

[ADRIANA TULLIO BAGGIO]

Publicitária, mestre em Letras (UFPB) e doutoranda em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com estágio-sanduiche na Università di Bologna, Itália. Bolsista do CNPq.
E-mail: atbaggio@gmail.com

O vestido de Anna Terzi

Anna Terzi's dress

[resumo] A moda está presente em diversos trabalhos de Greimas. Em *Da imperfeição*, o autor propõe uma teoria semiótica da estética, analisando a irrupção de uma experiência sensível ou da sua busca pelo sujeito – as fraturas e as escapatórias. Um dos exemplos usados pelo semioticista é, justamente, o programa da escolha vestimentar feminina. Assim, será que o traje de uma personagem de um filme *giallo* da década 1970, repleto de traços significantes (talhos ou *landsknecht*), pode constituir um texto relevante para a investigação desse processo de ressemantização? Com base nos escritos de Greimas e em conteúdos da história da moda, acreditamos identificar fraturas e escapatórias sentidas e operadas por sujeitos e objetos dessa narrativa.

[86]

[palavras-chave]

semiótica; moda; cinema giallo; *landsknecht*.

[abstract] Fashion is present in several studies of Greimas, from his doctoral thesis to the last individual work, *Da imperfeição*. In this book, Greimas proposes a semiotic theory of aesthetics, based on the analysis of the eruption of a sensitive experience or of its search by the subject – the fractures and the loopholes. One of the examples used by Greimas is precisely the program of clothe's choice by women. May the costume of a 1970's *giallo* movie character, filled with significant traits (slits/landsknecht), represent a relevant text in the investigation of this resemantization process? Based on Greimas writings and fashion history contents, we believe we may identifying fractures and loopholes felt and operated by subjects and objects of this narrative.

[key words] semiotics; fashion; *giallo* movies; *landsknecht*.

A moda, enquanto texto e prática de vida, encontra na semiótica discursiva (e na sociosemiótica) uma das mais férteis teorias e metodologias para sua investigação. É no campo da moda que se inscrevem os primeiros estudos de Greimas e neles se percebem as bases da semiótica que ele desenvolveu nos anos seguintes. Em 1948, Greimas defenderia, na Sorbonne, a tese de doutorado intitulada *La mode en 1830: essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de modes de l'époque*. Como ressalta Thomas F. Broden, em introdução ao volume onde a tese foi publicada:

(...) este texto acusa um interesse particular [de Greimas] pelo valor de indicador social das vestimentas e das expressões, buscando frequentemente precisar as conotações culturais relacionadas aos diferentes cortes e cores, denominações e epítetos (GREIMAS, 2000, p. XXVIII).

Como a fechar um ciclo, a moda – mais especificamente a vestimenta feminina – também aparece na obra-testamento do semioticista, último livro de autoria individual antes de sua morte: *De l'imperfection*, de 1987. Ana Claudia de Oliveira, que assina a tradução e o prefácio da edição brasileira, explica que é nesse livro que Greimas esboça uma teoria semiótica do estético a partir de "uma reflexão sobre o modo de presença da estética na vida humana, ou melhor, na cotidianidade" (GREIMAS, 2002, p. 9).

Tal reflexão é dividida em duas partes: a análise de textos literários nos quais Greimas (2002, p. 12) apreende as fraturas que fazem "da experiência estética uma espécie de graça", e a abordagem dos momentos cotidianos de busca da estesia, as escapatórias, que são "o resultado de uma aprendizagem, de um esforço para a construção do sensível". É nessa segunda parte, no capítulo chamado *Uma estética exaurida*, que Greimas (2002, p. 75) se apoia na cultura vestimentar – "uma das dimensões fundamentais da cultura", justifica ele, com as palavras de Lévi-Strauss – para propor uma interrogação "sobre as práticas cotidianas mediante as quais a estética se manifesta".

Fizemos a leitura de *Da imperfeição* na mesma época em que tomamos contato com alguns exemplares do chamado cinema *giallo*,¹ estilo italiano caracterizado por tramas de suspense e assassinatos em série. Em um desses filmes, *O gato de nove caudas* (*Il gatto a nove code*, Itália/França/Alemanha, 1971), de Dario Argento, acreditamos ter encontrado na vestimenta de uma personagem feminina a figurativização desses processos estéticos inesperados ou buscados – as fraturas e as escapatórias.

A história de *O gato de nove caudas* gira em torno de uma onda de assassinatos que começa com a morte do vigia do centro de pesquisas genéticas Instituto Terzi. Outras pessoas envolvidas com o Instituto são mortas no decorrer do filme. Anna Terzi, personagem da atriz Catherine Spaak, é filha do Professor Terzi, proprietário e diretor do centro. É uma personagem secundária, que aparece no filme pela primeira vez na cena que mostra o dia seguinte ao assassinato do vigia: policiais e jornalistas estão no saguão do Instituto para a investigação do crime, quando Anna chega e pergunta por seu pai. A roupa usada pela personagem nessa situação possui características que vão se repetir em todos os seus trajés durante o filme. É evidente que o figurino tem participação fundamental na construção da trama e do personagem cinematográficos. Nesse caso, porém, a reiteração figurativa de aspectos do vestuário sugere uma importância ainda maior na produção de sentido.

Boa parte desses aspectos significantes da vestimenta de Anna Terzi aparecem quando ela se movimenta. A mesma roupa sem um corpo, pendurada em um cabide, produziria sentidos muito diferentes. O corpo articula a relação entre o sujeito mulher e o objeto roupa e também a relação entre esse sujeito e os outros com os quais vai interagir durante o filme. A produção de sentido se dá, portanto, além da figuratividade: o vestido é mais do que a ideia de uma peça de roupa manifestada pela imagem em película dessa roupa. Ele possui cor, forma, textura, faz sentir seu contato com a pele; mostra e esconde o corpo; assume novas configurações se o corpo que veste está

parado ou andando – e isso tanto para quem usa o vestido quanto para quem interage com o corpo que o veste.

Estaremos, então, como explica Oliveira, na seara da observação das qualidades sensíveis do mundo, experienciado a partir da figuratividade dos textos – vestido no corpo e no filme. E “se esta vivência sensível opera transformações, é porque o arranjo estético produz quebras de estereótipos e de simulacros preconstituídos” (GREIMAS, 2002, p. 11). A essas transformações o autor chamará de fraturas – “a suspensão do tempo e a petrificação do espaço” (GREIMAS, 2002, p. 25) – e escapatórias – “uma possibilidade de além (do) sentido” (GREIMAS, 2002, p. 74).

Nossa proposta é fazer um exercício de análise e investigar o processo de res-semantização do sujeito operado pelo vestido de Anna Terzi, a partir da apreensão sensível deste objeto e por meio das interações entre ele e o sujeito que o veste e entre esse sujeito e os outros que participam da narrativa. Nosso enunciado é uma cena de aproximadamente 80 segundos, que mostra o percurso da chegada de Anna ao Instituto, assistida pelo policial e pelo jornalista que já estão no saguão do edifício.² Encontraremos, nessa narrativa, as transformações que permitem o acontecimento de fraturas ou escapatórias?

A aparição de Anna Terzi

Nossa cena-enunciado começa com a chegada do jornalista Giordani ao Instituto Terzi na manhã seguinte ao assassinato do vigia. Giordani procura o inspetor Spimi, que já está lá para a investigação. A câmera é subjetiva: a visão que temos é a do próprio Giordani. Ele é recebido no saguão pelo fotógrafo do jornal onde ambos trabalham (camisa branca e calça escura), que já o atualiza sobre as primeiras informações. Esta cena nos apresenta os atores que caracterizam o espaço do Instituto: médicos de jaleco branco, outros homens de terno e gravata (o segurança, talvez alguns clientes, além dos policiais e jornalistas). As únicas mulheres que aparecem são enfermeiras.

Giordani encontra o inspetor Spimi³ e começam a conversar. Estão posicionados próximos à mesa de recepção do Instituto. Giordani, de costas para o espectador, tem uma boa visão da mesa e da entrada do edifício. Spimi, de frente para nós, está de costas para a entrada. Assim, Giordani é o primeiro que vê Anna chegar. A conversa entre os homens se interrompe. Em seguida, Spimi se vira e ambos observam Anna perguntar ao recepcionista pelo pai, o Professor Terzi. É só nesse momento que a conversa entre eles é retomada, para que Spimi explique a Giordani quem é a moça. Como que se sentindo observada, Anna vira e olha-os de cima a baixo, seriamente. A câmera enquadra seu rosto, e podemos ver que é uma mulher loira, de cabelos cheios e encaracolados, com olhos bem marcados de preto e batom suave, cor de boca. Ela usa um colar branco com detalhes dourados. Seu ombro é bronzeado, contrastando com o vestido branco.

Anna segue rumo à escadaria, e Giordani e Spimi acompanham-na com o olhar e com o girar do corpo em sua direção. Nesse percurso, uma enfermeira entra no campo de visão do jornalista e do policial, o que permite um contraste entre as roupas de Anna e as das outras mulheres que costumam frequentar o Instituto. Os dois homens continuam a seguir Anna com o olhar enquanto ela sobe as escadarias, e é Spimi que precisa puxar Giordani pelo braço para que o jornalista deixe de visar a moça e volte a conversar com ele sobre o crime ocorrido naquele local.

O acontecimento extraordinário

A entrada de Giordani no Instituto Terzi é um percurso literal no sentido de um caminho trilhado da rua ao saguão do edifício, e sua expressão homologa um percurso narrativo, uma busca por um objeto de valor: as informações sobre o crime (essenciais para seu trabalho de jornalista) que serão fornecidas na conversa e no encontro com o inspetor Spimi. A continuidade desse percurso é interrompida pelo acontecimento da chegada de Anna Terzi, que afeta muito mais Giordani do que Spimi: é Giordani que se vira primeiro para olhá-la; é ele quem interrompe a conversa, já que seria o seu turno de fala no diálogo com Spimi; e é Spimi que volta a falar, depois do silêncio durante o qual ambos observam Anna. Na volta do diálogo, retomam o assunto de antes, sem incluir a filha de Terzi neste assunto – talvez por considerarem-na irrelevante no contexto da investigação.

A chegada de Anna, então, é um acontecimento forte o suficiente para interromper o percurso narrativo de Giordani. O jornalista silencia no momento em que deveria falar, não retoma sua vez de fala, deixa de buscar o objeto de valor para o qual foi destinado. É Spimi que parece ajudá-lo nessa busca, ao retomar a conversa com informações que serão úteis ao colega. A duratividade dessa descontinuidade parece ser um tempo suprimido, como na ideia de fratura que Greimas identifica no deslumbramento que atinge Robinson, em *Da imperfeição*:

a própria apreensão é concebida como uma relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre um sujeito e um objeto de valor. Essa relação não é "natural"; sua condição primeira é a parada no tempo, marcada figurativamente pelo silêncio que bruscamente sucede ao tempo cotidiano, representado como um ruído ritmado (GREIMAS, 2002, p. 25).

Assim como acontece com o ilhado, na retomada da continuidade do percurso de Giordani, a "coisa extraordinária" (GREIMAS, 2002, p. 26) desaparece progressivamente – e literalmente – quando Anna sobe as escadas e sai do campo de visão dos dois homens, mas não antes de Spimi puxar o colega para que retomem sua conversa. E mesmo que Giordani não mencione Anna, seu estado alterado (por ela) é sugerido por manifestações externas: justamente o silêncio, o olhar guiado pelos movimentos da moça, sua passividade ao ser resgatado da contemplação por Spimi.

Talvez possamos perceber mais um paralelismo entre a fratura de Robinson e a de Giordani. Para o naufrago, o barulho da queda da gota – o "ruído ritmado" – provoca a espera da gota seguinte. No saguão do Instituto Terzi, o ritmo é dado pelo vai e vem de médicos e policiais, todos homens. E se passa uma mulher, é uma enfermeira cujo uniforme não a diferencia de outra colega sua: sapatos brancos baixos e fechados; meia-calça branca cobrindo as pernas; avental branco indo até abaixo dos joelhos, sem marcar as curvas do corpo; blusa azul também larga, que cobre os ombros; cabelos escondidos pela touca.

Não é de se admirar que, para quem espera ver apenas mulheres-enfermeiras, Anna Terzi represente um evento extraordinário. E aqui a estética não vem apenas da sugestão de um corpo feminino genericamente belo, mas sim das formas e do corpo, ora escondidos, ora revelados, pelo vestido de recortes. Dessa forma, o vestido, que assim como a gota é uma figura de mundo, "apropria-se gramaticalmente das funções do sujeito e opera ostensivamente, no coração do objeto, como um ator modalizado e patético" (GREIMAS, 2002, p. 29). Vestido e corpo alternam-se nas posições de sujeito e objeto e interagem com outros sujeitos, como aqueles atorizados por Anna e por Giordani.

O vestido

Quando se posta em frente à mesa da recepção perguntando pelo pai, o vestido de Anna parece bastante recatado: é ainda mais longo que o avental das enfermeiras. E apesar de não ser tão disforme quanto o uniforme delas, também não marca acentuadamente o corpo. Trata-se de uma modelagem aparentemente simples, ajustada até a cintura e depois caindo em leve *evasé*. Assim branco e reto, quase parece uma túnica, um hábito estilizado. Sem as mangas que acentuariam a horizontalidade da linha dos ombros, a verticalidade é que é valorizada, com a ajuda ainda dos braços longos e do salto da sandália. Tudo em Anna é altivez, até a coroa de cabelos dourados e cheios que arrematam o corpo longilíneo. Mas quando vira o rosto, seus olhos, nariz e boca figurativizam outro tipo de mulher, mais doce e mais suave do que sua postura e compleição esguia faziam supor.

Em se tratando do vestido, esse é o que podemos ver em Anna quando está parada. Porém, Giordani já havia tido um outro vislumbre da moça e da sua roupa na chegada dela ao saguão. Diferente do indeciso Sr. Palomar, que na segunda fratura identificada por Greimas tenta evitar o contato visual com o seio nu de uma moça que toma sol na praia, o "bom uso do olhar" (GREIMAS, 2002, p. 31) que faz o jornalista, como já vimos, a acompanhar ostensivamente os movimentos de Anna. E talvez possamos supor que parte da extraordinariedade do evento que leva à suspensão do

tempo para Giordani se deva ao jogo que se dá entre corpo e vestido, ora escondendo as pernas de Anna, ora revelando-as. Vemos, primeiro, o olhar de Giordani, e só depois descobrimos que está olhando Anna. Se considerarmos, como é comum, que ele tenha olhado primeiro para o rosto da moça, e depois para o resto, os recortes reveladores podem ter sido, também, uma surpresa naquele corpo encimado por uma feição contraditoriamente ingênua e angelical.

Tudo o que o vestido parecia ter de castidade e proteção se desfaz no andar de Anna, na junção de roupa e corpo. O comprimento quase monaschal só faz acentuar a altura do recorte, que chega próximo aos quadris; o *evasé*, que normalmente disfarça as curvas ao sobrepor sua forma triangular, quando assim talhado, aumenta ainda mais a possibilidade de visão do corpo. No caminhar de Anna, pernas e vestido se alternam, prendendo o olhar de Giordani assim como um novelo de lã em pêndulo captura a atenção de um gato.

Quando toma como exemplo a roupa feminina para tratar da espera do inesperado (já no âmbito das escapatórias), Greimas (2002, p. 85) diz:

guardiã do corpo segredoso da mulher, a vestimenta, ao mesmo tempo obstáculo de desejo e transgressão, é criadora de um espaço onde o interdito – como em outros domínios – pode plenamente preencher seu papel de instaurador do sentido, onde o imaginário pode se exercer livremente até desenvolver a concepção ocidental de amor.

Pela revelação fugaz de pernas que, se fosse em outro tipo de vestido, estariam escondidas, no de Anna Terzi talvez o desejo de transgressão seja mais acentuado do que o obstáculo. De qualquer forma, o espaço do interdito permanece, até porque o mostrar não dá licença para o tocar. Os recortes não eliminam o fato de que o vestido é comprido, a estrutura, alargada, o rosto de Anna não tem as marcas de uma sensualidade proposital. O vestido estabelece uma distância no plano espacial – além da distância física entre Anna e Giordani – que Greimas (2002) entende como equivalente da espera na temporalidade. O vestido instaura um sentido – e aqui é uma tematização do dar sentido à vida, uma ressemantização da usura do existir – a partir do que se pode imaginar que está atrás ou dentro dele. E esse tipo de visualidade que o autor chama de “imperfeita – ou mais-que-perfeita, porém, jamais perfeita”, seria uma forma distanciada do tato, “a mais profunda das sensações a partir das quais se desenvolvem as paixões do ‘corpo’ e da ‘alma’” (GREIMAS, 2002, p. 85).

Assim, é como se, ao olhar o corpo vestido de Anna, Giordani pudesse senti-lo. No entanto, o que aparentemente foi feito para agradar ao homem se configura no controle da mulher. Se o caráter de obstáculo da vestimenta cria o tal espaço do interdito, onde o imaginário pode se exercer livremente, o jogo de mostra-esconde rompe com o imaginário. O corpo de Anna não será aquele que os homens imaginam, mas sim o que ela deseja mostrar a eles. E colocando as coisas assim, mais às claras, Anna regula o olhar e a tatilidade. O corpo que o homem pode possuir é o que ele imaginar. O que ele vê, no entanto, não é dele.

O vestido sentido

Se o vestido de Anna Terzi ajuda a figurativizar um acontecimento estético que fratura o percurso de Giordani, o que representará para ela? Talvez “um desejo de conduzir o cotidiano em direção a um alhures”, uma escapatória a partir da ressemantização “das relações intersubjetivas esgotadas” (GREIMAS, 2002, p. 85).⁴ No contexto do Instituto Terzi – uma metonímia do contexto social italiano mais amplo, naquela época? –, cabe à mulher os papéis secundários: o de enfermeira, subordinada aos médicos e dessexualizada em seu uni(dis)forme, ou de filha do chefe. Anna parece recusar um pouco os possíveis simulacros desse último papel: não é a filha casta, nem a inteligente que segue os passos do pai, nem a rebelde que faria de tudo para chocá-lo. O seu parecer se dá pelo corpo, e na interação dele com a roupa, procura fugir tanto da roupa discreta quanto da ousada. Ou melhor: escolhe um vestido discreto, com recortes ousados. E sendo ousada ao mostrar o corpo, permanece discreta no quanto permite de interação com os homens.

Quando a roupa serve apenas para cobrir, banaliza o ato de se vestir. Se ajuda a construir um parecer, aí já se consegue experienciar um prazer estético. Mas até que

ponto pode-se ter prazer apenas na escolha das roupas, na visualização do look?⁵ As roupas têm formas, cheiros, texturas. Tocam a pele, regulam o contato do corpo com a luz, o calor, o frio, o vento. O vestido de Anna parece proporcionar a ela esse tipo de estesia: faixas de tecido roçando a perna; ar que toca a pele, depois não toca mais.

Sem profissão, sem um papel social mais relevante (pelo que nos mostra o filme), a vida de Anna faz sentido quando corpo e roupa interagem. Os recortes inusitados do seu vestido promovem uma escapatória da previsível dessemantização em que, às vezes, se configura o rotineiro e estereotipado ato de se vestir das moças ricas e desocupadas.

O que escapa pelos recortes

É um discurso recorrente dizer que as mulheres atribuem uma importância desmesurada às roupas. Mas houve épocas em que o papel social feminino se construía quase que exclusivamente por meio da vestimenta. Novas tecnologias de tecelagem e a chegada de materiais nobres à Europa, vindos das colônias, proporcionaram às mulheres renascentistas novas opções de trajes. Vestir-se bem era uma das facetas do advento do gosto, mas nem tudo era para todos. Seja para coibir a sexualização feminina, seja para a distinção de classes, as Leis Suntuárias proibiam o uso de certas cores e certos tecidos por determinadas pessoas ou grupos sociais. Em alguns casos, não era permitido nem mesmo usar mais de uma cor no traje. Algumas brechas dessa lei, no entanto, davam margem ao uso de peças de outra cor por baixo da roupa principal, que poderiam aparecer se o traje de cima tivesse recortes.

Esses recortes – ou talhadas – nas roupas não eram privilégio feminino nem sua origem é atribuída unicamente a uma forma de burlar a lei. Laver (1989) conta que, no final do século XV, tropas suíças vencedoras da guerra contra Carlos, o Temerário, teriam remendado seus trajes com seda e outros ricos tecidos pilhados do inimigo. Os mercenários alemães copiaram o estilo e acabaram influenciando toda a Europa, começando pela Itália, com uma moda chamada *landsknecht*.

A própria Itália, potência econômica da época, tinha fartura de tecidos nobres. Sua produção têxtil constituía a indústria mais importante, "baseando-se em três matérias-primas principais: a lã, o linho e a seda (...)" (BOUCHER, 2010, p. 182). O linho tecia as camisas usadas sob os vestidos, e material tão precioso e distintivo não merecia ficar escondido. Assim, a tendência dos recortes nos trajes suíços e germânicos teria caído bem ao gosto italiano: os talhos (*fenditure*) nas mangas femininas deixam entrever as camisas brancas de linho, que são puxadas formando tufo de tecido (*sboffi*) contrastantes cromaticamente com os ricos materiais do traje de cima (MARANGONI, 1997). Tais detalhes podem ser vistos nos desenhos de Racinet (2009, p. 225) sobre a história do vestuário.

[91]



Desenho de Auguste Racinet de trajes do século XVI, mostrando as talhadas nas mangas dos vestidos.⁶

A prosperidade da Itália nos anos 1500 também se manifesta na fartura da alimentação, que por sua vez ajuda a ditar as linhas do corpo. O simulacro da beleza é marcado pelas formas generosas e arredondadas, contrastando com o biotipo esguio de fins da Idade Média. As vênus nos mostram isso e também anunciam "uma mulher renascentista que sabe se cuidar e mostrar sem reticências o próprio corpo" (MICHELE, 2010, p. 193). Até que ponto os recortes que deixam escapar excesso de tecido reiteravam um efeito de querer "se" escapar da roupa – por exemplo, com os seios pressionados pelo decote apertado –, que vemos nas mulheres dessa época?

Considerando essas três motivações para o uso das talhadas, temos, primeiro, o deixar entrever o proibido (por lei); segundo, a manifestação da opulência, da riqueza; em terceiro, a operação da sensualidade. Talvez não seja impensável perceber essas relações, quinhentos anos depois, no vestido recortado da também italiana Anna Terzi. O espaço do interdito, entre o vestido e o corpo, é revelado no vai e vem do tecido. Antes, era o material de cor diferente que não podia ser exposto acintosamente. Hoje, é a pele. As talhadas são uma forma de burlar ambas as leis – as Suntuárias do Renascimento, as morais e sociais contemporâneas.

Podemos ver a beleza de Anna também como uma riqueza, o valor que ela controla e com o qual negocia na sua interação com o masculino. Os recortes deixam entrever essa riqueza matérica, mas também figurativizam outra: a liberdade de quebrar regras, muito mais acessível para pessoas ricas.

Por fim, a sensualidade. Anna é esguia e não lembra em nada as vênus ou madonas renascentistas. O simulacro de beleza muda, mas assim como suas ancestrais, a moça sabe mostrar o corpo sem reticências. Sua carne não pressiona as aberturas do tecido, mas sua pele "escapa", aparece e se destaca em contraste com o tecido branco.

Arremate

Interessante observar que os recortes nas mangas e saias das roupas femininas do Renascimento, ao deixar escapar os tecidos de baixo – por sua nobreza ou colorido –, se constituíam em escapatórias que conferiam sentido à vida das mulheres. As fendas no vestido de Anna Terzi parecem ter a mesma função. À estética das formas da vestimenta junta-se o prazer estésico do contato com o tecido e com o ar, a luz, a temperatura, e mais ainda: a tatilidade do olhar masculino.

O que é escapatória para Anna é uma fratura para Giordani. A primeira é uma busca, a segunda, um acontecimento. O vestido parece mediar essa junção, tornando-se sujeito que transforma um e outro. Mas, ao contrário de outros vestidos sensuais ou ousados, este, ao ser sujeito, não transforma a mulher em "objeto": os recortes ressemantizam a relação da mulher com a roupa e com o homem.

Mais uma vez, arriscamo-nos a comparar Anna com suas antepassadas:

A mulher renascentista usa a arte da cosmética e dedica-se com atenção à cabeleira (...), tingindo-a de um louro que muitas vezes tende ao ruivo. Seu corpo é feito para ser exaltado pelos produtos da arte dos ourives, que também são objetos criados segundo os cânones de harmonia, de proporção e decoro. O Renascimento é um período de empreendimento e atividade para a mulher, que na vida de corte dita leis na moda e adequa-se ao fausto imperante, sem esquecer, no entanto, de cultivar a própria mente, participante ativa das belas artes e com capacidades discursivas, filosóficas e polêmicas (MICHELE, 2010, p. 196).

Anna Terzi, com sua cabeleira loura, corpo exaltado, adornada de dourado, tem também grandes capacidades discursivas – pelo menos no nosso território, onde seu corpo e vestido são um discurso manifestado – e polêmicas. No decorrer do filme, revela-se que Anna, na verdade, foi adotada quando tinha quinze anos. Logo depois, tornou-se amante de seu pai, relacionamento que durou pouco tempo. Quando conhece Giordani, pensa ter encontrado o "primeiro homem civilizado" da sua vida. Mas Giordani, que antes se encantava com os vestidos talhados de Anna, passa a tematizar essas figuras de forma disfórica ao saber dos segredos da família.

Greimas (2002, p. 26) fala da fratura como um deslumbramento, que "é, de fato, segundo os dicionários, o 'estado da vista golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz'".

Tal clarão pode encantar, mas também ferir. Anna vestida de fendas deixa de ser aquele acontecimento extraordinário e pleno de sentido na vida de Giordani. O que o jornalista conseguiu entrever neste parecer imperfeito talvez tenha levado ao tal esgotamento das relações intersubjetivas de que fala Greimas. Para Giordani, o arranjo estético não produz as "quebras de estereótipos e de simulacros pré-constituídos" advindas da "vivência sensível" (OLIVEIRA em prefácio a GREIMAS, 2002, p. 11). Ele permanece com seus conceitos usurados e dessemantizados. E não é disso que se trata o preconceito?

NOTAS

[¹] O nome *giallo* – amarelo – se deve à cor da capa de livros policiais italianos com os quais os filmes foram associados.

[²] Disponível em: <<http://www.veoh.com/watch/v20435693Pps5tcxK?h1=+il+gattoanovecode>>. Acesso em: 23 mar. 2013. O trecho analisado neste artigo encontra-se entre os minutos 9' e 11'.

[³] Nesse momento, há uma passagem da debreagem enunciativa, quando havia um eu/tu-aqui-agora atorializado pela câmera subjetiva, para uma debreagem enunciativa, quando a câmera assume um papel de observadora e instaura-se um ele-lá-então (FIORIN, 2000).

[⁴] Não se enquadra na proposta deste artigo, mas nos foi impossível não pensar que Greimas, ao tratar da vestimenta feminina, talvez acreditasse que parte do esgotamento das relações intersubjetivas se devesse a um tipo de comportamento das mulheres que diminui o espaço do interdito – aquele do instaurador de sentido – a partir da diminuição do comprimento das roupas ou de quanto do corpo elas cobrem.

[⁵] Mesmo Greimas (2002) questiona uma possível dimensão passional, além da funcional, que envolve o programa do se vestir. O desejo de agradar – um tipo de manipulação –, que seria do âmbito do passional, envolve uma série de considerações sobre os simulacros de si e do outro, tornando tal dimensão mais do âmbito da cognição.

[⁶] Imagem obtida no website da Smithsonian Libraries, com copyright livre. Disponível em: <<http://library.si.edu/digital-library/book/lecostumehistori04raci>>. Acesso em: 23 mar. 2013.

REFERÊNCIAS

BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2000.

GREIMAS, Algirdas Julien. *La mode en 1830*. Paris: PUF, 2000.

_____. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.

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

MARANGONI, Giorgio. *Evoluzione storica e stilistica della moda: dalle antiche civiltà mediterranee al rinascimento*. Milão: SMC, 1997.

MICHELE, Girolamo de. Damas e heróis. In: ECO, Umberto (Org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record: 2010, p. 192–213.

RACINET, Auguste. *The costume history: from ancient times to the 19th century*. Köln: Taschen, 2009.