

Um tributo à fotógrafa Diane Arbus em uma sucessão de ícones¹

Gilmar Adolfo Hermes²

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Resumo

O trabalho faz uma análise semiótica do filme *A Pele*, que apresenta uma biografia fictícia da fotógrafa Diane Arbus, considerada um dos principais expoentes da fotografia estadunidense. São apresentados dados biográficos de Arbus e a proposta de produção cinematográfica. Desenvolve-se neste estudo especialmente o conceito de ícone, que tem especial relevância na análise de imagens do ponto de vista estético.

Palavras-chave

Diane Arbus; Semiótica; Cinema; Ícones; Estética.

A obra cinematográfica *A Pele* (*Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*), que conta a biografia fictícia da fotógrafa estadunidense Diane Arbus (1923-1971), explora a iconicidade própria do cinema de uma forma muito particular. Exercita especialmente a metalinguagem pelo fato de ser um filme que trata da arte fotográfica. Nesta produção podemos observar e problematizar aspectos conceituais e relevantes dos pontos de vista estético e semiótico, inerentes ao cinema, à fotografia e à arte.

Com direção de Steven Shainberg, esta película do gênero dramático teve seu lançamento em 2006, contando no elenco com Nicole Kidman (Diane Arbus), Robert Downey Jr. (Lionel Sweeney) e Ty Burrell (Allan Arbus). Destas três personagens principais, duas são inspiradas em seres humanos reais (Diane e Allan), e uma (Lionel) personifica de maneira fantasiosa a estética e a produção artística da fotógrafa.

Na concepção triádica de Charles Sanders Peirce, o signo é constituído por três aspectos, o representamen, o objeto e o interpretante. O representamen é como o signo se manifesta sensivelmente de forma a estabelecer uma relação com um objeto, de maneira a produzir sentido para uma determinada mente. Quanto ao objeto, há duas manifestações, o objeto dinâmico e o objeto imediato. Sendo que o signo está para o objeto sob algum aspecto, é justamente esse aspecto que fundamenta o signo que se trata do objeto imediato, enquanto o objeto dinâmico consiste no fenômeno do mundo real ou imaginário que a ação sígnica tenta alcançar, produzindo sentido. Peirce escreveu o seguinte:

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, no XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), e: mail: ghermes@yahoo.com

Devemos distinguir entre o Objeto Imediato, isto é, o Objeto como representado no signo – e o Real (não, porque talvez o Objeto seja também fictício, eu devo escolher um termo diferente, portanto), digamos o Objeto Dinâmico, que, pela própria natureza das coisas, o signo não consegue expressar, podendo apenas indicar, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral. (PEIRCE in SANTAELLA, 2000, p.39)

O filme *A Pele*, visto como um signo audiovisual, toma como objeto a vida da fotógrafa, mediado por outro signo, o livro *Diane Arbus: A Biography*, escrito por Patricia Bosworth (New York: Avon Books, 1984). Como pode ser lido no verbete da jornalista e biógrafa, na Wikipédia (BOSWORTH, 2013), a publicação foi considerada controversa e não obteve aprovação formal dos herdeiros da família. Boa parte das críticas argumenta sobre a falta de evidências biográficas sobre Diane, o foco sensacionalista sobre a sua suposta vida sexual. Desta forma podemos ter uma ideia de qual é o objeto imediato que constitui o signo fílmico, norteador semioses sobre a subjetividade da fotógrafa. Pode-se tratar semioticamente o filme, por exemplo, como um hipoícone do tipo metáfora ou um interpretante dinâmico lógico da vida de Diane Arbus, tomada como o objeto dinâmico de uma semiose, mas mediada pela obra literária. Os criadores do filme assumem de fato uma postura não compromissada com o objeto dinâmico tomado como a vida real da fotógrafa. Isto foi evidenciado no título em inglês com os termos “an imaginary portrait”.

Os relacionamentos afetivos da personagem principal dão fundamentação à boa parte da história. Conforme a reportagem jornalística de Rebecca Trounson (2013), o marido de Diane, Allan Arbus (1918-2013), morreu aos 95 anos de idade no dia 19 de abril de 2013. Essa notícia relata que Allan passou a atuar como ator profissional aos 40 anos, depois de uma carreira de sucesso com fotografia de moda ao lado de sua primeira esposa, Diane. Trounson descreve que, embora mantivessem a proximidade, eles encerraram a sua parceria profissional em 1956 e ela tornou-se conhecida por sua produção de retratos. O casal divorciou-se em 1969 e a fotógrafa cometeu suicídio em 1971.

O artigo da jornalista Trounson (2013) descreve que Allan, aos 18 anos de idade, veio a conhecer Diane, com 13 anos, quando passou a trabalhar na loja Russek's, na cidade de Nova York, especializada em roupas femininas. Com o nome de solteira Diane Nemerov, ela era filha do coproprietário da empresa. Depois de servir em Myanmar, na Segunda Guerra Mundial, como fotógrafo, Allan foi encorajado pelo pai de Diane a abrir seu próprio estúdio, fazendo fotos de anúncios do estabelecimento comercial e eventualmente para revistas como a *Glamour* e *Vogue*. Depois que a sua mulher deixou o negócio, Allan começou a estudar artes cênicas, quando conheceu a atriz Mariclare

Costello, com quem casou em 1976. Além das duas filhas que teve com Diane, Doon e Amy, gerou neste segundo casamento mais uma descendente, Arin. Em 1969, Allan Arbus mudou-se para a Califórnia, fazendo vários filmes, entre os quais *Putney Swope*, dirigido por Robert John Downey, pai de Robert Downey Jr, que interpreta Lionel, em *A Pele*. Allan participou regularmente em séries de TV, destacando-se *MASH*, em que fazia o papel de um psiquiatra.

Ao desenvolver a sua série de retratos, independente do marido, Diane deixou um legado fotográfico que hoje é constantemente citado e faz parte do acervo de importantes instituições museológicas do campo artístico. Conforme Lisa Phillips (2000), o trabalho de Diane Arbus associa-se ao grupo de fotógrafos chamado de “New York School of photography”, com uma visão não romântica da vida e buscando a América real nas ruas. “Individualmente e juntos, seus trabalhos retratam a diversidade da vida urbana, do alto estilo ao sórdido”³ (PHILLIPS, 2000, p.78). “Diane Arbus lança um olhar honesto para o vulgar e o exótico nos seus retratos memoráveis de anões, socialites, travestis e adolescentes. Suas fotos eram imensamente poderosas na sua análise desapassionada das vidas e mundos que os outros não notaram”⁴ (PHILLIPS, 2000, p.81). Conforme a autora, o trabalho de Diane constituiu uma tradição de mulheres fotógrafas, influenciando outras artistas, a exemplo da artista conceitual Barbara Kruger, nascida em 1945, que estudou fotografia com a nova-iorquina (PHILLIPS, 2000, p.284).

Susan Sontag (1981), em seu livro *Ensaio sobre a Fotografia*, lembra que a retrospectiva com 112 fotos de Diane Arbus atraiu multidões ao Museu de Arte Moderna de Nova York em 1972. Apesar de seus juízos questionáveis em relação às diferenças humanas, Sontag ressalta sobretudo o olhar de constatação da fotógrafa, indiferente aos padrões estéticos tradicionais:

Em vez de pessoas cuja aparência nos agrada, gente comum ocupada em seus afazeres diários, a exposição de Arbus exibiu monstros variados ou casos extremos – quase todos feios; usando roupas grotescas e que em nada os favoreciam; em ambientes desinteressantes e sombrios – que se detiveram para posar e, muitas vezes, para encarar diretamente e confidencialmente o espectador. A obra de Arbus não convida o espectador a identificar-se com os párias e seres de aparência miserável que ela fotografou. A humanidade não é ‘uma só’. (SONTAG, 1981, p.33.)

³ Tradução livre do original: “Individually and together, their works portray the diversity of urban life, from high style to squalor.” (PHILLIPS, 2000, p.78)

⁴ Tradução livre do original: “Diane Arbus cast an honest eye toward the ordinary and exotic in her memorable portraits of midgets, socialites, transvestites, and adolescents. Her pictures were immensely powerful in their dispassionate examination of lives and worlds that others overlooked.” (PHILLIPS, 2000, p.81)

A autora descreve os ícones produzidos por Arbus ao longo de seu processo produtivo, que serviram como inspiração para a produção do filme:

O outro mundo há de encontrar-se, como de hábito, dentro do nosso próprio. Declaradamente interessada em fotografar apenas pessoas ‘estranhas’, Arbus encontrou farto material sem ter de ir muito longe. Nova Iorque, com seus bailes de travestis e hotéis baratos, era rica em gente esquisita. Ademais, havia um carnaval em Maryland, onde Arbus encontrou uma alfineteira humana, um hermafrodita com um cachorro, um homem tatuado, uma mulher albina que equilibrava espadas dentro da boca; campos de nudismo em Nova Jérsei e na Pensilvânia; a Disneylândia e a fachada-cenário de uma casa em Hollywood, com suas paisagens mortas ou pré-fabricadas, vazias de gente; e o hospício não-identificado onde ela tirou algumas de suas últimas e mais inquietantes fotografias. (SONTAG, 1981, p.34.)

A tradução do nome do filme para a língua portuguesa como simplesmente e apenas *A Pele* é muito feliz, embora o que espectador verá ao longo de toda a história serão muitos pelos, que são os apêndices filamentosos da pele. A percepção do espectador em relação à camada externa do corpo é provocada desde o início, com a apresentação dos créditos iniciais sobre os pelos que constituíram a principal característica do personagem Lionel e em várias outras cenas carregadas de sensualidade. Ele sofre de hipertricose, que, no caso, trata-se de um excesso extraordinário de pelos, que o leva a ser tratado ao longo de sua vida como uma atração de circo. No tempo da ação fílmica, Lionel está plenamente estabelecido com um estúdio no apartamento que fica acima do de Diane, trabalhando como fabricante de perucas, mas sofre de problemas respiratórios que o levarão à morte.

Apesar de sabermos que a personagem real morreu tragicamente com um suicídio, o filme não toca em nenhum momento no fato, somente fazendo alusões metafóricas, com o mergulho e o desaparecimento de Lionel no mar. Diane não aceita acompanhá-lo, mas também não volta para o convívio de sua família, optando pelo universo de suas fotografias, ao ser recebida em uma festa no apartamento que Lionel habitava. Confraterniza-se, no encontro animado pelo som jazzístico, com as figuras humanas que foram alvo dos seus retratos.

A narrativa fílmica opta por um esquema circular. O início e o final do filme têm o mesmo cenário, um campo de nudismo, onde Diane propõe-se a fotografar. Já nas primeiras cenas vemos imagens grotescas, que nos causam estranhamento, como a de um homem nu, usando somente sandálias e meias, cortando a grama com uma máquina. Aqui já podemos fazer uso do conceito de hipoícone, que neste texto terá um papel central.

Conforme a autora Lucia Santaella (2000),

A tríade ícone, índice e símbolo diz respeito propriamente à distinção entre três espécies de identidades semióticas que um signo pode ter em razão de três espécies de relações em que o signo pode estar para com o objeto, como signo do objeto. (SANTAELLA, 2000, p.109.)

Se o signo tem propriedades que remetem para as características qualitativas próprias do objeto, trata-se de um ícone. “Uma vez que a propriedade monádica é não-relacional, a única relação possível que o ícone pode ter com seu objeto, em virtude de tal propriedade, é aquela de ser idêntico a seu objeto,...” (SANTAELLA, 2000, p.109). Torna-se importante considerar, no entanto, que tal identidade dá-se somente por um aspecto, e não por identidade total, como pressupõe o conceito de objeto imediato descrita anteriormente, ou seja, a faceta do objeto que se manifesta no signo.

Os conceitos peirceanos não podem ser tomados como rótulos que sirvam para o mesmo signo em todas as situações. A apreensão de um signo como ícone depende da perspectiva e do interesse que se tenha na produção ou na análise da ação sígnica. Na classificação dos signos quanto a eles próprios, ou seja o aspecto do representamen, os sinsignos ocorrem vinculados à experiência singular dos objetos, enquanto os legissignos correspondem às generalizações lógicas que buscam dar conta do sentido que se produz em um conjunto de experiência semelhantes. Os qualissignos, que caracterizam os signos marcados pela categoria fenomenológica da primeiridade quanto a si mesmos, só passam a se revelar semioticamente quando se manifestam como outros tipos de signos, embora a sua existência constitua a característica marcante dos ícones. Conforme Santaella, deve-se levar em conta:

- 1) A qualidade deve ser considerada como tal, isto é, mera possibilidade abstraída de sua ocorrência atual no tempo e no espaço.
 - 2) Quali-signo é um signo cujo objeto e interpretante são apenas virtuais potenciais ou meramente possíveis e não atuais.
- [...] A ocorrência de uma qualidade no tempo e espaço torna a qualidade, em grande medida, um sin-signo. Se qualquer exemplo de qualidade já é um sin-signo (sin-signo icônico), então o quali-signo icônico não passa de um possível ainda não-realizado. É em razão disso que Peirce estabeleceu as diferenças entre sin-signos icônicos (ou hipoícones) e ícone próprio até o limite do ícone puro. (SANTAELLA, 2000, p.110.)

Santaella (2000) percebe que a iconicidade passa pelo ícone puro e o ícone atual, até o signo icônico.

O ícone puro diz respeito ao ícone como mônada indivisível e sem partes e, como tal, trata-se de algo mental. O ícone puro é uma *cosa mentale*, meramente possível, imaginante, indiscernível sentimento da forma ou forma de sentimento, ainda não relativa a nenhum objeto e, conseqüentemente, anterior à geração de qualquer interpretante. O ícone atual diz respeito à função desempenhada pelo ícone nos

processos perceptivos e, como tal, é relativo ao aspecto obsistencial (diádico) do ícone, tendo, por isso mesmo, duas faces:

- 1) Qualidade de sentimento, na identidade formal e material entre signo e objeto.
- 2) Possíveis associações de semelhança.

O signo icônico, por sua vez, já mais sistematizado por Peirce, diz respeito a algo que já se apresenta como signo, representando alguma coisa e, como tal, intrinsecamente triádico, apesar de se tratar de uma tríade não genuína, visto que regida por relações de comparação e cuja referência ao objeto se dá por semelhança. Sendo triádico, o signo icônico ou hipoícone terá faces ou graus que correspondem:

- 1) à imagem;
- 2) ao diagrama; e
- 3) à metáfora. (SANTAELLA, 2000, p.110-111.)

Os filmes, assim como as fotografias, podem ser tratados primeiramente como hipoícones do tipo imagem, nos quais contam primeiramente suas qualidades como cor, textura e forma, que estabelecem relação de similaridade na aparência. As imagens podem ser vistas também como índices, especialmente as fotografias, quando de fato há uma relação física com objeto dinâmico através da captação em presença dos reflexos luminosos pelo aparelho. No entanto, há neles também um caráter metafórico. No filme *A Pele*, há personagens e situações que remetem a outras em um sentido análogo.

As metáforas fazem um paralelo entre o caráter representativo do signo com o caráter representativo de um possível objeto. Ou melhor, e o que é mais engenhoso na definição de Peirce, elas representam o caráter representativo de um signo e traçam um paralelismo com algo diverso. Caráter representativo refere-se àquilo que dá ao signo poder para representar algo diverso dele. [...] [As metáforas extraem] tão somente o caráter, o potencial representativo em nível de qualidade de algo e fazem o paralelo com alguma coisa diversa. Há sempre uma forte dose de mentalização e acionamento de significados nas metáforas, daí elas serem hipoícones de terceiridade. (SANTAELLA, 2000, p.120)

Grande parte dos filmes pode ser imediatamente tratada como signos que têm histórias fictícias como objetos dinâmicos. Mesmo nas histórias fictícias, no entanto, as semioses fílmicas dependem do reconhecimento de ícones que tenham como objeto elementos do mundo real, para que se tornem compreensíveis. Trata-se de uma realidade possível, materializada pelas representações icônicas.

Quando se trata de uma produção como o filme *A Pele*, muitos signos que constituem a obra cinematográfica tem como objeto dinâmico os signos que tiveram um caráter altamente indicial, por estarem vinculados à vida real das personagens, em muitos aspectos conhecida publicamente através de imagens, por serem personalidades ligadas às artes e às mídias. O caráter de hipoícone imagem constitui todo o filme pela sua constituição básica de imagens e sons articulados. Ao estabelecer relação com fotos produzidas por Arbus, há uma conexão com os índices produzidos pela fotógrafa ao longo

de sua vida. Quando o possível interpretante das situações encenadas trata-se da morte de Diane é quando a semiose de ordem metafórica está mais presente, assim como o sentido que o personagem Lionel tem ao longo da narrativa.

No filme, há um diálogo constante entre aspectos estéticos ligados às noções de belo e feio. Pelo fato de nossa sensibilidade estética estar permeada sobretudo pela noção da beleza, que marca as representações artísticas do mundo ocidental desde a Antiguidade Grega, os hipoícones do tipo imagem que aparecem no filme *A Pele* são na sua maioria manipulados dentro de padrões que perpassam as artes e têm continuidade nas expressões midiáticas. Sobre a persistência do valor do “belo”, como uma das maiores motivações para a sensibilidade, o autor Adolfo Sánchez Vázquez afirma no seu livro *Convite à estética* (1999) que:

A teoria do belo como o belo clássico, com seus princípios de harmonia, proporção, simetria e medida, dominou na história do pensamento estético [...] durante 22 séculos. Seu eclipse na prática, e com maior resistência na teoria, começa no século XIX. [...] Podemos dizer, sem rodeios, que apesar dos ataques de que foi vítima o belo não desapareceu do cenário estético e que inclusive subsiste – embora não reconhecido explicitamente – com certo pano de fundo clássico ou classicista. (VÁZQUEZ, 1999, p.198.)

A produção de *A Pele*, no entanto, por lidar com a obra de uma fotógrafa voltada para aspectos que a princípio causavam estranhamento no imaginário fotográfico, traz muitas cenas que se aproximam da estética grotesca e não necessariamente somente quando se refere diretamente às imagens produzidas por Arbus. Como o autor Vázquez (1999) sugere, o filme também tem como fonte as contradições do “belo” produzidas no campo da arte a partir do século XIX.

Com relação aos padrões visuais clássicos ligados à noção de belo, a autora Donis Dondis (2000) chama atenção para aspectos que influenciam a fotografia e o cinema e que estão ligados à noção gestaltista da pregnância da forma, que favorece a resolução visual em termos “de regularidade, simetria e simplicidade” (DONDIS, 2000, p.113). Dondis reforça a importância de concepções básicas de enquadramento, como a regra dos três terços, em que o quadro fotográfico é dividido em três partes com relações proporções, de forma a identificar os pontos ideais para o enquadramento da figura de maior interesse na imagem. Os pontos de maior atração visual são um legíssimo icônico remático, que corporifica uma qualidade definida como um tipo ou lei geral, muito usado na técnica de fotografia e constantemente presente no filme em questão. Também podem ser tratados como um hipoícone diagramático das composições fotográficas, justamente por serem um

esquema de relações frequente em diversos filmes, vídeos e fotografias. Dondis (2000) explica que esta regra consiste na chamada aplicação da lei de proporções:

Os gregos demonstram a busca absoluta e lógica de resultados harmoniosos na concepção de templos como o Partenon. Não só se utiliza ali a fórmula da seção áurea, a proporção matematicamente determinada, como há também o mais completo uso do equilíbrio axial ou simétrico. (DONDIS, 2000, p.114.)

Como a maioria das produções audiovisuais, este filme conduz a nossa percepção em sua maior parte por este princípio de enquadramento a que estamos habituados. Trata-se de um hipócone diagramático que rege esteticamente a produção de imagens, vinculado à noção clássica de beleza, a qual poderíamos observar também em outros signos encenados.

A primeira parte do filme é especialmente interessante para pensar a iconicidade, além de revelar a proposta retórica da produção. É um verdadeiro festival de signos icônicos que nos convidam a saborear a sua própria materialidade visual e às vezes sonora. As primeiras cenas, em que são apresentados as personagens, são um deleite visual para o espectador.

Quanto à elaboração visual do filme de uma maneira geral, a jornalista Jessica Reaves (2013), no seu texto publicado originalmente em 2006, logo após o lançamento de *A Pele*, confirma a importância da elaboração icônica.

[O] diretor de fotografia Bill Pope faz um uso maravilhoso da cor, juxtapondo o apartamento cinza e marrom de Arbus com os salpicos ousados de vermelho, verde e azul do sótão em que Lionel está retirado. O guarda-roupa [da atriz Nicole] Kidman evolui acompanhando a sua personagem, mudando de cinzas e cremes despretensiosos para uma paleta mais ousada e energética. (REAVES, 2013)⁵

Aqui serão analisadas as cenas que vão do início do filme até o momento em que Diane tem o primeiro contato visual com o personagem Lionel. O primeiro diálogo entre a personagem real e a fantasiosa – ao final deste período analisado - se dá unicamente através do olhar, sendo assim, expresso apenas por sinsignos icônicos.

Há uma profusão de signos ao longo de todo o filme, sendo difícil fazer a sua decupagem e análise plenas, dando-se aqui maior importância para os signos icônicos visuais e sua possível forma de elaboração. Ao analisar o filme, vendo trecho a trecho com paradas, percebe-se a multiplicidade de sinsignos icônicos que constituem a sua produção. Possivelmente muitos destes signos são apreendidos imperceptivelmente pelo espectador no

⁵ Tradução livre do original: “...cinematographer Bill Pope makes wonderful use of color, juxtaposing Arbu's gray and brown apartment with the bold splashes of red, green and blue in Lionel's attic retreat. Kidman's wardrobe evolves alongside her character, moving from unassuming creams and grays into a bolder, more energetic palette.” (REAVES, 2013)

decorrer do filme e sua dimensão sígnica só pode ser capturada em uma análise que se faz num tipo de “recepção anormal”, ou seja, com paradas, e observando lentamente e de forma estática fotogramas que transitam rapidamente diante dos olhos do espectador na sala do cinema.

Nos créditos iniciais, fica claro que não se trata de uma biografia histórica. Define-se a proposta como um tributo a Diane, “um filme que inventa personagens e situações que vão para além da realidade, para expressar o que talvez tenha sido a maior experiência interior de Arbus em seu extraordinário caminho”.

A palavra caminho é apenas uma das manifestações do signo “caminho de Diane Arbus” que será materializado no decorrer do filme em diferentes signos, especialmente os icônicos. Nos créditos na língua inglesa está escrito “path”, cuja tradução pode ser “trilha, senda, caminho, trajetória”.

Apesar dos qualissignos serem inapreensíveis, eles passam a ser ícones ao reconhecermos algum tipo de ser ou manifestação que tenha tal qualidade. O fascínio que as obras de arte dominam em grande parte é fazer que o imperceptível torne-se notável. Da mesma forma, o fascínio dos qualissignos é sua mera possibilidade, que só pode fazer sentido ao adquirir a forma sígnica genuína, quando deixam de ser qualissignos. Quando são percebidos como algo existente são sinsignos icônicos. Quando passam a fazer parte de uma classe lógica de fenômenos que compartilham das mesmas características, passam a ser legissignos icônicos.

Os qualissignos produzem interpretantes tal como estivéssemos apreendendo algo a nível de secundidade, enquanto produzem somente a relação de semelhança de algo possivelmente existente. A medida em que alcançam a ordem da terceiridade, são sobretudo hipoícones. No caso do cinema, especialmente imagens. Aliás, a primeira imagem do filme resulta de um movimento de câmera sobre cabelos como se fosse o sobrevoo em uma paisagem. Algumas meadas refletem mais luz, outras, menos luz. O olhar do espectador acompanha o movimento que penetra em meio aos cabelos, percorre caminhos entre as meadas, até que aparece a palavra “FUR” (“pele”) em uma logotipia coberta de pelos. É a primeira semiose gerada através da iconização da palavra “path” (“caminho”), que têm a possibilidade de produzir interpretantes imediatos conduzindo-nos à trajetória entre algo que pode ser tão aprazível como repugnante.

Walter Benjamin, em seu texto *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, argumentou que a estética própria do cinema leva a um outro tipo relação do

espectador com a realidade, ao contrário do que acontece com a pintura tradicional. “O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada a ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade.” (BENJAMIN, 1994, p.187.) Este autor fala também de uma forma de percepção específica do cinema que vem a ser a relativa ao tato, em que o espectador relaciona-se com a obra mais pelo uso habitual do que por uma atitude contemplativa (BENJAMIN, 1994, p.192-194). Dessa forma, Benjamin indica que os sinsignos icônicos, próprios das relações existenciais, seriam próprios desta arte reproduzível, ao contrário dos legissignos icônicos, próprios das artes tradicionais.

O hipoícone imagem que segue, dando continuidade à semiose do signo “caminho de Diane Arbus” (*path*) – desta forma sendo um hipoícone metafórico - é uma estrada plana, cinza, demarcada com linhas retas, que causam o efeito de perspectiva, cercada de árvores. As linhas retas da via de transporte causam o efeito de perspectiva, em um formato geométrico, cercado pelas formas irregulares das árvores, que são, enfim, manifestações da natureza, e não da engenharia e racionalidade humanas como é o caso do asfalto.

Os hipoícones imagens de carros antigos em trânsito dão à dimensão da época em que a história se desenrola. As poltronas do ônibus são azuis, depois de vermos alguns passageiros, a câmera repousa sobre Diane, com os cabelos soltos, com um vestido azul e um casaco de pele, que mais tarde saberemos que se trata de uma vestimenta feita com pelos. A representação de Diane – que vem a ser o objeto imediato de Diane Arbus ao longo do filme - faz uma lista, que inclui as palavras “matadouros”, “albinos”, temas que fizeram parte da produção fotográfica da Diane real, que de alguma forma é o objeto dinâmico, embora não haja um compromisso da produção cinematográfica com isso. “Diane” pode ser ficção em grande parte das semioses produzidas. Por fora o ônibus é vermelho. O motorista do ônibus é gordo e de cabelos grisalhos. Da visão externa do ônibus, o quadro do filme passa a fazer um close-up⁶ do rosto da fotógrafa. O rosto e os olhos da fotógrafa, assim como os de Lionel, serão ícones imagens ou metafóricos frequentemente alvos da edição de imagens do filme. No caso de Diane, o sentido está no fato de que a marca principal de sua vida foi justamente como ela observou o mundo enquanto viveu.

⁶ Também é chamado de primeiro plano. Trata-se de uma “cena que mostra a cabeça inteira da pessoa, do colarinho ou gola para cima. Cena fechada de um objeto. (WATTS, 1990, p.268.)

Diane desce do ônibus e seus cabelos voam ao vento. A câmera posiciona-se acima de forma a percebermos a sua saída do asfalto, caminhando em direção ao espaço verde constituído por árvores. A luz reflete sobre elas e sobre as árvores, estabelecendo uma unificação compositiva através do brilho. A seguir, há um close em seus pés, calçados com sapatos leves, percorrendo a estrada com algumas folhas de árvores caídas. Ocorre um novo close na sua câmera que ostenta um flash enorme, hipoícone imagem que enfatiza o fato de que a fotógrafa fazia uso de flash mesmo durante o dia em seus retratos.

Quando Diane chega ao portão, seu rosto é enquadrado em um círculo de ferro, parte do que constitui de forma decorativa as grades e a demarcação de um limite a ser ultrapassado. Depois de vermos em um plano geral⁷ o hipoícone imagem de um homem nu, magro e grisalho cortando a grama com um aparelho, apenas usando meias e sandálias, a câmera volta a fazer um close-up nos olhos de Diane. Um homem nu vem abrir o portão. A seguir a imagem nos mostra um homem e uma mulher de meia-idade nus sentados em cadeiras de palha, um ao lado do outro, mediados por uma forma retangular que parece uma moldura de um quadro. A semiose produz um sentido metafórico pois é como fosse um típico casal estadunidense em sua sala de estar. A imagem apresenta os dois perfeitamente enquadrados, e a forma retangular com a linha horizontal predominante acentua isto. Tudo na cena é tratado com a máxima naturalidade. A imagem que segue mostra Diane sorrindo, com um leve efeito de luz e sombra que apenas enfatiza a volumetria do seu rosto sem efeitos acentuados de contraste. No entanto, há um certo incômodo por ser a primeira vez a entrar sozinha em um campo de nudismo, enfatizado pelo hipoícone imagem do seu rosto.

Antes da saída do casal do vestiário, onde Diane deveria abdicar de suas roupas, a mulher observa uma medalha contendo pelos, que fotógrafa leva ao pescoço. Trata-se de um ícone desconhecido do público, que apresenta sinsignos icônicos, mas que provavelmente tem um sentido maior para a personagem. “Pertenceu a um amigo”, diz Diane Arbus, referindo-se a Lionel, que será apresentado ao espectador mais adiante. Logo após vermos o casal nu em plano geral despedindo-se, Diane leva a medalha à boca, sentindo-a entre os lábios.

Logo após um *fade*, quando toda a tela fica escura, aparece a paisagem urbana de Nova York, repleta de edifícios de apartamentos, no início da noite, com a torre iluminada do edifício Chrysler ao fundo, legissigno icônico da cidade e da época em que se passa o

⁷ Plano geral é o “enquadramento feito com a câmera distante mostrando a pessoa por inteiro ou um local por completo”. (WATTS, 1990, p.273.)

filme. A legenda indica a regressão cronológica da narrativa e nos localiza no tempo e no espaço: “Cidade de Nova York – 1958”.

Um ônibus estaciona defronte a um prédio com janelas ornamentadas. A seguir, câmera faz um movimento lateral em direção a uma mulher sentada de costas com a cabeça coberta por um secador de cabelos, que parece um capacete. A partir deste quadro começa a construir-se diante do espectador um ícone de Diane oposto ao que foi visto no início do filme. Ouvimos o som do aparelho de secar. A seguir vemos o rosto de Diane de olhos fechados. Há um novo corte na sequência, mudando para uma cena de depilação com a pele da perna de Diane coberta de creme. No próximo quadro, vemos seu rosto, ela aplicando batom, com sua imagem fora de foco no primeiro plano, mas projetada nitidamente no espelho redondo.

No fotograma seguinte, aparece o corpo inteiro de frente no espelho retangular vertical. A parede ao fundo cinza é decorada com flores de cores rosa, branco e preto, porém com tons mais para a coloração fria. Diane usa um vestido de uma única cor, decorado com círculos metálicos. Há um contraste entre o reflexo de luz sobre a sua pele e a superfície artificial do vestido. Seu rosto, ao contrário do início do filme com o cabelo preso e arrumado, é bem enquadrado nos pontos de atração visual do retângulo da imagem. No entanto, seu olhar é angustiado.

Sua filha aparece no próximo plano, exatamente no mesmo enquadramento, avisando que seu avô e avó chegaram. “Obrigada Gracie”, diz Diane, como se estivesse sendo pressionada a viver naquela situação. Retira o pelo de uma sobrancelha com a pinça e olha fixamente para o objeto. A seguir, temos um close sobre um objeto metálico com um pelo sobre a sua superfície, um sinsigno icônico ou um legissigno, icônico, remático; que nos leva a perceber por alguns segundos uma parte minúscula e muito íntima do corpo humano. Um detalhe antes imperceptível ganha monumentalidade. Há um contraste entre a linha orgânica do pelo e a superfície prateada e metálica do objeto com linhas curvas que não se manifesta plenamente de forma a percebê-lo como um legissigno. Trata-se sobretudo de um sinsigno icônico, experimentado numa dimensão muito próxima à da virtualidade dos qualissignos, de algo ainda impalpável, ainda indefinível. Com o fotograma paralisado, sem o movimento do filme, o pelo se manifesta plenamente como um legissigno icônico na ordem da terceiridade, como a imagem de um elemento ínfimo da estrutura humana, que pode causar repugnância.

O fotograma seguinte passa para a imagem do pai de Diane dando boas-vindas aos convidados, enquadrado no ponto de ouro da imagem. A seguir, a imagem passa a ser a filha mais jovem do casal fantasiada de coelho, andando de bicicleta e tilintando a campainha do guidom. Aparece centralizada, com a luz difusa e o branco da roupa é predominante. O hipoícone metafórico do coelho fará parte ao longo do filme de várias remissões à obra *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll.

Ao colocar os brincos, Diane se depara com a mãe de corpo inteiro, em plano geral, usando um casaco de peles ostensivo, no ponto de atração visual oposto ao de Diane. A personalidade da mãe é revelada no xingamento que faz à vestimenta de Diane, enquanto ouve-se os barulhos da mudança no andar de cima, cujo novo morador é Lionel.

Mulheres chegam carregando buquês de flores na porta do apartamento e Diane verifica a disposição dos ramalhetes. Sua atenção é desviada por homens carregando uma estante com objetos estranhos. O fotograma que segue mostra os olhos de Diane no ponto de ouro do enquadramento. As coisas que causam o interesse para a fotógrafa ficam bem evidentes para o espectador do filme. São os ícones de um enorme osso, gaiolas e uma máscara entre outros objetos irreconhecíveis. A câmera movimenta-se em direção à máscara, satisfazendo a curiosidade do espectador e o olhar de Diane.

A fotógrafa vai com as flores para o interior do apartamento e a música temática do filme é substituída por sons de violinos. Aparece a orquestra com os músicos vestidos a rigor. O pai de Diane anuncia suas boas-vindas aos “grandes compradores de peles dos Estados Unidos”. “A loja Russek’s é o maior comprador de couro e produtor de peles do mundo”. Diane organiza as modelos para o desfile e Allan tira fotos com disparos brilhantes e ruidosos do flash. O pai aparece no ângulo de ouro do quadro de filme cinematográfico enquadrado com mais dois homens de gravata. Começa o desfile com um imenso casaco de pele. A conotação negativa do desfile provavelmente é acentuada pela experiência colateral⁸ hoje, nos anos 2000, ao contrário da década dos anos 1950, decorrente dos problemas ecológicos evidentes e da extinção das espécies de vida animal. Em um dos fotogramas aparece uma mulher com casacos de pele, trazendo um felino à coleira como se fosse um cachorro. Dessa forma, o que poderia ser visto nos anos 1950 como um ícone que produzisse sentido de beleza e poder, hoje é uma imagem que produz uma ação sígnica ligada ao grotesco, tal como as fotos de Diane foram vistas especialmente na época de sua

⁸ Uma mente pode produzir outras semioses, outros interpretantes em torno do mesmo objeto. As experiências colaterais não se reduzem ao signo que está dando acessibilidade, mas consideram outras vivências semióticas (intelectuais ou práticas) em relação ao objeto dinâmico.

produção. Há muitos sentidos a desvendar nesta imagem, que também pode ser vista como um hipoícone metafórico da selvageria que há por trás de uma sociedade tão sofisticada.

Ao longo do desfile – em que predomina o som da música erudita da orquestra – aparecem closes em espectadores idosos com a pele do rosto marcada, em sinistros icônicos de alto teor qualitativo. As mulheres usam adornos ostensivos especialmente no pescoço. A câmera percorre vários rostos até chegar a um homem mordendo um petisco como se o estivesse devorando. Ouve-se o barulho da mordida, um índice auditivo, da torrada se esfacelando.

Diane observa tudo por trás de uma cortina azul. O hipoícone cor azul estabelece ao longo do filme um elemento semiótico de ligação entre as várias facetas da personagem, em diferentes manifestações. Na sequência, um homem fuma e a fumaça aparece entre os lábios. A textura da sua pele reflete com a luminosidade. Outro homem passa um pedaço de uma pele sobre o braço da mulher sentada ao lado, na qual evidenciam-se os lábios coloridos de batom vermelho. Há sorrisos e trocas de olhares entre os dois, enquanto ouve-se o pai da fotógrafa falar: “Prestem atenção para a irresistível atração da chinchila.” Vê-se a cabeça de uma mulher ruiva cercada pelo locutor e outros homens engravatados. Ele diz: “A pele mais macia e sedosa que o dinheiro pode comprar.”

Ao ser solicitada pelo marido, Diane vai buscar uma outra câmera para a cobertura fotográfica, mas lhe chama atenção o homem mascarado no lado de fora da janela, na calçada em frente ao prédio. Lionel está usando uma roupa azul marinho com uma máscara em forma de larga faixa vermelha cobrindo o seu rosto.

Na sequência, a montagem cinematográfica como produtora de sentido torna-se evidente. Um fotograma mostra Diane observando cercada de objetos que funcionam como hipoícones que metaforizam um status social e com um pedaço de pele animal sobre o seu ombro, aspecto que pode ser visto como um luxo ou grotesco. A luz se torna menos difusa e mais contrastante com as sombras sobre o rosto da fotógrafa, o que é intensificado a medida em que ela se aproxima da janela. Lionel aparece claramente na calçada com a máscara vermelha.

Diane é enquadrada por trás da janela no canto superior esquerdo da imagem por entre as cortinas como se estivesse sendo observada por Lionel. Ele, por sua vez, no próximo fotograma aparece claramente no ponto de maior atração visual. Os lábios e os olhos são evidenciados pela máscara vermelha. Em um close, a textura da peça que resguarda a face aparece claramente em contraste com a touca e o casaco. Ele usa uma

bomba de ar para amenizar seus problemas respiratórios. Está perfeitamente enquadrado no canto direito da imagem que é o ponto de maior tensão visual, como explica a autora Donis A. Dondis (2000).

O primeiro contato mais próximo entre os dois é expresso pela aparição dos personagens na sequência de fotogramas em que eles aparecem nos pontos de ouro opostos. Lionel aparece à direita, Diane à esquerda. Seus olhares estão nos pontos de maior atração visual. Lionel olha objetivamente para cima. Há um corte para Diane e a câmera começa a se aproximar. Há um close no rosto de Diane e um primeiríssimo plano⁹ nos olhos de Lionel. No quadro seguinte, o diálogo de olhares termina com a movimentação de Lionel para fora da calçada.

Em síntese, pode-se dizer que a iconicidade manifesta-se sobretudo em sinsignos icônicos que dão um caráter existencial à possibilidade dos qualissignos, a medida em que nossos sentidos são motivados e damos atenção para os aspectos mais qualitativos dos signos. O caráter icônico aumenta em uma produção cinematográfica na medida em que as imagens aparecem sobretudo como uma experiência perceptiva, como no filme *A Pele*, mais do que o apelo aos legissignos simbólicos ou o discurso verbal. Os ícones também podem ter um caráter metafórico, como ocorre nas alusões à obra de Lewis Carroll; diagramático, quando certos esquemas de composição formal são observados. No entanto, é a intenção e a proposta de análise que vão nortear o modo de observar os signos, mais do que um ajustamento necessário a uma das classes sígnicas. Neste texto, particularmente, o objetivo foi ressaltar a importância que a elaboração icônica – especialmente quanto aos sinsignos icônicos - teve na produção do filme *A Pele*, visto como um interpretante materializado em novo signos de forma livre, tendo a vida e obra da fotógrafa Diane Arbus como objeto dinâmico, mediado por outros signos.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica: Primeira versão. In. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSWORTH, Patricia. **Wikipédia**. Disponível em:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Patricia_Bosworth> Acesso em: 5 jul. 2013.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁹ Primeiríssimo plano é “um *close* muito fechado do rosto, podando o alto da cabeça. Também é a cena que mostra detalhe de um objeto”. (WATTS, 1990, p.273.)

PHILLIPS, Lisa. **The American Century: Art & Culture, 1950-2000**. Nova York: Whitney Museum of American Art, 2000.

REAVES, Jessica. Movie review: 'Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus'. **Chicago Tribune**. Chicago (Estados Unidos), 16 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/mmx-061117-movies-review-arbus,0,6421768.story>>. **Chicago Tribune**. Acesso em: 5 jul. 2013.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos**. São Paulo: Pioneira, 2000.

SONTAG, Susan. **Ensaaios sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TROUNSON, Rebecca. Allan Arbus dies at 95; played psychiatrist on 'MASH'. **Los Angeles Times**. Los Angeles (Estados Unidos), 23 abr. 2013. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2013/apr/23/local/la-me-allan-arbus-20130424>>. Acesso em: 5 jul. 2013.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WATTS, Harris. **On Camera: O curso de produção de filme e vídeo da BBC**. São Paulo: Summus, 1990.