

Pele, cinema e fotografia¹

Susana M. Dobar

Resumo: O filme *Fur* (*Pele*, 2006) faz um retrato imaginário da fotógrafa Diane Arbus baseado em parte em biografia publicada. Ele suscita questões sobre adaptação e criação, visíveis na maneira como o termo *pele* multiplica-se: o casaco de pele, a pele do amante, a pele dos objetos, da parede, estar na pele do outro. O filme também revela coincidência de processos psicológicos presentes no cinema e na fotografia que, em percurso inverso ao normalmente aceito para uma adaptação, sugerem um retorno às fotos de Diane Arbus para vermos com mais clareza nelas o que antes parecia enigmático.

Palavras-chave: fotografia, cinema, Diane Arbus, adaptação.

Abstract: The film *Fur* (translated as *Skin* in Brazil, 2006) makes an imaginary portrait of the photographer Diane Arbus based in part on a published biography. It raises questions related to adaptation and creation, suggested in the way the words *skin* and *fur* are multiplied in different meanings: fur coat, the lover's skin, the skin of the objects, of the wall, to be on the Other's skin. The film reveals as well the coincidence of psychological processes present both in cinema and photography. In an inverse direction normally associated to adaptations, they lead to a return to Diane Arbus's pictures in order to see clearly in them what seemed enigmatic before.

Keywords: photography, cinema, Diane

¹ Uma primeira versão desse texto foi apresentada no XI Encontro Internacional da SOCINE, na PUC-RJ em outubro de 2007. Ele foi complementado em pesquisa durante pós-doutorado realizado com o apoio da Capes, em 2008.

Arbus, adaptation.

Resumé: Le film *Fur* (traduit comme *Peau* au Brésil, 2006) fait un portrait imaginaire de la photographe Diane Arbus, basé, en partie, sur une biographie publiée. Il suscite des questions sur l'adaptation et la création suggérées par la façon dont l'idée de *peau* est utilisée selon différents sens: manteau de fourrure, la peau de l'amant, la peau des objets, du mur, être dans la peau de l'Autre. Le film révèle aussi la coïncidence de procès psychologiques présents dans le cinéma et dans la photographie qui, dans une direction inverse à celle normalement acceptée par une adaptation, suggèrent un retour aux photos de Diane Arbus pour qu'on puisse voir plus clairement en elles ce qui, d'abord, semblait être énigmatique.

Mots-clés: photographie, cinéma, Diane Arbus, adaptation.

O filme *Fur* (*Pele*, 2006)², de Steven Shainberg, traz à tona um tema pouco tratado na relação do cinema com outras artes, que são as suas afinidades ou diferenças no que diz respeito à fotografia. O filme parte da biografia da fotógrafa Diane Arbus, escrita por Patricia Bosworth, co-produtora da obra (BOSWORTH, 2005). No entanto, o subtítulo anuncia, trata-se de um "retrato imaginário de Diane Arbus", o que significa que houve plena liberdade em relação à obra original. Apesar disso, não se trata de uma adaptação arbitrária. Por

² O filme será mencionado nesse artigo sob o título original, *Fur*.

meio de caminhos tortuosos, *Fur* revela tanto os desafios colocados pela adaptação de uma obra escrita, como processos psicológicos que aliam o cinema à fotografia. O ponto de ligação é o motivo dominante proposto pelo título: ele fala do sentido do tato, a princípio inacessível tanto ao cinema quanto à fotografia, porém, nesse caso, a representação gira em torno, justamente, dessa impossibilidade. Além disso, em processo inverso ao da adaptação que parte de uma fonte, o filme vira matriz, sugere um retorno às fotografias de Diane Arbus para se ver nelas o que antes parecia dissimulado.

Há muito a idéia de fidelidade deixou de ser dominante nas discussões sobre a adaptação de obras literárias para o cinema. Os argumentos determinantes para isso centram-se principalmente na especificidade da linguagem cinematográfica em relação ao original escrito, e nas leituras diversas que cada obra propõe e cada época impõe.³ Descartar acontecimentos, personagens, recursos literários diversos torna-se, assim, questão obrigatória para que a linguagem cinematográfica seja plenamente aproveitada e a obra volte a ser expressiva

³ Sobre esse posicionamento, ver, por exemplo, Ismail Xavier, "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema" in Tânia Pellegrini [et al.], *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003 e José Carlos Avellar, *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

em outro meio artístico. Além disso, o original passa a ser entendido como uma obra aberta, passível de ser interpretada pelo roteirista, pelo cineasta, pelos atores, pelas imposições do momento histórico. O essencial de uma obra torna-se, portanto, algo móvel, indefinido, que ao ser transposto depende, porém, da coerência interna para obter alguma repercussão, prova da expressividade da obra, garantia do seu re-acontecimento.

Ao falar sobre a tradução literária, Walter Benjamin já destacava o risco de se considerar apenas elementos irrelevantes na transposição de uma obra para outra língua, o que impõe um árduo desafio ao tradutor: « (...) aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado (e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial), não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inefável, o misterioso, o « poético »? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? »⁴ Embora predominem situações novas no filme, há acontecimentos da biografia de Diane Arbus que são reapresentados em *Fur*. O desafio ao qual o filme se propõe, no entanto, é encontrar as motivações de Diane Arbus para realizar a sua obra

⁴ Walter Benjamin, «A tarefa-renúncia do tradutor» in Werner Heidermann (org.). *Clássicos da teoria da tradução. Vol. 1 – Antologia Bilingüe Alemão/Português*. Florianópolis: NUT, 2001. p. 189-191.

fotográfica. Onde estaria o tal inefável, o misterioso - expressão ela mesma tão corrente nas palavras deixadas pela fotógrafa⁵ - nas suas imagens aparentemente tão explícitas de *freaks* diversos ou de personagens comuns tornados estranhos pela câmera? Como o cinema pode contribuir para tornar explícitos os mecanismos que permitiram tal obra fotográfica? Essas são as questões a serem tratadas a seguir.

No debate sobre a adaptação, não falta a análise dos recursos especificamente cinematográficos em contraponto à obra literária. Apesar de já ter sido repetido à exaustão que o cinema tem autonomia para

⁵ O livro *Revelations* abre com a seguinte citação de Diane Arbus: "And the revelation was a little like what saints receive on mountains - a further chapter in the history of mystery..." ("E a revelação foi um pouco como o que os santos recebem nas montanhas - mais um capítulo na história do mistério...") (ARBUS e SUSSMAN, 2003, p.1). Patricia Bosworth comenta a importância que a idéia de mito - entendido como um sonho coletivo, uma espécie de pré-consciência vivida socialmente - esteve sempre presente na obra de Diane Arbus, particularmente a partir da influência de um de seus professores, Algernon Black (BOSWORTH, 2005, p. 29). O interesse pelos mitos pode ser confirmado também por diversos livros na biblioteca de Diane Arbus (ARBUS and SUSSMAN, 2003, p. 51-52). Tal fato pode ser comprovado ainda pelo projeto de registrar rituais americanos conforme descrito por Diane Arbus e reproduzido em *Revelations*. Arbus via nesses rituais algo além da mera banalidade. Após descrever os rituais a serem registrados - jogos, reuniões de escola, de clubes, competições, festas diversas - ela conclui: "These are our symptoms and our monuments. I want simply to save them, for what is ceremonious and curious and commonplace will be legendary" ("Esses são nossos sintomas e nossos monumentos. Quero apenas salvá-los pois o que é cerimonioso e curioso e comum será lendário.") (ARBUS and SUSSMAN, 2003, p. 41).

interpretar uma obra, tais argumentos em favor do cinema ainda são recorrentes. Eles podem demonstrar ainda a necessidade de se afirmar a especificidade do cinema e sua legitimidade como forma de arte. Noël Carroll destaca o fato de que as teorias da especificidade formaram-se em momentos em que determinado meio artístico precisava se afirmar perante outras tradições mais antigas (CARROLL, 1996). Dessa forma, confundiu-se muitas vezes características históricas de um meio artístico com a sua essência. Melhor exemplo disso pode ser verificado no debate sobre a fotografia, cuja essência estaria no registro de algo em frente à câmera, levando, assim, à equivocada constatação de que o « naturalmente » fotográfico seria a representação do real, ou um suposto realismo. Vigorou, portanto, na fotografia, a tradição documental, apoiada pela teoria que a justificava - fosse ela defendida por Andre Bazin, Roland Barthes ou Susan Sontag.⁶ Por outro lado, no cinema, a defesa de uma suposta vocação para o realismo,⁷ sugerida pela necessidade de um real a ser

⁶ Particularmente nas seguintes obras desses autores: BAZIN, Andre. "Ontologia da imagem fotográfica" in XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983. SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

⁷ Ver BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

registrado pela câmera, produziu um paradoxo, pois a ênfase foi deslocada para a tendência que prevaleceu na produção cinematográfica, que foi a ficção. Carroll argumenta que, em vez da essência, as teorias da especificidade defendem características da representação historicamente legitimadas.

No caso da fotografia, a vocação para o realismo foi bem questionada por André Rouillé, que traça um cuidadoso histórico das diversas abordagens do suposto realismo fotográfico (ROUILLÉ, 2005). Para o autor, a obra de Diane Arbus situa-se em um momento de crise da concepção da fotografia enquanto documento, antecipada por Robert Frank nos anos 50, com reverberações posteriores na fotografia dos norte-americanos Diane Arbus, Lee Friedlander, William Klein ou o francês Raymond Depardon.⁸ Na retrospectiva da obra de Diane Arbus, exposta no MOMA em 1972, John Szarkowski escreve texto de apresentação em que comenta a particularidade de Arbus: “Diane Arbus’s pictures challenge the basic assumptions on which most

documentary photography has been thought to rest, for they deal with private rather than social realities, with psychological rather than historical fact, with the prototypical and mythic rather than the typical and temporal. Her photographs record the outward signs of inner mysteries”.⁹ Para situar esse momento da fotografia, Rouillé contrapõe-se à Barthes e seus seguidores, que se basearam na teoria do índice e que consideraram a fotografia essencialmente como representativa. Os pressupostos dessa concepção seriam que a fotografia é transparente, o mundo pré-existe à sua representação e pode ser captado pela sua mera aparência material. As mediações entre as coisas e a imagem teriam sido, dessa forma, negligenciadas (ROUILLÉ, 2005, 173).

Podem-se considerar tais mediações como elementos próprios da linguagem fotográfica, mas elas também podem ser deduzidas do diálogo entre diferentes manifestações artísticas. Para Carroll, citado acima, diferentes meios têm em comum algumas características que são

⁸ A consciência de um novo momento na história da fotografia documental já existia no momento mesmo de realização da obra de Arbus. Em 1967, John Szarkowski, responsável pelo Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, prepara a hoje célebre exposição *New Documents* onde se propunha a falar de uma nova vocação da fotografia longe do humanismo benevolente da geração anterior. Três fotógrafos foram expostos: Garry Winogrand, Lee Friedlander e Diane Arbus (BOSWORTH, 2005, 239 a 241).

⁹ “As fotografias de Diane Arbus desafiam a concepção básica sobre a qual a maior parte da fotografia documental tem se apoiado, pois elas lidam com realidades particulares e não sociais, com o fato psicológico e não com o fato histórico, com o prototípico e o mítico e não com o típico e o temporal. As fotografias dela registram os sinais externos de mistérios internos”. Citado em nota por Sandra Philips, “The question of belief” in ARBUS and SUSSMAN, 2003, p. 330.

apropriadas e transformadas em novos meios artísticos. A partir do momento em que aceitamos tal diálogo, a realidade passa a ser o produto do que a linguagem permite perceber, e não algo que jaz imóvel a ser apreendido, por exemplo, pela câmera fotográfica, tal qual na concepção da fotografia enquanto documento. O cinema e a fotografia, assim como outras manifestações artísticas (a literatura e a pintura, por exemplo, em diálogo mais próximo e claras referências em outras épocas) traduziram, portanto, sensibilidades temporais, emprestando um do outro não só temas, mas também estratégias.

Não seria difícil apontar a diferença entre o cinema e a fotografia: a característica mais evidente é o registro do movimento, congelado em um caso ou prolongado no tempo, no outro. Interessa aqui, no entanto, identificar afinidades, afinal, foram elas que sugeriram a transposição da prática da fotografia para esse filme. As afinidades começam pelo fato de ambos utilizarem uma câmera, um aparato tecnológico que, longe de significar a ausência da intervenção humana, pode sugerir, ao contrário, a presença demasiadamente humana por trás da máquina. É o que veremos em um filme que trata insistentemente do corpo, dos pêlos, da pele, e que, ao mesmo tempo, insiste em enquadrar em primeiro plano

uma corpulenta Rollei Flex, tornada ainda mais presente pelo acréscimo de um bojudó flash conectado à câmera. Esse objeto desengonçado aparece geralmente pendurado no pescoço de Diane Arbus, mas é também cuidadosamente enquadrado ao ser deixado em cima da mesa ou recuperado de dentro do armário.¹⁰ Ele é apenas uma aparição paralela a tantas outras, como o olho de alguns personagens espiando pelo buraco da fechadura, o olhar pelo binóculo, a câmera inverossimilmente espiando Diane Arbus/Nicole Kidman de dentro dos furinhos do interfone. O filme parece querer nos divertir com essa narrativa paralela que narra menos uma história do que o prazer de espiar. Espiar o quê? O próprio espiar, a câmera fotográfica, o desejo que ela viabiliza e que revela menos o seu objeto do que a procura por ele.

O instinto escopofílico manifesto na insistência em representar a visão desdobra-se de duas formas durante o filme, que vêm reafirmar a sua presença norteadora na estrutura de *Fur*. Em primeiro lugar, o instinto aparece com o

¹⁰ Na biografia de Diane Arbus, ela é lembrada por amigos como um personagem sempre carregando pesados equipamentos que corresponderiam tanto a sua idéia de que o ato de fotografar deveria ser algo difícil, penoso, quanto a uma maneira de se proteger por trás de todo o aparato (BOSWORTH, 2005, p. 219, 241, 255 e 290). No filme, essa presença que pontua a biografia da fotógrafa foi traduzida em closes da câmera fotográfica para torná-la igualmente aparente.

seu oposto, o exibicionismo, num processo que Freud apontou como a característica ambivalente do instinto, ou seja, o fato de ele não se apresentar de forma pura, mas como ondas oscilando entre uma posição mais passiva, a do prazer escopofílico, e uma posição mais ativa, o exibicionismo (FREUD, 1915). No filme, a fotógrafa vai até a varanda da sua casa e começa a se despir na frente das janelas dos vizinhos, cuja presença a câmera faz questão de apontar. Em outra cena, o mecanismo inverte-se: além dos inúmeros enquadramentos da câmera fotográfica, binóculos e olhos na fechadura, Lionel, amante da fotógrafa, leva Diane Arbus para ver um casal despido dançando, ao que ela responde com maravilhamento. Em segundo lugar, a presença do fetiche vem reafirmar o desejo como força motora por detrás do olhar fotográfico. Segundo a explicação freudiana, o fetiche é o produto da renegação da castração feminina, forma encontrada para simbolizar o falo ausente, perversão que difunde a libido rumo ao gozo não mais centrado na genitalidade (FREUD, 1927). A criança descobriria o desejo da mãe pelo pai, quebrando assim a sua unidade com a figura materna. A angústia dessa incompletude é suprida com um substituto imaginário, que dissimula a falta.¹¹ Ele pode ser uma outra parte do

corpo, ou um objeto, um casaco de pele, por exemplo.

A escolha pelo tema «pele» responde a um duplo propósito no filme: por um lado, era o artigo principal com o qual a família de Diane Arbus mantinha os negócios, antes de abrirem uma grande loja de departamentos; por outro lado, o tema é amplamente explorado no filme como fetiche, e portanto, como forma de simbolizar os processos psicológicos da sedução e do desejo. Apesar do ramo de negócio dos seus pais, e de ter começado a carreira como assistente do seu marido, Allan Arbus, fotógrafo de moda, Diane Arbus sempre foi avessa ao mundo da moda, como comprovam tanto depoimentos seus relatados na sua biografia como as suas fotos posteriores a esse período inicial. A moda, no entanto, subjaz de alguma forma nas suas fotos: voyeurismo, exibicionismo, pose, encenação, fetiches são temas presentes tanto na fotografia de moda em geral, como nas fotos de Diane Arbus e no filme de Shainberg. A carga erótica do casaco de

uma menina perceberia o seu corpo como falta e não o corpo masculino como excesso? O mecanismo do fetiche, no entanto, parece aceitável por dois motivos. O primeiro, por ser um atributo aparentemente atuante sobretudo na sexualidade masculina, onde a ansiedade da castração parece mais justificável; o segundo, porque, como defende Maria Rita Kehl (1988), o falo ausente não corresponde apenas ao pai, mas à angústia humana pela incompletude que nos deixará para sempre à mercê da insaciável nostalgia pelo absoluto, pelo resgate da unidade perdida com a consciência de nós mesmos.

¹¹ Bastante incômoda essa lógica que parece guiada sobretudo para o olhar masculino, afinal, por que

pele é evidente: apelo ao tato pela sua maciez, apelo ao desejo pela sugestão do instinto animal, dos instintos mais próximos do corpo. O casaco de pele tem ainda dupla conotação de poder e de sadismo. Essas componentes do desejo, já exploradas em filme anterior do mesmo diretor, *A Secretária* (2002), reaparecem no filme, como atitude sugerida pelo ato fotográfico, seja pelas inúmeras fotos de *freaks* penduradas na casa de Lionel, que nos colocam na posição de espectadores do sofrimento alheio,¹² seja pela postura de Lionel, sempre disposto a dar ordens a uma passiva fotógrafa, seja ainda pela imagem do mesmo Lionel, de quem Arbus raspa os pelos do corpo deixando-o coberto de marcas de corte de gilete.¹³

Assim como nas pulsões que se manifestam de forma ambivalente, o pêlo, no filme, é ao mesmo tempo motivo de atração e de repulsa. Lionel, personagem

¹² Sabemos, pela biografia escrita por Bosworth, que Diane Arbus adquiriu uma coleção dessas fotos quando acabou o Hubert's Freak Museum, local de espetáculo realizado por *freaks* que Arbus gostava de freqüentar e onde fotografou diversos personagens que se apresentavam no local (BOSWORTH, 2005, p. 166-7 e 239). Arbus tinha também uma parede onde colecionava fotos diversas, suas, de outros fotógrafos ou tiradas de jornais e revistas, em que vêem-se *freaks*, um esqueleto, uma prostituta, um corpo nu, uma cena de enforcamento, uma de incêndio entre outros (ARBUS and SUSSMAN, 2003, p.12-13 e 213). Na parede, Arbus parecia encenar o universo que procurava.

¹³ A conotação sádica das fotos de Diane Arbus foi comentada por Susan Sontag, para quem a obra de Arbus era uma forma de lidar com a sua vida poupada de sofrimentos, uma maneira de infringir a dor para poder senti-la (SONTAG, 1989).

por quem Diane Arbus se apaixona no filme, sofre de hipertricose, rara doença que faz com que nasçam pêlos no corpo todo. Ele é como os *freaks* que Arbus fotografou ao longo da vida, pessoas com alguma anormalidade genética, ou ex-atores, ex-atletas, travestis, sócias de pessoas famosas, que se apresentavam em shows de curiosidades, como os que aconteciam no *Hubert's Freak Museum*. Na biografia de Arbus escrita por Bosworth, é algumas vezes deixado em aberto qual o tipo de relação que Arbus tinha com alguns dos *freaks* que fotografou, um dos quais negociou as fotos em troca de que ela passasse uma noite na casa dele. Negócio que Arbus aceitou, e nunca comentou. O filme, produzido pela biógrafa e inspirado no seu livro, aproveita a deixa, e a leva ao extremo para tentar trazer à tona «o que pode ter sido a experiência interior de Arbus no seu extraordinário caminho», como é anunciado no letreiro do início do filme. Mas essa experiência interior não é só de Arbus. Como a câmara que passeia pelo encanamento que liga os apartamentos dos amantes no prédio, o desejo pode passar da pessoa e atravessar os objetos, inclusive a câmara.

Para Christian Metz, interessado em apontar como mecanismos psicológicos estavam inerentes ao aparato fílmico, o cinema e o fetiche estão fortemente

relacionados. O autor diferencia o cinema do teatro pelo fato de o referente estar ausente no primeiro. O sadismo implícito em todo voyeurismo, ele diz, torna-se mais explícito no cinema, onde não há o ator, com seu consentimento implícito, e sim apenas um reflexo que faz com que o cinema seja « um encontro perdido entre o *voyeur* e o exibicionista » (METZ, 1993, p.88), um voyeurismo não autorizado que se instala no espaço anônimo do escurinho do cinema, não autorizado e, ao mesmo tempo, socialmente aceito. Metz chama a atenção para o fato de as tentativas de desficcionalizar o espetáculo serem mais avançadas no teatro do que no cinema, onde a ficção estaria mais à vontade com a ausência do referente. Como no mecanismo inerente ao fetichismo, o espectador aceita colocar de lado uma falta para contentar-se com substitutos, direta ou indiretamente relacionados à satisfação do prazer erógeno. O cinema funciona, portanto, em torno da falta dissimulada. Os sentidos mobilizados pelo cinema, a visão e a audição, e as pulsões correspondentes que ele atende, a pulsão escópica e a pulsão invocante (pulsão de ouvir), baseiam-se no distanciamento do corpo e seu objeto, diferente do tato e do olfato.

Em *Fur*, esses substitutos do corpo ausente, chamarizes no jogo da sedução, são amplamente explorados aproveitando-se os recursos cinematográficos. O som de

uma música intrigante vindo do apartamento de Lionel passa pelo sistema de ventilação do prédio e chega aos ouvidos atentos da fotógrafa. Em sentido contrário, mais adiante, os gemidos do casal de fotógrafos fazem o percurso inverso e chegam aos ouvidos ansiosos de Lionel. O apartamento deste é um deleite para os olhos, uma miríade de objetos, cores em tons quentes, tecidos de estampa e textura diversas, parede descascando para tornar ainda mais presente a sua qualidade de forro, apelo ao tato exposto em iluminação branda para que em vez de repulsa, essas paredes tragam aconchego. As cenas em que os corpos de Diane Arbus e Lionel estão mais próximos, na piscina e na praia, têm a cenografia cuidadosamente preparada em azul e branco. E quando os corpos finalmente se tocam, Lionel veste uma lânguido roupão vermelho. Toda uma articulada variedade de sensações foi preparada para que o espectador esteja na sala escura com os mesmos olhos estatelados de Diane Arbus olhando o casal nu dançando : « It's terrific ! », ela diria. E no entanto, tudo é apenas uma encenação da falta, que culmina com a representação deliberada daquilo que ao mesmo tempo a dissimula e a viabiliza.

Para Metz, a relação entre o fetiche e o cinema culmina na percepção do próprio aparato filmico como fetiche : « o fetiche é o cinema no seu estado físico »

(METZ, 1993, p. 103). Para ele, os fetichistas do cinema são os que se maravilham com o que a máquina consegue fazer, mas ele não isenta os teóricos do cinema ao fazer a ressalva de que o equipamento não é apenas físico, está também no texto do filme. As tergiversações em torno do fazer cinematográfico retêm-se, dessa forma, no fetichismo do significante. A própria câmera pode induzir o espectador a isso. Para Metz, os enquadramentos estranhos têm como função lembrar o espectador do jogo no qual ele está imerso, ao apontarem para o mecanismo e não para a cena (METZ, 1993). Em *Fur*, isto é feito insistentemente, seja pelos enquadramentos da câmera fotográfica de Diane Arbus, seja pelos diversos pontos de vista inusitados da câmera, como os que já foram comentados e que equivalem, por exemplo, à cena em que o casal se diverte na cama e a câmera espia de dentro do armário, emoldurando o enquadramento com casacos de pele. Somos levados, assim, a interromper a fluidez da ficção para ver o jogo do aparato fílmico, jogo que, segundo propõe essa ficção, assemelha-se ao jogo do aparato fotográfico; pelo menos o de quando o aparato estava nas mãos de Diane Arbus.

Quando, em *Fur*, a família se cansa das ausências de Diane Arbus, filhas e marido pegam diversos rolos de filme e

resolvem revelá-los. Os filmes deveriam ser dos retratos que ela estaria fazendo de Lionel, motivo de tantas ausências. A cena da decisão de revelar os filmes é intercalada com a chegada de Diane ao apartamento de Lionel, decidida a finalmente fotografá-lo. Lionel pede-lhe que depile todo o seu corpo; enquanto isso, no apartamento embaixo, Allan, o marido fotógrafo, revela os filmes e depois amplia as fotos. O casal de amantes no andar de cima termina na cama; Allan, supreso, está entre inúmeras fotos, mas nela há apenas espaço vazio, escadas, o puxador da porta do apartamento de Allan, aposentos desertos. O retrato nunca havia sido tirado, em vez dele, havia apenas o espaço sem nada. Lionel, condenado por uma doença no pulmão, confessa que tem plano de se suicidar; Diane resolve finalmente fazer o seu retrato, sem pelos, rosto triste e frontal, em foto em preto e branco. Na cena seguinte os dois estão na praia; eles entram no mar mas sabem que Lionel não voltaria. Quando finalmente Diane Arbus faz um retrato no filme, é quando ela perde o personagem que ama. Antes havia ele, mas não havia fotos e os corpos não se tocavam; depois, com o amor consumado, há o retrato, mas não há mais o seu dono. Lionel deixa um álbum para Diane, todo legendado com o espaço das fotos em branco, apenas as cantoneiras e a promessa de uma obra. A ausência característica do

cinema e da fotografia está ela também consumada num retrato da sua fatalidade : um desejar que move a câmera em busca do inapreensível. Mas o que tudo isso pode ter a ver com as fotos de Diane Arbus, aparentemente tão claras, tão evidentes, tão simples na sua composição tendo sempre o personagem centralizado e de frente, consentindo, dando-se à fotógrafa, em toda a sua misteriosa evidência ?

Metz falava do pacto no teatro e no show de *striptease* : alguém concorda em se expor, e outro se deleita em olhar (METZ, 1993). O cinema e a fotografia se caracterizam pelo desencontro entre o voyeur e o exibicionista, já que ambos nunca estariam no mesmo espaço físico. Talvez, porém, não seja tão importante enfatizar a presença física, talvez esse enfoque seja apenas uma reminiscência da necessidade de se afirmar a especificidade do cinema, como disse Noël Carroll, em texto comentado anteriormente. Mesmo sendo um desencontro, a encenação se deu, e ela pode ser o mais importante. A obra de Arbus insere-se sem sombra de dúvida na tradição da fotografia documental (ainda que, como comenta Rouillé, esteja situada em um momento de crise da fotografia enquanto documento (ROUILLÉ, 2005)), mas ela baseia-se na encenação : um corpo posa, outro assiste. A posição sempre frontal, o flash também de frente, os personagens que na maioria das vezes

participavam de espetáculos (há também tipos tornados excêntricos fotografados na sua temerosa normalidade), tudo conspira para o registro do pacto teatral. Essa não é a tradição, por exemplo, de Henri Cartier-Bresson, na França, ou de José Medeiros, no Brasil, entre tantos outros que tanto marcaram a identidade da fotografia a ponto de se confundir com a sua própria natureza. Como o fotógrafo Richard Avedon, seu grande amigo e a respeito de quem se pode falar em recíproca influência, Arbus traz da fotografia de moda o gosto pela pose, mas em vez de se contentar com a máscara, ela registra a anormalidade no banal e a normalidade no excêntrico. Os *freaks* não são mostrados em atuação, no palco, mas em suas casas. O homem gigante, de quem Arbus ficou amiga e fotografou diversas vezes, só foi finalmente registrado de maneira satisfatória para a fotógrafa quando ela o retratou na casa dos pais, ao lado deles, dois adultos de estatura normal. Era preciso sempre deslocar o ator do espetáculo : a bailarina de circo, fora dele, com a capa voando ; os travestis nos camarins ; a nudez pública dos campos de nudismo ; a debutante muitas décadas depois ; o fotógrafo preparando o menino para a foto da primeira comunhão. O que todos eles têm em comum é o fato de haver algum deslocamento que evidencie a

disparidade entre o personagem e o seu papel, o jogo de encenações.

Há aqui um diálogo com Barthes, não o d'A Câmara Clara, preso demais a uma compreensão da fotografia arraigada na idéia da representação de um referente, mas ao conceito do obtuso defendido por ele principalmente na linguagem fílmica. O obtuso estaria em oposição ao óbvio, ou seja, ao que pode ser decifrado pela relação com um referente ou pela cultura. Sem elo com o significado, o obtuso seria um ponto intermediário que marca a passagem da linguagem à significação, algo que pareceria limitado para a razão analítica pois estaria próximo do jogo de palavra, do carnavalesco alheio a categorias morais ou estéticas (BARTHES, 1982, p.46). Para Barthes, haveria no sentido obtuso uma afinidade com o erotismo, seria o contrário do belo, e para além da oposição, seria o limite, o mal-estar, e talvez mesmo o sadismo (BARTHES, 1982, p.53). Como descrever o que não representa nada? Barthes pergunta (BARTHES, 1982, p.55). Isso que seria um significante sem significado está presente não no nível da linguagem mas da interlocução, um ruído que interrompe a narrativa para verticalizá-la. Porém, preso demais a uma determinada noção da fotografia, Barthes só entrevia a possibilidade do sentido obtuso no cinema, onde ele seria o próprio ato fundador do fílmico (BARTHES, 1982,

p.58). A explosão desse obtuso nas fotografias de Diane Arbus vem demonstrar a dificuldade do pensamento teórico de pensar também a fotografia não apenas em torno do seu referente. O âmago dessa noção de obtuso, está ainda, no entanto, na compreensão dos mecanismos da linguagem no que diz respeito a processos de significação. Embora Metz fosse inicialmente movido por preocupação semelhante, sua posterior perspectiva psicológica para os mecanismos fílmicos sugere caminhos para que a fotografia seja vista como uma reencenação dos mesmos mecanismos. O filme de Shainberg traz à tona a possibilidade de aproximar cinema e fotografia para lermos na última estratégias menos exploradas, porém não menos presente.

Apesar da aparente naturalidade das fotos de Diane Arbus, algo sempre mostra a pose, a naturalidade é apenas da encenação de cada um. Se resta alguma dúvida sobre a força do tema de Arbus ser também esse jogo de encenação, o pacto entre o fotógrafo e o fotografado que rompe com significações habituais, basta determo-nos nas fotos dela de lugares diversos. São imagens bem pouco divulgadas, sem o impacto dos seus retratos, mas que ajudam a elucidá-los. São espaços vazios, como as fotografias ampliadas por Allan no filme, mas estão

longe de ser apenas isso. Elas estão carregadas de significação, pois são geralmente espaços cênicos: paisagem sombria de pedras sobre rodas na Disneylândia, castelo à meia luz com cisne também na Disney, caverna do trem fantasma com esqueletos e assombrações, uma sala sem ninguém com uma árvore de natal.¹⁴ Assim como os personagens retratados pela fotógrafa, fora do contexto do espetáculo, esses lugares desertos revelam apenas a estranheza de uma identidade encenada.

Embora tenha tido menos divulgação, esse não era um tema irrelevante para Diane Arbus. Na caixa de dez imagens, um portfolio de edição limitada que começou a preparar em 1969 e que deveria sintetizar sua obra, entre seus habituais personagens Arbus colocou a fotografia da sala vazia com a árvore de natal.¹⁵ No conjunto da sua obra, juntam-se às imagens de locais vazios outras fotos de encenações mais explícitas: plano geral do público em um teatro na rua 42 em NY, beijo do casal no filme «Baby Doll», nuvens em uma tela de um drive-in.¹⁶ Não

por acaso a fotógrafa anota uma citação em um dos seus cadernos: “ ‘A footprint is made by a shoe but it is not the shoe itself’ from *the Wisdom of Lao Tse*”.¹⁷ O tema da pegada, do vestígio que não é a coisa em si, parece ser legítimo, ele persegue Diane Arbus, como naqueles casos em que o fotógrafo muda de situações e está sempre vendo o mesmo. E se por detrás dessas encenações procurarmos pelo jogo do desejo, ele não faltará em outras fotos: casal entrelaçado e nu, na cama¹⁸ – Arbus fotografou também orgias sexuais (BOSWORTH, 2005, p. 256, 263, 291); dominatrix e seu cliente, provavelmente a inspiração para uma cena do filme; estrangulador atacando a sua vítima no museu de cera.¹⁹ Estamos no universo do filme de Steven Shainberg: exibicionismo, voyeurismo, sadismo povoam o filme e a obra da fotógrafa. A evidência de encenações, seja de personagens ou de locais, causa um distúrbio na adesão ao referente pois damos conta do processo de representação presente seja nas fotos,

Kiss from 'Baby Doll', N.Y.C. 1956, p.29; Clouds on a screen on a drive-in, N.J. 1960, p. 3

¹⁷ “Uma pegada é feita por um sapato, mas não é a coisa em si” do *Livro da Sabedoria de Lao Tse* no Caderno nº1, 1959” (ARBUS e SUSSMAN, 2003, p. 86).

¹⁸ *Couple under a paper lantern, N.Y.C. 1966 e Couple in bed, N.Y.C. 1966* in ARBUS e SUSSMAN, p. 112 e 62-63.

¹⁹ ARBUS e SUSSMAN, 2003: *Dominatrix embracing her client, N.Y.C. 1970, p. 108; Dominatrix with a kneeling client, N.Y.C. 1970 p. 66 e Wax museum strangler, Coney Island, N.Y. 1960 p. 28.*

¹⁴ Segue a referência dessas fotos no livro de ARBUS e SUSSMAN (2003) *Rocks on wheels, Disneyland, Cal. 1962, p. 248-249; A castle in Disneyland, Cal. 1962, p. 288-289; The House of Horrors, Coney Island, N.Y., 1961, p. 110; Xmas tree in a living room, Levittown, L.I. 1963, p. 92-93.*

¹⁵ PHILIPS, Sandra. “The question of belief” in ARBUS e SUSSMAN, 2003, p. 50 a 67. p.66.

¹⁶ Todas as fotos em ARBUS e SUSSMAN: *42nd Street movie theater audience, N.Y.C. 1958, p. 27;*

seja no ato de ver realizado pelo espectador.

Pode-se fazer a ressalva de que a maior parte das fotos de Arbus são pessoas normais, sentadas no banco do Central Park ou da Washington Square. No entanto, a fotógrafa procura jogá-las no palco. Surpreende como essas pessoas se deram tão inteiramente num encontro fortuito, no meio da praça. Elas não estão envolvidas em suas próprias atividades, não fazem parte de composições fugazes captadas em um momento decisivo. Parece haver sempre um encontro, elas se colocam de frente para a fotógrafa, e nos olham lá do palco. Norman Mailer subiu um joelho no braço da poltrona e deixou-se fotografar de pernas escancaradas.²⁰ Depois se surpreendeu, e fez o famoso comentário de que colocar a máquina nas mãos de Diane Arbus era como dar uma granada para uma criança. Inúmeros depoimentos falam da capacidade de Diane Arbus de dar atenção às pessoas com quem conversava, qualidade que lhe dava certo magnetismo²¹. O personagem fotografado

não está mais diante de nós, há apenas o seu reflexo mas ele é suficiente para lembrar todo o jogo de sedução implícito naqueles retratos fotográficos. Se Metz procurava no cinema o reflexo de mecanismos psicológicos, o filme *Fur* trouxe à tona a maneira como esses mesmos mecanismos podem funcionar tanto no cinema como na fotografia.

A adaptação de uma obra literária para uma obra cinematográfica revelou, nesse caso, a sucessão de vazios, como se dois espelhos colocados frente a frente refletissem apenas um espaço oco inúmeras vezes. Em uma das imagens, está o vazio do personagem ausente no retrato fotográfico, onde ele deixou apenas o seu rastro/reflexo; na outra, o vazio implícito no cinema, por causa da mesma defasagem entre o mostrar-se e o ver comentada por Metz; em outra ainda, vê-se a obra literária (biográfica) ausente no filme, a encenação dessa ausência. Todas essas faltas deixam rastros, substitutos, desvios que são ao mesmo tempo isca. Diane Arbus veste o casaco feito com o pêlo de

²⁰ Ao que o fotógrafo Walker Evans comentaria, ao ver a foto: “You actually get a sense of what it’s like to *be* Norman” (“Você realmente tem uma idéia de como é *ser* Norman”) (BOSWORTH, 2005, p. 227).

²¹ Entre diversas referências a essa característica de Diane Arbus na sua biografia, destaco o depoimento do fotógrafo Bevan Davies: “And I realized why she was such a great photographer. She was so disarming – she had this uncanny ability to relate to her subjects. She was very girlish – open, and *interested* in you. She asked very sharp

questions, questions you couldn’t resist answering because they were question you’d been secretly asking yourself.” (“E eu entendi porque ela era tão boa fotógrafa. Ela era tão desconcertante – tinha aquela estranha habilidade de se relacionar com as pessoas que fotografava. Ela tinha um jeito maroto – aberta e *interessada* em você. Fazia questões perspicazes que você não tinha como resistir de responder porque eram perguntas que você vinha secretamente fazendo a si mesmo”). (BOSWORTH, 2005, p. 274).

Lionel. Ele não existe mais, e ela veste a pelo dele.

Em mais um jogo de opostos explorado no filme, a pele atrai, enquanto o excesso de pêlo, como no caso de Lionel, deixa os pais de Diane estatelados quando ela traz o amigo para a casa deles. O casaco de pele, ao contrário, é um forte apelo ao contato, que no cinema jamais se realiza. O animal dono do pêlo não existe mais e o casaco em si, é apenas uma promessa que adia prazeres. Tudo chama ao toque, mas a imagem é etérea, raios de luz projetados que nos despertam, sem jamais saciar. A adaptação é apenas mais uma variação desse mecanismo. Ela carrega a lembrança de um original agora ausente. O rastro, porém, pode ser revelador: ele atrai revelando um pouco mais do que víamos antes.

O filme, por mais distante que esteja da biografia de Diane Arbus (um dos motivos pelo qual foi mal visto por boa parte da crítica jornalística),²² permite que

²² DARGIS, 2006. DENBY, 2006. DE TACCA, 2007. Concordo com parte da crítica feita ao filme, em geral, duramente atacado. Mas os argumentos são principalmente em torno da grandeza da obra de Diane Arbus e da sua redução ao aspecto puramente fetichista. Considero, no entanto, que um filme não esgota toda a abordagem possível de uma obra, e a escolha pelo fetiche, como esse artigo procura demonstrar, por mais limitadora que seja é frutífera para revelar aspectos da obra de Diane Arbus. Obviamente a abordagem desse artigo tampouco esgota a sua obra, pois não foi o propósito aqui, por exemplo, situá-la dentro da história da fotografia ou mesmo dentro do momento cultural em que foi realizada. Tais abordagens são com certeza também possíveis e enriquecedoras para a compreensão da

se passe a ver algo mais nas suas fotos: o eventual erotismo, o jogo entre o voyeur e o exibicionista, a encenação dos mecanismos da visão que não foram inventados no filme a partir do nada. Há ainda todos aqueles cenários vazios e fotos menos tradicionais do modelo geralmente divulgado da obra de Diane Arbus (cenas de filmes, salas de cinema, cenas eróticas em oposição aos seus conhecidos *closes frontais*) divulgados mais recentemente (ARBUS e SUSSMAN, 2003) e que, em princípio, pareceriam não fazer sentido com o resto da sua obra, talvez o motivo pelo qual essas fotos demoraram tanto a serem expostas.²³ Esses elementos já estavam presentes nas fotos comumente associadas ao estilo de Arbus enquanto olhávamos para elas admirados com seus

obra de Arbus, mas seriam igualmente limitadas. Preferi refletir sobre a relação entre a fotografia e o cinema e como uma adaptação pode ser reveladora dos seus meandros. Tal abordagem se justifica pelo fato de que, por causa da sua associação mais duradoura com a idéia de realismo, a importância da fotografia enquanto estratégia de representação não recebeu o mesmo espaço crítico que teve o cinema (autores como Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Rosalind Krauss, Arlindo Machado, André Rouillé e Boris Kossoy pensaram a fotografia com esse enfoque, porém não centrado em mecanismos psicológicos. São, no entanto, autores que apontaram para uma virada na percepção da fotografia contemporânea.). A convivência do cinema e da fotografia nesse filme demonstra um diálogo que vai muito além da mera citação de um meio em outro, sugerindo um valor especial para uma adaptação.

²³ O livro de 2003 acompanhou mostra itinerante que ocorreu entre 2003 e 2006, mostrou uma retrospectiva da obra de Diane Arbus e contou com a participação da fotógrafa Doon Arbus, filha de Diane, na realização da mostra e do projeto editorial.

personagens estranhos. Como a personagem da fotógrafa que no filme se veste na pele do amante, não seria essa a fidelidade máxima, transgredir-se para enxergar com os olhos do outro? O cinema deixa de ser só cinema, aproxima-se da fotografia, para podermos ver onde os dois meios se encontram. Como resultado, a obra fotográfica desvenda-se, ainda que seja apenas para mostrar o mecanismo da visão. Se agora voltarmos até mesmo aos personagens de Diane Arbus podemos ver menos a sua estranheza do que um pacto: como narcisos, eles se entregaram à busca pelo próprio reflexo. Diane Arbus detinha a fórmula capaz de mostrá-los a si mesmos. Como comentado anteriormente, são inúmeros os relatos colecionados na sua biografia que falam da capacidade dela de fazer com que as pessoas falassem de si e se deixassem levar, baixassem a guarda. Um deles comenta que «travou os dentes», conhecia o jogo de Arbus: o retrato ficou ruim e não foi utilizado pela revista (BOSWORTH, 2005, p. 260-261). Esse diálogo obliterado corresponderia a uma adaptação fracassada. Nela só há desencontro, não há epifania. Como a que se vê em *Fur*.

A revelação encenada no filme ocorre em duplo sentido: a compreensão da fotografia libera-se do referente para revelar mecanismos mais profundos de

construção de significado; por outro lado, a obra de uma fotógrafa, cujas fotos poderiam parecer antes opacas e desconectadas, adquire súbita coerência: revelam-se elos subterrâneos entre situações aparentemente tão díspares. Não só o cinema, como bem viu Christian Metz, seria o produto de uma profusão de simbolismos, ideologias, representações.²⁴ O mutismo da fotografia nunca impediu o diálogo com outras manifestações artísticas.²⁵ Esse diálogo frutífero pode ter eventualmente aquela mesma capacidade rara a um bom retrato: fazer falar o fotografado. No caso dessa adaptação, o cinema faz falar a fotografia para que se veja que, como o obtuso de Barthes, o jogo de encenações registrado por Diane Arbus interrompe o fluxo que nos levava a ver apenas *freaks* - os hereditariamente *freaks*

²⁴ "Le cinéma, comme les autres langages riches, est au contraire largement ouvert à tous les symbolismes, à toutes les représentations collectives, à toutes les idéologies, à l'action des diverses esthétiques, au jeu infini des influences et filiations entre les différents arts et les différentes écoles, à toutes les initiatives individuelles des cinéastes ("renouvellements"), etc. Aussi est-il impossible de traiter l'ensemble des films comme s'ils étaient *les divers messages d'un seul code*." (O cinema, com as outras linguagens ricas, está ao contrário largamente aberto a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, à ação de diversas estéticas, ao jogo infinito das influências e filiações entre artes diferentes e escolas diferentes, a todas as iniciativas individuais dos cineastas ("renovações"), etc. É também impossível tratar o conjunto dos filmes como se fossem as *diversas mensagens de um só código*." (METZ, 1977, p.26).

²⁵ Ver, por exemplo, artigo em que o crítico de cinema Alain Bergala demonstra com primor as afinidades entre as fotos de Weegee e o *film noir* (BERGALA, 1997).

ou os involuntariamente estranhos. Nessa narrativa interrompida, somos nós mesmos os flagrados em nossos mecanismos de criaturas desejanças não apenas diante de um visor da câmera, mas também diante da tela do cinema. Seria esse o elemento mítico de que falam tantos textos sobre Diane Arbus? Um âmago difuso na banalidade da vida cotidiana e que aponta para um ponto em comum guiando nossas lendas, mitos, textos, imagens, criações diversas. Ou, como diria a própria Arbus em um trabalho escolar sobre Platão, “I see the divineness in ordinary things”.²⁶ Caso positivo, se esse for realmente o elemento mítico, o mais revolucionário teria sido usar a fotografia para captar algo que lhe pareceu tão maravilhoso e que estava nos fatos em frente à câmera, mas principalmente na versão deles costurada foto após foto. Mas para pensar que a fotografia era capaz de captar isso era necessário não mais concebê-la apenas em relação a um referente puro e simples, e sim como uma construção que em vez de apenas registrar o referente, torna visível a sua reparaçãõ.

²⁶ “Eu vejo a divindade em coisas comuns” (ARBUS e SUSSMAN, 2003, p. 70).

Bibliografia

ARBUS, Doon e SUSSMAN, Elisabeth (eds.) *Diane Arbus: Revelations*. New York, Random House, 2003.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

BARTHES, Roland. *L'Obvie et L'Obtus*. Roland Barthes. Paris, Editions du Seuil, 1982. (Barthes, Roland. O óbvio e o obtuso. Nova Fronteira, 1990.)

BENJAMIN, Walter. «A tarefa-renúncia do tradutor» in Werner Heidermann (org.). *Clássicos da teoria da tradução. Vol. 1 – Antologia Bilingüe Alemão/Português*. Florianópolis: NUT, 2001. p. 189-191.

BERGALA, Alain. «Weegee and Film Noir» in *Weegee's World*. Boston: Bulfinch Press Book; NY: ICP, 1997.

BOSWORTH, Patricia. *Diane Arbus, a biography*. London, Vintage, 2005 [1985].

CARROLL, Noël. *Theorizing the Movie Image*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

DARGIS, Manohla. “A visual chronicler of humanity's underbelly, draped in a pelt of perversity”. *The New York Times*, Nov 10, 2006. movies2.nytimes.com/2006/11/10/movies/10fur.html (acessado em 21.11.2008)

DE TACCA, Fernando. « Sob a pele de quem ? » fotosite.terra.com.br/novo_futuro/ler_coluna.php?id=355 (acessado em 21.11.2008)

DENBY, David. « Prettier pictures ». *The New Yorker*, Nov. 13, 2006.

www.newyorker.com/archive/2006/11/13/061113crci_cinema?currentPage=1
(acessado em 21.11.2008)

FREUD, Sigmund (1915). *O instinto e suas vicissitudes*. (1915) . Vol. XIV. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESB). Rio de Janeiro, Imago, 1988.

_____ (1927). *O fetichismo*. Vol XXI. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

KEHL, Maria Rita. “Masculino/feminino: o olhar da sedução” in NOVAES, Adauto et alli. *O Olhar*: São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

METZ, Christian. *Langage et Cinéma*. Paris, Albatros, 1977. (*Linguagem e cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1977).

_____. *Le signifiant imaginaire- psychanalyse et cinéma*. Paris, Christian Bourgeois, 1993. (*O significante imaginário*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980)

ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris, Gallimar, 2005.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York, The Noonday Press, 1989 [1973]. (*Sobre a fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004).

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema” in Tânia Pellegrini [et al.], *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003.