

## Cinema na quarentena: Prêt-à-Porter



Por **AIRTON PASCHOA\***

*Comentário do filme sobre a alta moda de Robert Altman*

“No mundo *realmente* invertido, a verdade é um momento do que é falso” (Guy Debord).

O filme sobre a alta moda parisiense pertence ao melhor Altman, [\[1\]](#) aquele que aprendemos a reconhecer e a admirar, com suas histórias variadas e cruzadas, capazes de traçar todo um painel social sugestivo, a exemplo de *Short Cuts* (*Cenas da Vida*), de 1993, e seu universo social das classes médias, e de *A Wedding* (*Cerimônia de Casamento*), de 1978, e seu universo das classes abastadas, — composições executadas, diga-se de passagem, com raro equilíbrio, sem ceder aos apelos fáceis dos extremos, sem generalizar demais, e cair no sociologismo tosco, nem individualizar em demasia, mergulhando naquele existencialismo banal, que tanto infelicitava boa parte do cinema dito sério de nossos dias.

Não resvala nesses extremos, repetimos, este Altman nosso, espécie de Fellini americano, o qual, quando acerta a batuta, o logra em grande estilo, fazendo desfilar luminosamente nas telas indivíduos e grupos sociais, sem que nada fiquem a dever um ao outro, os homens tendo muito de seus agrupamentos mas sem se reduzirem a eles, e a abstração sociológica das classes vivificada e enriquecida de matéria humana, composta daquelas partículas tão reconhecíveis em sua precária singularidade.

*Prêt-à-Porter*, de 1994, é um desses filmes. À semelhança de outros afrescos altmanianos (com perdão do sacrilégio), nele também domina o riso, mesmo amarelo ou forçado por vezes, mas, à diferença deles, não se trata propriamente de uma comédia, ou de uma sátira. Ou melhor, é comédia, é sátira, mas é, tendencialmente — uma farsa, e esta distinção genérica, mais que gosto classificatório, nos permitirá compreender oportunamente o movimento mais complexo da alegoria que mobiliza o filme. Não antecipemos.

Vários elementos farsescos pontuam aqui e ali, como os cocôs de cachorro, digamos, a divertida película, e se se evita regar a urina os circunvizinhos, como costumavam fazê-lo as farsas medievais, ou se se evitam as célebres bastonadas, que ainda hoje desopilam o público dos oito aos oitenta, não faltam outros traços grosseiros a invadir a cena.

Assim, as paradas, modernizadas nas passarelas; as trocas de identidade; a escatologia (Paris é uma merda); a comédia de costumes; a sátira de tipos profissionais contemporâneos, como o Estilista, a Repórter de TV, o Inspetor de Polícia, o Fotógrafo de Moda, se não quisermos ver neste último até a sátira de caracteres morais, o Pedante, ou mesmo nacionais, o Irlandês; sem falar na malícia, nos palavrões, nos trocadilhos, no emprego de astúcias e manhas diversas por parte das personagens, traços todos que vão criando aquele clima inconfundível de “confusão”, de “mistura”, propício à aparição de surpresas, imprevistos, quiproquós, enfim, e que já dava o tom, por exemplo, de um filme de 1969, de título sintomático — *MASH*.

Não é à toa pois que ecoam esse moderno *vaudeville* militar sobre a Guerra da Coreia certas cenas mais cruas do *Prêt-à-Porter*, como a morte por engasgamento do poderoso chefe do mundo da moda, às vésperas do lançamento das coleções, ou o legista, vizinho do corpo e banhado de sangue, conversando e lanchando tranquilamente, com a mesma sobranceria e indiferença do igualmente sanguinolento pôr-do-sol no plano anterior.

Não bastassem esses indícios, um recurso típico da farsa constitui o princípio organizador da obra — o travestimento geral.

E, com maior ou menor desdobramento, em sentido ora literal, ora figurado, veremos que enforma os aspectos decisivos do filme.

A farsa está nos créditos iniciais, grafados em russo, incluindo o nome do diretor americano; a farsa está nas personagens, — na amante travestida de “viúva” do poderoso Olivier de La Fontaine, a qual recebe as condolências dos amigos todos, em lugar da viúva de direito; no obscuro diretor de moda de uma loja de Chicago, cuja mulher passa o filme, sabemos depois, a comprar-lhe roupas femininas para um evento de travestis; no marido italiano, que volta da Rússia para rever a mulher, casada então com Olivier, mas, acusado do assassinato, vive travestido na pele, quer dizer, na roupa de um e outro, do jornalista esportivo, do conservador “travesti” e, por fim, do fotógrafo irlandês; no fabricante de botas texano, que compra a marca de Simone Lo, como já havia também secretamente comprado o passe do “fotógrafo dos anos 90”, aparentemente caipira e vulgar, como convém a um boteiro do Texas, mas danado de ladino, homem das pequenas piadas e dos grandes negócios (farmácia, pecuária, algodão etc., como declina sua guia no novo e próspero investimento); na “Paristroika”, as três editoras de moda, inimigas univitelinas, que, para manterem a “identidade”, quem sabe? exigem trocar de quartos absolutamente iguais, geminados; nas duas irmãs modelos, não modelares, que de tão parecidas até dividem o marido de uma delas, o filho de Simone Lo, e assim por diante.

A farsa está na ação, nos quiproquós armados mas já de cara desativados, a exemplo da suspeita de assassinato do poderoso chefão, quando sabemos todos que a morte foi acidental; nessa reviravolta acelerada de posições e situações, a exemplo das disputas amorosas e comerciais que perfazem a trama, como a guerra encarniçada pela contratação do fotógrafo *blasé* que move a “Paristroika”, — reviravolta às vezes espetacular, como na transformação súbita de um expositor de cachorro de raça, logo ao descer da passarela, em inspetor de polícia, ou como no caso dos estilistas publicamente adversários, mas que na realidade são amantes, tanto quanto, simetricamente, seus “cônjuges”... A farsa pode andar aqui até pelada, como no encontro de dois jornalistas, um esportivo e outra da área, que, perdidas as malas e forçados a viver uma semana no mesmo quarto, passam os dias, justificadamente, ora sem roupa, ora de roupão...

Leve e deliciosa, a farsa não destoa do sentimento mais ou menos difuso e comum acerca do planeta *fashion* e suas disputas, ambições, mesquinhas, hipocrisias, futilidades, sua frivolidade, em suma. Mas o filme seria de fato uma bobajada, como explode no final a estressada repórter, e não mereceria um minuto de reflexão, se se resumisse apenas a isso, à rede de intrigas do mundo da alta moda.<sup>[2]</sup> Que os homens não prestam, ou que são interesseiros, ou que são egoístas etc., etc., seja por que razão for, histórica, psicológica, biológica, moral, religiosa, mística, não surpreende a mais ninguém, espero, desde os moralistas franceses. O interessante é que as coisas começam a se complicar quando vai se destacando, desafiando deste mundo da farsa, do travestimento geral, a pouco e pouco, uma personagem positiva.

Simone Lo, sem ser exclusivamente a única personagem séria deste universo, merece contudo tratamento diferenciado, em registro dramático; sua estampa traz uma aura de dor contida, de dignidade sofrida, digamos, que a história francamente não justifica, pois sabemos que não se deve à morte do amante, que não amava. Seu calvário deriva, pressentimos, de algo que paira no ar e que só passamos a compreender com o desenrolar da trama. Em poucas palavras, ela é séria, porque séria é sua arte, e séria a ameaça a ela. Lo representa a artista deste mundo, tentando resistir heroicamente ao avanço do Capital. E artista íntegra, pois, traída pelo filho cafajeste, que vende, à sua revelia, sua *griffe* para o industrial texano, prefere renunciar a sua arte a traí-la, promovendo, então, — e com isso encerrando 20 anos de carreira, — o desfile de nus.

Qualquer semelhança pois com a condição de Altman não é mera coincidência. Estilista, cineasta, a identidade se impõe, porque ambos os artistas sofrem com o constrangimento de sua arte, seja na indústria da moda, seja na indústria cultural. Este é o primeiro passo da alegoria, e passo largo, de cujo raio de abrangência e de cuja aspiração à universalidade dão conta as cenas iniciais. Observemos o *travelling* metonímico da abertura, que liga Moscou a Paris; o diálogo no aeroporto entre Sergio e Olivier, por meio do qual ficamos sabendo que, se falta presunto na Rússia, o mesmo não acontece com as gravatas Christian Dior, embora desatualizadas, esquecidas ou já ridicularizadas no Ocidente, as quais Sergio comprara em Moscou para identificar os dois homens, e observemos ainda, sobretudo, o papel de (in)diferenciação moderna que cumpre a moda neste mundo unificado pela mídia. Assim, a diferença entre um russo (orientalizado) e um francês ou italiano (ocidentalizado) não vai além de um adorno de cabeça. Eis como, no aeroporto, de passagem, Serguei se transforma em Sergio, trocando apenas o gorro de peles russo pela boina à francesa.

Mas como o mundo da moda não é exclusivamente o mundo da moda nesta alegoria intencional, conforme prova o sacrifício de Simone Lo, a estilista artista, o filme tematiza, então, em verdade, a oposição entre arte e indústria, ou a

situação penosa do artista autêntico em pleno apogeu da indústria cultural. Este primeiro passo da alegoria conforma portanto seu primeiro movimento, positivo.

Sem exigir ou insinuar nenhum dever de coerência autoral, o que seria um contrassenso, podemos notar que essa intenção alegórica não é de todo alheia à filmografia de Altman, pelo menos àquela disponível nas melhores lojas do ramo. Assim, em *Streamers (O Exército Inútil)*, de 1983, um dos filmes certos sobre a Guerra do Vietnã, mesmo não se tratando propriamente de alegoria, é visível a intenção de alegorizar, de apontar que é **outra** a guerra, que a guerra é intestina, que a sociedade americana é que está em guerra, em guerras raciais, sexuais, de classe.

Bem, tal como a guerra verdadeira, a arte verdadeira também se dá em outro lugar, embora ameaçada e ameaçada sinistramente de extinção pelos boteiros texanos, e pelos produtores (boteiros?) hollywoodianos... Mas se o filme se reduzisse apenas a isso, seria melhor, sem dúvida, que a bobajada da hipocrisia e mesquinhez humana, mas ainda assim não iria muito longe. Mereceria uns minutos de meditação, desencantada decerto, outro tanto de nostalgia, e terminaríamos logo com isso, declamando qualquer Elogio Fúnebre do Artista ao pé da tela. Ocorre porém que o travestimento não reside apenas na encenação, na ação ou nas personagens do filme e suas relações. Ele o contamina como um todo. O travestimento **é** o filme.

Em uma palavra, a farsa está sobretudo na própria representação, cuja narração, conduzida pela afanosa repórter, sempre preocupada em extrair dos “pensadores da moda” sua concepção de beleza e estilo, dá a medida de sua ambiguidade. Mais precisamente, estamos diante de uma ficção que ora simula uma reportagem, ora reporta de fato; diante de uma ficção que ora representa um documentário, ora é documentário de fato. Sem choques, sem transições bruscas, sem mudança de registro quase, a representação se traveste ora de uma roupagem, ora de outra... naturalmente.

Os momentos vários, verdadeiramente recorrentes, de registro de desfiles, de entrevistas com estilistas célebres, Thierry Mugler, Jean-Paul Gaultier, Gianfranco Ferré, Christian Lacroix, Sonia Rykiel, etc., de festas, como a da Haute Bijou Bulgari, propiciando encontros entre o mundo da alta costura, o mundo da mídia e o mundo do *star system*, de convivência pois sistemática entre os personagens da moda, os personagens da mídia e os personagens do filme, personagens que ora representam a si mesmos, ora representam seu papel no filme, ora representam seu papel social, — estes deslizos, enfim, introduziriam, em princípio, um problema formal de monta, pela instabilidade permanente, pela promiscuidade excessiva dos níveis de representação, um problema formal de resolução estética difícil, senão impossível, nos marcos de uma representação naturalista, por exemplo.

Tais momentos documentais, todavia, numerosos e rumorosos, não põem em xeque, curiosamente, o estatuto do filme. Por quê? Pela naturalidade, simplesmente, com que confluem todos estes mundos, da moda, da mídia, do cinema, formando um complexo espetacular de rara beleza, e dos mais instigantes.

E é dessa contaminação recíproca, dessa naturalidade espantosa, mas que não nos espanta, com que se muda quase imperceptivelmente de registro, que nascerá o segundo movimento da alegoria, o movimento negativo. Pois o que está a indicar a naturalidade dessa representação instável e ambígua? Antes ainda, como representar — consequentemente — a conaturalidade dos três mundos, moda, mídia, cinema?

Eis como a opção estética pela farsa legitima a naturalidade do travestimento, importando numa espécie de imposição do objeto, uma opção, ou submissão inteligente, que encerra um acerto artístico de longo alcance, capaz de garantir a qualidade e permanência do filme. Mundo da afetação, por excelência, mundo do espetáculo, por excelência, mundo da representação, por excelência, à representação da representação não poderia convir esteticamente senão a roupagem da farsa, visto que, de natureza, o gênero despreza o corte radical entre realidade e representação, melhor dizendo, sabe incorporá-las ao seu movimento.

A não opção pelo documentário autêntico ou pela ficção realista, mais ainda, a impossibilidade, para o artista consequente, de escolha, a promiscuidade portanto natural com que se passa de um a outro, com que se traveste em documentário a ficção, e vice-versa, insinua que, no reino do espetáculo puro, não há mais que documentar, nem que representar. A realidade é espetacular, e o espetáculo, a única realidade.

Assim, mesmo a ficção, quando comparece, já o faz no estado degradado de um *I Girasoli della Russia (Os Girassóis da Rússia)*, de 1970, ou mesmo de um *Ieri, Oggi, Domani (Ontem, Hoje e Amanhã)*, de 1963, filmes que, guardados eventuais desníveis estéticos entre si, já estão de qualquer modo longe do neorrealismo original. Não é preciso dizer que, na

historieta que protagonizam, e no campo sempre presente da farsa, Marcello Mastroianni e Sophia Loren, mais que personagens, interpretam a si mesmos, atores, estrelas, ídolos, mitos, enfim, da História do Cinema (em maiúscula ontológica, obrigatoriamente).

Não que a espetacularização faça parte apenas de meios de natureza supostamente espetaculares, comum às artes cênicas; a espetacularização atinge a realidade supostamente extraespetacular. É quando o filme avança mais um passo, e largo de consequências. Assim, as próprias sequências finais vão desmentindo os esboços de positividade que ensaia o gesto afirmativo de Simone Lo e sua altiva renúncia, com o desfile de nus.<sup>[3]</sup>

Não bastasse o êxito fragoroso do acontecimento, vivamente aplaudido pelo público e alinhado ato contínuo à História da Moda pela nova repórter de plantão, intervertendo inteiramente o sinal do ato crítico, a última cena não deixa dúvida: entre a vida nascente, com os bebês peladinhos à espera do ex-“look dos anos 90”, jogado às fraldas, tanto quanto seu desconhecido colega de infortúnio, Sergio, sem teto, jogado ao banco, e vestindo, ironicamente, a roupa negra do fotógrafo decaído, que tanto o distinguia, mas que então se tornava sinal de luto, apto a deixá-lo tomar uma carona no fim da parada fúnebre... — entre a vida, em suma, e a morte passando ao fundo, no enterro do chefão, o apelo da realidade se dá, mas por mensagem publicitária, via *outdoor* da Trussardi, divulgando sua nova “atitude”: *get real!* Cai-se na real, sim... mas na real do espetáculo.

Se esta contaminação é fato, se é fato a equivalência, para falar obsoletamente, entre os planos da representação e do representado, diluindo-os magistralmente, se o espetáculo como cifra histórica da forma mercadoria, portanto, é o único fato real e estético que pôde **documentar** o filme, coisa que o resgata por inteiro, garantindo-lhe, até onde é possível, a imortalidade cinematográfica, a ironia objetiva obriga à reflexão. O movimento irônico da alegoria se impõe, e a identidade se refaz mas na contramão, negativamente. Se o estilista partilha as mesmas agruras do artista da indústria cultural, é o cineasta agora que goza do prestígio de estilista. Com sua fama, e seu reconhecimento por Hollywood, não se cria então a *griffe* Altman, e seus filmes não ameaçam se transformar numa passarela iluminada pelo desfile de astros e estrelas?

Como prova *Prêt-à-Porter* de modo exemplar, a crítica mais eficaz, seja à indústria cultural, seja, mais ambiciosamente, à realidade espetacular, de que é ela emblema, não é necessariamente direta, nem necessariamente intencional, como demonstra o primeiro movimento, positivo, da alegoria, nem deliberadamente paródica. Basta lembrar *The Player* (*O Jogador*), de 1992, um filme pretensamente crítico, mas, de fato, meramente engenhoso, muito ao gosto da Academia, que adora inovações tais, rentáveis.

A crítica eficaz nós a deparamos a contrapelo, no segundo movimento da alegoria, negativo, e em cujo curso a transformação do cineasta em estilista, devemos frisar, nada tem que ver com fraqueza pessoal ou oportunismo, ou qualquer coisa desse gênero, mas com a força de buraco negro, irresistível, que exerce a realidade espetacular, engolfando a tudo e todos.

Mais que da intenção, por conseguinte, a crítica eficaz é obra da forma, objetiva, como a realidade, e objetiva como a ironia, que às vezes nos prega ela, a realidade, espetacularmente.

Não pudemos apurar com certeza, objetivamente, na tela, se Altman se autoironizou ou não, se tinha ciência dessa intersversão iluminadora, de sua conversão, possível e perigosa, em alto estilista da indústria cultural. Se ele ao menos tivesse aparecido rapidamente na passarela, de relance que fosse, uma única vez, hitchcockianamente... Cremos que não.<sup>[4]</sup> De qualquer modo, consciente ou não, ironizando-se ou não, o filme é tremendamente instrutivo, como toda boa alegoria.

\***Airton Paschoa** é escritor, autor, entre outros livros, de *A vida dos pinguins* (Nankin, 2014).

## Referência

*Prêt-à-Porter*

EUA, 1994, 132 minutos

Direção: Robert Altman

Elenco: Julia Roberts, [Marcello Mastroianni](#), [Sophia Loren](#), [Jean-Pierre Cassel](#)

## Notas

[1] Pessimamente publicado na revista *Cinemas*, n.º 14, nov/dez/1998. A “revisão” converteu-o numa passarela de horrores...

[2] A recepção do filme pelos principais órgãos de imprensa do eixo Rio-São Paulo manteve-se no geral nesse plano. Curioso que ele foi elogiado ou pateado pelas mesmas razões, quer pela sátira devastadora do circo da moda, quer pela superficialidade dessa sátira. A única crítica mais substancial e que tocou, embora não o elaborasse, muito compreensivelmente, no ponto a nosso ver decisivo do filme, o estatuto ambíguo de sua representação, não foi infelizmente assinada (“Corte e cultura”, *Veja*, 19/4/95).

[3] Negativo embora, crítico, o gesto de renúncia de Simone Lo, pelo ar de vitória moral da Arte sobre a Indústria, se positiva, inserido que está, recordemos, no primeiro movimento da alegoria.

[4] Podem me objetar que o cinema comparece no filme, e é fato. Comparece nas citações da repórter, comparece como piada naquele filme de terror descrito pelo Belafonte (reeleição de Reagan, Nancy Reagan formando um governo paralelo, Oliver North como secretário da Saúde e dos Recursos Humanos e Sidney Poitier como presidente da American Express) e que indiretamente faz até a bela Isabella, sempre tão senhora de si, desmaiar de susto; comparece especialmente na citação daquelas versões de caldo De Sica, e o fato de comparecer já em versões diluídas do neorrealismo poderia representar um indício de consciência, pelo menos, da voracidade usurpadora da indústria cultural, tematizada ainda, visivelmente, na camiseta Che Guevara do estilista *underground*... Concorro. Mas ainda tenho dúvida se essa consciência do espetáculo, que não implica necessariamente a consciência de que fazemos parte dele, e menos ainda consciência de que o integramos às vezes em condição que mormente deploramos nos outros, — não me parece, em resumo, que a consciência do espetáculo, manifesta nessa consciência reflexiva do cinema, expressão de modernidade, como se diz, e expressa na multiplicidade de citações, se confundiria com autoironia. Cremos que não.