobre tela - Museu Nacional de Cardiff – País de Gales



Fig. 77 - Enfermeira de um hospital católico no segmento do filme *Amor e Raiva* (1969) dirigido por Bernardo Bertolucci

O figurino nestas cenas é composto pelo preto do vestido associado ao branco do colarinho e das mangas. Segundo Heller (2013), a combinação preto e branco é a mais unívoca, inequívoca, relacionada inclusive à verdade. Quando se estabelece uma relação funcional entre o branco e preto, como nas cores do xadrez, como papel branco e letras pretas, o preto, que em outros casos é uma cor negativa, adquire um novo valor. A “caixa preta” nas comunicações revela a verdade. A expressão preto no branco atesta um teor de verdade. Assim, o par preto e branco e toda sua gama de usos colabora para a inscrição de formações imaginárias, sedimentadas pela repetição e pela rememoração (intericonicidade), como agentes discursivos que tendem a gerar um efeito psicológico da ordem da verdade, do real, pois em um mundo colorido, o preto e o branco são as mais objetivas cores da realidade. Ao longo da história da indumentária, o colarinho branco também foi associado a um símbolo de *status*. Antigamente,

as camisas tinham colarinhos e punhos destacáveis, que se prendiam e soltavam por botões. As camisas brancas, impecáveis, de uso diário, eram um símbolo de *status*, uma vez que não existiam máquinas de lavar, tampouco tecidos de fácil manuseio. Segundo Heller (2013), a cor da cola da camisa, nos EUA e na Inglaterra, especialmente até os anos 1970, tornou-se um conceito de classes sociais: os operários são os trabalhadores de “colarinho azul”, cujo trabalho envolve o suor de força física; os de “colarinho branco” são os profissionais assalariados, que ocupam cargos burocráticos ou administrativos. Em muitas línguas, “branco tem o mesmo significado de “vazio”. Na França, uma “voz branca” é uma voz sem som. Uma “noite branca”, uma noite não dormida. Em sentido figurado, o vazio se associa à ausência de sentimentos. O branco também é a cor do desconhecido - em mapas antigos, os espaços brancos correspondiam a regiões inexploradas. O que está vazio é leve, o branco, a mais clara e a mais leve das cores. Na vestimenta, essa ligação é também usada, as roupas de verão comumente são claras, as de inverno, escuras.

Nas imagens abaixo, pode-se notar Séverine desempenhando a esposa devotada que remetem às amplas formações imaginárias sobre como uma mulher deve ser e agir: bordar, servir o chá acompanhada de sua empregada (cujo figurino é semelhante) e tomar conta do inválido Pierre (Fig. 78). Agora a condição do marido permite que Séverine desempenhe o papel de mulher exemplar e não precise mais de subterfúgios, uma vez que ele está dominado.



Fig.78 – 1:32:43; 1:33:40 e 1:34:15 – Séverine desempenhando o papel da esposa ideal

Estas referências iconográficas às representações das virtudes da Vênus constituem citações que se configuram como um diálogo entre determinadas vozes ou discursos que as tornam explícitas, se repetindo e se alternando enquanto transcodifica e traduz esses discursos ao longo da obra cinematográfica de Buñuel, estabelecendo uma relação polifônica e interdiscursiva (Zani, 2012). Este figurino, portanto, indicaria os dois lados da ambígua Séverine: seu lado conservador que se atem a certas normas e convenções, mas também o lado que procura exercer seus desejos e sua sensualidade, representado pelo vestido preto simples, de corte reto, com pequenos detalhes em cetim de seda branca que revelariam/ocultariam esta outra faceta da sua personalidade.

A forma e a cor dos figurinos nos dão pistas da simbologia da personagem e do filme. O trabalho de construção social simbólica da cor necessita ser marcado, representado, para que seja lembrado (Silveira, 2011, p. 132). Os significados são materializados em objetos, contos, mitos, lendas, no cinema e nas roupas. Cada cor tem sua história, marcada por hábitos e significados que são tomados como instrumentos ativos de uma determinada cultura. Os significados das cores foram e continuam sendo construídos coletivamente e socialmente, possuindo efeitos fisiológicos e psicológicos nas pessoas. A paleta de cores do figurino de Séverine se limita aos tons neutros (preto e branco), aos tons terrosos (bege e marrom) e ao vermelho, que é a única cor “viva” empregada logo no início do filme (Figs. 79 e 80). A tabela abaixo resume os principais aspectos simbólicos e culturais ocidentais das cores usadas no figurino.

COR	PRINCIPAIS ASPECTOS SIMBÓLICOS E CULTURAIS NO OCIDENTE
Preto	Morte, pecado, tristeza, solidão, melancolia, austeridade, renúncia, elegância, modernidade, conservadorismo, proibido, negação, oculto, dominação
Branco	Ressureição, pureza, castidade, clareza, paz, exatidão
Bege/marrom	Amor não tornado público, infidelidade, pequeno burguês, aconchego, segurança, monotomia
Vermelho	Amor público, perigo, fogo, vida, sangue, força, masculinidade, luxo, nobreza

Tabela 1 – Relação das cores utilizadas nos figurinos de Séverine e seus correspondentes simbólicos e culturais de acordo com Heller (2013), Pastoreau (1997) e Silveira (2001)



Fig. 79 – Mosaico com a composição das cores branca e preta utilizadas nos figurinos



Fig. 80 – Mosaico com a composição dos tons terrosos e do vermelho

A frontalidade da *mise en scène*, ou seja, a disposição frontal de Séverine na maioria das cenas, permite a exposição da personagem para que seja averiguada pelo espectador, tal qual uma obra de arte num museu, acionando, portanto, sua participação afetiva. Também se pode notar uma paleta de cores semelhantes entre o figurino e o cenário, na maior parte das cenas, o que poderia produzir a leitura de que Séverine seria mais um objeto ornamental da *mise en scène*, exceto pelo vermelho que indicaria uma ruptura desse discurso. O enquadramento, o uso do figurino, de suas formas, materiais e cores, associado a *mise en scène* como um todo, que revela um gosto pela simetria e profusão de detalhes, possibilita a construção de redes de discursos. Seus efeitos produzem sentidos e operam num jogo de poder, materializando ideologias e processos de significação, por meio da memória discursiva (agentes da repetição de discursos), instaurando formações imaginárias (conjuntos de imagens e narrativas coerentes que produzem sentidos) apoiadas na intericonicidade e que alimenta o imaginário o qual, por sua vez, constitui as obras mentais e materializadas que contribuem para a representação do mundo, pela repetição e rememoração das imagens.

As imagens do filme *A Bela da tarde*, são, portanto, espaços enunciativos de discursos construídos em dialogia com o espectador e que podem provocar “efeitos de realidade” advindos do naturalismo do Renascimento, especialmente pelo fato do figurino desempenhar uma função naturalista e poder ser adquirido (por poucos) na *Maison* de Saint Laurent. Buñuel poderia simplesmente adquirir os figurinos sem precisar contar especificamente com o trabalho de Saint Laurent. No entanto, ao eleger o estilista para desenhar as roupas de Séverine, permite maior imbricamento entre a vida e a arte, entre o naturalismo, realismo e o Surrealismo. Buñuel usa a *mise en scène* como expressão formal de seus pensamentos tanto para evocar o poder mimético da realidade, quanto dilatar o olhar do espectador.

Em perspectiva discursiva, entendo o figurino neste filme com um elemento simbólico de adorno feminino – os adereços na pele. Ao longo da história das artes, a representação do corpo feminino e o que vai sobre ele teve diversas funções, trouxe e traz vários discursos. A mulher e o seu corpo foram temas amplamente explorados. Tais representações obedecem tradicionalmente a pares dicotômicos: a Madonna, mãe como modelo fundamental, ou a Vênus, mulher bela e jovem, privilegiando-se a forma, a aparência, sendo o espírito tampouco considerado (Dottin-Orsini, 1996). As representações seguem certos códigos, estereótipos e arquétipos que idealizam um corpo puro, intangível e perfeito. Repetição compulsiva da efígie feminina que os campos do cinema e da moda se apropriaram e multiplicam. Mas, seguem, via

de regra, duas direções: ou mães luminosas baseadas no protótipo da Virgem Maria ou a mulher objeto do desejo, naturalizada na ampla rede de discursos imagéticos.

Que tipo de imagem é a de Séverine. É a de uma “mulher fatal”? No que se pode chamar de uma mitologia da feminilidade, a mulher fatal não é apenas a que mata. “Confunde-se também com a megera, versão pouco decorativa, com a depravada de imoralidade contagiosa que estraga a vida de um homem” (Orsini, 1996). A mulher chamada fatal era, antes de tudo, a fatal ao homem, como instrumento de forças além do seu controle, guiada pela fatalidade. A *femme fatale*, a mulher fatal ao homem, encarna um exagero da feminilidade, mistério insondável, tanto para si própria como para o homem. Um dos arquétipos desta mitologia é Salomé e suas inúmeras representações na literatura e no cinema. O mito da mulher fatal foi transformado em clichê, a expressão mulher fatal foi empregada para a mulher em geral e seu estudo se junta à interrogação sobre o que se chamava então de feminilidade (ORSINI, 1996, p. 16-17).

Tema, portanto, recorrente e muito decorativo, oriundo do romantismo. Por volta de 1850, os pré-rafaelitas ingleses já pintavam beldades ao mesmo tempo tristes e perigosas (Fig. 81), e inspiraram algumas representações francesas posteriores que viriam a convergir para uma imagem flutuante amplamente difundida, tendo a França permanecido como seu (mítico) lugar de origem. A mulher é um dos temas que mostram de maneira clara o aspecto ilusório das etiquetas pelo uso do naturalismo. Séverine não é mãe, não é uma Madonna, é uma Vênus. Mesmo que não tenha desempenhado um papel conscientemente maléfico, facilmente pode ser categorizada de mulher fatal, visto que suas ações geram, no filme, uma fatalidade ao seu marido. No entanto, ela não se veste como um espetáculo de si. A sedimentação da dicotomia mulher casta x mulher profana ocorre pelos processos discursivos materializados em inúmeras matrizes literárias, simbólicas e icônicas, complicando a pluralidade da representação do feminino em detrimento de uma síntese da mulher.



Fig. 81 - Lady Lilith (1866-1868) – Dante Gabriel Rossetti – Óleo sobre tela – Delaware Art Museum - EUA

A visualidade de Séverine, portanto, ilustra bem a natureza ambígua dos discursos próprios dos filmes de Buñuel. Ela é uma mulher fatal ao seu marido, mas não se veste necessariamente como tal, encontra-se completamente vestida, deixando pouca pele à mostra. A beleza é tradicionalmente representada por uma mulher presumidamente jovem e bela que acaba se tornando naturalizada pelos discursos e suas redes. Séverine é uma dona de casa e cortesã, possui uma presença que evoca a beleza eterna e apolínea, ou seja, a beleza jovem e antiga. Penso em Salomé, a mulher fatal absoluta. Salomé é, antes de tudo, uma imagem, um espetáculo, uma dançarina que ganhou inúmeras representações que advém de uma herança iconográfica construída. O mito de Salomé afirma que a mulher é um corpo que dança e o homem uma cabeça, sede do intelecto, do pensamento e do gênio. Ela se tornou o instrumento da morte de um santo, ao exigir sua cabeça numa bandeja (DOTTIN- ORSINI, 1996).



Fig. 82 - Salomé (Pierre Bonnard, 1900) - Musee Hébert - Paris

Assim, o estudo do figurino de *A Bela da Tarde*, enquanto elemento formal e simbólico da *mise en scène*, tanto foi utilizado para entender melhor a construção da personagem, como para “ver mais” e “ver como”, e para refletir sobre os discursos que atravessam a visualidade desta personagem que se tonou um ícone da moda e que atualiza, portanto, os processos de (re) construção identitárias na modernidade líquida. Os processos identitários, como discuti no capítulo 1, são influenciados pelas formações imaginárias que derivam das memórias discursivas que se sedimentaram em uma dada cultura. Os efeitos identitários provêm dessa movimentação de sentidos, uma vez que determinadas figuras estão constantemente sendo recoladas em circulação, como procurei demonstrar no capítulo 2, ao discorrer sobre o entrelaçamento do cinema e da moda enquanto campos discursivos que fazem uso das imagens.

Tal análise, mostra, como afirma Foucault (2009), que os discursos devem ser vistos como séries regulares e distintas de acontecimentos marcados pelo acaso, pelo descontínuo e pela materialidade e que podem ser encontrados em documentos de todos os tipos que produzem práticas discursivas pelas quais se agencia o que pode ou não ser dito ou visto, a partir de estratégias que nitidamente são articuladas com diferentes áreas.

3.7. Séverine x Belle - cruzando imagens e desnudando discursos

Para aprofundar a análise do figurino e da visualidade de Séverine/Belle, trarei a seguir algumas imagens do filme, a fim de cruzar com imagens da iconografia da história das artes visuais ocidental, com foco na pintura, para tecer comentários quanto à memória discursiva e a intericonicidade que se materializam na visualidade da personagem.

Para tanto, a título de visada metodológica, farei uso dos estudos de Umberto Eco (2013) na obra *A história da beleza*, adotando a *Vênus Vestida* como representação da mulher casta e a *Vênus Nua*, por sua vez, como representação da mulher profana (Fig. 83). Nesta obra, Eco traça uma história da beleza, trazendo pares dicotômicos na história da arte ocidental e da mitologia, explorando a delimitação dos arquétipos da beleza.



Fig. 83 – *Amor Sagrado e Amor Profano*, obra do pintor Ticiano Vecellio, produzida por volta de 1515, mostra os aspectos da Vênus Nua e Vênus Vestida no período da Renascença – Galeria Borghese – Roma

3.7.1. Vênus Vestida

De acordo com Umberto Eco (2013), esse tipo de vênus representaria a mulher casta, a beleza prática, um modelo a ser seguido pelo exemplo de sua retidão e conduta. Pode-se observar a mulher completamente vestida, sem ou com maquiagem discreta, com adornos de cabeça e no colo, deixando pouca pele à mostra (Fig. 84). O cabelo está cuidadosamente arrumado, preso. As cores são sóbrias e normalmente este tipo de Vênus é representada no interior do seu lar, no seu *boudoir*, com elementos cenográficos que remetem a esta interioridade em cenas tipicamente femininas: lendo (Fig. 85) ou bordando (Fig. 87). A postura da bordadeira, uma das representações mais usuais da Vênus Vestida, é o de olhar baixo, servidão ou passividade. A leitora, o papel da mulher educada, mas somente em certas áreas, apresenta comumente a mulher recostada ao realizar tal atividade. Séverine, passeando na praia ou sozinha em sua casa, apresenta-se impecável, com um ar distante, uma beleza vaga e triste, *o je ne sais quoi*.



Fig. 84 – *Retrato de Uma Jovem Mulher* – Petrus Christus (1460-1470) – Óleo sobre tela – Gemäldegalerie – Berlim



Fig. 85 - *A leitora* – Fragonard (1776) – Óleo sobre tela – Galeria Nacional de Arte – Washington D.C.

A postura de Séverine com o jornal no colo, com ar melancólico e distante, pode ser ligada aos temas das mulheres leitoras no século XIX que ilustram uma postura icônica da mulher entediada no casamento. *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, tematiza a história de Emma, uma jovem burguesa sonhadora, criada no campo e educada em um convento. O romance teve algumas adaptações para o cinema e nelas pode-se notar a semelhança na construção da *mise en scène*: a jovem recostada com um livro no colo, com ar sonhador e insatisfeita, representaria a rejeição do autor aos ideais burgueses e materialistas de sua época.



Fig. 86 – *Madame Bovary* (1991) de Claude Chabrol e *Madame Bovary* (1949) de Vincent Minelli – intericonicidade na representação da esposa leitora e entediada



Fig. 87 – *A bordadeira* – Diego Velázquez (1643) - Óleo sobre tela Galeria Nacional de Arte – Washington D.C

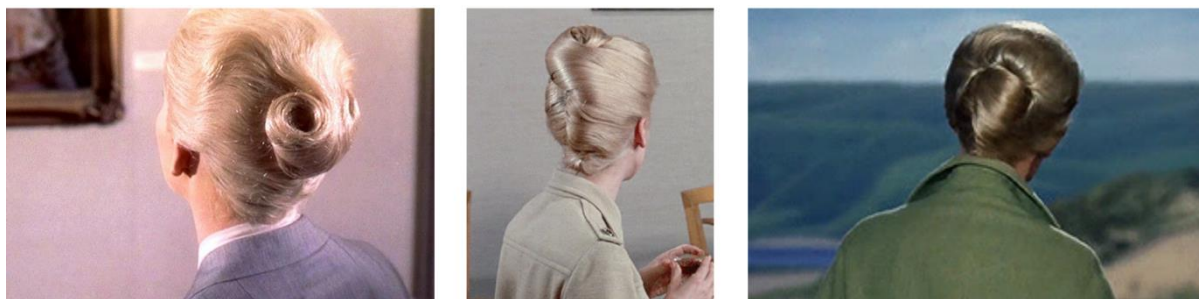


Fig. 88 – O cabelo preso de Séverine também remete às loiras geladas de Hitchcock como nos filmes *Vertigo* (1958) e *Os Pássaros* (1963)

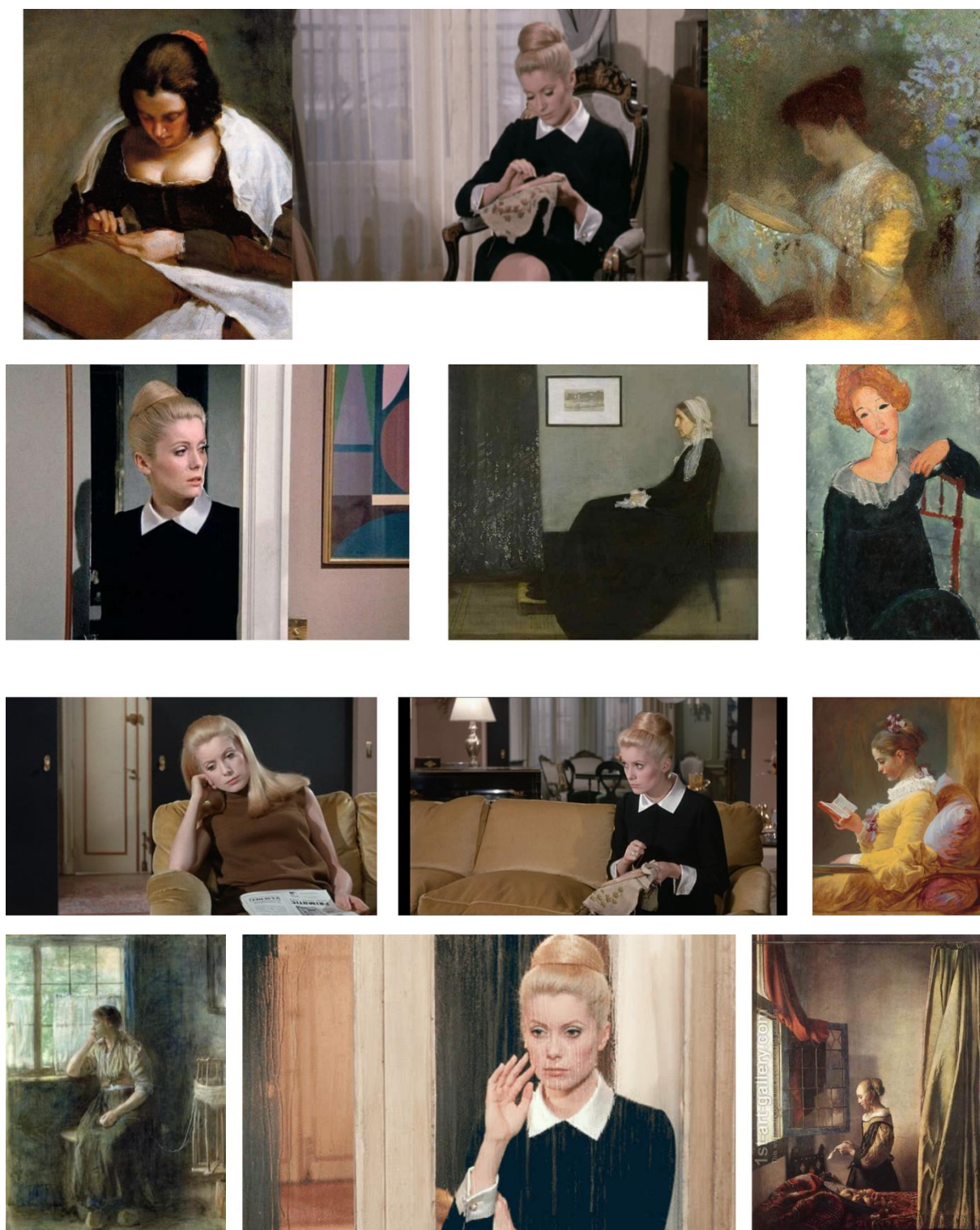


Fig. 89 – Mosaico que ilustra os temas e composições recorrentes para representar as virtudes e os momentos da Vênus Vestida

Chamo a atenção para as três últimas imagens do mosaico da Fig. 89. Elas mostram uma jovem sonhadora e com ar distante na janela. No século XIX, com a marcação acentuada do enquadramento como vista fictícia, a janela ou o espelho participarão, em pé de igualdade, da

diegese pictórica e da estruturação da superfície. Aumont (2004) evidencia este tipo de composição recorrente, como na obra de Friedrich (Fig. 90). “A jovem sonhadora de *A mulher à janela* é reenquadrada, em duas dimensões, no parapeito da janela, ao mesmo tempo que seu olhar – ela nos dá as costas – desaparece atrás do vidro” (Aumont, 2004, p. 128). Tais composições, portanto, constituem esquemas de representação que reforçam o processo da intericonicidade pela repetição e pela rememoração, uma vez que apelam para um efeito-ficção, que permite às imagens nas imagens despenhar plenamente seus papéis. Se o enquadramento é formatação simbólica de uma realidade de nossa visão, o sobre-enquadramento corresponde, segundo Aumont; Marie (2012, p. 273) “a essa outra realidade empírica: nós vemos frequentemente através de aberturas, de forma frequentemente regular – janelas, portas, espelhos”.



Fig. 90 - A mulher à janela (Caspar David Friedrich, 1822) – Óleo sobre tela – Alte Nationalgalerie - Berlim

3.7.2. Vênus Nua

A *Vênus Nua*, representa, por sua vez, ou o aspecto divino da feminilidade ou então sua dimensão profana, evocando a ordem do desejo, da fantasia e do fetiche (Eco, 2013). Tais representações estão associadas à posição recostada da *Vênus* na composição do quadro, com os cabelos ligeiramente desalinhados, bem como aos objetos da *mise en scène* como camas, recamiers, abajures, tecidos luxuriantes (Fig. 91 e Fig. 92). Em *A Bela da Tarde*, quando Belle está na casa de Madame Anais, são estes objetos que estão em cena. Percebe-se também um tipo de contemplação erótica (Fig. 92).



Fig. 91 – Rolla – Henri Gervex (1878) – Óleo sobre tela - Museu d’Orsay- Paris

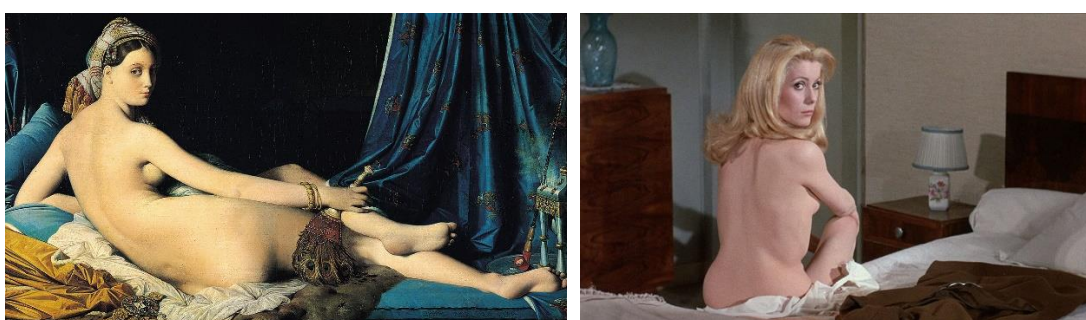


Fig. 92 – A Grande Odalisca – Ingres (1814) - Óleo sobre tela – Museu do Louvre - Paris

Talvez a representação da Vênus Nua mais (re) vista seja em *O nascimento da Vênus*, de Sandro Botticelli. A obra recebeu inúmeras releituras no cinema, na moda e na publicidade (Fig. 93), alimentando o imaginário de artistas e marcas para evocar a erótica e etérea imagem da deusa Vênus, assunto explorado no documentário *Botticelli’s Venus: The Making of a Icon*¹⁰.

¹⁰ Vênus de Botticelli: o making of de um ícone – documentário britânico dirigido por Maurice O’Brien (2016).



Fig. 93 – Um ícone e suas releituras: *O nascimento da Vênus* (Sandro Botticelli,, 1485-1486); *As aventuras do Barão de Munchausen* (Terry Gilliam, 1988); *O nascimento de Vênus* (2009) na visão do fotógrafo de moda David LaChapelle; Capa da edição da revista Elle brasileira (Dezembro de 2017) com a modelo transgênero Lea T como a Vênus

O corpo desnudo é altamente simbólico e pode revelar muito mais do que mostra o aparentemente simples “figurino da pele”. A nudez feminina frequentemente é representada em posições recorrentes da Vênus na cama, divã ou recamier e acompanhada por objetos e texturas que procuram evocar o prazer do olhar. No artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975), Laura Mulvey chama a atenção para o modo como as imagens e, especialmente o cinema, “reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas do olhar e o espetáculo”. O prazer de olhar, a escopofilia, é essencialmente ativada por certas convenções nas composições dos quadros cinematográficos que derivam tradicionalmente de um olhar masculino sobre o corpo da mulher que, segundo a autora, possui uma aparência codificada no sentido de emitir um impacto de contemplação erótica.

É interessante notar nas imagens acima o uso recorrente de artifícios presentes nas inúmeras produções da arte pictórica ocidental. O jogo de luz e sombra, o corpo da Vênus pálida em posição central, como se fosse iluminado por um holofote, camas e recamiers, texturas e tecidos diáfanos, abajures, objetos de arte decorativa, e a própria posição recostada da Vênus no quadro ostentam uma certa ordem presente na construção da *mise en scène* em *A Bela da Tarde*, que afilia-se genealogicamente à tradição da arte pictórica ocidental. Os discursos sobre

como os corpos devem ser, devem estar e se comportar educam e orientam o nosso olhar. Esta orquestração requintada deriva de séculos de produção imagética/discursiva que atualiza o imaginário e as formas como ocorre o diálogo com materialidade que é uma construção simbólica ricamente tecida e rememorada constantemente.

O surrealista Salvador Dalí (2008) trouxe uma interessante reflexão sobre as representações da Vênus Nua na obra *Libelo contra a arte moderna*. O artista chama atenção para “os começos quase divinos do corpo reclinado” como na escultura *As parcas* (Fig. 94) do Frontão do Partenon, a *Vênus Adormecida* renascentista de Giorgione (Fig. 95), *A Grande Odalisca* de Ingres (Fig. 96), *Olympia* de Manet (Fig. 97) e *O Sonho* de Rousseau (Fig. 98). Dali (2008, p. 22-24) afirma que “o aparecimento do gosto burguês ocorre após a Revolução francesa e tem sua apoteose com Manet (*Olympia*). Nota-se, portanto, que este tipo de representação é “herdeira da civilização greco-romana, petrificada de admiração à passagem de um corpo pitagórico” (Dali, 2008, p. 33). Este arquétipo do ideal da beleza ecoa, portanto, da Grécia e do mundo grego, especialmente entre os séculos IV a. C. a I d.C., com características de graça e leveza que marcaram as esculturas e pinturas desse período, que começa com a geração seguinte à de Fídias (Gombrich, 2011, p. 99).



Fig. 94 - *As parcas* (Phidias, 447-440 a.C) – Mármore - Frontão do Partenon



Fig. 95 - *Vênus adormecida* (Giorgione, 1507-1509) – Óleo sobre tela – Pinacoteca dos Mestres Antigos - Dresden

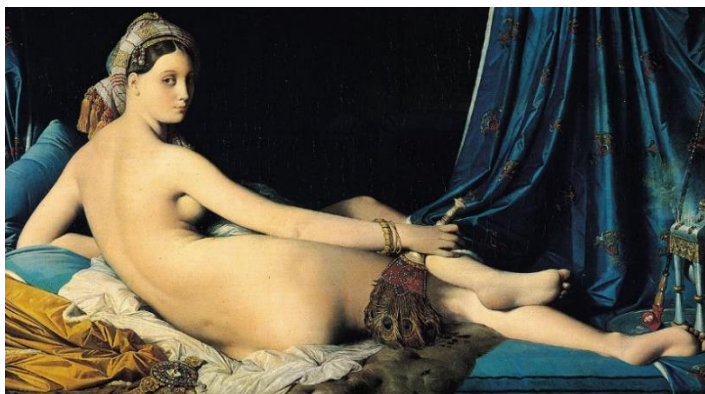


Fig. – 96 - A Grande Odalisca – (Ingres, 1814) - Óleo sobre tela – Museu do Louvre - Paris 7

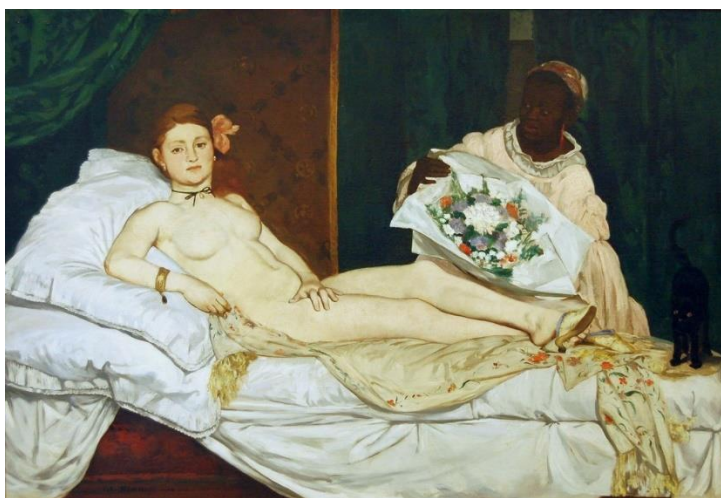


Fig. 97 - *Olympia* (Manet, 1863) – Óleo sobre tela – Museu d'Orsay – Paris



Fig. 98 – *O Sonho* (Henri Rousseau, 1910) – Óleo sobre tela – Museu de Arte de Moderna – Nova York



Fig. 99 – Mosaico que ilustra os temas e composições recorrentes para representar a Vênus Nua

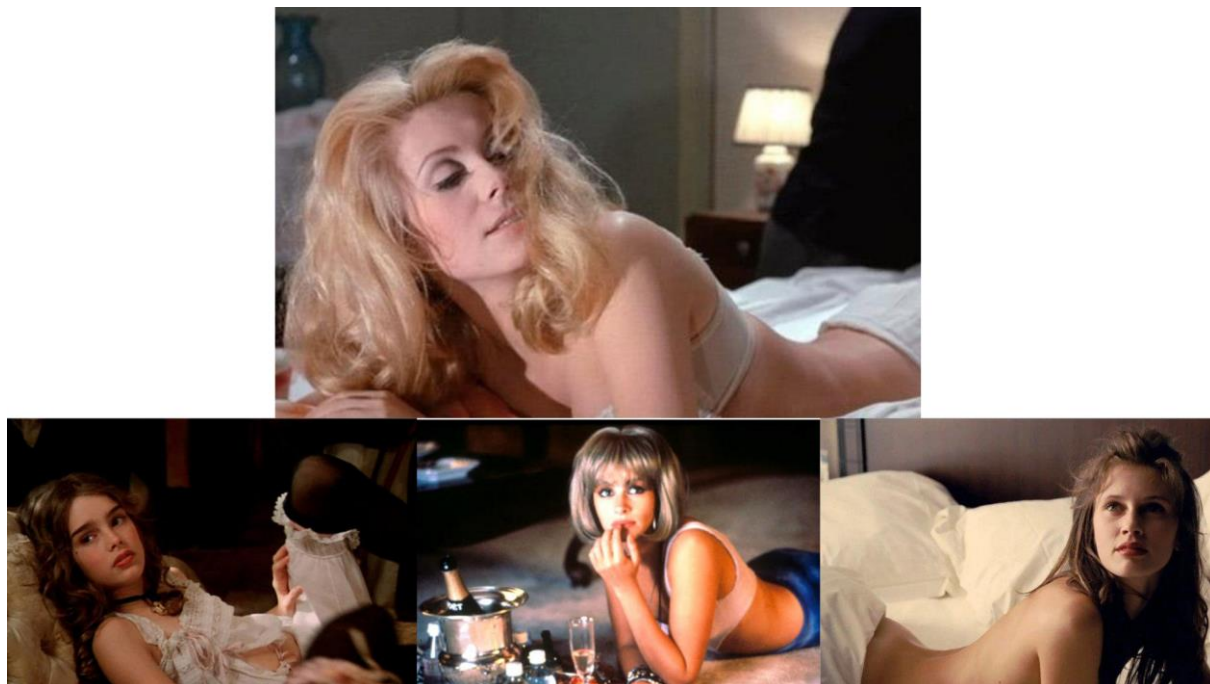


Fig. 100 – Mosaico que ilustra as composições semelhantes para ilustrar a “mulher profana” no cinema: *Menina Bonita* (Louis Malle, 1978), *Uma Linda Mulher* (Garry Marshall, 1990) e *Jovem e Bela* (François Ozon, 2013)

Tomo como exemplo *A Grande Odalisca* de Ingres (1780-1867), grande admirador da arte heroica e da antiguidade clássica. A Fig. 101 mostra a sua maestria na representação de formas e a fria clareza da sua composição que era (re) utilizada em muitas de suas obras, constituindo, portanto, uma “fórmula” da representação da beleza clássica (Gombrich, 2011, p. 504). Nas obras de Ingres há um “um amor pela quantidade e pelo detalhe: o sentido do detalhe é tradicional na estética burguesa” (Aumont, 2004, p. 58). A obra, seja uma pintura ou um filme, adquire então uma função de janela, de moldura. Segundo Bazin (*apud* Aumont, 2004, p. 119), “o quadro (moldura) pode abrir ou fechar a obra: ele pode obrigar o olhar a percorrê-la ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites”.

Assim, pode-se estabelecer filiações, contatos, e captar o que há de comum entre as formas. Ingres acreditava que a perfeição do todo se originava na perfeição das partes, trabalhando sobre os elementos das imagens que deviam compor uma pintura de maneira obsessiva, fazendo e refazendo cada um.

Com eles, montava a figura repetidamente, até chegar à convicção de ela se tornara perfeita. A forma obtida, então, viajava de quadro em quadro, reaparecendo nas telas sucessivas que pintava. O caso mais evidente é o dos nus femininos, que constituem uma longa sequência em sua obra. (COLI, 2012, p. 46).



Fig. 101 – *A banhista de Vampinon* (Ingres, 1808) – Óleo sobre tela – Museu do Louvre – Paris - reaparece em *O banho turco* (Ingres, 1863) – Óleo sobre tela – Museu do Louvre - Paris

Este é o *conjunto genealógico* do qual Foucault fala e que produz as formações imaginárias e discursivas que constituem uma ampla e complexa teia discursiva ao nosso redor. Em *A arqueologia do saber* (2009), o autor explica que tais formações podem ser encontradas em documentos de todos os tipos que produzem *práticas discursivas*, pelas quais se procura agenciar o que pode ou não ser dito, explicitando o caráter produtivo de práticas discursivas históricas. A noção de acontecimento, a de série, a de regularidade, a de condições de possibilidade” constituem o princípio regulador para analisarmos os discursos, de acordo com Foucault (1999, p. 54). Os enunciados/imagens dizem aquilo que já havia sido dito. A repetição permite que o algo seja dito, mas com a condição que o texto anterior seja realizado, configurando o novo não no que é dito, mas no acontecimento à sua volta. O *conjunto genealógico*, diz respeito, então, às condições de aparição, crescimento e variação dos discursos.

Ao cruzar as imagens da *Bela da Tarde* com imagens da história da arte pictórica ocidental, procuro mostrar o que elas “falam” por si e, como diz Samain (2009), permitir que as imagens nos façam “pensar”. Pode-se notar o funcionamento discursivo das imagens, transpondo os limites dos modelos linguísticos, bem como a operação da *intericonicidade* que consiste na “rede de reminiscências pessoais e de memórias coletivas que religam as imagens umas às outras” (COURTINE, 2013, p. 157).

A noção de intericonicidade supõe colocar em relação imagens externas, mas igualmente imagens internas, imagens de lembrança, imagens de rememoração, imagens de impressões visuais armazenadas pelo indivíduo. A intericonicidade relaciona conexões de imagens, imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita numa série de imagens, uma arqueologia, à maneira do enunciado numa rede de formulações junto à Foucault, bem como a consideração de todo o catálogo imemorial da imagem junto ao indivíduo, imagens dos sonhos, imagens vistas, esquecidas e fantasiadas que compõem o imaginário.

Como articular estas imagens umas com as outras, como reconstituir estes vínculos que dão seu sentido aos ícones de uma cultura para os indivíduos que compartilham de sua memória? Pelo ajustamento, pela detecção do material significativo da imagem, pelos indícios, pelos rastros que outras imagens ali depositaram, e pela reconstrução, a partir desses rastros, da genealogia das imagens de nossa cultura (COURTINE, 2013, p. 44).

O coletivo de produções materializadas em obras visuais e linguísticas forma o imaginário que consiste no conjunto coerente e dinâmico referente “a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados” (Wunenburger, 2007, p. 11). Tal coletivo possui tanto uma vertente representativa (verbalizada), quanto uma emocional (afetiva) que constitui o imaginário e que produz sentidos. Como discuti no capítulo 2, a imagem provém de uma relação com o domínio do simbólico, estando em situação de mediação entre o espectador e a realidade, assumindo, segundo Rudolf Arnheim (1969) um *valor de representação*, um *valor de símbolo* e um *valor de signo*. Portanto, as imagens adquirem as funções no seu *modo simbólico* (religião, valores), no seu *modo epistêmico* (a imagem traz informações visuais sobre o mundo) e o seu *modo estético* (a imagem oferece sensações ao espectador). Todas estas funções estão em relação com a questão do porquê e como olhamos uma imagem. Segundo Gombrich (2011), olhamos principalmente para reconhecermos e rememorarmos, num processo dicotômico entre as funções representativa e simbólica.

Tais representações da Vênus Vestida e da Vênus Nua replicam e atualizam, portanto, os discursos imagéticos justamente pela repetição, reconhecimento e rememoração de imagens cânones. A memória discursiva das imagens em *A Bela da Tarde* se materializa, então, nos discursos de produção iconográfica que compõem a rede mnemônica, que, por sua vez, amplia-se constantemente, produzindo efeitos de sentido e de atualidade. Assim, enquanto domínio da memória, a produção dos discursos nas imagens movem os já ditos em processo constante de

(re) atualização. A recuperação de outras imagens e dos saberes que elas fazem (re) aparecer, permite entender como funciona o processo da construção discursiva das imagens.

Nota-se, portanto, nas imagens de *A Bela da Tarde*, enunciados cuja estrutura e arranjo testemunham uma relação particular entre olhar e discurso: as classificações. Tais classificações se dão por objeto, o corpo, a fisionomia, o rosto, a expressão. O corpo na percepção de sua exterioridade, a fisionomia na superfície visível e a expressão no jogo das aparências. Isto mostra, segundo Courtine (2013), o corpo tal qual é observado e descrito no *corpus* das fisiognomias do final do século XV e da primeira metade do século XVII, mostrando que as funções das classificações fisiognomônicas, tão numerosas ao longo da Idade Clássica, respondem a um conjunto de exigências de legibilidade do corpo, simultaneamente científicas e sociais, teóricas e práticas, eruditas e populares. As fisiognomias são, portanto, simultaneamente maneiras de dizer e formas de ver o corpo humano: semiologias da exterioridade, da aparência, do invólucro corporal. Revelam os percursos sistemáticos do olhar e os indícios que afloram na superfície do corpo, advindos de uma herança da semiologia médica para procurar sintomas, signos clínicos da doença. Os traços morfológicos do corpo e sobretudo do rosto, eram interpretados pelo discurso fisiognomônico como signos, segundo a época, de vícios e virtudes, de inclinações ou de paixões de alma, de propensões ou de caracteres, de pulsões ou de formações físicas. Constituem, portanto, maneiras de dizer e formas de ver o corpo, uma conversão do visível ao enunciável. São signos da emergência de um imaginário clássico do corpo advindos da Renascença. Memória discursiva dos corpos percebidos que há tanto tempo a tradição fisiognomônica de interpretação dos indícios corporais estabelece e que desvela a rede dos discursos que são afilhados.

As *formações discursivas* (Courtine, 2013) não são jamais dispositivos locais, mas atravessam e religam uma pluralidade heterogênea e disseminada de campos do saber e do regime de práticas, sistematizando tipologias. O desenvolvimento da arte do retrato testemunha que a figuração do corpo se desvincula pouco a pouco do seu contexto sagrado, que a fisionomia se precisa e se naturaliza ajudando a construir um imaginário do corpo. Tal imaginário também sofre a influência de conjuntos de práticas que não se resumem em discursos e que ajudam a conservar expressões e códigos do corpo, em prol, especialmente, de regras de civilidade que foram amplamente difundidas, principalmente pelas representações pictóricas que nos legou a idade Clássica, o olhar do pintor e as operações gráficas que ele efetua, seguindo de perto a ordem protocolar ou os modelos de expressão que elaboram as observações fisiognomônicas (COURTINE, 2013).

O espectador tinha habitualmente estas tradições de cultura fisiognômica na mente quando observava uma obra de arte. Na obra que contemplava, ele encontrava, ou pensava encontrar, os traços característicos que lhe ensinavam a ater-se. Não é exagerado, ao meu ver, afirmar que um sistema de signos faciais expressivos, depositados de forma semi-inconsciente na memória cultural dos pintores e de seu público, formou uma matriz importante no interior da qual os pintores e os escultores deram forma às suas obras (BARASH, 1991, p. 16).

Pode-se perceber, portanto, em *A Bela da Tarde*, o regime do olhar e a economia dos gestos próprios aos dispositivos que tornam inteligível o corpo à idade Clássica, especialmente na arte pictórica, o entrecruzamento sobre este objeto, que é o corpo, de um dizer e de um ver, de mostrar como às maneiras de dizer correspondem formas de ver. A reprodução, a marca deixada na memória, as sobrevivências nas réplicas, nas imitações, nas releituras, ocorrem pelo princípio da semelhança das formas, de (re) apresentações. Como afirma Samain (2012, p. 57), as imagens possuem uma “*after-life*, uma sobrevivência, a partir das suas ressurgências”. Desse modo, ao evidenciar a ligação e a relação de imagens na perspectiva da intericonicidade, é possível desnudar as redes discursivas que educam o olhar, os gostos e os corpos, bem como realizar leituras atualizadas do mundo.

3.7.3. O legado contemporâneo de *Belle de Jour*

Para entender e mostrar como o estilo *Belle de Jour* se tornou uma referência icônica no mundo da moda e também da cultura, atravessando o século XX e chegando até o século XXI, trarei a seguir imagens-exemplo em revistas, desfiles, sites de compras e produções na área da dança e do cinema, conforme demonstram as figuras 102 a 107.

Ao colocar tais imagens lado a lado, procuro demonstrar como ocorre o processo de intericonicidade nos discursos visuais, pelo reaparecimento, pelo reconhecimento e pela rememoração de imagens que se filiam e reatualizam as memórias discursivas que estão presentes mais de 50 anos após o lançamento do filme. Nestas imagens, inspiradas em *A Bela da Tarde*, podemos notar o uso recorrente dos artifícios empregados na *mise en scène* do filme para evocar a aura do “gosto refinado”, da sensualidade e do prazer de olhar o corpo feminino, advindos da tradição pictórica renascentista. A Vênus moderna pode ser vista impecável, nua ou vestida, muitas vezes recostada no interior de seu *boudoir* ricamente decorado e texturizado com objetos ornamentais como camas, recamiers, tapetes, vasos, cristais, candelabros e abajures, bem como nos desfiles e publicações de moda inspiradas nas criações de Saint Laurent para a mulher ambígua, que é fruto do seu tempo e da ampla rede de teias discursivas que compõem o imaginário.

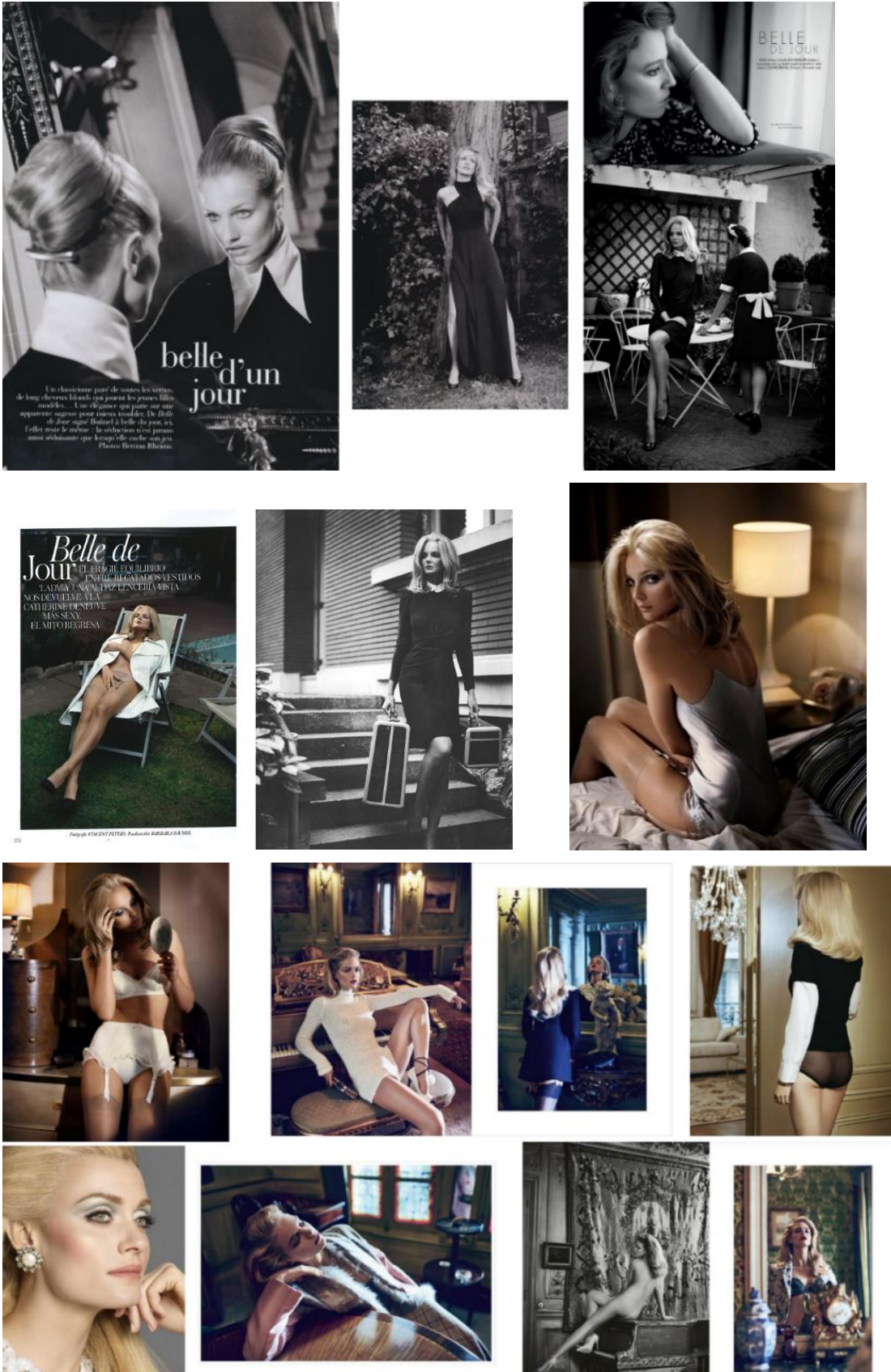


Fig. 102 - Mosaico que mostra diferentes revistas de moda com ensaios inspirados em *A Bela da Tarde* no qual podemos notar a Venus recostada, à janela, entediada - *Vogue Paris* (Agosto de 1994) , *Elle Serbia* (Dezembro de 2012) , *Vogue Espanha* (Setembro de 2012), *Madame Figaro* (Novembro de 2010) e *Elle Russia* (Dezembro de 2013)



Fig. 103 – Desfile de Inverno de Valentino (2013), Julia Roberts vestindo Valentino, Evan Rachel Wood vestindo Madewell, Desfile Tommy Hilfger (2012), Desfile Emilio Pucci (2013) e Desfile Burberry (2013)

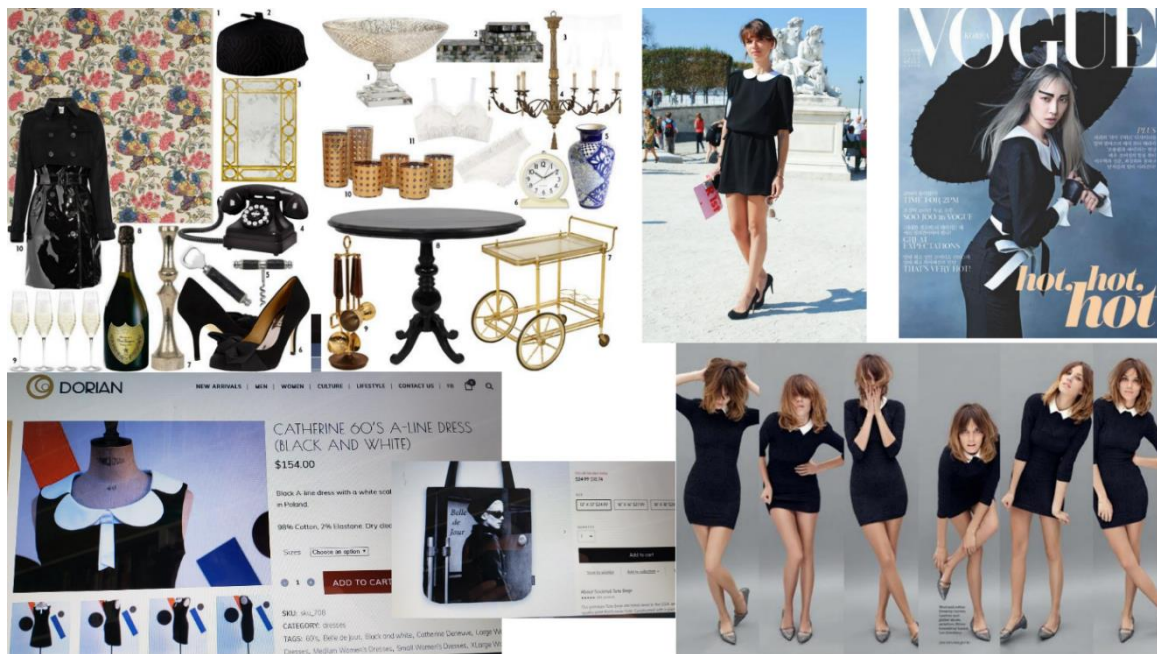


Fig. 104 - Sites de compras de produtos inspirados na *mise en scène* do filme *A Bela da Tarde* (2019), Vogue Korea (2012) e Elle UK (2010)

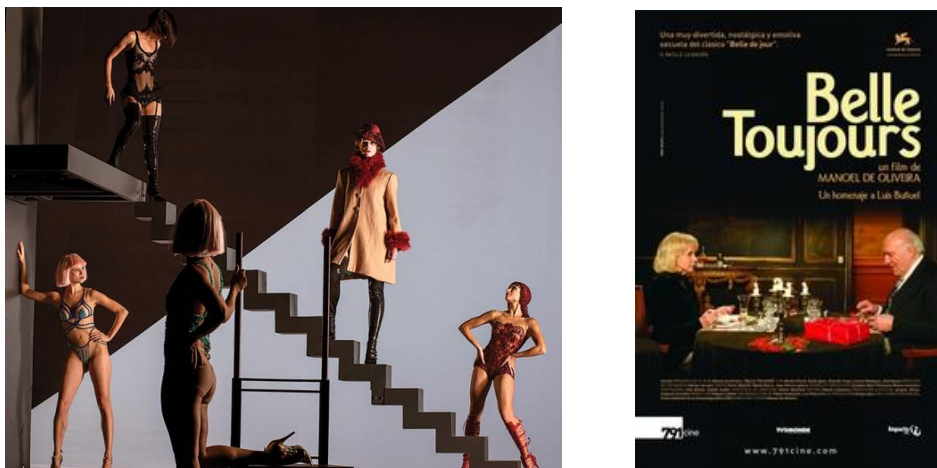


Fig. 105 – Espetáculo *Belle* – Companhia de Dança Debora Kolker (2014), cartaz do filme *Sempre Bela (Belle Toujours, 2006)*, no qual o diretor português Manoel Oliveira presta homenagem ao filme de Buñuel, imaginando o encontro de Séverine e Henri, 38 anos depois



Fig. 106 – *Vestida para Matar* (1980) - o filme maneirista de Brian de Palma evoca a imagem de Séverine



Fig. 107 – *Uma Linda Mulher* (1990) – A cortesã que vira dama X a dama que vira cortesã

Nas imagens acima, pode-se claramente observar a rede constituída por imagens fundadoras, ícones que se reforçam. Segundo Maffessoli em *No fundo das aparências* (2010), “a forma e as formas subsequentes delimitam um vasto campo magnético, onde, por aparências interpostas, gostos amaciados, exprime-se o vasto jogo de atração-repulsão que modela a sociedade” (MAFFE SOLI, 2010, p. 129).

O que modela a sociedade, o seu olhar e o seu gosto, diz respeito aos processos identitários que são influenciados pelas *formações imaginárias* que derivam das *memórias discursivas* que se sedimentaram em uma dada cultura. E neste aspecto, o cinema e a moda, enquanto campos discursivos que potencializam a intericonicidade, interagem para movimentar os processos identitários. Os efeitos identitários provêm dessa movimentação de sentidos, uma vez que determinadas figuras estão constantemente sendo recoladas em circulação, permitindo os movimentos interpretativos, as retomadas de sentidos e seus deslocamentos (Gregolin, 2007). A identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade, costurando o sujeito à estrutura.

Desse modo, as imagens ícones de *A Bela da Tarde*, que podem ser (re) ligadas aos cânones da representação pictórica da Renascença, ressurgem no século XXI, nas mais diferentes materialidades visuais dos campos discursivos do cinema, da moda e da publicidade, ilustrando a complexa rede da intericonicidade e o legado contemporâneo de *Belle de Jour*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei, ao longo deste estudo, entender que tipo de discursos se apresentam na visualidade de Séverine e que ainda estão presentes nas referências da moda, do cinema e da cultura, constituindo um ícone do estilo. Como se pode notar, o estilo *Belle de Jour* inspirou e continua inspirando inúmeras releituras ao fazer uso de suas referências visuais.

Desde o início desta pesquisa, busquei pensar/comentar por meio das imagens, colocando-as lado a lado para que elas mesmas revelassem seus discursos. Os comentários, elementos de classificação do discurso, constituem os *ditos*, enunciados que se contam, repetem e variam de acordo com as circunstâncias históricas e culturais (FOUCAULT, 1999).

Os ditos integram o jogo na construção dos discursos, são repostos, reaparecem em diferentes períodos e contextos históricos como fantasmas que se interpenetram e entrelaçam incessantemente pela circunstância da repetição, figurinos cambiáveis da expressão. Com esta perspectiva, então, busquei revisitar e rever a visualidade de Séverine em 2020, uma vez que uma mesma imagem pode dar lugar a inúmeros discursos, ser lida em conformidade com sua época, ser revista através do tempo.



Fig. 108 – Prancha com imagens/ideias/referências para o projeto de pesquisa produzida para a disciplina Seminários de Pesquisa (Novembro de 2019)

Por meio da análise do figurino, elemento formal da *mise en scène*, e do cruzamento de imagens representativas da mulher casta e da mulher profana na história da arte ocidental, procurei desvelar os discursos inscritos sobre o corpo da mulher apoiados na *intericonicidade* e na *memória discursiva* e que atravessam a visualidade da personagem.

Notou-se que a visualidade de Séverine remonta a um longo processo de construção icônica advinda especialmente do Classicismo e do Renascimento e que foi amplamente explorada pelos campos discursivos da moda e do cinema, influenciando as *formações imaginárias e identitárias*, que, por sua vez, acontecem na interrelação com outras pessoas, com os símbolos e com a cultura, costurando o sujeito pós-moderno à estrutura social. A identidade é, então, um processo formado e transformado continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

Os discursos, atuam, pois, por séries regulares e distintas de acontecimentos marcados pelo acaso, pelo descontínuo e pela materialidade e são construídos por enunciados que produzem sentidos pela interação dialógica num dado tempo e numa dada cultura. Operam num jogo de poder e materializam ideologias e processos de significação, ao permitirem reconhecer e lembrar, por meio do reaparecimento de imagens que inscrevem memórias discursivas. Estas, por sua vez, forjam as formações imaginárias do complexo tecido que compõem o imaginário cultural e que materializa as visões das representações do mundo. Os (já) ditos e os (já) vistos fortalecem os discursos. Como disse Foucault, “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento à sua volta” (FOUCAULT, 1999, p. 26).

O filme *A Bela da Tarde*, o maior sucesso comercial de Buñuel (como se ele se importasse com isso), foi produzido em 1967, uma época de revoluções que possibilitou o aparecimento de determinados discursos, especialmente a partir das lutas sociais, do movimento feminista, da pílula anti-contraceptiva e, por conseguinte, de uma maior liberdade sexual da mulher, que se refletiu na forma de se vestir e de se comportar. O filme de Buñuel causou bastante polêmica ao ser lançado, justamente por abordar o tema da liberação e da independência da mulher. Isto refere-se às condições para que algo possa ser dito, de acordo com Foucault. Muitos filmes produzidos a partir dos anos 1960 refletem o conteúdo dos processos sociais e sexuais, em um movimento dialético marcado por conflitos, mobilizações e contravenções, nas quais a questão da liberdade era fundamental. Contra a opressão sócioeconômica e política, debatia-se também sobre as sexualidades, o racismo, a emancipação da mulher, dos direitos humanos igualitários, a liberdade de expressão, tudo o que o cinema vigiado pelos códigos de censura reprimira até então (GERACE, 2015).

Séverine vive das aparências, possui uma beleza clássica, apolínea, é branca, loira, católica e é vestida por Yves Saint Laurent, ícone do estilo e do gosto da mulher moderna da classe parisiense burguesa. É uma mulher “bem-casada” com um médico de prestígio, cuja vida sexualmente reprimida impulsiona-a a prostituir-se à tarde, dando vazão aos seus desejos reprimidos especialmente pelos discursos religiosos e moralistas que condenam o sexo fora do casamento em prol de uma castidade ensinada à mulher.



Fig. 109 – 0:21:10 – Nesta cena, a jovem Séverine rejeita a hóstia sagrada, o corpo de cristo para a remissão dos pecados na liturgia católica

Ao vestir Séverine, Yves Saint Laurent, copia a si mesmo e reforça o naturalismo, esgarçando as fronteiras entre a vida e a arte, entre o real e o sonho, características inequívocas na obra de Buñuel. O amálgama entre a arte e a vida demonstra que o princípio da semelhança opera como fulcro da percepção, mas, ainda, a erige como processo primeiro da compreensão. Assim, há uma contaminação na qual assemelhar é conhecer e reconhecer. O filme coloca o princípio do prazer em detrimento do princípio de realidade, questionando a tradição do amor romântico e burguês, aliado à monogamia, ao casamento e às relações de poder entre os sexos. Assim como Pasolini, Buñuel subverte a raiz dos valores, permitindo noções mais diversificadas sobre a política dos corpos na sociedade que passa a adornar o sexo como ideologia libertária, mas também repressora e perigosa. Especialmente a partir da contracultura, os filmes projetaram a expressão do sexo como discurso político. E a moda, enquanto um dos

componentes das condições sociais de subjetivação e construção de identidades, estabelece uma ampla rede de relações com os indivíduos, por meio o corpo e da roupa que cria subjetividades, imagens, formas e símbolos.

A constituição do mundo imaginário ocupa o lugar da manifestação dos desejos, sonhos e mitos, e se dá pela convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base que promovem a identificação a partir da participação afetiva do espectador (Morin, 1970). A parte do espectador é de fundamental importância para a discussão dos significados, considerando que o sujeito espectador está sempre em relação com a imagem que carrega signos e está impregnada de sentidos que dizem respeito a uma posição histórica, social e cultural. As imagens do filme e as suas derivações são constituídas por interdiscursos que remetem ao já-dito, ao já-visto, possibilitando lembranças, memórias, paráfrases, esquecimentos dos elementos enunciados, concebendo o discurso como um lugar onde discursos se inter cruzam e atualizam uma memória discursiva (PÊCHEAUX, 1999).

A Bela da Tarde apresenta os principais traços autorais de Buñuel: processos oníricos, crítica ao falso moralismo da burguesia e aos dogmas religiosos, mostrando os desejos reprimidos da ambígua Séverine que, por meio da realização dos seus sonhos e fantasias, almeja a liberdade. Os figurinos criados por Saint Laurent simbolizam a dicotomia da personagem, colaborando para ilustrar a visão do diretor e retratar a fachada, o discreto charme e a falsa moral da burguesia. O som da carruagem que transporta as fantasias de Séverine nos remetem as descrições das memórias de Buñuel em Calanda, aldeia em que cresceu e que era ritmada por cerimônias religiosas anunciadas pelo tilintar dos sinos que lembrava aos seus moradores da onipresença da religião católica apostólica romana, a qual se manifestava em todos os detalhes da vida. O filme de Buñuel possui mais de 50 anos, no entanto, ainda hoje pode-se notar alguns discursos que são refletidos/debatidos no filme. O (re) surgimento de discursos apoiados em religiões, dogmas e no sexismo que tentam ditar a forma e o uso dos nossos corpos. “Bela, recatada e do lar”? Creio que não. A última cena do filme mostra o tilintar da carruagem que agora está vazia. Por onde andarão as fantasias de Séverine? Somente seus sonhos dirão.



Fig. 110 – 1:22:57 – Nesta cena podemos ver a característica ambígua da obra de Buñuel ao escolher para a *mise en scène* uma obra que retrata uma leitora (representação da Vênus Nua), enquanto Séverine, vestida, segura um cigarro. Em ambas as imagens – a do quadro e a da personagem do filme, vemos gestos icônicos que simbolizam a liberação e a independência da mulher: a leitura (no século XIX) e o cigarro (no século XX)

Vivemos num período em que os dispositivos tecnológicos nos permitem tanto múltiplas conexões, quanto fragmentações da experiência. A questão da identidade na “modernidade líquida” se dá por um processo de (re) construção discursiva, por meio de escolhas possíveis historicamente, pelas quais representamos conceitos, os outros e a nós mesmos, imprimindo nosso DNA e um estilo de estar no mundo.

Realizar esta pesquisa em 2020, ano imperativamente transformador, possibilitou-me rever várias questões a respeito das formações imaginárias e dos discursos imagéticos que forjaram a minha própria identidade, profundamente marcada pelo imaginário do cinema e da moda. Na trama da vida podemos, quase sempre, escolher ser autores de discursos construídos a partir de fragmentos biográficos, rever nossas máscaras sociais e forjar identidades flexíveis prontas a se liquefazer. Na era da iconografia, o corpo, enquanto primeiro suporte de textos culturais e como lugar de mídia, possibilita rever, reler e transformar os discursos, pois como disse Le Breton (1999), “pensar o corpo é outra maneira de pensar o mundo”.



Fig. 111 – Séverine contemporaneizada: uma máscara a mais

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E AUDIOVISUAIS

A BELA DA TARDE. Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. Direção: Luiz Buñuel. 1967. 1 filme; 101 min.; Son.; Color.; (1DVD).

ASTRUC, Alexandre. *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo.* **L'écran Français.** n. 144, 1948.

AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. **A análise do filme.** Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltda., 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Trad. Estela dos Santos Abreu; Claudio C. Santor. Campinas – SP: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável (cinema e pintura).** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins, Fontes, 2011.

BARASH, M. **Imago hominis – Studies in the Language of Art.** Viena: Irsa, 1991.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUMAN. Zygmunt. **Identidade:** Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENAIN, Laurence. **Yves Saint Laurent – uma biografia.** Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema – a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLACKMAN, Cally. **100 anos de moda.** Trad. Mario Besighello. São Paulo: Publifolha, 2012.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução.** Trad. Roberta Gregoli. Campinas – SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste.** Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso.** Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

BUÑUEL – LA TRANSGRESSION DES REVES. Direção: Pierre-Henri Gibert. 2017. 1 documentário; 60 min.; Color.; (1DVD).

BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro.** Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- CALLANDRO, Stefania. O semi-simbólico na arte. **Estudos Semióticos**. Disponível em (<http://filch.usp.br/dl/semiotica/es>). Editores responsável: Graciano E. S. Merçon e Mariana Luz. P. de Barros. Volume 5, Número 1, São Paulo, junho de 2009, p. 1-8. Acesso em 10/08/2020.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). **Um jato na contramão**: Buñuel no México. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- COELHO, Ricardo Corrêa. **Os franceses**. São Paulo: Contexto, 2018.
- COLI, Jorge. A obra ausente. In: Etienne Samain (Org.). **Como pensam as imagens**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis – RJ: Vozes, 2013.
- COX, Caroline. **Sedução – a celebração da sensualidade**. Lisboa: Editorial Estampa, 2008.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. Trad. Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- DALI, Salvador. **Libelo contra a arte moderna**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- DAVIS, Fred. **Fashion, Culture, and, Identity**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- DOTTIN-ORSINI, Mirelle. **A mulher que eles chamavam de fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2014.
- ECO, Humberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- ESSE OBSCURO OBJETO DO DESEJO**. Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. Direção: Luiz Buñuel. 1977. 1 filme; 101 min.; Son.; Color.; (1DVD).
- FARAH, Alexandra. **1001 filmes para quem ama moda**. São Paulo: Senai Editora, 2016.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O quadro da análise do discurso no Brasil. **Revista Letras, n. 27**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Jul./dez., 2003, p. 39-46. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11896>. Acesso em 15 de janeiro de 2020.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault. IN: **Estudos do Discurso: perspectivas teóricas**. OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.). São Paulo: Parábola Editora, 2013.
- FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Arqueologia das ciências humanas e história dos sistemas de pensamento. **Ditos & Escritos II**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FOUCAULT, Michel. Arqueologia estética: literatura e pintura, música e cinema. **Ditos & Escritos III**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.

- FOUCAULT, Michel. *Estratégia: poder – saber. Ditos & Escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- GARDIES, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Trad. Pedro Eloi Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- GERACE, Rodrigo. *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GOMBRICH. Ernst H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- GOMBRICH. Ernst H. *La découverte du visuel par le moyen de l'art*. Flammarion, 1983.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do discurso e mídia: a (re) produção de identidades. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo. Vol. 4, p.. 11-25. Nov. 2007.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. *Formação discursiva, redes de memórias e trajetos sociais de sentido: Mídia e produção de identidades*. II Seminário de Análise do Discurso (SEAD), na UFRGS, Porto Alegre, 2005. Disponível em https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1867818/mod_resource/content/1/Gregolin_Formacao_d_iscursiva_redes_de_memoria.pdf. Acesso em 10 de janeiro de 2020.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- HELLER, Eva. *A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*. Trad. Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Trad. Suzana Alexandre. São Paulo: Aleph, 2009.
- LAVIER, James. *A roupa e a moda: Uma história concisa*. Trad. Glória maria de Melo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- LELIÉVERE, Marie-Dominique. *Saint Laurent, a arte da elegância*. Trad. Marly N. Peres. São Paulo: Editora Lafonte, 2011.
- LESSE, Elizabet. *Costumes Design in the movies*. New York: Dover Publications, 1991.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MACKENZIE, Main. *Ismos: Para entender a moda*. São Paulo: Globo, 2010.
- MAFFESSOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática par o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas, Pontes, 2005.
- MARIE, Marie; VERNET, Marc. Entrevista com Christian Metz et la théorie du cinéma. Colóquio Cerisy. **Revista Íris**. Nº 10, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991, p. 288.
- METZ, Christian. **L'Énonciation impersonnelle ou le site du film**. Paris: Klincksieck, 1991.
- MILANEZ, Nilton. Foucault e o cinema: para uma breve arqueologia das imagens em movimento. In: Carlos Piovezani; Luzmara Cursino; Vanice Sargentini. (Org.). **Presenças de Foucault na Análise do Discurso**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.
- MILANEZ, Nilton. Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens. **Revista Acta Scientiarum**. Maringá, vol. 35. N. 4. P. 345-355, Oct-Dec., 2013. Acesso em 25 de janeiro de 2020.
- MILANEZ, Nilton. O corpo é um arquipélago: memória, intericonicidade e identidade. In: Navarro, P. (ed.). **Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos**. São Carlos: Claraluz, 2006.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou O homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Screen, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.
- O DISCRETO CHARME DA BURGUESIA**. Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Garriere. Direção: Luiz Buñuel. 1970. 1 filme; 109 min.; Son.; Color.; (1DVD).
- O FANTASMA DA LIBERDADE**. Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Garriere. Direção: Luiz Buñuel. 1974. 1 filme; 103 min.; Son.; Color.; (1DVD).
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas – SP: Papirus, 2013.
- ÖRMEN, Catherine. **All about Yves**. London: Laurence King Publishing Ltd, 2017.
- LOUDART, Jean-Pierre. O efeito do real. In: **Cahiers du cinema**, n 228, p. 19-28, 1971.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PÊCHEAUX, Michel. **Discurso, estrutura e conhecimento**. Campinas – SP: Pontes, 1997.
- PÊCHEAUX, Michel. O papel da memória. In: ACHARD, Pierre (org.). **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999.
- PÊCHEAUX, Michel. A análise do discurso: três épocas. IN: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheaux**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia (s). **IV Congresso SOPCOM**, abr. 2009. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 24 de março de 2019.

- REED, Paula. **50 ícones que inspiram a moda: 1960**. São Paulo: Publifolha: 2013.
- REED, Paula. **50 ícones que inspiram a moda: 1970**. São Paulo: Publifolha: 2013.
- REED, Paula. **50 ícones que inspiram a moda: 1990**. São Paulo: Publifolha: 2014.
- SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2009.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. **Luis Buñuel**. Madri: Cátedra, 2004 (Colección Signo e Imagem/Cineastas).
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.
- SANTOS, Sonia Sueli Berti. Pêcheaux. IN: **Estudos do Discurso: perspectivas teóricas**. OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.). São Paulo: Parábola Editora, 2013.
- SILVA, Adriana Pucci Penteadado de Faria e. Bakhtin. IN: **Estudos do Discurso: perspectivas teóricas**. OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.). São Paulo: Parábola Editora, 2013.
- SOARES, Alexandre Ferrari; SELLA, Aparecida Feola; COSTA-HÜBES, Terezinha. Maingueneau. IN: **Estudos do Discurso: perspectivas teóricas**. OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.). São Paulo: Parábola Editora, 2013.
- STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Trad. de Heloisa Jahn, São Paulo: Ática, 2000.
- STELE, V. **Fetiche: moda, sexo e poder**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- STEVENSON, NJ. **Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen**. Trad. Maria Luiza X. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- TRISTANA, UMA PAIXÃO MÓRBIDA**. Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Garriere. Direção: Luiz Buñuel. 1970. 1 filme; 109 min.; Son.; Color.; (1DVD).
- UM CÃO ANDALUZ**. Roteiro: Salvador Dali e Luis Buñuel. Direção: Luiz Buñuel. 1929. 1 filme; 16 min.; Son.; PB.; (1DVD).
- VERIDIANA**. Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Garriere. Direção: Luiz Buñuel. 1970. 1 filme; 109 min.; Son.; Color.; (1DVD).
- VIGARELLO, Georges. Exercitar-se, joga. In: **A História do corpo: Da Renascença às Luzes**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2012.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Os Pensadores: Investigações Filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- WUNENBURGER. Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- YVES SAINT LAURENT. **Catalog Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent**. New York: Abrams, 2010.
- ZANI, Ricardo. Cinema e narrativa: uma incursão em suas características clássicas e modernas. **Conexão-Comunicação e Cultura**, 8 (15), 2009. Disponível em <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/118>. Acesso em 25 jun 2019.