

artigo

A moda e o cinema na dialética do olhar de Walter Benjamin e Wim Wenders

Fashion and cinema in the dialectics of Walter Benjamin and Win Wenders

MÁRCIA CARVALHO¹

resumo

Estudo sobre as relações entre a moda e o cinema através do documentário *Identidade de nós mesmos* (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*, 1989), dirigido por Wim Wenders, sobre o costureiro japonês Yohji Yamamoto, a partir da obra de Walter Benjamin.

palavras-chave

Moda e Filosofia; Cinema e Vídeo; Walter Benjamin; Aura.

abstract

Study on the relationship between fashion and cinema through the documentary Notebook on cities and clothes (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*, 1989), directed by Wim Wenders, about the japanese couturier Yohji Yamamoto, based on the work of Walter Benjamin.

keywords

Fashion and Philosophy; Cinema and Video; Walter Benjamin; Aura.

¹ Doutoranda em Filosofia pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-UNIFESP). E-mail: carvalho.marcia@unifesp.br.

A MODA MOVIMENTANDO O PENSAMENTO

Walter Benjamin, em sua obra *Passagens*², escrita entre 1927 e 1940, propõe uma espécie de catálogo de inúmeras questões teóricas e descrições de fenômenos urbanos, utilizando as passagens, que foram verdadeiros templos do consumo, para investigar personagens como o colecionador, o *flâneur*, a prostituta ou o jogador. Em suas variadas anotações, Benjamin se interessa pelas ruas de Paris, pela moda e pela história, explorando temas e personagens, matizando o conceito de história e de imagem ao revisar o materialismo histórico marxista.

Olgária Matos, no posfácio da publicação brasileira de *Passagens*, realizada pela Editora da UFMG³, afirma que a obra constrói uma historiografia do século XIX, buscando compreender a modernidade do cotidiano, ao explorar a “alma da mercadoria, os monumentos da burguesia e suas ruínas”. Trata-se, portanto, de uma “arqueologia”, num projeto de leitura e crítica da modernidade, que busca, assim como Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*⁴, uma reflexão estética sobre o mundo do capital.

Em *Passagens*, Benjamin comenta a moda como cerne do tempo moderno, em sua nova inserção na cultura capitalista com as mudanças de hábitos e desejos. O filósofo é atento à batalha publicitária do jornalismo de moda, em particular com a roupa feminina, contrapondo alta costura e comércio do vestuário. Aponta os significados dos padrões da época, as mudanças do gosto e o impacto da moda para diferentes classes sociais. Além disso, reconhece Paris como a “capital do luxo”, fazendo várias referências e citações a Georg Simmel, para também abordar a moda a partir de uma filosofia social atenta aos novos fenômenos da vida moderna.

Segundo Benjamin, o atributo da novidade recai sobre a mercadoria com um caráter fetichista e a moda apresenta uma necessidade de produzir novidades, uma espécie de “sempre-novo” que é característica primordial do modo de produção capitalista, investigando a própria ideia de inovação, pois o novo resgata o antigo numa figuração moderna de repetição e citação. Olgária Matos⁵ já destacou como essa ideia de eterno retorno faz do acontecimento histórico um artigo de consumo, na constelação do pensamento de Benjamin a partir de Marx, Nietzsche e Baudelaire, sem buscar uma leitura aprofundada desses autores, mas sim com o objetivo de entender a função dessa ideia para a própria concepção de História.

Nesse sentido, a moda no pensamento benjaminiano alimenta-se do passado em forma de citação, aproximando-se da ideia de eterno retorno, já que nela não há ontologicamente nada que seja realmente novo ou original. O próprio Benjamin fala que se trata de uma dialética de temporalidade, como uma repetição ambivalente da modernidade e da cultura de massa.

² BENJAMIN, W. *Passagens*. 3 Vols. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

³ MATOS, O. C. F. Aufklärung na metrópole: Paris e a via Láctea. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte & São Paulo: Editora UFMG & Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2018, pp. 1681-1682.

⁴ ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

⁵ MATOS, O. C. F. Aufklärung na metrópole: Paris e a via Láctea. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, pp. 1682-1683.

As conexões entre o cinema e a moda podem ser analisadas a partir do pensamento de Benjamin. Afinal, o encontro da moda com o cinema se constrói com a própria ideia e análise da modernidade. Gilles Lipovetsky⁶ considera o tempo moderno como sendo o tempo da moda. Curiosamente, o cinema tornou-se a forma de arte definidora da experiência temporal da modernidade⁷.

Gilda de Mello e Souza considera a moda um fato cultural e social; em suas palavras:

A maior dificuldade ao tratar de um assunto complexo como a moda é a escolha do ponto de vista. E se bem que esta seja uma imposição necessária de método, nossa visão como que se empobrece ao encaramos um fenômeno de tão difícil explicação unilateral com os olhos ou do sociólogo, ou do psicólogo, ou do esteta. A moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve à estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos. Ora, esta expressão artística de uma linguagem social ou psicológica – o aspecto menos explorado da moda – talvez seja uma de suas faces mais apaixonantes⁸.

A filósofa brasileira desenvolve uma apreciação da moda como obra de arte singular e experiência estética. Igualmente, Lilian Santiago⁹ afirma que a moda é objeto de estudo porque é parte do campo da cultura e da subjetividade.

Diante desse ponto de vista, esse estudo pretende investigar o encontro de duas expressões artísticas, a moda e o cinema, sob o prisma da obra de Walter Benjamin, analisando brevemente o documentário *Identidade de nós mesmos (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)*¹⁰, de 1989, dirigido por Wim Wenders, filme sobre o costureiro japonês Yohji Yamamoto.

Para o cineasta alemão Wim Wenders¹¹, o dever de um diretor de cinema é acima de tudo ter algo a dizer, ter o desejo de contar. Para a realização de um filme, segundo o diretor, é preciso ter uma ideia clara ou fazer o filme para descobrir, justamente, o que se busca dizer. Rente a essa segunda opção, Wenders dirigiu esse documentário para falar sobre moda a partir de conversas e imagens

⁶ LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁷ CHARNEY, L. Num instante o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 395.

⁸ SOUZA, G. de M. e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29.

⁹ SANTIAGO, L. Quando a filosofia encontra a moda (entrevista). *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 48, n. 3, set. 2014, pp. 17-28.

¹⁰ Diferente do título escolhido no Brasil, o título original do filme seria algo como *Caderno de notas (ou anotações) sobre roupas e cidades*.

¹¹ TIRARD, L. Wim Wenders. In: *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 118.

que buscam conhecer de perto o *designer* de alta costura Yohji Yamamoto e acabam por revelar aspectos em comum entre o cinema e a moda.

A MODA E O CINEMA COMO FORMAS DE/PARA VER

O documentário *A identidade de nós mesmos* é um "filme diário", como Wenders o chamou, que explora as semelhanças entre seu ofício no cinema e o ofício de Yohji Yamamoto, que revolveu o mundo da moda em Paris e Nova York no início dos anos 1980. Wenders filmou o documentário em grande parte sozinho, privilegiando o seu encontro com Yamamoto durante as gravações, que duraram mais de um ano¹².

O filme foi uma encomenda do Centro Georges Pompidou, na França, sobre o tema da moda. Desse modo, um cineasta alemão convidado por um museu francês realizou um documentário sobre um costureiro japonês, sem se preocupar com fronteiras e barreiras linguísticas, pretendendo entender as conexões entre as linguagens da moda e do cinema. Como o tema da moda era desconhecido para o diretor, ele resolveu criar um diário filmado sobre o trabalho de Yamamoto que despontou nos anos 1980 como um "fenômeno japonês" na moda, conforme François Baudot:

Por ocasião da semana das coleções do prêt-à-porter parisiense para a primavera e o verão de 1983, dois estilistas japoneses fazem os observadores da moda internacional suar frio, encher-se de perplexidade ou de entusiasmo. Tanto um como outro, Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo, afirmam um estilo que rompe totalmente como consenso em vigor – aquele da mulher fatal, com laquê, de talhe magro, ombros acentuados e saltos altos. Alguns modelos evocarão o fim do mundo, Hiroshima, ou a influência do movimento punk para justificar os trapos e molambos de uma indigência ostentatória. Entretanto, debaixo dessa provocação, uma inegável poesia canta já diferença. Saltos baixos, ausência de maquiagem, pudor, reserva, hermetismo: a escolha da modernidade é radical. Pouco a pouco vão imiscuir-se nela detalhes inspirados em modas antigas. A velha Europa será revisitada com curiosidade por esses anarquistas que nos levam, hoje, a considerar a influência que exerceram sobre o vestuário deste fim de século¹³.

Yohji Yamamoto tornou-se conhecido por ser um dos grandes representantes da moda simples e minimalista dadas as suas concepções de roupas com volumes, formatos assimétricos e silhuetas desconstruídas. Conforme Florence Müller, a década de 1980 tornou a moda oficialmente reconhecida como uma forma de expressão cultural e Yamamoto abriu sua "butique" em Paris comparável

¹² Wim Wenders Stiftung. Disponível em: <https://wimwendersstiftung.de/film/aufzeichnungen-zu-kleidern-und-staedten/>

¹³ BAUDOT, F. *Moda do século*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 313.

a uma galeria de arte¹⁴.

O filme enfatiza o encontro entre Wenders e Yamamoto, do cinema e da moda. Para isso, Wenders constrói uma narrativa de metalinguagem, percorrendo Paris e Tóquio, para acompanhar a preparação do desfile de Yamamoto em 1989. O diretor utilizou gravações em vídeo ao lado de filmagens em película e desenvolveu a partir disso uma reflexão crítica em relação às “imagens eletrônicas”.

Com uma perspectiva pessoal marcada pela posição enunciativa pronunciada, o documentário ganha contornos de um filme-ensaio, enfatizando sua natureza exploratória, de pesquisa e questionamento ativo sobre a moda e o cinema, na voz e presença na tela de Wenders. Essas características revelam uma subjetividade expressiva que também se faz presente de maneira mais técnica e atenta às formas na montagem das imagens e no uso do vídeo como um processo.

O filme-ensaio segundo Jean-Luc Godard é “uma forma que pensa”¹⁵, ou, conforme Timothy Corrigan, é o filme em que “a autoridade expressiva do *auteur* dá lugar a um diálogo público que testa e explora as fissuras da subjetividade autoral sujeitando a narrativa, a experimentação e a documentação do pensamento”¹⁶.

A subjetividade e a experiência são essenciais para a construção do pensamento ensaístico, uma atividade que Michel de Montaigne identificou como uma espécie de “testar das ideias”. Para Corrigan, Montaigne inicia o debate sobre o que é um ensaio, assim como explica que para Lukács, em “On the nature and form of the essay” (1910), os ensaios bem-sucedidos são “um reordenamento conceitual da vida” e que para Adorno, em “O ensaio como forma”, o ensaio se impõe como uma heresia, “metodicamente sem método”, ao colocar o sujeito ensaístico como um “pensador”¹⁷. Dessa maneira, Corrigan parte da filosofia para entender o ensaio como uma categoria de se fazer cinema.

Wenders realizou vários filmes-ensaio, dentre eles *Tokyo Ga* (1985), filme diário que mostra uma viagem do diretor ao Japão na procura pelas imagens sobreviventes da cidade de Tóquio representadas nos filmes de Yasujiro Ozu e *Um filme para Nick* (1980), documentário que acompanha os últimos dias de vida do cineasta Nicholas Ray.

Considera-se que Wim Wenders fez parte do chamado Cinema Novo Alemão, junto a Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge e Werner Herzog, que se interessaram pela ideia de renovação do cinema moderno a partir dos anos 1960, e influenciados pela *Nouvelle Vague* francesa repercutiram a questão da experiência e da autoria na realização dos seus filmes.

Wenders, em sua filmografia, demonstra a predileção pelos deslocamentos pelo mundo, como afirma Alexander Graf, vários de seus protagonistas transfor-

¹⁴ MÜLLER, F. *Arte & Moda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, pp. 14-15.

¹⁵ GODARD, J.-L. *Uma introdução à verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

¹⁶ CORRIGAN, T. *O filme ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015, p. 73.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 17-28.

mam suas jornadas por diferentes países em narrativas filmicas¹⁸. Nesse sentido, seus filmes são marcados pelas viagens e suas imagens, tornando o cineasta um *flâneur* que investiga diferentes paisagens humanas e geográficas, na ficção e no documentário, em busca da representação visual de cidades e de identidades. Por isso, as cidades integram os enredos dos filmes, como a Berlim de *Asas do desejo* (*Der Himmel über Berlin – O céu sobre Berlim*, 1987) e *Tão longe, tão perto* (*In weiter ferne, so nah!*, 1993) ou a Lisboa de *O céu de Lisboa* (*Lisbon Story*, 1995).

Esse estilo de diário de viagem é retomado em *A identidade de nós mesmos*, que coloca em paralelo o processo de produção do costureiro Yamamoto e do próprio Wenders, na busca por entender a moda e o cinema a partir de um autor. Não por acaso, o documentário se inicia com a narração de Wenders analisando a questão da identidade a partir das imagens. Para ele, tudo é cópia nas imagens eletrônicas e digitais do vídeo, da fotografia e do cinema, tornando a ideia de original obsoleta. Ouvimos sua reflexão vendo uma imagem chuviscada, como uma televisão fora do ar ou uma fita VHS sem nada gravado. Imagem que aparece outras vezes ao longo do filme, como também em seus créditos finais.

No texto “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”¹⁹, escrito em 1936, Benjamin discute a questão da reprodução da obra de arte na sua relação com a cultura de massa, com uma análise próxima ao que depois será calcado com o termo indústria cultural de Adorno e Horkheimer²⁰. Nele, Benjamin faz a célebre distinção entre arte convencional e a arte reproduzível. Para o filósofo, a partir do conceito de aura, determinante para a primeira e ausente na segunda, a reproduzibilidade técnica da obra de arte não consegue conservar a autenticidade da obra original. Dessa maneira, a perda da aura é consequência das alterações impostas pela cultura de massa que abalou a própria ideia do que é uma obra de arte. Nesse ensaio, Benjamin analisa como o processo reproduzível impulsiona um novo modo de usufruir a obra de arte, um modo distraído, anestésico, sem reflexão, sem referencial, contribuindo para a efemeridade das obras e suas cópias.

Para Benjamin, a fotografia e o cinema promovem um recuo do valor de culto diante do novo valor da exposição, pois a fotografia e o cinema têm como característica primordial a reproduzibilidade, marcada em seu modo de produção. Considerando que o objeto reproduzido não é mais arte, o cinema, na melhor das hipóteses, se revela como obra de arte através da montagem.

No texto “Pequena história da fotografia”, escrito em 1931, Benjamin também discorre de um ponto de vista estético e político sobre a essência e a especificidade da fotografia, que já possuía um século de história, destacando como “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar”²¹.

A reflexão sobre o impacto das novas técnicas de reprodução da imagem que

¹⁸ GRAF, A. *The cinema of Wim Wenders: the celluloid Highway*. London: Wallflower, 2002, p. 11.

¹⁹ BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196.

²⁰ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

²¹ BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: *Op. cit.*, 1994, p. 94.

colocam a ideia de identidade em um estado tão frágil une o pensamento de Wenders ao de Benjamin. Entretanto, a moda de Yamamoto é a moda da alta costura, diferente da confecção que se dedica às produções em série, marcadas pela indústria e pelo consumo. Como observa Lipovetsky²², a alta costura é um sistema de criação de moda de luxo e sob medida com pretensões de monopolizar a inovação e as tendências dos modos de se vestir mais amplo. Ainda conforme o autor, a alta costura pretende criar uma diferenciação marcada por técnicas, preços, estilos e autoria, enquanto a confecção industrial opõe-se a ela, com uma produção de massa, em série e barata, imitando de perto ou de longe suas invenções.

Desse modo, o processo de criação e de comercialização da alta costura impõe a questão da autenticidade visando a construção de uma “aura”, no sentido benjaminiano do termo, ancorada no valor estético e na identidade do costureiro. A alta costura distancia-se da indústria da moda estandardizada, na mesma medida que o cinema de autor, muitas vezes chamado de cinema de arte, não possui as mesmas engrenagens industriais do cinema hollywoodiano.

A propósito, a fotografia e o ato fotográfico são temas recorrentes nos filmes de Wim Wenders, assim como o filme de estrada, as questões de identidade e o uso da metalinguagem. Em *Alice nas Cidades* (*Alice in den städten*, 1973), o jornalista Phillip Winter (Rüdiger Vogler) quer escrever uma história sobre a América e para isso coleciona imagens feitas com uma câmera polaroid; em *Paris, Texas* (1984) a fotografia guarda a memória da cidade e da própria identidade do protagonista.

No documentário sobre Yamamoto, Wenders utiliza o vídeo para questionar o caráter efêmero da moda, particularmente do mundo da alta costura. Privilegia um jogo de câmeras, usa justaposições da imagem e coloca diferentes tomadas numa mesma tela para tentar mostrar todas as faces de Yamamoto em diversas situações de seu processo criativo, no desenvolvimento de sua coleção de 1989. Essa coleção, como outras desenvolvidas nesse período, foi inspirada em fotografias antigas. Yamamoto nos mostra, por exemplo, o livro *Homens do século XX*, do fotógrafo alemão August Sander (1876-1964), que apresenta retratos de pessoas em situações comuns, vestidas com roupas de trabalho, de casamento ou de luto, como uma espécie de catalogação de tipos sociais.

Sander é um fotógrafo retratista que, conforme Benjamin, “reuniu uma série de rostos que em nada ficam a dever à poderosa galeria fisionômica de um Eisenstein ou de um Pudovkin”, analisando a imagem documental da fotografia e do cinema. Benjamin também afirma que “a obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos”²³.

Ainda a respeito das imagens fotográficas, Yamamoto explica porque usa foto-

²² LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²³ BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 102-103.

grafias antigas em seu processo criativo, mostrando fotografias de Sander. Para ele, mais do que colecionar exemplos de roupas, o que lhe interessava nas imagens antigas era o desenho do tempo, em que se pode ver pessoas reais, não somente por causa do vestuário, mas em função das expressões de cada rosto. O seu gosto pelas fotografias antigas é o gosto por um tempo em que as pessoas não podiam transformar tudo em consumo. Afinal, para ele, quando as pessoas podem comprar tudo, não se importam pelo significado dos objetos e das coisas. Além disso, ele destaca que hoje, ao ver uma pessoa na rua, é quase impossível saber qual é a sua profissão a partir das roupas, o que era possível antigamente, como uma marca mais forte de identidade através do vestuário.

Mas uma vez pode-se evocar as palavras de Benjamin:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos²⁴.

Benjamin argumenta que, ao menos nas fotografias antigas, se revela uma aura na relação moderna entre fotografia e arte, contrapondo a criatividade e sua comercialização. Como já enfatizou o filósofo “o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?”

No documentário, Yamamoto conta suas escolhas de materiais e de técnicas em suas criações. Comenta a técnica da *moulage*, que desenvolve os cortes das peças diretamente no corpo da modelo, criando uma espécie de “segunda-pele”, como afirma o próprio costureiro no filme. Yamamoto também revela sua predileção pelo preto, cor que é considerada uma “não cor”, que para o costureiro representa diferentes emoções sintetizadas.

No decorrer do filme, Yamamoto comenta um pouco sua história e origem, que são fundamentais para a construção de seu estilo. No entanto, o costureiro afirma que para ele fazer moda implica pensar nas pessoas, com as quais fala e encontra. Assim, ao começar um trabalho, ele pensa no tato, na tela, no material e nas formas, não necessariamente nessa ordem. Dessa mesma maneira, Wenders realiza o filme questionando o vídeo e sua estética imperfeita.

Wenders divide a tela com diferentes quadros, coloca o desfile num enquadramento, e mostra em outras duas telas os preparativos das roupas e o estilista durante um depoimento. Dessa maneira, o cinema e/com o vídeo são

²⁴ BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 174.

utilizados para a construção de seu olhar sobre Yamamoto. O diretor, portanto, aborda pelo viés da câmera e da imagem a sua captação e relação com o real, o tema da moda e a essência de seu personagem.

O vídeo possui formas múltiplas, e hoje é designado de maneira mais ampla a partir do termo audiovisual. Em suas extremidades, segundo Christine Mello²⁵, o vídeo transformou-se em videoarte para desconstruir a televisão nos anos 1970 e o cinema nos anos 1980/1990. Jean-Luc Godard, por exemplo, usou o vídeo para pensar a história do cinema em *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), criando uma constelação poética que liga passado e presente, numa montagem de citações e referências cinematográficas bastante pessoais, quase como um livro de memórias de sua relação com o cinema, a literatura, filosofia e arte, sintetizadas numa série de televisão.

Philippe Dubois²⁶ já analisou o vídeo como lugar de um metadiscursso sobre o cinema, particularmente na obra de Godard, interrogando a estética e a linguagem do vídeo e suas imagens técnicas. Dubois identificou que na década de 1980 cineastas como Godard e Wim Wenders escolheram o vídeo como instrumento de investigação pessoal, de um questionamento sobre a suas próprias produções, construindo ensaios em vídeo sobre o cinema.

Em *A identidade de nós mesmos*, o vídeo coloca-se como conexão direta do olhar com o pensamento. Há uma atenção para a montagem dos planos e do uso do vídeo como suporte de captação das imagens e objeto de reflexão. Wenders constrói o documentário como um grande arquivo, colecionando imagens, conversas, pensamentos – na busca de um tema (a moda) e na revelação de um personagem. Os trechos gravados em vídeo são acompanhados pelo questionamento do diretor sobre o suporte e sua linguagem. Com desconfiança e curiosidade, Wenders pergunta: “aprendemos a confiar na imagem fotográfica. Podemos confiar nas imagens eletrônicas?”

O documentário de Wenders é um filme que mistura o cinema e o vídeo, e combina, principalmente, entrevistas com tomadas do trabalho do costureiro. Ao filmar Yamamoto em seu processo criativo, preparando sua coleção para um desfile, revela o seu trabalho com seus assistentes, na maioria mulheres, o uso da tesoura, de uma câmara *polaroid* e de espelhos. Mostra como o seu pensamento e sua criação são também feitos por imagens. Assim, Wenders acompanha cada corte de roupa, cada traçado e questiona a linguagem da moda e do vídeo como arte e forma que são reflexos de seus autores. Para isso, também coloca no filme imagens da arquitetura das cidades, mostrando os traçados dos prédios e das ruas de Paris e Tóquio.

Ao filmar (n)as cidades, Wenders narra como percebeu que filmar as ruas de Tóquio revela que o vídeo é o suporte mais adequado para captar a identidade da cidade, seu movimento, suas cores e luzes. Para ele, são as imagens eletrônicas que melhor captam o tom do lugar, reconhecendo que a linguagem das imagens não

²⁵ MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac, 2008, p. 33.

²⁶ DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 131.

era uma exclusividade do cinema.

Entretanto, as câmeras (fotográfica, de vídeo ou cinema) emolduram a imagem enquanto uma roupa não possui nenhuma moldura que a possa conter. É o corpo que a sustenta, com seus gestos e movimentos. Para a filósofa Gilda de Mello e Souza (1987, p. 40): “é o movimento, a conquista do espaço, que distingue a moda das outras artes e a torna uma forma estética específica”.

Numa sequência, tem-se a montagem do desfile que aparece nas imagens de inúmeros sapatos baixos e vestidos organizados para entrar em cena. Wenders pretende mostrar no documentário o projeto de moda de Yamamoto que segundo François Baudot, é um “mestre japonês da arte de cortar e grande arquiteto do vestuário, cada uma das suas coleções põe em questão a estrutura e a postura do traje”²⁷.

Outra sequência interessante do filme é aquela que revela como a assinatura é importante para o costureiro. O documentário mostra uma sequência de tomadas, acompanhando a obsessão do estilista que assina inúmeras vezes na placa de entrada de uma de suas lojas até encontrar o melhor resultado.

Com o documentário, evidencia-se que a criação de Yamamoto visa a transcendência e sua autenticidade. As peças apresentadas por ele constroem-se em não conformidade com a moda vigente, desconstruindo modelagens, cortando e rasgando roupas, utilizando peças assimétricas e escondendo o corpo entre peças soltas que apagam a silhueta.

Para Tarcisio D’Almeida²⁸, a moda, com a alta costura, mantém a aura benjaminiana para constituir seu processo de criação atravessado pelo imaginário criativo de seu autor e seu projeto de costureiro, demarcando um tempo e um estilo. Mesmo levando-se em conta o tempo não linear da moda, a assinatura autoral da alta costura evidencia o aspecto estético do ato criador, repercutindo ainda a questão da criação original em oposição à reprodução industrial de massa, e sua ideia de novo e de luxo, numa sociedade de consumo e homogeneização do gosto.

A AUTENTICIDADE NA DIALÉTICA DO OLHAR

No final do filme, Wim Wenders declara na narração que deixou suas imagens preferidas para o encerramento. São imagens dos assistentes de Yamamoto em ação. Conforme Wenders, os assistentes são anjos da guarda de um autor. Cuidam de cada detalhe para que cada roupa mantenha a identidade do estilista.

Diante dessa sequência, é impossível não pensar no próprio cinema e em sua produção coletiva, em que a equipe técnica de um filme se torna também guardião do estilo de um diretor. Na fala de Wenders, revela-se um elogio ao autor, mesmo em tempos industriais, da moda e do cinema.

²⁷ BAUDOT, F. *Moda do século*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 322.

²⁸ D’ALMEIDA, T. *As roupas e o tempo: uma filosofia da moda*. 2018. Tese (Doutorado em Filosofia); Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Programa de Pós-graduação em Filosofia; São Paulo (SP). p. 49.

Retomando o pensamento de Walter Benjamin, a moda alimenta-se do passado num processo de citação e antecipação de tendências, novas percepções e estilos. Desse modo, Yamamoto parte de fotografias antigas para criar suas novas coleções assim como o filme-ensaio de Wenders revela uma reflexão sobre si mesmo e sua própria relação histórica e técnica com o cinema/vídeo no processo de realização do filme que quer mostrar o outro - Yamamoto e sua moda. Nesse sentido, entre diversas leituras possíveis do filme, evidencia-se que a questão da “aura” ainda atravessa o entendimento filosófico e imagético sobre a relação entre a moda e o cinema como formas singulares e resistentes de arte que pensam e nos desafiam como experiência estética.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BAUDOT, François. **Moda do século.** Tradução Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. 3 Vols. Organização da edição brasileira de Willi Bolle com a colaboração de Olgária Matos. Tradução do alemão de Irene Aron, tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 91-107.
- CHARNEY, Leo. Num instante o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna.** Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp. 386-408.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme ensaio:** desde Montaigne e depois de Marker. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.
- D'ALMEIDA, Tarcisio. **Moda em diálogos:** entrevistas com pensadores. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2012. (Coleção Moda de Bolso, v. 3).
- D'ALMEIDA, Tarcisio. **As roupas e o tempo:** uma filosofia da moda. 2018. Tese (Doutorado em Filosofia); Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Programa de Pós-graduação em Filosofia; São Paulo (SP).

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GODARD, Jean-Luc. **Uma introdução à verdadeira história do cinema**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GRAF, Alexander. **The cinema of Wim Wenders: the celluloid Highway**. London: Wallflower, 2002.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp.497-557.

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

MATOS, Olgária Chain Féres. Aufklärung na metrópole: Paris e a via Láctea. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 3 Vols. Organização da edição brasileira de Willi Bolle com a colaboração de Olgária Matos. Tradução do alemão de Irene Aron, tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, pp. 1681-1705.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MÜLLER, Florence. **Arte & moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

WIM Wenders Stiftung. Disponível em: <http://wimwendersstiftung.de/>

SANTIAGO, Lilian. Quando a filosofia encontra a moda (entrevista). **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 48, n. 3, set. 2014. pp. 17-28.

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

TIRARD, Laurent. Wim Wenders. In: **Grandes diretores de cinema**. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, pp. 115-124.

Autora especialmente convidada.
Artigo recebido no segundo semestre de 2022.