

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Saint Laurent e a cultura das mídias:
notas sobre a abordagem fílmica de Bonello**

Solange Wajnman¹

ANO 10. N. 1 – REBECA 19 | JANEIRO - JUNHO 2021

¹ Possui doutorado em Sciences Sociales – Universite Rene Descartes, Sorbonne (1994) e pesquisa de pós-doutorado na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (2009) e no departamento de Estudos Literários da Universidade Federal Fuminense (2015). Atualmente é pesquisadora colaboradora da Universidade Federal do ABC – São Paulo. Tem estudos publicados na área de Comunicação que abordam visualidade, moda e cultura.
Email: solwajnman@gmail.com

**Resumo**

Bertrand Bonello constrói o filme *Saint Laurent* (2014) a partir de uma lógica de inspiração intermidiática pautada no trânsito entre várias esferas (ficção e não ficção, arte e cultura de massas, masculino e feminino) e diversas mídias (vídeo, fotografia, pintura, desenho e ópera), trazendo em termos de sintaxe plástica fílmica, a inovação cultural desencadeada pelo estilista e reconstruindo, pelo olhar poético do cineasta, a importância de Yves Saint Laurent no contexto da cultura midiática. Pautamo-nos sobretudo pelos estudos de Gumbrecht, Müller, Rajewsky e Benjamin.

Palavras-chave: Moda; Artes; Cultura de massa; Estudos de Intermialidades.

Abstract

Bertrand Bonello builds the film *Saint Laurent* (2014) from an inspirational intermedia logic, ruled by the traffic between the many diverse spheres (fictional and non-fictional, art and mass culture, feminine and masculine), and a multitude of media means (video, photography, painting, drawing and opera), bringing, with a poetic take, the cultural innovation triggered by the stylist to the universe of filmic plastic syntax, thus rebuilding Yves Saint Laurent's importance in the media culture context. I have based primarily on Gumbrecht's, Muller's, Rajewsky's and Benjamin's studies.

Keywords: Fashion; Arts; Mass culture; Intermediate Studies.



Introdução

O filme *Saint Laurent*¹, dirigido por Bertrand Bonello, destaca-se pela singularidade de sua abordagem biográfica. Argumentamos que neste filme a construção do universo do estilista Saint Laurent² é articulada segundo uma configuração intermediária que funciona como âncora da sintaxe fílmica. A ideia que norteia este trabalho e que deverá ser demonstrada é a seguinte: Bonello nos transmitiria cinematograficamente a biografia e a criação artística do estilista Saint Laurent como sendo “contaminada” ou inspirada pelo fenômeno midiático, isto é, como uma narrativa repleta de configurações entre mídias e esferas diversas que lhe são correlatas. Em outras palavras, o cineasta encontrou uma abordagem fílmica equivalente à inovação de Saint Laurent, que efetivamente foi aquele que ousou romper com o esquema tradicional da *haute couture* e inseriu a moda no universo do *prêt-à-porter* e no consumo da cultura das mídias.

Dentro dessa perspectiva, isto é, das configurações intermediárias que permeiam o filme, é preciso esclarecer os pressupostos epistemológicos que fundam nossa investigação. Observamos que a própria noção de intermedialidade é tirada de uma extensão conceitual construída a partir de uma variedade de abordagens heterôgenas. Assim, atentar primeiro para a complexidade desse campo das intermedialidades nos parece relevante. Como bem observa Mendes (2011), seria difícil precisar o alcance desse campo, constituindo-se mesmo como um *work in progress* ou um conceito guarda-chuva, embora correndo o risco de imprecisões.

De acordo com Rajewsky (apud DINIZ; VIEIRA, 2012, p. 51), as várias abordagens dos estudos de intermedialidade podem ser resumidas como: a) aquelas que enfocam os progressos midiático-históricos ou as relações genealógicas entre mídias diferentes, os processos de transformação midiática, a formação mesma de uma mídia ou o processo de midiatização enquanto tal; b) aquelas que tratam das questões relativas ao reconhecimento de uma mídia ou pretendem explicar as funções da mídia em geral; e c) aquelas oriundas da literatura e áreas afins que enfatizam as diversas formas e funções que as práticas intermediárias concretas assumem em textos individuais

¹ *Saint Laurent* (2014) – Produção: Mandarin Cinéma, EuropaCorp/Orange Studio, Arte France Cinéma/Scope Pictures; diretor: Bertrand Bonello; roteiro: Bertrand Bonello e Thomas Bidegain; música: Bertrand Bonello. Fonte: “Fiche sur *Saint Laurent*”, 2014, disponível em: <<http://www.unifrance.org/film/35683/saint-laurent>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

² Yves Henri Donat Mathieu-Saint Laurent (1936-2008) foi um designer de moda francês, fundador da marca Saint Laurent, e um dos nomes mais significativos da alta costura do século XX. Trabalhou com Christian Dior quando jovem e em 1962 fundou com Pierre Berger sua própria marca. Em 1966, foi o primeiro a popularizar o *prêt-à-porter*, a moda de bom gosto e bom corte, como acessórios de moda a preços mais acessíveis que a alta-costura, em sua boutique Rive Gauche, em Paris. Interessante ressaltar também que ele foi o criador do smoking feminino e que foi pioneiro em utilizar modelos negras nos seus desfiles.



específicos, sejam eles filmes, encenações teatrais, pinturas, dentre outros (RAJEWSKY apud DINIZ; VIEIRA, 2012: p. 52).

De maneira mais sintética, porém ainda geral, Mendes observa que “a intermedialidade surge [...] como área de estudos onde convergem diversas interdisciplinaridades” e a partir de “práticas comunicacionais desenvolvidas simultaneamente em, ou para, diferentes mídias, ou usando meios e dispositivos comuns a diferentes mídias: imprensa, rádio, cinema, televisão, internet” (MENDES, 2011: p. 2). Servimo-nos também dos estudos de Adalberto Müller (2012: p. 169-170), para quem, enquanto lógica, “a intermedialidade se define, grosso modo, como a relação que se estabelece entre diversas mídias e produtos midiáticos, e que estes estabelecem entre si, através de processos de adaptação, citação, hibridização etc., ressaltando a midialidade de sua constituição e de seu sentido”. Se essas definições constituem o escopo geral dos estudos de intermedialidades, podemos aqui, no interesse de nossa argumentação a propósito do filme de Bonello, trabalhá-las em duas frentes: no alcance mais amplo do conceito e no sentido mais estrito, como iremos propor.

No que diz respeito ao conceito mais amplo, de acordo com nossa leitura de Müller (2012, p. 126), que vê uma aproximação da área de estudos da intermedialidade com a Teoria da Mídia, também marcada por essas práticas interdisciplinares, podemos estender esse conceito como campo transdisciplinar, “envolvendo estudos de Literatura, Estética, Tecnologia, Informática, Comunicação, Neurologia, Filosofia e, eventualmente, Transportes” (MÜLLER, 2012: p. 126). De fato, para ele, o fato midiático pode ultrapassar a questão da comunicação. Assim como a Teoria da Mídia, “os estudos de intermedialidade”, observa Müller, “se abrem para o amplo espectro que envolve mídia e realidade, mídia e história, mídia e política, mídia e indústria, mídia e corpo” (2012: p. 171), além naturalmente do cinema e da literatura. Assim, dentro dessa concepção mais ampla, pretendemos situar uma das dimensões intermediáticas do filme de Bonello, pela abertura às questões da mídia: História, Corpo e Estética.

Rajewsky, por sua vez, também entende que a questão da intermedialidade traz um aspecto mais amplo, além dos cruzamentos das mídias individuais. Ela aponta para um sentido amplo (2012: p. 57) quando observa que, além das especificidades midiáticas ou do cruzamento de fronteiras, há que se pensar no potencial heurístico das “concepções de gênero, bem como das de mesclagem de gêneros ou do próprio ato de minar as fronteiras genéricas (2012: p. 56). Mesmo que Rajewsky pareça se referir a gêneros artísticos ou de mídia, permitimo-nos aproveitar a sugestão da “configuração intermediática” para compreender a operação que Bonello também realiza ao misturar gêneros e categorias distintas como ficção e realidade, arte e cópia, alta e baixa cultura, homem e mulher, sobretudo porque ele estará embasado pela configuração



intermediática no sentido restrito, como iremos argumentar nesta nossa investigação. Em outras palavras, se o termo “configuração” intermediática pode ser associado a instâncias e esferas gerais que transitam no filme, mais explícita ainda será a lógica que consiste em citar, remeter, hibridizar, adaptar entre mídias específicas. Assim, no filme de Bonello, como veremos, essa operação intermediática específica consistirá, por exemplo, em um balé que se transforma em pintura, um desenho que se transforma em pintura, um jornal impresso que se transforma em vídeo, dentre outros. Será, pois, dentro do escopo de configurações intermediáticas no plano geral e específico que trabalharemos a biografia do célebre estilista Saint Laurent dirigida por Bonello: de um lado, a partir dos modos intermediáticos em sua configuração de mescla de gêneros e esferas, e de outro, em seu plano expressivo enquanto citação, remissão, hibridização entre artes e mídias.

Enfim, o que propomos aqui é uma leitura sobre os caminhos pelos quais Bonello narra o impacto de Saint Laurent no mundo da moda, vinculados sobretudo à desestabilização da tradição e à dissolução das fronteiras entre arte, cultura de massas e gênero.

Uma biografia sensível

Um pressuposto importante deste estudo é a ideia de que as configurações intermediáticas atuam a partir da presença sensível do estilista, presença esta que marca a construção biográfica dirigida por Bonello. Em outras palavras, as configurações intermediáticas gerais e específicas são geradas como biografia a partir da apresentação sensível do espaço e tempo histórico que circunscrevem a vida de Saint Laurent.

Assim, vejamos: em 2014, foram lançados de maneira simultânea dois filmes franceses praticamente homônimos sobre o estilista e designer de moda Yves Saint Laurent, falecido em 2008: *Yves Saint Laurent*² e *Saint Laurent*³. Constituindo-se aparentemente como filmes biográficos ou “*biopic*” (abreviatura de *biographical motion picture*), os dois filmes se diferenciam e trazem abordagens distintas. No caso do primeiro filme, seu diretor Jalil Lespert explica que pretendeu mostrar o extenso percurso da vida de alguém que lutou por seus sonhos, não obstante a complexidade de sua vida (drogas, homossexualidade, timidez), bem como sua história de amor com Pierre Berger⁴.

² *Yves Saint Laurent* (2014) – Produção: WY productions/SND, Cinéfrance; diretor: Jalil Lespert; roteiro: Marie-Pierre Huster/Jalil Lespert; música: Ibrahim Malouf; figurino: Madeline Fontaine. Fonte: Allociné, “*Yves Saint Laurent: casting complet et équipe technique*”, 2014, disponível em: <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-217634/casting>>. Acesso em 16 nov. 2018.

³ Cf. nota 1.

⁴ Cf. entrevista com o diretor Jalil Laspert disponível em: <<http://youtube/IU2IUA6pObl>>. Acesso em: 20 jan. 2019.



Por outro lado, o filme de Bonello, tendo como base um período limitado na vida de Saint Laurent (dos anos 1967 a 1976), se propõe a ultrapassar a biografia factual do estilista, introduzindo na narrativa uma grande riqueza de elementos subjetivos e poéticos. De fato, Bonello dispensa, em grande medida, conteúdos informacionais ou uma representação fidedigna do estilista, refugiando-se no sensível. Como então essa biografia pôde se organizar temporalmente?

Segundo Aumont (2018: p. 78), para quem o documentário busca laços de causa e efeito empíricos e factuais, a ficção, ao contrário, pode produzi-los artificialmente, fortalecendo-os ou fragilizando-os. Segundo esse autor, basta apenas uma suficiente semelhança com os dados factuais para que o contrato ficcional possa ser estabelecido com o público. Assim, como diz Bonello⁵, as “coisas visuais e romanescas” são trabalhadas a partir dos dados factuais da biografia sem uma preocupação excessiva de fidedignidade.

Os dados empíricos, embora circunstanciados pelo tempo, são apenas a base para a exploração de todo um universo visual. É o próprio Bonello quem diz:

[...] Quando me disseram o nome de Saint Laurent, eu pensei em todo um universo visual, disse a mim mesmo: está aí a possibilidade, em termos romanescos e visuais, de fazer algo a que eu não tive acesso e que me foi fornecido “de bandeja” porque era um personagem existente. Eu não sou fã de biografia, mas se tivesse inventado totalmente esse universo, o personagem teria sido excessivo, enquanto a realidade me permite fazer tudo isso. Então foi quase o gatilho: passar pela realidade para me permitir coisas visuais e romanescas que eu provavelmente não me permitiria inventar⁶. (BONELLO, 2014, tradução nossa)

Nesse contexto, destaca-se a questão da experiência subjetiva, em que o fio condutor da história parece ser muito mais vivido do que informado. Não se utiliza o tempo histórico como moldura de sua vida e obra, antes se lança mão da vivência e do impacto da criação de Saint Laurent na emergência de uma cultura de massa. Será a

⁵ Cf. entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8rtBx7jVYj0>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

⁶ Quando n'a dit le nom de Saint Laure je pense à tout un univers visuel et là je me suis dit: volà je vais avoir la possibilite em termes de romanescque et de visuel, de faire quelque chose auquel j'ai jamais eu l'access et qui m'a été fourni sur um plateau car ça a été un personnage existant. Je suis pas de out fan de biopic reste que si j'avais totalmente inventé ce univers lá e ce personnage lá ça aurait été trop. Alors que la la réalité m'autorise a faire tout ça. Donc ça a été presque le declic: passer par la réalité pour m'autoriser de choses visuels et romanescques que probablement je ne me autorisaraít a inventer. (No original)



lógica expressiva que definirá a marcação temporal, isto é, Bonello compartilha a biografia do estilista através dos recursos audiovisuais de seu filme. Ora as cores, que se alternam entre as fases criativas e mórbidas do estilista (conforme as próprias palavras de Bonello⁷), a ambiência sonora e visual veiculada pelas músicas e roupas (na boate ou nos grandes desfiles) ou ainda os efeitos gráficos visuais, tudo isso pode nos remeter aos sentidos. Nesse contexto, é interessante nos referirmos ao conceito de *Stimmung*⁸ de Gumbrecht (2014), que abre novas chaves de investigação para a compreensão de um filme como esse. Para ele, há que se pensar no clima e na atmosfera veiculada. É a partir da sensibilidade estabelecida entre os materiais da forma fílmica e o corpo que a “presença” de Saint Laurent se realiza, levando à compreensão imediata da figura algo mítica, sensibilidade esta não exatamente intelectual. Gumbrecht aplica o conceito a propósito da leitura de um romance, mas ele também poderia ser dirigido à leitura do filme em questão:

Ler com atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos como realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. (GUMBRECHT, 2014: p. 14)

Dessa maneira, compreende-se que, além da linearidade narrativa, o espectador também captaria o fio narrativo a partir de uma superfície sonora e visual – plasticidade das imagens, cores, reflexos, elementos gráficos e música – que convoca a uma ambiência de ordem sensível. Assim, o tempo histórico cronológico não se instaura como moldura externa às realizações do protagonista. Quando é necessário estabelecer marcadores de tempo, estes se constituem de maneira integrada à vida do personagem, sobretudo como o fruto de fases que se alternam entre o criativo, o alienado, o mórbido e/ou o saudosista. Esse seria o caso, por exemplo, da sequência de várias estampas de jornais estáticas que aparecem datadas com assuntos políticos bombásticos (manifestações de maio de 68, Guerra do Vietnã, movimento pelas liberdades civis nos Estados Unidos etc.), mostradas em tamanho gigante que ocupam metade da tela, enquanto imagens em movimento se contrapõem às primeiras, com temáticas do mundo colorido e alegre das coleções do estilista entre o final dos anos 1960 e meados de 1970. Bonello mostra aqui uma relação do estilista com o tempo, mas ela

⁷ Cf. entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8rtBx7jVYj0>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

⁸ Palavra alemã que relaciona os estados de espírito e as atmosferas específicas derivados de um instrumento musical.



é apresentada sobretudo de maneira sensível e diegética, e não como informação exterior com vistas ao esclarecimento lógico do fio narrativo.

De fato, a ordem formal cronológica não é mais importante do que o exuberante universo plástico pautado por cores, formas e texturas que povoa os eventos e sonhos do estilista. Os encadeamentos dos fatos dentro de marcadores temporais externos não importam verdadeiramente. Assim, uma referência a Jean Paul Gautier, que emerge como estilista pop na década de 1980, e não nos anos 1970. Observa-se também certos movimentos de reversão do tempo, articulado de idas e vindas entre o jovem Yves Saint Laurent e o senhor desiludido (encarnado por Helmut Berger, personagem ressentido de *Violência e paixão*), e ainda como criança sonhadora: elementos plenos de plasticidade veiculados pelos antigos filmes da televisão em preto em branco ou pelas cores dos vestidos que esvoaçam nos sonhos e desfiles.

Entre objetos, gênero e culturas: configurações intermidiáticas amplas

Uma vez introduzida a base sensível da narrativa biográfica, como argumentamos anteriormente, discutimos aqui um escopo de configurações intermidiáticas possíveis construídos por Bonello. Nesse contexto, uma primeira questão é a emergência do *prêt-à-porter*, que se mostra importante e serve de base para a construção de configurações intermidiáticas amplas que daqui se desdobrarão, tais como o trânsito entre arte e cultura de massa, autenticidade e cópia, sexualidade e gêneros.

Seria útil, neste contexto explicitar as diferenças entre entre a *haute couture* e o *prêt-à-porter*. A introdução do sistema da alta-costura se dá por volta de 1860 com Charles Frederick Worth e em seguida com Paul Poiret que retiram a moda de um sistema artesanal sem autonomia para a criação artística. Antes deles, alfaiates e costureiras eram personagens anônimos ligados à esfera inferior das “artes mecânicas” (LIPOVETSKY, 1989: p. 82) que obedeciam às demandas de sua clientela aristocrática. Não havia liberdade de criação. Tratava-se muito mais de evidenciar detalhes decorativos e ornamentais do que realmente efetuar mudança de formas no vestuário só possível através destes mestres autônomos do século XIX. Deslocando o poder da aristocracia dominante que pagava pelas executantes habilidosas, a burguesia rica da era industrial aceita as novas criações que implicaram, no seu início na libertação da silhueta feminina longe de espartilhos e crinolinas. Essa autonomia da criação implicava também, para aqueles novos costureiros e os que o sucederiam, na escolha dos tecidos e na escolha de uma etiqueta própria.

Sabemos que, não obstante o sucesso de sua *haute couture*, Yves Saint Laurent foi o precursor do *prêt-à-porter*. Se a primeira se define a partir das regras da *Chambre Syndicale de la Haute Couture* (tipo de ateliê, quantidade de costureiras, número de



provas por roupa, número de coleções e desfiles), o *prêt-à-porter* oferece maior praticidade para adquirir roupas, variedade de estilos e preços. Foi a partir da boutique Saint Laurent na Rue de Tournon que centenas de boutiques femininas, e depois também masculinas, surgiram no mundo inteiro. Sabe-se que a marca Saint Laurent enveredou por uma série de objetos, como perfumes e óculos, inaugurando uma estratégia de modelo de negócios pautado no consumo ampliado de moda e design. No entanto, a questão conceitual que o filme vai explorar é complexa pois o *prêt-à-porter* não significa exatamente a roupa massificada do sistema industrial. Como sublinha Lipovetsky (1987: p. 109) a expressão francesa surge em 1949 com J.C. Weill, justamente para libertar a confecção de marca da má imagem cunhada pela expressão americana *ready to wear*, sistema este sim, voltado a um público homogêneo, apresentando muitas vezes falta de acabamento, de qualidade e de criação. O sistema do *prêt-à-porter*, está relacionado a um progresso qualitativo da moda industrial já que coloca a novidade, o estilo e a estética na rua com artigos mais criativos, timbres personalizados, reduzindo em certa medida, o sistema de anonimato da escala massiva. Na mesma medida podemos dizer que os objetos de consumo pautados no sistema de moda e design como os acessórios, recebendo influências artísticas também não devem ser meramente encaixados de forma quantitativa no sistema industrial. Porém, mesmo diante desses argumentos, é preciso reconhecer que o sistema do *prêt-à-porter* ainda tem atrás de si um poderoso sistema industrial e do marketing especializado visando dimensões reprodutivas em maior ou menor escala.

No filme, a temática da *haute couture* x *prêt-à-porter* e suas implicações industriais é o mote para uma narrativa que se desdobra na existência de tensões entre sistemas de moda diferenciados em várias passagens. Tensões estas que não passam despercebidas por Bonello, cuja remissão à Walter Benjamin sobre o “abalo na tradição” e o “enfraquecimento do valor do culto” é evidente.

Assim entendemos a fala do velho Yves Saint Laurent encarnado por um Helmut Berger que, tal como o personagem de *Violência e paixão*, de Visconti, relata sua melancolia. Ele alega haver sonhado com Madame Chanel no antigo Ritz e que, juntos, lamentavam o declínio da *haute couture*. Esse mesmo Saint Laurent velho contempla na TV uma cena de *Os deuses malditos*, de Visconti, protagonizada pelo mesmo Berger no auge da beleza e da juventude.

Nesse mesmo contexto, pode-se dizer com Walter Benjamin que a aura inicial da autêntica obra de arte teria se deslocado para a reprodução dos produtos de design e moda. Mas, nesse movimento, ganha-se em aparência o que se perde da essência, ou “afastamento do valor da exposição do valor do culto”. Benjamin sublinha que



o conceito de aura permite resumir estas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. (BENJAMIN, 1936)

Ainda por esse viés, podemos mencionar o apartamento de Yves Saint Laurent com seu companheiro, situado à Rue de Babylone. Trata-se de um espaço repleto de pinturas originais, mobiliário e relíquias preciosas orientais garimpadas em viagens e leilões. Com certeza são imagens de objetos autênticos. Não estaríamos justamente aqui próximos daquilo que Benjamin classifica como “valor do culto”, da essência em contraposição ao “valor da exposição”? A imagem de um santuário é o que parece mais adequado para descrever esse espaço. Aplica-se aqui o caso do colecionador de arte, aquele que segundo Benjamin ainda pode reunir os destroços que sobrevivem à liquidação da aura enfraquecida pela reprodutibilidade. Benjamin observa:

o conceito de autenticidade nunca cessa de se projetar para além do que se lhe atribui. (Isto é particularmente claro no caso do colecionador que conserva sempre algo de servidor do fetiche e, através da posse da obra de arte, participa em sua força de culto.) Apesar de tudo, a função do conceito do autêntico na observação da arte mantém-se inequívoca: com a secularização da arte, a autenticidade toma o lugar do valor de culto. (BENJAMIN, 1936)



Figura 1: Objetos do acervo particular de Saint Laurent.

Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.

Se a longa sequência sobre as obras de arte pode se constituir como o culto do objeto autêntico, o diálogo com o fragmento, a cópia e o *kitsch* também permanece, e aqui passamos para outra esfera de configurações intermediárias. Inspirado por Paloma Picasso e por sua amiga Loulou de la Falaise, que constituíam seu look por meio de objetos garimpados em brechós, bem como nas figuras de atrizes de Hollywood no período da ocupação alemã, Yves Saint Laurent introduz a questão do objeto retrô, da cópia e do vintage. Na biografia de Saint Laurent, Laurence Benaïm observa: “A bomba retrô joga as bases do estilismo contemporâneo: colagem, mistura de velho e novo e essa dessacralização da alta costura pelos *marché aux puces* (brechós) que lhe fará dizer: a rua e eu, uma história de amor⁹” (BENAÏM, 2002, p. 326, tradução nossa).

De fato, esse movimento em direção aos objetos do *marché aux puces*, do *bric-à-brac*, e ainda a cópia aos ícones de Hollywood é um movimento que merece destaque no filme, e Bonello pontua essa relação em várias passagens, como quando pede a Loulou de la Falaise que lhe descreva em detalhes a procedência de todos os elementos de seu vestuário, todos eles oriundos de diversas fontes heteróclitas.

⁹ La bombe “rétro” jette les bases du stylisme contemporain: collage, mélange vieux et du neuf, et cette désacralisation de la haute couture par les Puces, qui lui fera dire: “La rue et moi, c’est une histoire d’amour”. (No original).



Figura 2: Conversa sobre moda com a amiga Loulou de La Falaise.

Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD

Ou ainda quando assistimos a uma longa sequência de signos estéticos com cores intensas, vibrantes e fluorescentes e ouvimos *em off* o pensamento de Andy Warhol colocado em contraponto à fala de Saint Laurent lançando dúvidas acerca dos efeitos aparentemente nocivos da reprodutibilidade dos objetos de arte. Ambiguidade esta que se desdobra na tensão entre a *haute couture*, o *prêt à porter* e suas intercessões com a moda industrial. Ainda aqui a remissão à Warhol não é gratuita pois como observa Silvia Grandi (2008, p.92) foi com ele que “a comercialização e a massificação em série, o consumo e o glamour encontram acolhida digna também na arte, que se torna mercadoria de troca, descendo a sua aristocrática torre de marfim para mergulhar totalmente na sociedade de consumo”.

Sabe-se que foi com a pop art que se abre um diálogo com a linguagem das histórias em quadrinhos, com a fotografia, o design, a comunicação de massa e a publicidade. E é neste contexto que o diálogo entre Saint Laurent e Warhol se coloca.



Figura 3: Loja de *prêt-à-porter* recém-inaugurada. Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.

Mais interessante ainda enquanto cruzamento de esferas intermediáticas é a ambiguidade dos elementos da mídia e a *haute couture*. É por meio da referência ao *star system*, do glamour das estrelas de Hollywood, que essa discussão de Bonello se enriquece. Algumas citações são evidentes, como quando Saint Laurent repensa sobre o que seria o verdadeiro vestido Saint Laurent e está cercado por retratos de estrelas de cinema, quando retoma a moda dos anos 1940 em um de seus desfiles ou quando insiste em reproduzir a sobrancelha depilada de Marlene Dietrich em uma de suas modelos.

Nesse contexto, podemos pensar com Gilles Lipovetsky em como o recurso à magia da estrela de cinema é um elemento ambíguo dentro do mundo de Saint Laurent. Ao mesmo tempo em que se caminha para uma sociedade de consumo com a desagregação individualista do tecido social, clama-se com nostalgia pela magia da ordem de um mundo tradicional. Em outras palavras, por um mundo onde a arte não seria dessacralizada e na qual o “valor do culto” ainda pudesse se estabelecer. Lipovetsky observa:

[...] Na medida em que o fenômeno é inseparável da busca da identidade e da autonomia privada, só pode aparecer no universo democrático em que se operaram a dissolução da ordem hierárquica desigualadora e a desagregação individualista do tecido social. Nada de estrelas em um mundo em que os lugares e os papéis são fixados com antecedência, segundo uma ordem preestabelecida desde sempre. A desigualdade entre o fã e a estrela não é a que

liga o fiel a Deus, mas aquela ligada à revolução democrática, em que todos os seres, soltos, livres, podem reconhecer-se uns nos outros, em que se deseja conhecer tudo na intimidade cotidiana do outro, em que se pode exprimir seu amor sem barreira nem reserva, para além das diferenças de idade, posições sociais, de celebridade. [...] Na raiz da “liturgia estelar”, há mais do que magia do *star system*, mais do que a necessidade antropológica de sonhos e de identificações imaginárias: há a dinâmica da igualdade que liberou o sentimento amoroso de todo o quadro ritual. (LIPOVETSKY, 1989: p. 220-1)

Observa-se aí como o apelo à mídia, com seus recursos imagéticos, pode efetivamente fazer bascular dimensões distintas, e trazer elementos da esfera do imaginário à vida cotidiana. Bonello não explica Saint Laurent e suas contribuições em termos da cultura, seu mérito é apresentá-lo a partir do trânsito entre configurações intermediáticas amplas entre arte e cultura de massa, autenticidade e cópia a partir da vida de Saint Laurent.



Figura 4: Fotografias de estrelas de Hollywood.
Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.

Finalmente, como uma das mais importantes temáticas do filme, destaca-se a questão da sexualidade e gênero. Embora não possamos nos aprofundar aqui na questão da homossexualidade do estilista também discutida no filme, apontamos para a criação do smoking como vestuário feminino, uma criação que é reconhecida pela crítica de moda internacional e difundida mundialmente. Para Bonello, é menos importante

trazê-la de maneira factual do que abordá-la por meio de imagens sobrepostas e desarticuladas de um fio lógico narrativo. Ele mostra a complexa cadeia psicossocial que engendra a subjetividade dessa criação. Assim, passa-se da própria identidade homossexual para a androginia da amiga modelo que exibe o smoking (pautada na figura real de Betty Catroux), e para a ambiguidade de duas outras mulheres que, ao serem exibidas em um ensaio publicitário, transitam entre o nu e os códigos de vestimenta masculinos.



Figura 5: Prova do smoking com a modelo e amiga Betty Catroux.

Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.



Figura 6: Reflexões sobre o smoking.

Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.



Em seguida, em um longo plano sequência, observamos soldados reunidos que entoam um hino, em uma clara associação entre o poder militar e os códigos de poder. Observa-se no filme que o smoking surge como criação significativa no Ocidente a partir de uma intrincada rede subjetiva. Corpos, gêneros e identidades transitam nesse movimento, assinalando assim a concepção de arte e criação segundo Bonello.

Em síntese, buscamos identificar neste item alguns dos cruzamentos possíveis entre arte e cultura de massa, autenticidade e cópia, sexualidade e gênero, que, segundo nossos pressupostos, constituiriam a proposição de uma configuração intermediática geral do filme de Bonello; isto é, dentro da perspectiva de uma leitura ampla do termo intermediático, onde domínios da História, corpo e estética se cruzariam a partir de uma discussão da mídia.

Entre mídias e artes: configurações intermediáticas no sentido específico

Se até aqui trabalhamos configurações entre esferas maiores, interessa-nos agora mostrar os modos de atuação intermediáticos específicos, isto é, em seu plano expressivo como citação, remissão, hibridização entre artes e mídias.

Nesse contexto, há que se considerar que tal operação construída por Bonello revela inclusive uma identidade com o próprio Saint Laurent, que se alimentava de um arsenal de referências estéticas combinadas na elaboração e exibição de suas criações. São muitas as relações estabelecidas entre moda, pintura, desenho, arquitetura, ópera, literatura, cinema, imprensa escrita e vídeo.

Ora, Saint Laurent adquiriu, durante toda a sua trajetória, uma série de obras de arte originais cuidadosamente escolhidas. Sabe-se que muitas delas foram não somente objetos de inspiração, mas serviram como citação direta em suas coleções. Estampas, cores e formas foram elaboradas de acordo com padrões artísticos oriundos de várias dessas obras plásticas. A série de modelos de 1965, por exemplo, teve como influência explícita a obra de Piet Mondrian. A citação da obra de Matisse também é parte importante de seu conjunto de referências. Há vestidos inspirados diretamente nos quadros *La Gerbe* e *L'escargot*. Em 1988, Saint Laurent desenha lírios e girassóis que remetem às pinturas de Van Gogh e às ninfeias de Claude Monet. Os arlequins e toda sorte de instrumentos cubistas de Picasso e Braque também foram contemplados em alguns modelos. Poderíamos ainda citar as referências ao artista pop Andy Warhol, que efetivamente se torna seu interlocutor, ao marcar ele também uma orientação para o consumo e o *prêt-à-porter*.

Ao mesmo tempo, sabe-se das incursões de Saint Laurent pelo cinema – onde recupera ícones como Marlene Dietrich e as atrizes dos anos 1950 –, pelo teatro – para o qual confeccionou figurinos – e ainda pela ópera e seus cantores, de que era um



admirador constante. Nenhuma dessas intermedialidades escapa ao olho atento da direção de Bertrand Bonello. Agindo também como estilista, ele traz para o filme esse jogo de remissões, criando várias referências estéticas que estão interconectadas. Um trabalho minucioso, como relata o próprio diretor quando entrevistado:

Quais foram as grandes referências estéticas que você priorizou para criar esse universo para o filme?

Quis me aproximar ao máximo das referências estéticas de Saint Laurent. Então Proust, Maria Callas, Marlene Dietrich, o cinema dos anos 1940... Tentei fazer com que essas referências aparecessem e isso me ajudou. Nós usamos uma expressão, “phantom esthétique” [algo como um simulador de estética], e eu passei dois anos e meio usando a mesma phantom esthétique que ele. (PACCI, 2014)

Ao utilizar o *phantom esthétique* (sic), o cineasta hibridiza a linguagem cinematográfica com outras materialidades, agindo de maneira intermedial e aproximando-se de Saint Laurent. É interessante também retomar, dentro desse campo das operações intermediárias específicas, a noção de “*stimmung*”, que vincularia o espectador de maneira sensível à passagem do tempo. Não se trataria, como observamos anteriormente, de estabelecer uma ordem cronológica, mas de proporcionar uma ambiência onde se possa experimentar a passagem do tempo, experiência inclusive que é várias vezes invertida.

É através da passagem do tempo que apreendemos como viveu e criou Saint Laurent. Assim, assistimos durante a narrativa à irrupção da linguagem videográfica nas várias sequências em que o estilista e seus amigos dançam nas discotecas nos anos de juventude. Luzes, neons, cortes rápidos da câmera cruzam o ambiente da discoteca e configuram cinematograficamente o período do final dos anos 1970. Com uma linguagem próxima ao videoclipe, Bonelli traz para o receptor a mesma percepção que se estabelece diante da televisão e das imagens eletrônicas. Vizinha a essa configuração fílmica é a cenografia colorida, cintilante e estilizada pop dos anos 1960, dentro da qual Saint Laurent trava um diálogo imaginário com Andy Warhol, ao qual já nos referimos mais acima.



Figura 7: Diálogo com Andy Warhol. Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.

É interessante perceber que, a partir da estética de base tecnológica que emerge nesse período e que se acentua na batida das discotecas, irrompe no filme a temática moda-arte x moda-consumo. Não seria coincidência, portanto, que Bonello pudesse vincular a esse substrato estético-tecnológico a sensação do enfraquecimento da arte na alta costura, presente em várias sequências do filme, que discutimos anteriormente apoiados no pensamento de Walter Benjamin. O uso da linguagem videográfica, nesses termos, não é somente mais um elemento expressivo utilizado dentre outros, para ressaltar a plástica do filme. Ele é, de fato, constitutivo da ambiência de uma época que carrega em si as ambiguidades da arte e da cultura de massas.

Saint Laurent de Bonello também traz uma remissão explícita aos jornais e à televisão, dois suportes diferentes já apontados. Há sequências inteiras desses meios que se hibridizam à linguagem cinematográfica. Assim, em um jogo de intermedialidades, a tela do cinema se impregna do design de jornal, transmutando-se, por momentos, em sequências impressas ou telejornalísticas. A partir desse recurso, Bonello constrói uma linha divisória na tela, em que notícias e as criações de Saint Laurent são colocadas lado a lado, em uma clara provocação de Bonello a respeito da biografia descritiva tradicional e o tempo cronológico, como já vimos.

Do mesmo modo, antigos dramas de Hollywood com suas divas são evocados por longas sequências por meio de uma televisão em preto e branco que ocupa metade do cenário. Aqui também o diálogo com outras mídias ajuda a compor um sentido, nesse caso o mundo afetivo de Saint Laurent, em que a figura da mãe tem grande relevância, como mostraremos adiante.

Retomando a variedade de remissões, ainda podemos observar, por ocasião do lançamento de sua coleção de 1976, uma estética que remonta à diversas obras das artes, incluindo o barroco (holandês), mas concentrando-se em períodos algo mais recentes da história da arte, como o romantismo tardio, o impressionismo, e em obras que refletem o interesse dos pintores da virada do século por culturas consideradas exóticas. Vidros, espelhos, objetos com tons dourados marcam majestosamente toda a ornamentação das passarelas, onde passeia a câmera, aproximando, afastando e fusionando várias imagens. O som potente de Maria Callas completa as sequências. Aliás, a exibição da coleção foi, como disse o próprio Saint Laurent, repleta de remissões às artes:

“De todas as minhas coleções, não é a mais bem-sucedida, mas é a mais bela”, resumirá Saint Laurent. “Foi um espetáculo profundamente egocêntrico! Mergulhei em meu passado, fazendo referência a todos os meus pintores e óperas preferidos.” Delacroix, Georges de La Tour, a *Moça do brinco de pérola* de Vermeer, Visconti, Madame Bovary, Maria Callas. Pela primeira vez, um desfile de moda é acompanhado por música de ópera. (PÚBLICO, 2010)

No filme, todas essas remissões culminam em um espetáculo de natureza multimidiática: arquitetura, iluminação, coreografia, música.



Figura 8: Desfile “Opéra-Ballets russes”

Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.



Podemos também apontar intertextualidades entre a pintura e o desenho. O filme nos mostra uma série de desenhos, os croquis de moda desenhados por Saint Laurent. Vários desenhos que cobrem uma parte importante do cenário e nos aproximam da obra de Matisse, por exemplo. E, ainda, a passagem inesperada dessas pinturas para o *close* do rendado entrelaçado em ferro do corrimão da escada.

Interações entre o cinema de Bonello e a literatura de Proust

Ainda dentro do domínio das relações intermediáticas específicas, observamos como as relações com a literatura de Proust abundam nessa visão cinematográfica de Saint Laurent. Trata-se aqui de referências explícitas no plano da narrativa. Vejamos: o protagonista se hospeda em um hotel sob o pseudônimo de Swann, repete uma frase do escritor por ocasião de um discurso, ganha uma pintura com o motivo do quarto de Proust, movimenta-se nervosamente em uma sequência em que em se deita em uma cama idêntica àquela e, por fim, seu talento é comparado explicitamente ao do escritor. Assistimos a uma de suas assistentes dizer em uma das cenas finais que, da mesma forma que o estilista Jean Paul Gaultier (considerado o *enfant terrible* da moda nos anos 1980-90) estaria para a cultura de massa e as HQs, ele, Saint Laurent, estaria para Proust e a literatura.



Figura 9: Pintura do quarto de Proust.
Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.



Figura10: Saint Laurent em seu quarto.

Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.

Não é difícil também perceber no filme uma aproximação ao Proust de *Em busca do tempo perdido* e a questão da memória e criação em Saint Laurent. Assim, as cores, as formas e as texturas de sua casa em Marrakesh lhe remetem diretamente à infância e ao convívio com sua mãe na Argélia. São essas reminiscências refeitas em mecanismos associativos que vão se materializar nos croquis desenhados. Embora não tenhamos aqui interesse em discutir os mecanismos da memória involuntária ou voluntária, o filme mostra como são frequentes as dificuldades do protagonista para entrar no processo criativo, e a referência aos signos sensíveis de Marrakesh surge algumas vezes como parte do processo de criação.

Nesse contexto, o ensaio de Deleuze sobre os signos de Proust¹⁰ nos é precioso. Aprendemos com esse autor que, ao contrário dos vazios signos mundanos¹¹ que nos fazem perder tempo, os signos sensíveis para Proust já têm algo mais próximo da

¹⁰ São quatro os signos examinados por Deleuze (2006, p. 82), e cada um deles corresponde a uma destas possibilidades: os signos mundanos implicam principalmente um tempo que se perde; os signos do amor envolvem particularmente o tempo perdido. Os signos sensíveis muitas vezes nos fazem redescobrir o tempo, restituindo-o no meio do tempo perdido. Finalmente, os signos da arte nos trazem um tempo redescoberto, tempo original absoluto que compreende todos os outros.

¹¹ Observa Deleuze a respeito dos signos mundanos: “Vazio, burrice, esquecimento: essa é a trindade do grupo mundano” (2006, p. 76). A moda, nesse contexto, seria uma perda de tempo porque a essência das coisas (que, ao contrário, se manifestará na arte e no estilo) se encarnaria aí de maneira cada vez mais distante (2006, p. 17). O que se tem aqui como signos mundanos no filme de Bertrand Bonelli são a velocidade e a transitoriedade dos signos de moda, expressos como efêmeras coleções de primavera, verão, outono e inverno.



essência e da arte que nos aproximam do sentido das coisas. Eles são superiores aos signos mundanos e do amor, mas inferiores aos da arte. Os signos sensíveis ainda são signos da vida, porém preparam o caminho da arte e do estilo.

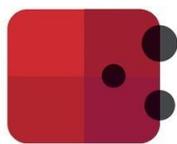
Assim, é pelos signos sensíveis que a famosa memória involuntária de Proust pode ser acessada para nos trazer o sentido das coisas. Deleuze observa:

[...] Aprendemos uma qualidade sensível como signo; sentimos um imperativo que nos força a procurar seu sentido. Então, a memória involuntária, diretamente solicitada pelo signo, nos fornece seu sentido (como Combray para a Madaleine, Veneza para as pedras do calçamento...). (DELEUZE, 2006: p. 11)

Se as cores, formas e texturas de sua casa em Marrakesh podem ser uma amostra de signos sensíveis que já estão no caminho do processo criativo, temos também elementos de memória e de imagens quase alucinatórios que, ainda mais rapidamente, vão se constituir como arte e estilo de Saint Laurent. Ao final do filme, a sequência fala por si só.

Uma televisão ao fundo, no mesmo recinto em que repousa o velho Saint Laurent, veicula um antigo filme em preto e branco que reproduz uma cena carregada dramaticamente, onde o que está em jogo é o amor por uma mulher. A sequência continua já no domínio da imaginação do protagonista e um grande relógio nos remete ao passado. Uma jovem faceira com um vestido de flores coloridas pergunta a um menino se está bela. O menino assente. Ao fundo, na televisão, outro filme antigo mostra a figura de uma mulher vestida de maneira imperial. O menino anda por corredores e veste pequenas bonecas. A câmera recua dessa cena e entra em closes nas estampas florais da jovem, agora identificada como a mãe do pequeno Saint Laurent, já não há dúvida. Dessas flores, fusionam-se as imagens de um campo florido e, deste, vemos sua sobreposição em vestidos esvoaçantes que irrompem como trajés dos modelos que se movimentam na passarela. Os mesmos tons, cores e formas. A memória da mãe e do drama amoroso surgidos de maneira alucinatória vão se constituir nos vestidos estampados e esvoaçantes da passarela. Estaríamos aqui na ordem das associações subjetivas que, como nos signos sensíveis, vão de reminiscência a reminiscência à constituição da obra de arte.

Embora esse recurso das reminiscências possa fazer parte de narrativas fílmicas diversas, o que propomos aqui é que Bonello faz efetivamente uma referência a Proust e sua literatura, em outras palavras uma cominação entre cinema e literatura. E essa referência não é gratuita, ela é apoiada pela intensa identificação de Saint Laurent com Proust. Tanto isso nos parece plausível que se comprove pelo discurso de despedida



da alta costura em 2002, noticiado amplamente pela televisão e mídia impressa, a qual provavelmente serviu de apoio para as elaborações posteriores do filme. Saint Laurent, em um discurso magistral, conclui sobre sua bibliografia: “Marcel Proust me ensinou que ‘a magnífica e lamentável família dos nervosos é o sal da terra’. Eu, sem saber, fiz parte dessa família” (LEITE NETO, 2002).

Considerações finais

A vida e obra de um estilista que se tornou uma das personalidades mais marcantes do mundo da moda pode ser narrada de diversas maneiras. E ela o foi, efetivamente não apenas em livro e exposições, mas em documentários e filmes desde 1994. No filme *Saint Laurent* de Bonello observamos uma perspectiva sensível atrelada à ambiência do tempo histórico do estilista a partir da qual podemos compreender sua contribuição. Ao contrário do filme homônimo de Jaspel, lançado de maneira simultânea no mesmo ano, tais referências não são ilustrativas de um filme biográfico comum, mas são centrais e constituem uma sintaxe plástica articulada por artefatos estéticos (roupas, vídeo, fotografia, pintura, desenho, ópera), constituindo uma ambiência singular que permite lançar a discussão acerca do impacto da contribuição de Saint Laurent. Entendemos, pois, que a forma expressiva e os dados factuais se amalgamam neste filme para além da biografia tradicional de um mito. E neste contexto, a proposição das configurações intermediárias como linguagem se instaura como um recurso importante, pois é capaz de trazer de maneira absolutamente contemporânea o que significaria Saint Laurent para a mídia e a cultura de massas: aquele que cruzou fronteiras diversas.

Dito de outra forma, acreditamos ter demonstrado a proposição inicial deste artigo, isto é, a ideia que Bonello nos transmitiu cinematograficamente (e de maneira consciente) a biografia e a criação artística do estilista Saint Laurent como sendo “contaminada” ou inspirada pelo fenômeno midiático, isto é, como uma narrativa repleta de configurações entre mídias e esferas diversas que lhe são correlatas.

Referências bibliográficas e videográficas

AUMONT, Jacques. *Fictions filmiques, comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*. Paris: Librairie Philosophique, 2018.

BEMAÏM, Laurence. *Yves Saint Laurent: biographie*. Paris: Grasset, 2002.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936). Disponível em: <<https://philarchive.org/archive/DIATAT>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

BONELLO, Bertrand. *Entrevista* (2014). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8rtBx7jVYj0>>. Acesso em: 20 jan. 2019.



BONELLO, Bertrand. Saint Laurent. Produtora: Imovision. França/Bélgica. 2014. 1 DVD (150 min).

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

GRANDI, Silvia. "Arte e moda: uma relação em evolução" IN SORCINELLI, Paulo (org.) *Estudar a moda: corpos, vestuários, estratégias*. São Paulo: Senac, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC, 2014.

LEITE NETO, Alcino. *Yves Saint Laurent dá adeus à alta-costura*, *Folha de S. Paulo*, 8 jan. 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero, a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MENDES, João Maria. *Introdução às intermedialidades*. Amadora: Editor Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011. Disponível em <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/731>. Acesso em: 4 abr. 2019.

MÜLLER, A. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PACCI, Lilian. (Blog) *Gaspard Ulliel e Bonello falam sobre Saint Laurent*. Texto publicado em: 5 nov. 2014. Disponível em: <http://www.lilianpacce.com.br/moda/fashionteca/gaspard-ulliel-bonello-entrevista-saint-laurent/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

PÚBLICO (Portugal). *O misterioso Saint Laurent por Kathleen Gomes*. Texto publicado em: 4 abr. 2010. Disponível em: http://lifestyle.publico.pt/perfil/289913_o-misterioso-saint-laurent/2. Acesso em: 16 jan. 2019.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora-Fale/UFMG, 2012.