

ÓRBITAS AUTORAIS

YASUJIRO OZU E DIANE ARBUS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Emy Kuramoto *

A obra notoriamente tensa e perturbadora de Diane Arbus, uma das mais prodigiosas fotógrafas norte-americanas, contrapõe-se à serenidade da cinematografia de Yasujiro Ozu, conhecido como o mais "japonês" de todos os cineastas.

O alinhamento, um tanto insólito, de dois universos imagéticos de origens histórico-sociais tão diversas permite visualizar recursos expressivos análogos, que são determinantes na apreensão dessas obras e na reordenação das discussões que envolvem o processo frutivo de tais imagens.

Os dois sistemas em questão apresentam pontos de intersecção úteis para empreender reflexões acerca da construção da significação dessas obras, algumas percorridas neste artigo (a relação autor-personagem; a denotação do dispositivo de enunciação; a presença hiperbólica do corpo; e a abstenção da diegese através dos planos sem personagens de Ozu, que se relacionam metaforicamente com a a-historicidade do universo imagético de Arbus).

Arbus. Ozu. Auteurs.

Arbus e Ozu são *auteurs* no sentido estrito da palavra. Seus trabalhos são marcados por uma uniformidade temática rigorosa. Arbus, que viveu seu período de maior produção nos anos 60, fotografou obsessivamente os *freaks* dos porões de uma Nova York triunfante, onde a ordem moral vigente determinava, através de dispositivos legais



* Jornalista e mestranda em Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp.

do município, a repulsão de pessoas inconvenientes à limpidez das rotas turísticas da cidade. Assim, indigentes, prostitutas e outros "maus elementos" foram varridos para as zonas periféricas, evitando qualquer mal estar para as classes favorecidas da região central. Diane obstinou-se justamente nesses personagens marginalizados. A eles juntaram-se anões, gigantes, deficientes mentais e travestis, que se tornaram personagens recorrentes em sua galeria de excentricidades.

Ozu tratou exclusivamente de temas familiares em todos os seus filmes - conflitos entre pais e filhos, a dissolução da família tradicional japonesa frente a crises econômicas, o casamento dos filhos, a introdução de valores ocidentais - de maneira sistematicamente simples, com o uso invariável de câmera baixa, fixa, objetivas 50 mm, inserção de planos intermediários sem presença humana (planos-travesseiro ou *pillow-shots*¹) e *faux raccords* (falsa correspondência entre planos).

O universo de Ozu é notadamente permeado por placidez e disciplina, enquanto as imagens de Arbus assinalam um choque perturbador, uma subversão e inobservância às convenções do retrato como gênero pictórico. Arbus passa ao largo dos esforços para a ordenação simbólica da esfera pessoal do modelo: revelação de sua essência, exaltação de suas virtudes (de caráter, profissionais ou intelectuais) e ativação da memória para futuras gerações.

Sua obra é dominada pelo incomum, pelo anormal e bizarro. Há aventura em suas imagens. A filmografia de Ozu, por sua vez, parece negar a diferença e o novo com insistência em seus 53 longa-metragens rodados entre 1927 e 1962. Os temas, os atores e o enredo parecem sempre os mesmos, a linearidade temporal é mantida, os personagens são contidos, os acontecimentos são corriqueiros. Essas características contribuíram para a introdução tardia do cinema de Ozu no ocidente. Os próprios japoneses o consideravam "japonês" demais para o gosto ocidental.

¹ Também chamados de naturezas-mortas, os *pillow shots* apresentam planos sem personagens, compostos por objetos inanimados.

No entanto, essas impressões se mostram vacilantes à medida que abandonamos certos pressupostos imputados pelos estigmas que se formaram em torno da personalidade de ambos os autores. Constatamos, assim, a notável coerência em todo o trabalho de Diane Arbus e uma certa displicência da parte de Ozu quanto ao espectador (como veremos a seguir), ponto fundamental em seu processo de trabalho ².

O predomínio da enunciação e a gravitação do espectador

No verão de 1971, Diane Arbus foi encontrada morta dentro de uma banheira vazia em seu apartamento. Havia cometido suicídio no dia anterior. O fim trágico marcou uma revisão de sua obra, revestindo-a de um certo heroísmo retroativo. A desgraça da autora, de uma maneira um tanto sádica, parece ter exponenciado a atração exercida por sua obra, como se atestasse que a lida incessante com pessoas fora do eixo social considerado normal revertera-se numa cilada psíquica.

As fotografias de Arbus são dotadas de magnetismo. O termo aqui parece apropriado por duas razões: a) A uniformidade de seus modelos e a reiterada exposição de seu trabalho ao público selam um acordo tácito entre os espectadores, de modo a consolidar uma percepção plana de todas as suas fotografias como sendo imagens da Anomalia. Nesse processo, a perturbação se irradia e contamina até mesmo as pessoas sãs, que parecem ligeiramente afetadas. b) A relação entre fotógrafo e modelos atinge um grau de interpenetração máximo, sendo difícil, muitas vezes, discernir quem dirige quem. Essa atração mútua é nítida no magnífico retrato *Boy with a straw hat waiting to march in a pro-war parade, NYC.*, de 1967, que mostra um garoto que carrega em sua lapela a inscrição "Bomb Hanoi"



² A linearidade e a impressão de que "nada de importante acontece" nos filmes de Ozu escondem recursos narrativos e de montagem que reordenam a posição do espectador de maneira decisiva. Ozu parece até desdenhar do espectador em favor do rigor estético que perseguia nas tomadas. Desprezou sistematicamente as regras de campo e contracampo e a correspondência correta entre planos.

(Bombardeiem Hanói). Isto se deve à posição rígida do modelo de Arbus, ao recurso artificioso da pose, que causa um certo estranhamento. Susan Sontag comenta o artifício: "A maioria das fotografias de Arbus mostra as pessoas olhando de frente para a câmera. Isso os faz parecerem com freqüência ainda mais estranhos, quase transtornados" ³.

Reação semelhante é experimentada ao ver os diálogos em campo-contracampo dos filmes de Ozu, com os atores em tomada frontal, o que causa um certo mal estar tamanha a artificialidade do procedimento. Mesmo quando não estão estritamente de frente para a câmera, os personagens se viram em direção a ela para proferir suas falas. Os atores parecem ter uma conversa



particular e exclusiva com seu autor, desprezando a inserção cognitiva do espectador no diálogo. Sabe-se que o diretor fazia seus atores repetirem suas falas à exaustão até perderem a espontaneidade, o que criava uma atmosfera tensa.

Shohei Imamura, um dos expoentes do que se convencionou chamar *Nouvelle Vague Japonesa*, abandonou o cargo de assistente de direção de Ozu por não concordar com a falta de naturalidade dos personagens.

Esse estranhamento é acirrado também pela superposição dos corpos dos atores, notadamente de seus olhos que, no campo-contracampo, ocupam exatamente o mesmo lugar. Alain Bergala, antigo crítico da *Cahiers du Cinéma*, relata: "(...) pude verificar na moviola a precisão alucinante dessa substituição, que nos faz duvidar de sua possibilidade de enquadramento pelo simples visor

³ SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa : Dom Quixote, 1986.

da câmera; precisão que prega literalmente os olhos dos protagonistas, uns sobre os outros, no mesmo centímetro quadrado da tela (...)"⁴

Ozu costumava deslocar o olhar de seus atores de modo a formar um ângulo agudo com o eixo da câmera. Este olhar ligeiramente oblíquo denota uma ambigüidade incômoda. Os personagens parecem fitar o vazio. Seus atores agiam com tamanha parcimônia que é difícil imaginar que tal comportamento fosse natural. Sempre pareciam estar sendo observados.



Esta falta de espontaneidade, tanto em Arbus como em Ozu, é embaraçosa, pois evidencia a enunciação com violência. A presença marcante, quase explícita, do operador-câmera e a relação íntima que se estabelece entre este e os personagens fazem com que o espectador tenha sempre que se reajustar cognitivamente, tornando-se um terceiro, sendo jogado para fora do diálogo. Esse afastamento é inimaginável no cinema clássico - que se esforça em priorizar a coisa filmada, encobrendo e negando a enunciação - e nos retratos convencionais, que seguem padrões formais e dificilmente revelam cumplicidade psíquica como ocorre em Arbus. Câmera e personagem parecem circunscrever um espaço que se fecha. O espectador, então, gravita fora desse círculo numa posição incomum e hesitante.

Arbus surpreendia-se com o interesse que suas imagens despertavam nas pessoas. Não julgava que elas tivessem valor algum a não ser para ela própria⁵. Constituíam um universo segredado, o que indica a inexistência de reservas em sua relação com seus modelos. O grau de confiança e de aceitação mútua entre eles impede qualquer especulação quanto a inclinações *voyeurísticas* da fotógrafa. Não há momento decisivo nem invasivo para Arbus. Se houvesse, certamente revelaria fraquezas e defeitos de seus modelos e os impediria de procurar o melhor ângulo, a melhor postura.

⁴ BERGALA, Alain. O homem que se levanta. In: NAGIB, Lucia (Org.). **Ozu** - o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo : Marco Zero, 1990.

⁵ BOSWORTH, Patrícia. **Diane Arbus** - a biography. New York: Norton, 1984.

Longe de revelar intenções *voyeurísticas* frente a seus personagens, Ozu tratava-os como interlocutores e, até mesmo, como objetos de cena para atender seu rigor pela simetria. É comum acompanhar em seus filmes rimas compostas pelas



presenças simétricas dos personagens ou por movimentos e gestos em sincronia. Os objetos - as recorrentes chaleiras, luminárias e abajures - também eram dispostos com esmero, muitas vezes em sacrifício do posicionamento cognitivo do espectador em cena. Os personagens e suas ações eram, muitas vezes, desfocados para priorizar objetos no primeiro plano, o que explicita, mais uma vez, a sobreposição da enunciação sobre o enunciado.

O corpo desmesurado

A presença do corpo é problemática no cinema de Ozu, uma vez que seu estilo preconiza o uso de câmera baixa e fixa, a apenas alguns centímetros do solo, o que equivale à altura dos



olhos de uma pessoa sentada sobre o tatami de uma casa tradicional japonesa. A partir de 1935, Ozu abandona os movimentos de câmera, fato que contribuiu para que o epíteto de anti-cinema fosse forjado ao longo dos anos para se referir a sua produção. A rigidez do aparato traz implicações consideráveis para a presença dos atores em cena. Os corpos parecem enormes, pois não há como acompanhar seus movimentos. Todos os elementos de cena tinham que ser comportados no espaço cênico possibilitado por uma objetiva 50mm e por um enquadramento estático, o que criava um ambiente claustrofóbico e peculiar. A leveza desses filmes, no entanto, repelia qualquer possibilidade de instalação de um clima de tensão.

As imagens de Arbus também apresentavam uma hiperbolização do corpo, notável em *A child crying in New Jersey*, de 1967, e em *Woman with a veil on Fifth Avenue*, de 1968. Só que essas presenças humanas, que tomam quase todo o quadro e provocam, assim como em Ozu, uma sensação

claustrofóbica, não passam ilesas ao magnetismo do universo autoral de Arbus. Essa diferenciação é determinante para verificar como sensações análogas são dissipadas pela órbita do universo de obras tão uniformes e coerentes.



A suspensão da história

Através dos belíssimos planos sem personagens de Ozu, que interrompem o fluxo diegético e mostram planos de objetos ou paisagens sem necessária relação com a narrativa, é possível vislumbrar uma relação, em nível metafórico, com todo o corpo fotográfico produzido por Diane Arbus.

Ao passo que os comentados *pillow shots* do cinema de Ozu introduziam uma suspensão na diegese, todo o corpo da obra de Arbus constitui um grande enunciado a-histórico, fora do eixo da narrativa do mundo. O universo de Arbus encontra-se tão suspenso quanto os planos vazios de Ozu, pois estabelece processos identificatórios deformados e anômalos, fora do eixo constitutivo da sociedade de consumo. A fruição de sua obra ativa reações paradoxais de horror e complacência por evidenciar uma segregação não política, não fundamentada em diferenciações hierárquicas ou raciais. O universo de Arbus é simplesmente exterior à história do mundo, como os planos não diegéticos de Ozu. Eles se desgarram da rota dos acontecimentos e adquirem autonomia em outro nível, são indiferentes e até desdenham da narrativa "oficial".



Paradoxos essenciais

É curioso pensar que uma cinematografia tão plana como a de Ozu se esforçasse com tanto rigor e precisão para atingir reiteradas vezes o óbvio e o esperado.

A simplicidade metódica de seus filmes não advinha do acaso. Ozu intervinha cirurgicamente em todas as etapas do processo, não para obter um produto complexo, mas para obter ironicamente um produto simples.

Apesar do intenso compromisso psicológico com sua obra, da transgressão dos limites entre modelo e fotógrafo e da entrega desmesurada e sem reservas, a Arbus não restava nada a fazer senão observar. A consciência brutal dessa impotência solapou qualquer possibilidade de uma carreira longa.

A obviedade sustentada ao longo de toda a obra de Ozu, longe de minar sua capacidade de renovação, curiosamente revigorou sua sensibilidade a cada filme. Ozu morreu aos 60 anos no mesmo dia em que nasceu. Em sua lápide consta apenas a inscrição "mu" (vazio).

Na via inversa, Arbus, que alargou seus limites psicológicos ao extremo, vivendo a dor alheia com intensidade, percebeu que não havia muito o que fazer. Deu cabo de sua própria existência.