

Fabulações e Fotografia:  
Anormais na Obra Fotográfica de Diane Arbus

Daniela Szwertszarf

Orientadora:  
Ieda Tucherman, Doutora em Comunicação

Escola de Comunicação da UFRJ  
Mestrado em Comunicação e Cultura

Rio de Janeiro

2011

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Escola de Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação “Fabulações e Fotografia: Anormais na Obra Fotográfica de Diane Arbus”, elaborada por Daniela Szwertszarf, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação e Cultura.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Ieda Tucherman

---

Prof. Dr. Mauricio Lisovsky

---

Prof. Dr. Tadeu Capistrano

---

Rio de Janeiro

2011



## AGRADECIMENTOS

À Ieda Tucherman, que me deu o estímulo para o rigor da disciplina, o afeto para a condução do dia-a-dia, e a liberdade para o aprofundamento do estudo.

Aos professores Mauricio Lissovsky e Tadeu Capistrano, que compuseram a minha banca de qualificação, dando-me, cada um, uma aula tão rica, que equivaleram a todo um curso. Além de contribuírem com referências bibliográficas fundamentais ao trabalho.

Ao PPGCOM-UFRJ, a todos os professores, todos os funcionários e alunos que tornaram possível esta aventura.

À CAPES pelo auxílio, pelo apoio que presta a tantos estudantes, acreditando no valor do conhecimento.

Aos meus pais, Helio e Dora, às minhas avós, Rosa e Helena, aos meus avôs, Marcos (*in memmorian*) e Chaim (*in memmorian*), aos meus irmãos Luciana e Brenno, aos meus tios, Ruth, Leo e Martha, e às minhas sobrinhas, Ana Luiza e Mariana. (“Sempre pensando neles”.)

Aos amigos, cujo afeto e companheirismo são fundamentais em diversos momentos da vida, senão em todos, sem exagero. Aos amigos do “Grupo da Ieda”, que me ouviram diversas vezes falar sobre este trabalho, e que estiveram presentes neste momento de desafio. Aos amigos do “Grupo do Mauricio”, cujos encontros proporcionaram momentos de aprendizado e diversão. Ao amigo Ericson Saint Clair, dono de belas palavras, pelas conversas que agora estão guardadas nos corredores da ECO; e a Fernanda Rebelo que, desde o princípio, me incentivou a fazer mestrado, pelas revisões, e pelo inominável.

## RESUMO

Investigação sobre a relação entre a iconografia teratológica e a fotografia artística através da análise da obra fotográfica de Diane Arbus (1923-1971). Seu olhar inovador aborda questões relevantes sobre os novos sentidos do normal e do anormal. A fotografia é inventada e populariza-se no século XIX, no bojo de uma grande reorganização da percepção humana. O poder de normalização emerge tendo como um dos mais importantes dispositivos a disseminação e banalização da figura do anormal. A fotografia, neste momento, tem o status de portadora do real, sendo compreendida como uma espécie de janela transparente para o mundo. O momento de questionamento da objetividade da fotografia, nos anos 60, coincide com a redefinição da cultura em relação à norma e ao desvio. O monstro passa da ordem do outro para a ordem do idêntico. A imagem técnica havia ganhado tal dimensão que se tornara mais importante do que a própria realidade. A objetividade, na fotografia, passa a ser compreendida como produtora de uma ilusão, de uma impressão de objetividade. O trabalho de Arbus vai realçar a artificialidade do meio fotográfico, como se as situações por ela registradas estivessem a ponto de ruir. Arbus trabalha a auto-imagem de um sujeito implicado no fazer fotográfico. Sua sensibilidade é característica dos anos 60, quando a contracultura em geral começa a identificar-se como *freak*. O grotesco vai ser discutido neste contexto, em que o real e o irreal se amalgamam de modo a configurar um mundo que súbito se revela absurdo. As produções teóricas de Michel Foucault, Jean-Jacques Courtine, Erving Goffman, Vilém Flusser, Susan Sontag e Wolfgang Kayser oferecem as ferramentas necessárias para uma discussão sobre a obra de Diane Arbus, a sua relação com o universo teratológico e com a fotografia documental dos anos 60.

## ABSTRACT

Research on the relationship between the teratological iconography and art photography by examining the photographic work of Diane Arbus (1923-1971). Her innovative gaze approaches relevant questions about the new meanings of normal and abnormal. The invention and popularization of photography in the nineteenth century occur in the midst of a major reorganization of human perception. The spreading of the abnormal figure was one of the most important devices of the emerging power of normalization. The photography had the carrier status of being equal to reality, then being understood as a kind of transparent window to the world. The objectivity of photographic medium is put into doubt at the same moment of redefinition of the cultural norms. The monster is no longer the otherness. He is the identical. The technical image has grown up in importance as much to become stronger than reality. A new theory of photography puts it in new terms. The objectivity is then said to be an illusion, an impression of objectivity. Arbus's work will highlight the artificiality of the photographic medium, as if the situations recorded by her were about to collapse. Arbus approached the self-image of an individual implicated in the making of the photo. Her sensitivity is characteristic of the '60s, when the counterculture in general begins to identify itself as freak. Grotesque will be discussed in this context that the real and the unreal amalgamate in order to set a world that suddenly reveals itself absurd. The theoretical productions of Michel Foucault, Jean-Jacques Courtine, Erving Goffman, Susan Sontag, Flusser and Wolfgang Kayser offer the necessary tools for a discussion of the work of Diane Arbus, its relationship with the teratological universe and documentary photography of the '60s.

## LISTA DE FIGURAS

1 - Diane Arbus, <i>performers</i> do <i>Hubert's Freak</i> para a matéria <i>Hubert's Obituary</i> , não publicada .....	56
2 – Diane Arbus, foto não publicada de <i>Jack Dracula, the marked man</i> , 1961.....	60
3 – Diane Arbus, <i>Miss. Stormé de Larverie, the Lady Who Appears to Be a Gentleman</i> , N.Y.C. 1961 .....	60
4 – Diane Arbus, <i>Jack Dracula, The Marked Man</i> , N.Y.C. 1961 .....	62
5 - Diane Arbus, <i>Tattooed lady with dog, Philadelphia, Pa.</i> 1964 .....	63
6 – Fotógrafo desconhecido, Srta. Trixie, século XIX .....	63
7 - Diane Arbus, Tio Sam na página de abertura da matéria <i>The Full Circle</i> , <i>Harper's Bazaar</i> , novembro de 1961 .....	70
8 - Diane Arbus, <i>Moondog</i> , N.Y.C. 1963 .....	70
9 - Diane Arbus, folha de contato com fotos do anão mexicano Lauro Morales, no seu quarto de hotel, em 1960 .....	73
10 - Diane Arbus, Eddie Carmel no <i>Hubert's Museum</i> como o maior caubói do mundo, e Eddie em casa com seus pais, ambas de 1960 .....	74
11 - Diane Arbus, <i>A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y.</i> 1970. ....	74
12 - Diane Arbus, pintora Jane Wilson e seu marido, o escritor John Gruen, da série “ <i>On Marriage</i> ”, publicado na <i>Harper's Bazaar</i> , em maio de 1965 .....	78
13 - Diane Arbus, <i>Blind couple in their bedroom, Queens, N.Y.</i> 1971 .....	78
14 - Diane Arbus, folha de contato #44567 de um casal no sofá .....	79
15 – Lisette Model, <i>Coney Island bather, 1941</i> .....	81
16 - Diane Arbus, <i>Untitled (10) 1979-71</i> .....	81
17 - Diane Arbus, <i>Mexican dwarf in his hotel room, N.Y.C., 1970</i> .....	85
18 – Lisette Model, <i>Black dwarf, Lower East Side, 1950</i> .....	85

19 - Diane Arbus, <i>Russian midget friends in a living room on 100th street, N.Y.C. 1963</i>	88
20 – August Sander, <i>Midgets, 1906</i>	89
21 – Weegee, <i>New Year's Eve at Sammy's-on-the-Bowery, 1943</i>	91
22 - Diane Arbus, <i>Headless man, N.Y.C. 1961</i>	100
23 - Diane Arbus, <i>Naked man being a woman, N.Y.C. 1968</i>	100
24 - Diane Arbus, <i>Identical Twins, Roselle, N.J. 1967</i>	106
25 - Diane Arbus, <i>Doom and Passion Along Rte. 45, 1962</i>	110
26 - Diane Arbus, <i>Puerto Rican woman with a beauty mark, N.Y.C. 1965</i>	115
27 - Diane Arbus, <i>Girl in watch cap, N.Y.C. 1965</i>	115
28 - Diane Arbus, <i>A husband and wife in the Woods at a nudist camp, 1963</i>	118
29 - Diane Arbus, <i>The Junior Interstate Ballroom Dance N.J Champions, Yonkers, N.Y. 1963</i>	118
30 - Diane Arbus, <i>A family on their lawn one Sunday in Westchester, N.Y. 1968</i>	120
31 - Diane Arbus, <i>Miss Venice Beach, Venice, Cal. 1962</i>	122
31 - Diane Arbus, <i>Female Impersonators' dressing room, N.Y.C. 1958</i>	123
32 - Diane Arbus, <i>42nd Street movie theater audience, NYC, 1958</i>	123
33 - Diane Arbus, <i>A rock in Disneyland, Cal, 1962</i>	126
34 - Diane Arbus, <i>Woman shouting, Coney Island, N.Y. 1960</i>	129
35 - Diane Arbus, <i>Triplets in their bedroom, N.J. 1963</i>	130
36 - Diane Arbus, <i>Superstar at home, N.Y.C. 1968</i>	131
37 - Diane Arbus, <i>Feminist in her hotel room, N.Y.C. 1971</i>	131
38 - Diane Arbus, <i>Girl sitting on her bed with her shirt off, N.Y.C. 1968</i>	132
39 - Diane Arbus, <i>Transvestite showing cleavage, N.Y.C. 1966</i>	132
40 - Diane Arbus, <i>Seated man in bra and stockings, N.Y.C. 1967</i>	133
41 - Diane Arbus, <i>Young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C. 1966</i>	133

42 - Diane Arbus, <i>Woman with her baby monkey, N.J. 1971</i>	134
43 - Diane Arbus, <i>A castle in Disneyland, Cal. 1962</i>	136
44 - Diane Arbus, <i>A house on a hill, Hollywood, Cal. 1962</i>	136
45 - Diane Arbus, <i>Mrs. T. Charlton Henry on a couch in her Chestnut Hillhome, Philadelphia, Pa. 1965</i>	137
46 - Diane Arbus, <i>A widow in her bedroom, N.Y.C., 1963</i>	137
47 - Diane Arbus, <i>Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C. 1962</i>	138
48 - Diane Arbus, <i>Boy with a straw hat waiting to march in a pro-war parade, N.Y.C. 1967</i>	139
49 - Diane Arbus, <i>Patriotic Young man with a flag, N.Y.C. 1967</i>	139
50 - Diane Arbus, <i>A young negro boy, Washington Square Park, N.Y.C. 1965</i>	140
51 - Diane Arbus, <i>A very young baby, N.Y.C. 1968</i>	140
52 - Diane Arbus, <i>An empty room, N.Y.C. 1968</i>	141
53 - Diane Arbus, <i>Untitled (4) 1970-71</i>	141
54 - James Ensor, <i>A intriga, 1890</i>	142
55 - Diane Arbus, <i>Untitled (51) 1970-71</i>	142

## SUMÁRIO

Introdução .....	1
Capítulo 1 – Exibição dos monstros e controle do olhar: século XIX .....	8
1.1 – O poder de normalização e controle do olhar .....	8
1.2 - Primícias desta história .....	13
1.3 – Barnum e o <i>American Museum</i> .....	21
1.4 – Modelo do Monstro, Modelo do Anormal .....	26
1.5 – O Animal, o Monstro e o Selvagem .....	30
1.6 - Análise da Representação .....	33
1.7 - Muito Além dos Parques de Diversão: a fotografia .....	37
1.8 – A Ciência e os Monstros .....	44
Capítulo 2 - Olhar estranho: anos 60 .....	48
2.1 – Mudanças na Percepção sobre o Anormal .....	48
2.2 – <i>Freaks</i> nos anos 60 .....	54
2.3 – O Olhar Implicado: relação entre Arbus e seus temas .....	65
2.4 – Principais Influências .....	82
Capítulo 3 – A Mágica Falida: Realidade, Fábula e Fotografia .....	93
3.1 – Realidade e Imagem, Imagem e Artificialidade .....	93
3.2 – O Fotógrafo e a Técnica .....	96
3.3 – Novos Documentos .....	108
3.4 – O Retrato e a Pose .....	111
3.5 – A Mágica Falida .....	115
3.6 – O Grotesco .....	126
Considerações Finais .....	144
Bibliografia .....	151

## INTRODUÇÃO

“Eu realmente acredito que certas coisas ninguém veria  
a não ser que eu as fotografasse.”

Diane Arbus

Numa manhã de domingo de 1957, Diane Arbus tomava café com seu marido, Allan Arbus, e seu amigo, Robert Brown, quando Allan ergueu as mãos e mostrou-lhes um anúncio no jornal. “Vamos!”, disse Diane imediatamente, arregalando os olhos. O anúncio dizia que o circo estava chegando à cidade, desembarcaria na manhã seguinte e seguiria para a *Madison Square Garden*. Brown levou Arbus até lá. Quando voltou para buscá-la, cerca de três horas depois, Brown perguntou ao porteiro do camarim onde Diane estava. “A fotógrafa? Ela não foi muito longe”, ele respondeu, apontando para Diane. Ela estava sentada no chão, conversando com os anões. “Eu não acho que Diane estava fotografando-os”, diz Brown, “ela estava apenas se envolvendo.”<sup>1</sup>

A singularidade de Diane Arbus reside no tipo de envolvimento estabelecido entre a fotógrafa e os fotografados. No entanto, de que ordem é esse envolvimento? O olhar de Arbus sempre foi, e ainda é, alvo de muitas perguntas. Será ele perverso? Diane era interesseira ou sentimental? Será que as fotos foram tiradas com compaixão? Que tipo de interesse nutria Diane pelas minorias por ela retratadas? Procuraremos responder a estas perguntas ao longo do trabalho.

A primeira exposição da qual Diane Arbus participou foi a *Recent Acquisitions*, no MoMA (*Museum of Modern Art, N.Y.*), em 1965. Algumas poucas das suas primeiras fotografias estavam incluídas entre estas aquisições recentes do museu, e duas fotografias suas são expostas: *Retired man and his wife at home on a nudist camp one morning, N.J. 1963* e *Two Female Impersonators, N.Y.C. 1961* (Sussman, 2003: 174). Yuben Yee, o funcionário do departamento de fotografia do museu, vinha cedo toda

---

<sup>1</sup> Lubow, Arthur. Arbus Reconsidered. *New York Times*, September 14, 2003. Retrieved February 7, 2010. <http://www.nytimes.com/2003/09/14/magazine/arbus-reconsidered.html> , acessado em 14 de dezembro de 2010.



manhã limpar o cuspe que ficara sobre as fotos.<sup>2</sup> A causa desse ato de vandalismo era a repulsa sentida por alguns visitantes que consideravam suas fotos ameaçadoras. Como disse o próprio Yee, “As pessoas se sentiam desconfortáveis – ameaçadas – olhando para as coisas de Diane.”<sup>3</sup> O mesmo que devem ter sentido alguns assinantes da revista *Infinity*. Um diretor da revista conta: “Nós tivemos alguns cancelamentos (de assinaturas) depois que as fotos de Arbus foram publicadas – algumas pessoas não suportam este tipo de confronto com a vida. Às vezes, o confronto parecia tão direto que se tornava hostil” (Bosworth, 2005: 184).

Em 1967, John Szarkowski, chefe do Departamento de Fotografia do MoMA, organizou uma exposição chamada *New Documents* na qual expôs o trabalho de Arbus junto com o de dois outros fotógrafos, Garry Winogrand e Lee Friedlander. Embora, na época, muitos críticos a tenham exaltado, há também uma famosa crítica contrária, publicada no *The New York Times*, dizendo que sua obra beirava o mau-gosto (Bosworth, 2005: 247). Ainda hoje, há muitos que enxergam a obra de Diane como um *pathos*. E resistem em ver nela aquilo que a torna digna de admiração por muitos: a sua coragem de olhar honestamente para o que outros resistem a encarar.

As fotografias de Arbus só voltaram ao MoMA no ano seguinte à sua morte, em 1972, “atraindo multidões”, como escreveu Susan Sontag. Depois desta grande retrospectiva, Doon Arbus e o diretor de arte Marvin Israel editaram o livro *Diane Arbus (Aperture, 1972)*, com 80 fotos, praticamente as mesmas que participaram da retrospectiva no MoMA. Este livro, ainda que tenha sido considerado uma grande publicação no meio fotográfico, gerou interpretações controversas. Embora tenha servido por muito tempo como a principal forma de acesso à obra de Diane, foi editado, não almejando a precisão histórica, mas a sua carga expressiva. O entendimento do leitor ficou, portanto, limitado. Mais tarde, Doon Arbus e Israel publicaram *Diane Arbus: Magazine Work*, em 1984, e *Untitled*, em 1995. Estes livros pouco contribuíram para aprofundar a compreensão do leitor sobre a fotógrafa, servindo para mitificar Arbus ainda mais.

Enquanto isso, Patrícia Bosworth escreveu a biografia *Diane Arbus*, lançada em 1984. Para produzi-la, Bosworth teve acesso restrito à vasta correspondência de Arbus, aos seus cadernos de anotações e às pessoas mais próximas à Diane. Impreciso, o livro

<sup>2</sup> Austin, Hillary Mac. Diane Arbus. In: *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*. 1 March 2009. Jewish Women's Archive. <<http://jwa.org/encyclopedia/article/arbus-diane>>. Acesso em Dezembro.

<sup>3</sup> Ibidem.

focou a vida sexual, as depressões e as pessoas famosas, em vez de falar sobre a sua arte. Muitos dos leitores que haviam conhecido Arbus pessoalmente detestaram o livro, embora ele tenha sido a única forma de se aprender mais sobre Diane, depois das breves publicações de Doon.

O público só veio a ter novas e vastas informações sobre a fotógrafa em 2003. As curadoras Elisabeth Sussman e Sandra Phillips organizaram uma grande exposição chamada *Diane Arbus Revelations*, e publicaram o livro homônimo. Desta vez, foi disponibilizado um considerável número de fotos (muitas inéditas, ainda do começo da carreira), anotações de seus cadernos, cronologia detalhada da sua vida, reprodução de seu quadro de colagens e cartas. Este rico material foi suficiente para despertar uma nova febre por Diane Arbus e suscitar uma série de artigos e críticas nos jornais. Embora Diane seja considerada uma das grandes fotógrafas da história da fotografia, há ainda alguns artigos que trazem a pergunta: Diane era perversa ou Diane era um gênio?

Judith Butler, no artigo *Surface Tensions*, publicado na *Artforum*, em 2004<sup>4</sup>, conta da sua dificuldade em conseguir algum companheiro para ir com ela à exposição *Diane Arbus Revelations*. O simples convite teria gerado por parte dos convidados uma série de comentários sobre “como o olhar de Diane Arbus parece inapropriadamente fascinado pelas distorções humanas”, “flertando com o espetáculo, se sucumbindo ao desejo secreto de olhar de uma maneira estúpida ou rude para o que pode parecer aberrante, ela parece examinar, invadir”<sup>5</sup>. Christie Davies, no artigo *Art as Freak Show*<sup>6</sup>, diz que sua obra é um *freak show* de mau gosto para *voyeurs*.

Durante sua vida, Arbus foi celebrada, mas também repreendida por ter explorado as pessoas que fotografou. O seu suicídio, em 1971, parece ter colaborado para a caricatura de Arbus como uma pessoa de interesses estranhos, perversos até. Susan Sontag definiu as pessoas retratadas por Arbus como patéticas, dignas de pena, repulsivas. Para a autora, não despertavam nenhum sentimento de compaixão. Suas fotos teriam sido tiradas de um ponto de vista baseado “na distancia, no privilégio, num sentimento de que aquilo que o observador é solicitado a ver é de fato outro” (Sontag, 2008: 46).

---

<sup>4</sup> disponível em [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_6\\_42/ai\\_113389505/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_42/ai_113389505/), acessado em 13 de dezembro de 2010.

<sup>5</sup> Tradução livre da autora.

<sup>6</sup> Disponível em <http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000700.php>, acessado em 15 de novembro de 2010.

Como escreveu Szarkowski (1967), no painel da exibição *New Documents*, a honestidade da visão de Arbus provém de um espírito verdadeiramente generoso. (Philips, 2003:51) A biografia escrita por Bosworth trata do suicídio como um emblema para se compreender a fotógrafa, colocando sua câmera como uma janela para uma alma torturada. Em crítica no *New York Review of Books*, no ano de 1984, Jonathan Lieberman menosprezou a biografia escrita por Bosworth como também “destruiu” as fotografias de Arbus, descrevendo-as como mediócras, gélidas, estilizadas, com enquadramentos maneiristas e estáticos (Lubow, op.cit). Lubow diz que frias e maneiristas talvez fossem as fotos de Richard Avedon<sup>7</sup>, mas não as de Diane Arbus. (Lubow, op.cit.)

O fato é que a obra de Arbus é tão múltipla quanto as perguntas com as quais a interpelamos. Arbus alcançou uma ambigüidade nas imagens, que é fruto de sua sensibilidade única. Ao longo da história, o olhar construído sobre o corpo anormal sofreu inúmeras variações. As reações negativas a qualquer tipo de exibição do anormal podem ser explicadas através de um histórico da percepção sobre as deformidades humanas.

Este trabalho é dividido em três capítulos. O primeiro tem o objetivo de compreender a intensa rede de comercialização dos monstros forjada no século XIX, momento em que o poder disciplinar estava se constituindo. Tanto a invenção da fotografia quanto a exibição dos monstros tiveram um papel fundamental neste processo. A figura do monstro se disseminou numa tal escala que os parques e museus onde eles estavam em exibição tornaram-se as atrações mais freqüentadas não só de Nova Iorque, como de todos os EUA. Paris e Londres, as outras duas capitais das monstruosidades, não ficaram muito atrás.

Através de dispositivos cênicos rigorosos, a figura do anormal foi associada à do animal e do selvagem, concentrando em si as angústias da época, como o medo da degenerescência física. A colonização de outros povos encontrava nestes parques de exibição o local para a discussão dos novos sentidos da cultura. A hierarquia das raças e o medo da selvageria marcaram profundamente a maneira como estes espetáculos se constituíam. Estava nascendo o período industrial da diversão. A fundação do *American Museum*, por Phineas Taylor Barnum, deu início a esta nova época na história dos

---

<sup>7</sup> Richard Avedon (1923-2004). Fotógrafo contemporâneo e amigo de Arbus, cujas fotografias de estúdio, extravagantes, apresentam composição complexa. Estrelas como Marilyn Monroe, Tilda Swinton, e muitas outras, foram clicadas por Avedon.

espetáculos. A fotografia vai ser inserida neste quadro, tendo o papel de disseminar e consolidar da figura tanto do normal quanto do anormal. Além disso, a fotografia vai representar outro papel importante. Ela vai ser inserida no bojo de uma grande reorganização da percepção humana.

No segundo capítulo, vamos discutir de que forma nasceu um novo sentimento de compaixão pelos monstros, no final do século XIX, que acabou por suplantando as feiras e os parques onde eles eram exibidos. Este sentimento de compaixão, porém, era muito frágil. Enquanto o discurso afirmava a compaixão, a proximidade com o corpo monstruoso continuava a despertar repulsa. Esta ambigüidade vai ser fundamental para compreendermos a originalidade do olhar construído por Diane Arbus para as anomalias. Pouco a pouco, o monstro foi passando da ordem do outro para a ordem do idêntico. As normas estavam sendo relativizadas e os limites entre normais e anormais estavam se tornando cada vez mais embaraçados. A ponto de, nos anos 60, surgir um grande movimento, a contracultura, que se identificou poderosamente com a imagem da anomalia. O termo *freak* ganhou novos sentidos. Tudo aquilo que se opusesse à norma, fosse através do comportamento ou da aparência, foi considerado *freak*.

O monstro não era mais compreendido como a alteridade radical. Ele passa a existir dentro de cada um. Diane Arbus foi emblemática desta transformação na percepção das anomalias. A relativização das normas fica patente no escopo de sua obra fotográfica. Tanto normais quanto anormais foram alvos de um olhar renovado. Por um lado, vemos nas expressões daqueles considerados normais a emergência do seu outro interno. Por outro, nas fotografias dos anormais, vemos a emergência do igual. Igual até certo ponto. Esta é a ambigüidade tão bem trabalhada por Arbus. A exaltação da diferença individual de cada um acaba por democratizar de maneira geral o olhar lançado sobre o outro. O intenso envolvimento da fotógrafa com os seus modelos será largamente estudado neste capítulo. A partir deste envolvimento, Diane Arbus vai construir imagens que chocaram pela sua violência e pela feroz humanidade. Falaremos também das principais influências recebidas por Arbus no campo da fotografia entendendo, a partir destas influências, como o seu olhar foi, de fato, inovador.

No terceiro capítulo, vamos analisar de que maneira a técnica e a realidade se relacionaram tanto nos anos 60, como no trabalho de Arbus. A objetividade estava sendo questionada neste momento. Este questionamento se refletiu nos meios de comunicação em geral - nos jornais, na fotografia e no cinema. A objetividade, então entendida como uma construção cultural (uma ilusão, portanto), foi combatida, dando

lugar à emergência da subjetividade. A afirmação da tomada de um ponto de vista será fundamental para anular a idéia do ponto de vista absoluto. A exposição organizada por John Szarkowski, chamada *New Documents* - na qual se incluíam as fotos de Arbus, Winogrand e Friedlander – vai estabelecer um paralelo conceitual entre o *New Journalism* e as fotografias documentais produzidas no período.

A relação de Diane Arbus com a técnica fotográfica foi marcada por muitas mudanças e a intensa reflexão sobre elas. Diane encontrou respostas únicas para os questionamentos do período, o que a tornou uma fotógrafa que permaneceu à parte de seus pares. Seu trabalho criterioso e cuidadoso, no entanto, não impediu suas fotos de serem portadoras de uma imensa instabilidade. Diane Arbus alcançou uma expressão única de seus modelos. Ao mesmo tempo em que dava sinais de suas identidades, desvelava aspectos paradoxais dessas identidades. Ao mesmo tempo em que Diane provocava a estranheza, ela resgatava a humanidade na maneira de olhar. Ela realçava a diferença e, ao realçá-la, trazia a todos para um plano de igualdade.

Abordaremos o conceito do grotesco, ainda neste capítulo, para compreender de que maneira a obra de Arbus pode ser inserida nesta categoria das artes visuais. Trabalharemos, principalmente, com o conceito do grotesco desenvolvido por Wolfgang Kayser. Sua visão é caracterizada pela tomada de consciência da inseparabilidade entre máscara e face. Rosto e máscara não são duas faces da mesma moeda, mas são literalmente a mesma face da mesma moeda. A irredutibilidade de cada indivíduo ao seu papel no mundo, aliado à súbita compreensão da falta de sentido do todo, marcam as obras grotescas do século XX. O mundo absurdo, criado através das imaginações férteis dos séculos anteriores, foi suplantado pelo mundo absurdo trazido à vista pela fotografia. A secularização do invisível contribui para a descoberta de que há mais coisas entre o céu e a terra do que se poderia imaginar. A fotografia, portanto, vai contribuir para a transformação do grotesco no século XX. O amálgama entre sonho e realidade vai marcar definitivamente as obras deste período em que o conceito de realidade e objetividade é posto em questão.

É importante fazer uma observação final sobre as fontes de informação disponíveis sobre Diane Arbus. Em 1959, ela começou a manter um caderno de anotações anual assim como uma série de pequenos cadernos de trabalho que vão continuar sendo alimentados pelo o resto de sua carreira. Os 13 cadernos de anotações estão no Arquivo do *Estate of Diane Arbus*. Não se sabe se há mais cadernos, que se perderam ou foram destruídos. Estes livros de anotações são, primeiramente, devotados

para os eventos do dia-a-dia: reuniões marcadas com amigos ou colegas de trabalho; *clippings* de jornais ou notas sobre eventos ou fenômenos que ela intencionava investigar; lembranças de responsabilidades com a casa ou a família; idéias para projetos fotográficos; e informações sobre pessoas ou métodos. Os cadernos de trabalho são mais ecléticos: incluem passagens copiadas, livros que estava lendo e observações feitas por amigos.

Estes cadernos constituem uma das principais bases em torno da qual se reúnem informações sobre ela. Além disso, Diane escrevia muitas cartas. Seus vários interlocutores eram geralmente artistas, editores de revistas e amigos. Seu principal interlocutor, sem sombra de dúvida, foi Marvin Israel. Ele era pintor, além de ter sido o editor de arte da revista *Harper's Bazaar*. Arbus e Israel foram amantes ocasionais e grandes amigos. Marvin foi também um grande incentivador da arte de Arbus. Estas cartas, bem escritas, poéticas e originais, trazem muitos dados importantes sobre momentos específicos pelos quais ela estava passando, desde sentimentos em relação ao seu trabalho, resoluções estéticas, como também livros que estava lendo em determinada época. Outra fonte de informação importante é composta pelas fitas gravadas por um aluno durante as aulas que Diane Arbus deu em *Westbeth*, em 1971. O seu “caderno azul”, que ficava na sua sala escura, também teve papel essencial.

Em julho de 1971, Diane Arbus suicidou-se. Marvin Israel, sem conseguir falar com ela pelo telefone por dois dias, foi até seu apartamento, onde encontrou, de acordo com o relatório do médico investigador, Diane morta. Ela estava na banheira, vestindo “blusa vermelha, shorts jeans e nenhuma meia” (Sussman, 2003: 225). Três itens foram listados no relatório médico e submetidos à análise separadamente: lâminas de barbear, uma anotação de Diane onde estava escrito “último jantar” e medicamentos. Este item, “último jantar”, refere-se à primeira anotação da página do dia 26 de julho do seu caderno de anotações de 1971. No entanto, esta página foi retirada do caderno, provavelmente pelo investigador médico, e nunca mais foi recuperada. Como na sua arte, Diane Arbus foi, pela última vez, meticulosa e desestabilizadora.

## **CAPÍTULO 1 EXIBIÇÃO DOS MONSTROS E CONTROLE DO OLHAR**

Neste primeiro capítulo, nosso objetivo será articular a sanção normalizadora, esquematizada por Michel Foucault ao longo de sua bibliografia, com a imensa rede de comercialização e exibição dos monstros que se forja no século XIX. Procuraremos especificar de que maneira a exibição dos anormais é um dos eixos em torno do qual poder de normalização se constitui. A fotografia entra em cena para exercer um papel essencial, sendo um dos fatores, não de influência, mas de determinação das coordenadas do olhar. Em pleno desenvolvimento, a fotografia vai sendo adotada por diversas instituições – tanto familiares, quanto policiais, quanto médicas – e sua popularização, sem dúvida, constitui um dos dispositivos através dos quais o poder se afirma. Nasce, no século XIX, uma arquitetura dos espaços com normas de segregação precisas. Esse fervilhar da exibição monstruosa é também o canal através do qual a indústria do espetáculo dá seus primeiros passos.

### **1.1 Poder de Normalização e Controle do Olhar**

Neste tópico, procuraremos estabelecer o significado o poder da Norma. Será necessário entender como a norma organiza a sociedade em termos de disciplina e regularidade, para podermos compreender, por fim, a dimensão que o monstro que vai adquirir no final do século XIX. Compreenderemos de que maneira o olhar é um dos principais instrumentos através dos quais a norma vai agir. O novo sujeito está nascendo neste momento. As diferenças individuais vão ser categorizadas com o fim de tornar o indivíduo mais produtivo numa sociedade homogeneizada. Os espaços de entretenimento, característicos da nova cultura visual nascente, vão exercer um papel fundamental no controle dos olhares e dos comportamentos. O monstro, principal mercadoria em exibição, é o ator principal de um espetáculo que vai privilegiar a visão sobre todos os outros sentidos do corpo humano.

A sanção normalizadora e a hierarquia dos olhares vão confluir para configurar a emergência do poder disciplinar. A rede de olhares, que se organiza no final do século XIX, estabelece uma arquitetura para permitir o controle interno. O poder disciplinar, que surge com o fim das monarquias, é organizado a partir de técnicas que permitem

ver. Pequenas tecnologias da vigilância instituem uma rede de olhares e estabelecem um novo saber sobre o homem, sujeitando-o e modificando-o. Esses olhares devem servir como operadores para a transformação dos indivíduos. A cultura visual, no século XIX, estava ganhando novos contornos. Neste contexto surgem os espaços destinados à diversão, cujas principais atrações se constituíam nas exposições de monstruosidades.

O poder disciplinar dissemina uma série de normas. Estas normas funcionam como um mecanismo infra-penal, que insere a norma no campo do ínfimo, onde a lei não age. “O Normal se estabelece como um princípio de coerção nas escolas, nos hospitais, nas fabricas, junto com a vigilância, a regulamentação é um dos grandes instrumentos de poder no fim da era clássica” (Foucault, 1998: 153). Trata-se de tornar penalizáveis as frações mais tênues da conduta, que tudo possa servir para punir a mínima coisa; “que cada indivíduo se encontre preso numa universalidade punível-punidora” (ibidem).

A sanção normalizadora compara, diferencia, hierarquiza, homogeneiza e exclui. O regime disciplinar diferencia os indivíduos, mas calcula a média dos desempenhos individuais, para tirar uma regularidade, que então se torna a regra. Esta medida de valor coage os indivíduos a atingirem, com seu desempenho, a produtividade média. É traçado, a partir das diferenças individuais conformadas e feitas complementares umas às outras, a diferença-limite, a partir da qual forma-se a “classe vergonhosa”. É o limite que traça a diferença em relação a todas as diferenças: o anormal.

Uma das formas através da qual a sanção normalizadora age é através da exibição dos contrários da norma. A cultura visual do século XIX é caracterizada pelo surgimento de espaços que servem não só à diversão, mas também como treinamento para circulação em espaços interiorizados e como tecnologias de separação. Os numerosos museus e parques que abrem suas portas neste momento oferecem diversas atrações que estabelecem a preponderância da visão sobre os outros sentidos do corpo. A exibição dos monstros vai se constituir como a principal atração destes museus.

Estes espaços de entretenimento exercem o controle sobre o olhar através da administração da atenção. Os estudos sobre a visão subjetiva vão colocar os fundamentos da visão em novos termos, tornando a visão aberta a procedimentos de normalização. A modernização efetuou uma desterritorialização e reavaliação da visão. Um observador mais adaptável, autônomo e produtivo era necessário tanto no discurso como na prática para conformar com as novas funções do corpo e com uma nova proliferação de signos e imagens. O “mundo real” que a câmera escura estabilizou por



dois séculos não era mais útil. A modernidade não tem mais necessidade da sua verdade e de suas identidades irrefutáveis. O que acontece, entre 1810 e 1840, é um desenraizamento da visão das relações estáveis e fixas encarnadas na câmera escura. (Crary, 1990)

Discursos e práticas de visão efetivamente romperam com o regime clássico de visualidade, baseado nas relações incorpóreas da câmera escura, e estabeleceram a verdade da visão na densidade e materialidade do corpo. A visão subjetiva significa que a nossa experiência sensorial e perceptiva depende menos da natureza do estímulo, e sim da composição e funcionamento do nosso aparato sensorial. Isso liberou a experiência perceptiva de uma relação necessária com o mundo externo. (ibidem) A rápida acumulação de conhecimento sobre o funcionamento de um observador corporificado revelou maneiras possíveis de a visão estar aberta a procedimentos de normalização, quantificação, disciplina.

O “toque” foi uma parte integral das teorias clássicas da visão nos séculos XVII e XVIII. A dissociação subsequente do toque e da visão ocorre em meio a uma penetrante “separação dos sentidos” e do re-mapeamento industrial do corpo. Isso muda a relação do olho com o espaço percebido. A autonomia da visão foi uma condição histórica para o remodelamento do espectador. Não apenas o isolamento empírico da visão permite sua quantificação e homogeneização, mas também capacitou os novos objetos da visão (mercadorias, fotografias, e o ato mesmo da percepção) a assumirem uma identidade abstrata, independente de qualquer relação com a posição do observador num campo cognitivo unificado. (ibidem)

No texto, *Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century*, Crary estabelece uma diferença entre a cultura pré-moderna e a cultura moderna através de uma pintura de William Hogarth, *Southwark Fair*, de 1730. Nela, vemos como a desordem do carnaval dilui a distinção entre o espectador e o *performer*, como ela desestabiliza qualquer posição ou identidade fixas, como inversões parodiam e profanam formas oficiais, como ela sugere uma mistura das modalidades sensoriais: o tato, o som e o cheiro em igualdade com a visão. Mas, ao mesmo tempo, fica claro que a vertigem do carnaval foi relegada para o terreno da feira, segregado da vida econômica da cidade mais racionalizada.

Os espectadores modernos são como as duas figuras solitárias pintadas no canto. São figuras imóveis e absorvidas, que estão diante da interface do *peep-show* (espécie de “cineminha”, visão de dispositivos através de visor). Eles antecipam um caminho

que será traçado no séc. XIX, de um processo que oblitera e sublima a possibilidade do carnaval. O que interessa a Crary é o movimento que se inicia no final do século XVIII. O modelo do aparato ótico no canto da pintura de Hogarth muda de um elemento menor numa cultura popular nascente para se tornar o modelo poderoso do que viria a ser a forma dominante característica da cultura visual no Ocidente – isto é, a separação relativa do espectador de um ambiente de distração e a separação da imagem de um contexto maior. O dispositivo físico é apenas uma figura para uma limitação psíquica, perceptiva e social do espectador, assim como o privilégio da visão sobre os sentidos do toque e do cheiro.

A separação dos sentidos, portanto, levou a uma autonomia da visão. Simultânea à dissolução do fundamento transcendental da visão emerge uma pluralidade de meios para recodificar a atividade do olho, arregimentá-lo, aumentar sua produtividade e prevenir sua distração. As técnicas disciplinares requeriam uma noção de experiência visual como instrumental, modificável, e abstrata.

O importante nesta reorganização da experiência perceptiva foi a luta sobre como a sensação e o estímulo foram interpretados e tornado úteis. Ocorre uma mudança na noção de sensação. Deixa de “pertencer” ao sujeito, como algo interiorizado, e se torna mensurável, com significado empírico, apenas em termos de magnitudes que correspondem a específicas quantidades de energia (por exemplo, a luz) e reações de tempo medidas e de comportamentos. (Crary, 1990)

Mas a matematização e a quantificação, embora importantes, não são as questões cruciais das ciências humanas no séc. XIX. Ao invés disso, é como o sujeito humano, através do conhecimento do corpo e dos seus modos de funcionamento, foi tornado compatível com novos arranjos de poder: o corpo como trabalhador, estudante, soldado, consumidor, paciente, criminoso. A visão pode ser mensurável, mas o que é talvez mais significativo, na sua matematização, é a sua função homogeneizante: são formas de deixar o sujeito perceptivo administrável, previsível, produtivo e consoante com outras áreas de racionalização. Se a visão foi previamente descrita como uma experiência qualitativa (como na ótica de Goethe), é agora uma questão de diferenças em quantidade, de uma experiência sensória, que é mais forte ou mais fraca. Mas esta nova valoração da percepção, esta obliteração do qualitativo na sensação através da sua homogeneização aritmética é uma parte crucial da modernização (ibidem).

A colonização do tempo livre, através das primeiras formas de cultura de massa no final do séc. XIX, têm a ver tanto com o conteúdo visual quanto com uma estratégia

mais abrangente sobre o indivíduo. O espetáculo não é principalmente preocupado com um “olhar as imagens”, mas sim com a construção de condições que individualizam, imobilizam, e separam os sujeitos. Neste sentido, a atenção se torna a chave de operação de formas não coercitivas de poder. É por isto que não é inapropriado unir objetos tecnológicos ou óticos aparentemente distintos: eles são similarmente instrumentos para arranjo de corpos no espaço, técnicas de isolamento, celularização e, sobretudo, separação. O espetáculo não é uma ótica de poder, mas uma arquitetura. Ele se compõe de métodos para a administração da atenção que usam a partilha e a sedentarização, deixando os corpos controláveis e úteis simultaneamente, mesmo que eles estimulem a ilusão de escolhas.

Mas, se a atenção pode ser situada na análise foucaultiana da modernização ocidental, Crary também a conecta à teoria de Guy Debord da sociedade do espetáculo. Segundo Crary, Debord descreve o espetáculo pelo termo “comportamento hipnótico” (*trancelike behaviour*). Debord e Foucault podem parecer distantes um do outro, pois Debord é hegeliano, terreno hostil a Foucault. Certamente, os dois defenderam diferentes tipos de pensamento, de crítica, e de intervenção política. Embora Foucault tenha considerado o conceito de “espetáculo” irrelevante para as considerações da sociedade moderna, há alguns pontos de interseção entre os modelos de uma sociedade disciplinar e uma sociedade do espetáculo. Ao invés de enfatizar os efeitos da mídia de massa e suas imagens visuais, Debord insiste que o espetáculo é o desenvolvimento de uma tecnologia da separação. É a inevitável consequência da reestruturação da sociedade sem comunidade do capitalismo. A visão de Debord do espetáculo como múltiplas estratégias de isolamento é paralela à visão de Foucault no Vigiar e Punir: a produção de sujeitos dóceis, ou mais especificamente a redução do corpo como força política.

Um dos principais componentes da cultura visual do século XIX foi a educação e treinamento tanto dos indivíduos quanto das coletividades, para quem as novas formas de consumo visual estavam sendo produzidas. As muitas formas nas quais isso ocorria incluíam a auto-disciplina do espectador como ocupante de espaços interiorizados e instituições: num certo sentido, a formação das audiências modernas. A priorização da visão foi acompanhada por imperativos de várias formas de auto-controle e restrição social, particularmente por formas de atenção que requeriam tanto o silêncio relativo e a imobilidade. O museu público, seja o de arte ou o de história natural, emerge como um desses locais no século XIX aonde novas formas de interação social pareciam propor

problemas possíveis. Entre as tendências democratizantes da Europa pós-revolucionária, havia a preocupação de que uma mistura de classes sem qualquer regulamentação poderia causar desordem dentro dos espaços públicos, comprometendo assim o caráter pedagógico e ideológico destas instituições.

Locais como o *Egyptian Hall*, em Londres, o *Niblo*, em Nova Iorque, e posteriormente o *American Museum*, também em Nova Iorque são bastante ilustrativos dessa cultura visual do século XIX. A vasta variedade de curiosidades, *freak shows*, mostras de história natural, panoramas, shows de mágica, fantasmagorias, ventriloquistas, filmes e outras constituíam as principais atrações destes locais onde se dá a remodelação dos ambientes de entretenimento.

Neste tópico, além de fazer uma descrição de como a norma age na sociedade através da arquitetura de uma rede de olhares, procuramos entender como o olhar é controlado através dos dispositivos de entretenimento. As formas primitivas do cinema estão surgindo, no fim do século XIX, como espaços de segregação e disciplinarização. A espetacularização em geral funcionou como eixo de exercício de controle do olhar do espectador. Os estudos sobre a visão subjetiva vão colocar os fundamentos da visão em novos termos, tornando a visão aberta a procedimentos de normalização. No próximo item, veremos como se constitui a rede de comercialização das monstruosidades. Os monstros vivem, no século XIX, uma de suas eras de ouro. Eles estavam na moda enquanto exerciam o papel principal em torno do qual a sociedade do espetáculo dava os seus primeiros passos.

## 1.2 Primícias desta História

Para estudarmos a configuração da rede de exibição dos monstros, no final do século XIX, será necessário entendermos a importância de Phineas Taylor Barnum. Ele foi um dos grandes responsáveis pela transformação sofrida pela cultura do entretenimento neste período. Parques e museus dedicados à cultura visual estão surgindo com um sucesso de público impressionante. Serão nestes espaços que os monstros e os selvagens vão ser exibidos e inseridos numa categoria de diversão considerada respeitável. Se, no tópico anterior, estudamos como o poder de normalização atuou através destes espaços de entretenimento; neste tópico, vamos penetrar no vasto mundo destes espaços.

Voltemos às primícias desta história. Os monstros eram objeto de um comércio intenso. Na antiga Paris, concede-se a esses fenômenos vivos um lugar considerável entre as distrações dos parisienses. “A capital acaba se destacando como a capital mundial da curiosidade, uma encruzilhada entre o singular e o bizarro, o imenso bazar das monstruosidades” (Courtine, 2008: 262).

Em 1805, a Feira do Trono reunia em torno de vinte forasteiros, em frente ao Hospital Santo Antônio, pela época da Páscoa. Em 1852, já 300. Em 1861, são 1600. E, em 1880, são 2.424. Enquanto isso, os barracões estão sendo expulsos do centro da capital, e estão migrando para a periferia, vagarosamente. As exposições teratológicas prosperam na periferia, e logo extrapolam os limites da feira e invadem os bulevares. Os monstros são expostos no salão de fundo dos bares, são produzidos nas cenas do teatro, são convidados algumas vezes a salões particulares, para representações privadas. Não raro, andando pelas ruas, se dá de cara com um monstro, abrigado por dos grandes lençóis, suspensos por uma corda, com um cofre, em cima de uma cadeira, para recolher a renda do espetáculo.

Encontra-se o mesmo fervor na Inglaterra, embora sob formas diferentes. Na primeira metade do século XIX, assume a forma dos *penny shows* que, no passado, já atraíam os basbaques. Na segunda metade do século, a procura não enfraquece, pelo contrário, é sempre em massa. Desta vez, ajudada pelas estradas de ferro, que levam os londrinos até os parques de diversão de *Croydon* e *Barnet*. Em Londres, assim como em Paris, a proliferação da curiosidade humana é tal que fica impossível um censo.

O monstro humano se torna um objeto comercial como qualquer outro. Mas essas exposições ainda são dispersas. Eles não foram, na França, integrados aos grandes circos itinerantes ou aos museus de curiosidades, como se deu nos EUA. Não entraram nas novas formas de concentração e de mecanização das distrações.

Podemos falar, no século XIX, de uma “fábrica de monstros” que confeccionava, sob medida, anões, seres disformes e outros. As “receitas para fabricar monstros” floresceram então, e charlatões vendiam a preço de ouro os banhos à base de fórmulas inventadas que detinha o crescimento dos meninos pobres, e lhes assegurava um futuro brilhante. A primeira coisa que precisamos ter em mente é que o monstro, neste momento, é sinônimo de lucro.

O “tráfico de novidades” foi largamente cultivado através de canais itinerantes. Vendedores ambulantes e caminhantes, aqueles com raros talentos, produtos, performances e outras mercadorias culturais para exhibir, caminhavam pelos estados do

Leste da América do Norte e pelas fronteiras. Titereiros, artistas de *peep-show*, palestrantes, homens da medicina, frenologistas (que colocavam suas mãos sobre os crânios dos visitantes para analisar “cientificamente” o seu caráter) e exibidores de animais; todos eles demandavam o público das tavernas, das pousadas, das praças, etc. (Reiss, 2005: 220).

O empresário de espetáculos ambulantes geralmente viajava sozinho, ainda que normalmente precedido por um homem que divulgava os eventos colocando anúncios nos jornais, enviando boletins ou espalhando fofoca. Em meados da década de 30 do século XIX, a maioria dos que exibiam algum espetáculo levavam consigo apenas o que podiam carregar: um diorama móvel, um caleidoscópio, ervas medicinais, uma pianola, um balão de ar quente, um leão, um par de camelos, uma coruja, um orangotango ou “um grande atum numa rede” (ibidem).

Durante os primeiros anos da nação norte-americana, uma ampla gama cultural estava disponível na rede aberta e frouxa de espetáculos itinerantes, tanto nas cidades quanto nas fronteiras. As linhas de hierarquia cultural ainda não eram muito rígidas (só se tornarão mais demarcadas em meados do século). Por isso, conferencistas como Washington Irving e Benjamin Rush confiavam nos mesmo canais de publicidade que uma mulher barbada, um engolidor de fogo ou um mágico. Na metade do século XIX, uma conferencia de Ralph Waldo Emerson competia por atenção com um menino gordo que estava sendo exibido. Nem todos estes personagens ambulantes competiam pelo mesmo publico, mas os unia a necessidade de contato pessoal com o público. Para a nova nação americana, esta nivelção e imediatricidade eram um ato público de promulgação dos seus princípios democráticos, até a Declaração de Independência teve de ser lida em voz alta várias vezes para multidões pelas cidades e colônias antes de ser ratificada. (ibidem)

Desde a metade do século XIX, a aceleração das inovações tecnológicas e técnicas publicitárias faziam das cidades o centro de produção cultural; e apresentariam uma gama muito mais ampla de produtos e experiências para o consumo cultural. O Jardim do Niblo, aberto em Nova Iorque em 1828, continha elementos tanto da velha cultura itinerante como das culturas urbanas emergentes. Ele também marcou algumas das tensões de classe que contornavam os novos estilos culturais e urbanos. Dentre os chamados *pleasure gardens* (jardins de prazer / lazer), o Niblo era o que estava mais na moda. Ele era uma propriedade particular, tinha um estilo europeu, ornamental, que era

aberto ao público tanto como *resort* ou área de diversão. No verão, por exemplo, ele era considerado um ponto de encontro (ibidem).

O Niblo era considerado respeitável, e caro para entrar. Lá dentro, um batalhão de garçons negros – o mais recente símbolo do luxo – serviam aos ricos “patrões”. Cada garçom vestia uma roupa branca e um cinto azul no qual estava escrito um número, de forma que, qualquer patrão que se sentisse insultado pelo comportamento de um garçom poderia reportá-lo ao Sr. Niblo. Estes eram os únicos afro-americanos – fora os que estavam sendo exibidos – permitidos de entrar lá, ou em qualquer desses jardins nova-iorquinos.<sup>8</sup>

Depois de se caminhar pelo famoso passeio de Niblo, que era alinhado por arcos de lâmpadas sobre maravilhosas cavernas de ermitão, e cavernas marinhas que fulguravam com estalactites e se abriam para a vista do mar – e de se maravilharem com os dioramas de Grande Incêndio de Londres e dos Israelitas Fugindo do Egito – ou de sentarem simplesmente sob guarda-sóis e se deleitarem com limonadas e sorvetes – os visitantes podiam pagar mais 25 centavos para testemunhar a diversão das luzes no salão. Este salão era composto por um bonito *hall* e uma galeria, acessível por 3 longas escadarias. Lá, atos itinerantes exibiam suas performances que incluíam a grande Família Ravel de Ginastas Viajantes, dançarinos, pantomimas, contorcionistas, os primeiros dançarinos de *polka* nunca antes vistos em Nova Iorque, um famoso barítono de ópera, e trupes de atores cômicos.

Até a chegada da exibição de Joice Heth, o Niblo ainda estava oferecendo entretenimentos modestos, no modo clássico itinerante, mas a exibição de Heth foi tão popular que Niblo abriu um segundo *hall*, ainda maior atrás do salão onde espetáculos mais pródigos e menos itinerantes eram produzidos. A própria cidade de Nova Iorque estava passando por uma transformação paralela nos anos 1830, de uma cidade provinciana para um próspero centro comercial. Niblo, junto com Phineas Taylor Barnum, responsável por trazer Heth ao Niblo, ajudou a fundar um novo tipo de audiência que tomou o teatro e a diversão popular como parte da viagem de negócios ou da viagem da família para a nova e excitante cidade (ibidem).

O *tour* de Barnum com Heth seguiu os parâmetros da moderna cultura itinerante de sua época, facilitado pelo surgimento das cidades modernas. A princípio, Barnum

---

<sup>8</sup> Esse caso é importante para ilustrar como, de um lado, a alteridade está ocupando um cargo de subserviência ou sendo barrada de entrar, enquanto por outro lado, esta mesma alteridade está em discussão nas salas de exibição.

apresentava Heth em cidade do Leste (depois, sua exibição vai se tornar parte de um espetáculo mais urbano e comercializado, como o dos circos e dos museus.); e ele confiava nos jornais de propaganda e no boca-a-boca para atrair os visitantes. De Filadélfia, Barnum e Heth foram até o Jardim do Niblo, em Nova Iorque, pelo trem que havia acabado de ser instalado.

O *New York Herald*, numa notícia de 24 de setembro de 1836, intitulada “O logro de Joice Heth” (“*The Joice Heth Hoax*”), escreveu sobre como as pessoas a olhavam, se admiravam e algumas riam – enquanto ela estava agasalhada no trem. As estradas de ferro foram um elemento chave na comercialização do lazer e para o desenvolvimento do capitalismo no século XIX. Mas o uso que Barnum fez dos trens mostrou que o potencial transformador da revolução dos transportes ainda não se havia feito sentir no ramo do entretenimento (ibidem).

Em contraste com a itinerância que praticou com Heth, o modelo de que Barnum mais tarde foi pioneiro era o uso das estradas de ferro e das novas estradas – assim como das notícias na nova imprensa de veiculação em massa – para levar as pessoas do interior para as cidades aonde elas pagariam para ver espetáculos enormes que não poderiam ser facilmente embalados e enviados para uma nova cidade.

Ao escolher o Niblo como um lugar para apresentar Heth, Barnum estava colocando a sua exibição como “espetáculo respeitável”. Embora os nova-iorquinos fossem mais tolerantes ao teatro do que os ingleses, muitos ainda tinham preconceitos. Os teatros da *Bowery* e outros estabelecimentos, pululavam de prostitutas, e seus *shows* apelavam para a licenciosidade. O Niblo estava fora de qualquer suspeita. Era caro de entrar e as prostitutas eram barradas por um mecanismo simples: não se admitia a entrada de mulheres desacompanhadas. Assim, pessoas respeitáveis e quietas poderiam vir à vontade, com suas esposas e filhos, certas de não serem provocadas nem pela obscenidade nem pela violência.

Joice Heth chegou ao Niblo agasalhada, carregada numa cadeira de seda, para uma casa anexa ao salão do Jardim, em 10 de agosto de 1835. No começo da sua jornada, Heth já sofria de fadiga. Um editor que já a havia visitado em Filadélfia escreveu que ela cantava hinos religiosos, ria de coisas boas ditas ou feitas. Mas, ocasionalmente. Na maior parte do tempo, ela ficava deitada na cama, sem fazer barulho (ibidem).

Niblo gostou de Heth e logo fez um acordo com Barnum. Em troca de metade dos lucros, ele providenciaria quarto e luz, pagaria pela publicidade e pela impressão, e



venderia os *tickets*. Barnum arrumou transparências iluminadas, uma nova tecnologia, para serem penduradas, com uma mensagem simples:

JOICE HETH

161

ANOS DE IDADE

Além disso, ele se incumbiu de arrumar um pedaço de madeira cortado à semelhança de Heth mostrando uma mulher com uma face muito enrugada, olhos quase fechados, um chapéu com laçarote e um vestido modesto. Seu braço esquerdo, paralisado, se deita ao longo de seu peito, e suas unhas da mão foram cortadas com o dobro do tamanho real. Este corte de madeira se tornou a base para pôsteres que foram colados pela cidade, e para propaganda nos jornais (*ibidem*).

Os visitantes vinham vê-la sozinhos ou em grupos, a maioria apertava sua mão, alguns mediam seu pulso, alguns conversavam com ela e liam atentamente sua história, alguns cantavam e rezavam com ela, e todos a olhavam enquanto ela comia, fumava um cachimbo ou se deitava. Seu horário de trabalho mudou de 14 horas para 8 horas, com o tempo, devido à sua fadiga. Ela iria ficar só alguns dias, mas graças ao sucesso ficou do dia 12 de agosto até o dia 28 de agosto.

Barnum colocou centenas de anúncios nos jornais, contando sua história: ela teria sido a babá de George Washington. Segundo publicado nos jornais, Heth havia sido “escrava de Augustine Washington (o pai do Gen. Washington) e foi a primeira pessoa a colocar roupas na criança inconsciente que foi destinada a guiar nosso heróicos pais para a glória, para a vitória e para a liberdade.” (*ibidem*: 224-225). Joice teria nascido no ano de 1674, na Ilha de Madagascar, tendo na época de sua exibição 161 anos. Durante uma era na qual os sentidos sociais e biológicos da identidade racial eram bastante debatidos, o *freak show* se tornou um local para uma desordenada discussão desses sentidos, ao mostrar corpos que eram supostamente anormais, os *freak shows* pediam a suas audiências para habitar implicitamente nos sentidos normativos do corpo, particularmente no que significa “preto” ou “branco”.

As discussões sobre a longevidade de Heth quase inevitavelmente levantavam questões sobre as diferenças biológicas entre as raças – e estas supostas diferenças foram usadas para promover a idéia da superioridade da raça branca. Invariavelmente, o

corpo de Heth passou a ser interpretado através da ideologia racial da audiência (ibidem: 226).

O corpo grotesco de Joice Heth, em contraste com o corpo oficial de Washington, criou uma justaposição carnavalesca<sup>9</sup> especialmente quando nós consideramos o papel que as imagens físicas do corpo de George Washington tinham na cultura. A imagem física de Heth era quase sistematicamente oposta às imagens icônicas de G. Washington. No começo de 1820, frenologistas e artistas interessados em frenologia estudavam a cabeça de Washington por sua proporção modelar e força de caráter. Assim como Washington era o modelo do ideal, da perfeição, da cabeça anglo-saxã – em contraste, os afro-americanos eram descritos como a contra-imagem desse ideal: o mesmo livro popular de frenologia que analisa a cabeça extraordinariamente equilibrada de W., analisa a “cabeça africana” para mostrar a sua deficiência nas “capacidades racionais”. A figura africana, tornada grotesca, ajudou a definir o ideal nacional provendo a sua negação.

De certa forma, a performance de Heth estabelecia uma série de inversões da hierarquia social: numa sociedade branca burguesa machista, eles colocavam uma mulher negra decrépita no centro do palco. Não era sempre que uma mulher escrava era perguntada sobre questões sagradas da história nacional em público.

A exibição de Heth não foi nem simplesmente uma inversão carnavalesca do poder (Bakhtin) nem um ato de simples degradação: foi um “evento híbrido”, uma forma de grotesco mais complexa, na qual surgem novas combinações e estranhas instabilidades num dado sistema semiótico. Parte dessa instabilidade está no fato de que a exibição produziu uma inversão não tanto pela *performer* mas pelos espectadores, para quem Heth estava ali como o “baixo Outro” (*low-Other*). Esta é uma figura que é simultaneamente excluída socialmente e objeto de uma intensa nostalgia e fascinação – cujo corpo traz à tona tanto nojo quanto saudade – produzido pela dependência psicológica burguesa desses Outros que estão sendo rigorosamente excluídos no nível social. É através das imagens do corpo que se pode ler este processo – porque o corpo é o lugar da transcodificação de significados sociais que estão em competição. Numa cultura que idealizava G. W. acima de todos os outros, ela foi celebrada como uma perturbação monstruosa deste ideal (ibidem: 229).

---

<sup>9</sup> Falaremos mais detidamente sobre esse conceito no próximo capítulo.

Barnum contratou Levi Lyman para ajudá-lo a promover o show com Heth por todo lugar. O primeiro ato deles foi convidar os editores dos jornais nova-iorquinos mais importantes para uma entrevista privada com Heth, antes de ela ser exibida ao público. Para alcançar a natureza desse encontro, é necessário entender algumas das transformações que estavam ocorrendo no jornalismo. Um dos aspectos centrais da emergência de Nova Iorque como a primeira cidade americana “moderna” foi a revolução jornalística de 1830, que teve efeitos profundos na cultura popular. A maioria dos jornais, do começo do século XIX, era apoiada por partidos políticos ou contratos governamentais. Com um lucro secundário que vinha dos assinantes ricos e nenhum das vendas de rua, eles eram essencialmente órgãos da elite da primeira república. Mas, na metade de 1830, uma nova leva de editores empreendedores brotou da classe dos artesãos que manufaturavam esses jornais. Revoltados com os constrangimentos do sistema e lançando mão de inovações na tecnologia da impressão e da fabricação de papel, eles abriram os primeiros jornais diários: independentes, baratos e sobreviviam das vendas e da publicidade. Quem deu origem a estes “*penny press*” foi Benjamin Day, que era um operador de impressão, que fundou o *New York Sun*, em 1833. As tiragens aumentavam de 2000/hora para 5000/hora. No final da década de 1830, chegaram a 40.000/hora. Day ampliou o espaço para publicidade, o que ajudou a baratear o jornal. Em 1835, James Gordon Bennet abriu o *New York Herald*. Estes dois homens junto com o editor do *Trasncript*, forjaram uma nova voz no jornalismo comercial, apelando a novos leitores, que não podiam pagar os caros jornais de 6 *penny*. Estes editores e Barnum usavam muitas das mesmas técnicas de publicidade, e manipulação dos espaços públicos para fazer a propaganda de uma questão privada. Por isso, uma aliança natural se formou entre o saltimbanco e estes outros empreendedores da cultura.

Quando Barnum e Lyman se voltaram aos editores, eles estavam explorando uma longa relação entre “novidade” e “curiosidade”. Registros de “nascimentos monstruosos” e outras anomalias estavam entre os primeiros itens que circulavam nos jornais franceses e ingleses, no século XVII.

Para esta entrevista com a imprensa, Barnum e Lyman ensaiaram as falas de Heth – sua vida com Washington, como ela foi convertida e batizada, como ela era uma princesa africana, como ela foi vendida para escravidão. No fim da entrevista, os editores estavam convencidos da verdade de Heth, mas o custo disso foi caro, tiveram que pagar aos jornais, para publicarem estas histórias como verdadeiras (ibidem: 224).

Neste tópico, analisamos as condições nas quais os monstros vão ganhar terreno como fonte de lucros valiosa. A indústria do entretenimento de massa está nascendo sob a forma de um jardim, ou parque, que congrega diferentes opções de lazer visual ao seu freqüentador. Analisamos como, pouco a pouco, estas formas de atração deixam de ser marginais para se tornarem pilares centrais de uma cultura da diversão. Um dos personagens principais dessa transformação foi Barnum, que captou as mudanças trazidas pela modernidade e colocou à disposição dos indivíduos do século XIX uma nova opção de lazer. No próximo item, analisaremos mais detidamente o trabalho de Barnum, principalmente a partir da fundação do seu *American Museum*, em Nova Iorque.

### 1.3 Barnum e o *American Museum*

O *American Museum*, fundado em 1841 por Phineas Taylor Barnum, vai conduzir o *freak show* para a era da cultura de massa. Veremos neste tópico como se dá esta passagem. As atrações do museu de Barnum variam entre a exibição de animais selvagens e a exibição de anomalias físicas, ou números teatrais. O museu é freqüentado por famílias, o que revela o seu caráter central, nada marginalizado. O monstro não é exibido de forma ingênua, nem simples. Um teatro da anormalidade complexo vai ser desempenhado, onde os monstros vão ser inseridos em contextos que sugerem uma interpretação precisa: a associação do monstro ou do anormal ao outro. Veremos agora os meandros desta história.

Amostras de curiosidade humanas, ou “*lusus naturae*” (*freak of nature*) – estavam entre os entretenimentos de viagem mais populares do final do século XVIII e início do XIX, embora a “era de ouro do *freak*” não tenha começado até 1840, quando a abertura do *American Museum* de Barnum conduziu o *freak show* para a era da cultura de massa (Reiss, 2005: 225). Barnum entrou no negócio do *freak show* ao “contratar” Heth, em 1835. Em 1842, alugou o prédio na esquina da Broadway onde funcionava um *freak show* sem sucesso. Ele o transformou numa combinação de circo, *vaudeville*, feira, museu de história natural, exibição de animais, galeria de pinturas, esculturas, autômatos, projeções, dioramas, “vistas”, além da atração mais popular: os *freak shows* sendo exibidos ou atuando nos palcos do teatro do Museu (Bartra, 2005: 233).

As atrações do *Barnum's Broadway Museum*, em 1842, incluíam o anão *Major Stevens*, que dividia o palco com dois gigantes; dois homens de origem árabe; mais tarde, chegou lá Josephine Fortune Clufullia, a mulher barbada; Amélia Hill, a mulher gorda; Milie Christine, a garota de duas cabeças; Charles Tripp, a maravilha sem braços; Jo Jo, o garoto russo com cara de cachorro; Waino e Plutano, os homens selvagens de Borneo; Maximo e Bartola, as duas crianças astecas; Zip, um homem “pinhead” (com a cabeça pequena, como se fosse um alfinete), também conhecido como “What is it?”. Assim como eram exibidos “normais” com habilidades extraordinárias: Conde Cour e seu circo de pulgas; Prof. Pilay e seus cachorros treinados; contorcionistas, acrobatas, ventriloquistas, mágicos, comedores de fogo, engolidores de espada, faquires, domadores de serpentes, cantores de ópera, ciganas, etc. (ibidem: 232).

Falamos já das atrações de monstruosidade em Paris e em Londres. Embora fossem numerosas, é pouco perto do *American Museum*. Ele vai se tornar a atração mais freqüentada da cidade, e do país: de 1841 até 1868, estima-se que chegou a 41 milhões o número de visitantes (Courtine, 2008: 165).

Antes da Guerra de Secessão, já havia museus de curiosidades que apresentavam coleções de história natural com o objetivo de educação popular. Coexistiam com os *freak shows* que percorriam, por sua parte, toda a gama das anomalias do corpo humano em uma grande desordem taxonômica. Barnum fundiu os dois tipos de estabelecimentos em um só lugar de diversão.

Ele fez sucesso entre uma população nova-iorquina em pleno crescimento, onde se acotovelavam imigrantes recém-chegados e nativos da terra, classes laboriosas e estratos médios, homens e mulheres, habitantes da cidade e gente que vinha do interior. Com exceção das “pessoas de cor”, toleradas apenas na única sessão que lhes foi reservada antes dos anos 1860 (ibidem).

Nas cenas e galerias do *American Museum*, são precisamente os monstros que constituem a maior atração do espetáculo. No prédio da Broadway, muita gente vai passar o domingo em família e fazer piquenique em companhia dos fenômenos vivos, para a grande alegria das crianças e a edificação geral.

O *American Museum* promovia a aclimação dos monstros humanos num centro de lazer que oferecia: conferências; demonstrações científicas de mesmerismo ou de frenologia; espetáculos de dança, de magia ou peças de teatro; panoramas e dioramas; concurso do bebê mais bonito; animais selvagens rugindo; e tribos indígenas dançando. Essas atrações antes só se encontravam dispersas. A concentração delas em

só lugar não era senão o deslancar de uma nova época na história dos espetáculos, a entrada no período industrial da diversão. Barnum foi um empresário capitalista moderno, o primeiro de uma longa linhagem de industriais do espetáculo. Antes de Barnum, o lucro possibilitado pelo corpo disforme era pouco, relegando o monstro a uma economia marginal. Depois de Barnum, o monstro passa a ser o produto comercializado num mercado de massa, com um valor agregado considerável. (ibidem: 268)

É necessário insistir neste ponto: o espetáculo e o comércio dos monstros não eram atividades ambíguas ou marginais. Eles serviram de campo de experimentação para a indústria da diversão de massa na América do Norte – e em menor proporção, na Europa – do final do séc. XIX.

O estabelecimento de Barnum era o mais famoso, mas não era o único. Em Nova Iorque, havia o *Pale Museum*, o *Apollo Museum*, *Alexander's Museum*, *Bunell's Museum*, *The Grand Museum* e outros. Muitos dos imigrantes que passavam seus domingos nestes museus já estavam familiarizados com os *freak shows*, que eram comuns nas cidades européias desde o século XVII: teatro de rua, marionetes, equilibristas, comedores de fogo e ursos treinados eram comuns por lá. Mas também havia os anões, gigantes, os homens fortes, as mulheres barbadas, “selvagens” e outros *freaks*. Até a Sociedade Real mostrava *freaks* num contexto supostamente científico que Barnum adotou quando montou seu espetáculo em Nova Iorque (Bartra, 2005: 233).

Os circos romanos desapareceram no século XV, mas o modelo renasceu no século XVIII promovido por um treinador de cavalos inglês. Em 1772, outro inglês promovia shows no qual usava cavalos treinados, acrobatas e *jockeys* num disfarce cômico. Estas exibições recuperaram o espírito das feiras medievais e das pantomimas. Depois, estes shows foram para a França e, em 1777, abriram seu primeiro estabelecimento permanente, seguidos pelo *Cirque Olympique*, em 1778. Este novo tipo de entretenimento chegou nos EUA graças a um membro do *Royal Circus of London* que, em 1792, abriu um estabelecimento em Filadélfia. *Mas será Barnum quem vai revolucionar a idéia e a escala do show, usando duas outras arenas de uma só vez, apresentando animais exóticos e viajando em trens fretados* (ibidem: 234).

Barnum deve sua fama ao pequeno Charles Stratton. Para torná-lo uma celebridade, Barnum precisou usar de todas as proezas publicitárias que ele conhecia. Para começar, mudou seu nome, sua idade e o local de nascimento, como se vê:

“P.T. Barnum apresenta para você, o General Tom Polegar. Ele é o mais raro, o mais incrível, o menor espécime De humanidade que já visitou a Terra... Um jovem inglês de 11 anos de idade, dois pés de altura, pesando 15 *pounds*, que eu importei de Londres para o seu prazer” (ibidem).

Charles era, na verdade, norte-americano, oriundo de *Connecticut*, e tinha apenas 4 anos de idade. O novo nome, Tom Polegar, foi inspirado na história do Rei Arthur, que tinha um guerreiro tão pequeno que cavalgava num rato. O responsável pela pequena estatura de Tom Polegar era o Merlin (ibidem). O fato de que o *American Museum* exibia os sedutores de cobras árabes, malabaristas italianos, engolidores de fogo suíços e um anão supostamente inglês aponta que o exotismo era atribuídos a estrangeiros, até aos europeus.

Barnum queria levar Tom Polegar para o Velho Mundo. Como sabia que os ingleses eram esnobes, arranjou de apresentá-lo primeiro à Corte. Para Barnum, os ingleses só faziam o que os aristocratas faziam. Tom se apresentou para a Corte de diversos países europeus.

A publicidade usava termos como “magnífico”, “estupendo”, “maravilhoso”, “colossal” e “extraordinário”. Estes termos convenciam as famílias imigrantes de que o *American Museum* era o melhor lugar para se divertirem, num dia de descanso. As crianças, ainda, pagavam metade do preço da entrada. Estes termos são usados porque se relacionam diretamente com o fenômeno do bizarro, marcado pela emergência do ininteligível. Estas imagens acessam áreas da nossa psique que são inalcançáveis pela linguagem que nós compartilhamos. Existe um censo de maravilhamento e espanto que deixa o espectador pelo menos temporariamente sem fala (Sloan, 2005:248). Podemos ver nestes termos um resquício da antiga compreensão dos monstros.

Quando foi publicamente sabido que a “Sereia Feejee”, exibida no Museu, havia sido fabricada, a credibilidade de Barnum ficou abalada. Ele se tornou o príncipe dos charlatões e o precursor de algumas técnicas publicitárias, que se tornariam comuns mais tarde. Barnum chegou a dizer:

“Sou chamado o Príncipe das Fraudes... Mas, você sabe, o público quer ser enganado, e eu gosto de “pregar uma peça”. Então todos estão felizes” (Barnum apud Bartra, 2005: 233).

De fato, o nome de Barnum evoca o talento para o ilusionismo, e a habilidade com a qual conseguir impingir, como verdadeiros, monstros falsos. Barnum era um mestre da ilusão e ótica, um precursor dos “efeitos especiais”. Tinha, assim, concebido apresentações do corpo monstruoso que iriam servir de modelo para a exibição das deformidades até o século seguinte. Porque as curiosidades humanas não eram simples destroços corporais, que caíram por acaso nos parques de diversão, despojados de todo artifício e oferecidas, cobertas somente com sua miséria anatômica, para a estupefação das massas. O teatro da monstruosidade obedecia a dispositivos cênicos rigorosos e a montagens visuais complexas. Exceção natural, o corpo do monstro é também uma construção cultural.

O monstro estava submetido a modos de apresentação – a um conjunto padronizado de técnicas, de estratégias e de estilos, dos quais os empresários de espetáculos se serviam para construir monstros. Estas estratégias tinham funções precisas: atrair o olhar, manter cativo o olhar e dirigir os passos do espectador para o limiar do entra-e-sai. “Diversão” ou “distração”, etimologicamente, significa “desviar de seu caminho”, e “roubar o espírito do passante”. Assim eram os monstros apresentados no interior do entra-e-sai, como “diversão” ou “distração”. Além disso, os cenários onde se planta o corpo dos monstros, os sinais com que ele é coberto têm outra função: preparar o olhar do espectador para o choque perceptivo provocado pelo face-a-face com as figuras extremas do anormal (Courtine, *op.cit.*: 269).

Ao longo deste item, pudemos entender como o monstro foi uma dos pilares em torno do qual o controle do olhar pôde ser exercido. Os espaços de entretenimento, locais privilegiados de disciplinarização e segregação dos indivíduos, aos poucos passaram de uma economia menor para um tipo de estabelecimento de grandes lucros. Se Barnum foi um dos responsáveis por este feito, podemos dizer que a perturbação sentida pelo olhar diante das anomalias foi a sensação em torno da qual a normalização foi efetuada. Controlar os dispositivos de exibição de forma a fazer o espectador pagar o ingresso, adentrar o local e percorrê-lo ao encontro das suas ofertas visuais foi o grande objetivo destes espaços forjados no final do século XIX. Em seguida, analisaremos o significado do modelo do monstro, que foi adotado como uma categoria, ignorando as diferenças individuais. O modelo do monstro serve para unificar as deformidades num único grupo. No século XIX, assistimos à passagem do modelo do monstro para o modelo do anormal. O monstro se dissolve numa miríade de pequenas anomalias, que incluem tanto o comportamento desviante quanto a deformidade física. O modelo do



anormal insere o monstro no grande evento da disciplinarização promovido pelo poder de normalização. Analisaremos como a psiquiatria operou transformações de modo a consolidar o seu domínio no terreno agora vasto das anomalias.

#### **1.4 Modelo do Monstro, Modelo do Anormal**

O poder de normalização vai emergir junto com a categoria dos anormais. O grande monstro vai se tornar um monstro pálido - banalizado e disseminado. A psiquiatria vai operar algumas transformações para conseguir estender seu poder à sociedade. Ela vai engendrar uma “tecnologia das anomalias” que, a partir de 1850, vai cuidar “dos pequenos crimes, pequenas doenças mentais, minúsculas delinquências e anomalias quase imperceptíveis de comportamento” (Foucault, 2002: 206). Estudaremos, no próximo item, de que maneira o pressuposto da racionalidade é fortalecido. Aquilo que era ato de delírio passa a ser o domínio de novos objetos: são os impulsos, as pulsões e os instintos. Será em torno do instinto que vão se coordenar o problema da anomalia, da monstrosidade criminal e da loucura. Se, no item anterior, vimos como um grande teatro da monstrosidade é forjado no deslancar da era da cultura de massa, no próximo item, veremos como o conceito do monstro foi transformado no conceito do anormal.

No século XIX, a figura do monstro constitui a origem da teatralização do anormal, o seu princípio de inteligibilidade e o seu modelo. O modelo do monstro reina então sem contestação sobre o campo das percepções da anomalia corporal. Em sua presença se apaga toda outra distinção. Deixam de ser vistos segundo seu sexo, sua idade, sua enfermidade ou sua raça: ficam todos confundidos na monstrosidade (Courtine, op.cit.: 258).

O monstro não é mais a alteridade radical que havia sido, mas ainda concentra algumas das antigas angústias. Ele serve como foco de curiosidade universal, origem de toda estranheza corporal e unidade de medida de periculosidade social. Ao se banalizar na infinidade de pequenas delinquências criminosas e desvios sexuais, o monstro passa a ser considerado um anormal e ganha maior poder de disseminação. O anormal é como um “monstro pálido”, segundo termo de Foucault. No livro Os Anormais, Foucault procura caracterizar de que forma se dá a passagem do monstro ao anormal, que é por ele caracterizado como a passagem “do bicho papão aos pequenos polegares” (Foucault,

op.cit: 138). Aquilo que Foucault procura caracterizar é a emergência e, mais tarde, a extensão a toda a sociedade do poder de normalização (Courtine, op.cit.: 259). Pouco a pouco, a estatura dos gigantes monstros foi se reduzindo de tal modo que, no final do séc. XIX, o personagem monstruoso só vai aparecer como uma espécie de exagero dentro do campo geral da anomalia (Foucault, op.cit.:138).

O problema, para Foucault, é entender como se dá essa passagem, como a monstrosidade excepcional acaba por se distribuir “nessa nuvem de pequenas anomalias, de personagens que são ao mesmo tempo anormais e familiares” (ibidem). Sendo o eixo da pesquisa foucaultiana o encontro entre o campo jurídico e o campo penal, a pergunta análoga à anterior que ele se coloca é da ordem da psiquiatria criminal: como ela passou de uma forma em que se interrogava sobre os grandes monstros canibais a uma prática que é a interrogação, a análise, a medida de todos os maus habitantes, pequenas perversidades, maldades infantis, etc?

O monstro aparecia, no fim do século XVIII, como categoria jurídica ou fantasma político, não como categoria psiquiátrica. A nova economia do poder de punir requisitará essa racionalidade do crime, o que não acontecia no sistema antigo (ibidem: 143).

Agora, o postulado de racionalidade se fortalece. Não basta apenas a demência do criminoso não ser provada para que ele seja condenado. Entra em ação um mecanismo afirmativo: é preciso que a sua racionalidade fique explicitamente afirmada. O artigo 64 (célebre, segundo Foucault) diz: “não há crime se o sujeito está em estado de demência.” Portanto, dentro dessa mecânica penal há uma tendência perpétua a derivar do Código 64 em direção a certa forma de saber, certa forma de análise que permitirá a definição, caracterização e racionalidade de um ato e a distinção entre um ato razoável e inteligível de um ato irrazoável e ininteligível. Em vez da referência à lei, vai se preferir cada vez a referência a um saber psiquiátrico (ibidem: 146). Para poder existir como saber médico, a psiquiatria precisou codificar a loucura como doença. E mais, preciso codificar a loucura como perigo.

A psiquiatria passou a procurar o segredo dos crimes que podem habitar na loucura, ou então o núcleo de loucura que deve habitar todos os indivíduos que podem ser perigosos para a sociedade. Foi preciso que a psiquiatria estabelecesse a pertinência da loucura ao crime e do crime à loucura. A psiquiatria procedeu duas grandes operações (ibidem:150).

Constrói-se uma análise da loucura. Ela deixa de ter por núcleo essencial o delírio e passa a ter por forma nuclear a irredutibilidade, a resistência, a desobediência, a insurreição, o abuso de poder. Essa é a operação que vincula qualquer diagnóstico de loucura à percepção de um perigo possível.

A outra operação da psiquiatria, fora do manicômio, foi detectar o perigo que a loucura traz consigo, mesmo quando a loucura é suave, mesmo quando é inofensiva, mesmo quando mal é perceptível.

Antes, o que fazia com que uma conduta pudesse figurar como sintoma de doença mental era o pequeno fragmento de delírio. A partir de então, o que vai permitir que um elemento de conduta figure como sintoma de uma doença vai ser, por um lado, a discrepância que essa conduta tem em relação às regras de ordem, conformidade, definidas seja sobre um fundo de regularidade administrativa, seja sobre um fundo de obrigações familiares, seja sobre um fundo de normatividade política e social (ibidem: 200). Por outro lado, será a maneira como essas discrepâncias vão se situar no eixo do voluntário e do involuntário. A discrepância em relação à norma de conduta e ao grau de afundamento no automático são as duas variáveis que, grosso modo, a partir de 1850, vão permitir que se inscreva uma conduta seja no registro da saúde mental, seja no registro da doença mental.

Portanto, temos agora a invasão da psiquiatria por toda uma massa de condutas que, até então, só haviam obtido um estatuto moral, disciplinar ou judiciário. Tudo o que é desordem, indisciplina, agitação, indocilidade, caráter recalcitrante, falta de afeto, etc., tudo isso pode ser psiquiatrizado agora. Ao mesmo tempo, tem-se uma ancoragem profunda da psiquiatria na medicina do corpo, possibilidade de uma somatização não simplesmente no nível formal do discurso, mas de uma somatização essencial da doença mental. Vamos ter, portanto, uma verdadeira ciência médica, mas que tem por objeto todas as condutas.

A psiquiatria vai pôr em contato duas coisas. Por um lado, ela vai introduzir, sobre toda a superfície do campo que ela percorre, a norma, entendida como regra de conduta, como lei informal, como princípio de conformidade; a norma a que se põem a irregularidade, a desordem, a esquisitice, a excentricidade, o desnivelamento, a discrepância.

Por outro lado, por sua ancoragem na medicina, por intermédio da neurologia, permite-lhe chamar a ela também a norma entendida num outro sentido: a norma como regularidade funcional, como princípio de funcionamento adaptado e ajustado; o

“normal” a que se oporá o patológico, o mórbido, o desorganizado, a disfunção. Temos então a junção, no interior desse campo organizado pela nova psiquiatria, de dois usos da norma: a norma como regra de conduta e a norma como regularidade funcional; a norma que se opõe à irregularidade e à desordem, e a norma que se opõe ao patológico e ao mórbido (ibidem: 204).

O choque entre a desordem da natureza e a ordem da lei não vai mais se encontrar no limite extremo, no monstruoso, excepcional. (“no recôndito raríssimo, excepcionalíssimo, monstruosíssimo da monomania”), em vez de se encontrar aí apenas o choque, a psiquiatria vai passar a ser, sem seus embasamentos, inteiramente tramada por esse jogo entre as duas normas. Não é mais apenas o monstro que vai perturbar a lei, “será em toda parte, o tempo todo, até nas condutas mais ínfimas, mais comuns, mais cotidianas, no objeto mais familiar da psiquiatria” (ibidem: 205). Em todos os lugares, haverá algo que apresentará uma irregularidade em relação à norma e uma disfunção patológica em relação ao normal. As perturbações da ordem e os distúrbios do funcionamento vão se enredar numa densa trama.

Entre a descrição das normas e das regras sociais e as análises médicas das anomalias, a psiquiatria será essencialmente a ciência e a técnica dos anormais, dos indivíduos anormais e das condutas anormais. Assim, compreende-se como o grande monstro, esse caso extremo e último, dissolveu-se efetivamente num formigamento de anomalias. É entre os anos 1840–1860-1875 que se organiza uma psiquiatria que podemos definir como tecnologia da anomalia (ibidem: 206).

Essa transformação possibilitou que fossem aproximados os modelos do monstro, do animal e do selvagem. No item anterior, estudamos o surgimento do monstro pálido, monstro desencantado, o anormal. Aprofundamos este entendimento com a descrição da relação íntima entre o monstro e o anormal, que é um dos processos que contribui para a disseminação da norma. A distância geográfica e a estranheza física são associadas através de mecanismos expositivos que serão avaliados no próximo item. O estudo da visão permitiu a consolidação de uma cultura do entretenimento cujo objetivo principal é não só divertir, como também estabelecer normas culturais. Mecanismos óticos ganham terreno relegando os outros sentidos do corpo a uma posição inferior. A preponderância do sentido da visão garante que o poder continue a agir sem precisar atuar através da violência. Estudaremos agora como foi atribuído um parentesco às figuras do monstro, do animal e do selvagem numa construção cultural

que fez do anormal a sua alteridade. A sombra do monstro persegue o anormal, que vai concentrar algumas das angústias que antes cabiam ao monstro.

### **1.5 O Animal, o Monstro e o Selvagem**

Os modelos do animal, do monstro e do selvagem vão ser as bases em torno das quais vai se construir o teatro das anomalias. Será fundamental compreender de que forma estes três modelos vão ser relacionados numa cultura que ajudará a fundar a hierarquia das culturas e das raças. No tópico anterior, estudamos a passagem do monstro para o anormal, dentro do contexto da emergência do poder de normalização. São essas as condições que possibilitam a aproximação dos três modelos (animal, monstro e selvagem) num período marcado pela colonização europeia de povos periféricos e pela sujeição dos indivíduos a uma nascente cultura industrial.

A extensão do domínio da norma se realizou através de um conjunto de dispositivos de exibição do seu contrário, de apresentação da sua imagem invertida. Esta foi, portanto, uma das formas essenciais da formação do poder de normalização. Sem necessidade alguma de meios coercitivos, no entanto, para essa pedagogia de massa: uma rede frouxa e disseminada de estabelecimentos de espetáculo, privados ou públicos, permanentes ou efêmeros, sedentários ou nômades, primícias, e depois, a formação de uma indústria da diversão de massa que distrai e fascina. Ela inventa dispositivos que atuam sobre o olhar, fabrica um estímulo a ver que terá nas espécies anormais do corpo humano – ou das ficções, dos substitutos realistas deste último – a sua matéria-prima (Courtine, op.cit.:261).

Se falamos numa história dos monstros, estamos falando de uma história dos olhares postos sobre eles, dos dispositivos materiais que inscreviam os corpos monstruosos em um regime particular de visibilidade; dos sinais e das ficções que os representavam. Mas, além disso, é importante acrescentar, lembra Courtine, que é também a história das emoções sentidas à vista dessas deformidades humanas.

O selvagem serve para ensinar a civilização. Ao mesmo tempo, ele funda esta hierarquia “natural” das raças, reclamada pela expansão colonial. No museu de cera, “os moldes e carnes devastadas pela sífilis hereditária inculcam o perigo da promiscuidade sexual, a prática da higiene e as virtudes da profilaxia” (ibidem).

É no palco dos entra-e-sai, lado a lado com os monstros humanos, que as diferenças raciais foram a princípio objeto de espetáculo, diante de olhares prontos a adivinhar a anomalia monstruosa sob a estranheza exótica. Deve-se ver nisso a subsistência de um fundo antropológico, de “uma antiga confusão entre o disforme e o distante, que faz da monstruosidade corporal a medida do distanciamento espacial e a marca da alteridade racial” (ibidem). As feiras do séc. XIX estavam cheias de verdadeiros ou falsos “selvagens” que exibiam para o prazer das multidões “civilizadas” o grotesco das aparências, a animalidade das funções corporais, a crueza sangrenta dos costumes, a barbárie da linguagem. No palco do *Egyptian Hall*, em Londres, danças frenéticas e batalhas tribais se sucedem sem parar desde a primeira metade do século. Na feira do Trono, a mulher “antropófaga” tritura e engole cobras. A antropologia teratológica vulgar da época sela nos seguintes termos a legitimidade do parentesco entre o animal, o monstro e o selvagem:

“O hotentote ocupa hoje o último grau da escala antropológica. Acocorados dias inteiros na sujeira, sem pensar em nada, fazendo caretas, coçando-se, devoram, como símios, os vermes de que estão cobertos. Sua preguiça, sua estupidez e sua feiúra repugnante não têm igual na espécie” (ibidem: 258).

A proximidade do monstro e do selvagem era ainda o primeiro dos espetáculos oferecidos ao visitante que transpunha o limiar do museu de imagens de cera anatômica, aberto em 1856, em Paris. As seções de “etnologia” e de “teratologia” ficavam ali face a face: os bustos de cera do núbio, da hotentote, do cafre e do asteca ficavam perto de um molde dos irmãos Tocci, um feto monstruoso em seu frasco de vidro, a criança-sapo e o hermafrodita. O fundo de monstruosidade perpassava toda a coleção, conferindo seu princípio de inteligibilidade e sua unidade à coleção heteróclita de raças e espécies, de deformidades e patologias (ibidem: 258).

Roger Bartra qualifica a selvageria escondida nas entranhas do mundo civilizado como a forma imanente do “outro”, um terrível perigo ou tentação. Este “outro” interno é representado por “outros” mais verificáveis: os “não-civilizados”, “nativos”, “selvagens” e “bárbaros”. A tensão entre o homem e a fera, cultura e natureza, cidade e campo estão situados na dicotomia civilização e barbárie – e, mais fundo ainda, na dualidade entre masculino e feminino, noite e dia, sonho e vigília, morte e vida.

Os primeiros americanos, quando foram exibidos por Cristóvão Colombo, formaram uma verdadeira *freak parade*. Foram vistos por grandes multidões que viajavam centenas de quilômetros para alcançar a caravana. Trezentos anos depois, em 1850, dois irmãos com microcefalia são recrutados perto de São Salvador – seus perfis se assemelham àqueles que os antigos Maias atingiam através de técnicas de deformação. Eles foram exibidos como “Astecas do México Antigo”. Depois, eles foram apresentados como os “elos perdidos” ou “os últimos herdeiros do Império Asteca”. Eles incorporavam a idéia da estranheza associada com a origem étnica que se tornou uma das mais freqüentes formas de “curiosidades vivas”. Barnum exibia nativos de Iowa como índios não-civilizados em performances em que eram colocados como dançarinos selvagens e guerreiros. Depois deles, vieram os “Selvagens de Borneo”, os aborígenes australianos, os guerreiros afegãos, as crianças perdidas de Israel e os Autênticos Zulus. Era freqüente a microcefalia ser associada com a origem étnica exótica. Barnum apresentou o “Zip, the pinhead”, como um nativo da Gâmbia, o elo perdido que, na verdade, veio do Brooklin (Bartra, 2005:240). “Pinhead” significa, em português, cabeça de prego. Este nome é dado àqueles que possuem uma cabeça pequena em relação ao corpo.

O choque do estrangeiro foi transformado numa categoria cultural que identifica aborígenes com *freaks*. Esta associação adquire um caráter claramente colonialista com os “selvagens Zulus” que Barnum e outros exibiram logo após a guerra deste povo sul-africano com os *Boers* e os ingleses. No entanto, Barnum só estava interessado na visão colonialista enquanto ela fosse um meio de fazer dinheiro. Então, em 1879, quando os ingleses derrotaram a nação Zulu e seqüestraram o Rei *Catwayo*, Barnum ofereceu 100.000 dólares para pegar emprestado e exhibi-lo. Mas o governo recusou, e Barnum teve que organizar uma exibição com Zulus ordinários (ibidem).

Mas o *freak* é sempre associado ao “outro”, fosse ele estrangeiro ou não. Uma das longas tradições nos shows de “estranhezas vivas” é a exibição de pessoas com “hipertrichosis” ou excesso de cabelo no corpo, associado ao mito antigo do “Homo Agreste” ou “Homo Selvaticus”. O medo da degenerescência física e moral da espécie era um dos grandes tormentos do fim do século.

Neste item, procuramos analisar como o modelo do monstro foi considerado a alteridade da civilização ocidental, num dispositivo espetacular que unia os animais, os monstros e os selvagens. Em seguida, analisaremos algumas formas de representação

deste corpo anormal, tendo em vista as intenções escondidas por trás dessas imagens geradas a partir das exibições da deformidade.

## 1.6 Análise da Representação

Barnum compreendeu que as novidades da modernidade poderiam ajudá-lo a transformar a antiga cultura itinerante dos monstros em uma cultura centrada nos espaços urbanos, capaz de movimentar um número muito maior de visitantes e, conseqüentemente, de lucro. As estradas de ferro, a revolução da imprensa, as formas primitivas do cinema – tudo isso contribuiu para consolidar uma cultura do lazer fundada na visão. Os estudos da visão subjetiva possibilitaram experiências com o campo visual até então restrito ao campo da câmera escura. Neste item, procuraremos identificar o funcionamento do olhar quando em vista das anomalias que eram os atores principais desta cultura do entretenimento, tendo por base o trabalho de Jean-Jacques Courtine.

Qual o efeito produzido sobre os olhares pelo espetáculo dos monstros? Como apreender os mecanismos psicológicos do fascínio que a exibição dos fenômenos vivos exercia sobre aquele público? Para responder a essa questão, Courtine analisa o cartaz que ficava fora do barracão que convidava à exibição dos irmãos Tocci. Os gêmeos ocupam o centro do cartaz. O corpo é simétrico, segundo uma linha que os divide de alto abaixo. Os órgãos de um lado correspondem aos do outro lado. Dois rostos de traços similares, cabelos arrumado com a mesma dobra, e braços que se inclinam segundo o mesmo ângulo. *Como se estivéssemos não diante dois bustos, mas de um só, cuja imagem se refletisse num espelho. O cartaz exhibe e apaga a monstruosidade, perturba e tranqüiliza o olhar.*

Da mesma forma, tudo no cenário concorre para tranqüilizar a percepção. Aí se acham reunidos os elementos canônicos de um estúdio de fotografia: a tela de fundo com dupla coluna, o lado confortável e burguês do interior, o terno azul-marinho de colarinho largo com que se vestem ridiculamente as moças e os rapazes nos rituais fotográficos daquela época. O corpo perturba, mas o cenário tranqüiliza. A morfologia é bizarra, mas os rostos angélicos; a aparência bem cuidada, os tons pastel; o tema respeitável, o espetáculo decente: pode começar a visita (Courtine, op.cit.: 269, 270).



Vemos, neste primeiro cartaz, a banalização de um corpo perturbador. Logo vemos outra imagem. O novo eixo de leitura dessa imagem é uma linha na horizontal. Divide o corpo na altura do tórax, separando a parte de baixo da de cima. A monstruosidade surge de novo, então, da união destes dois troncos sobre essas duas pernas. As partes superior e inferior do corpo parecem se desatarraxar, dissociar-se, como uma grotesca boneca, concebida a partir de órgãos separados de brinquedos desmontados. E o olho de novo se inquieta: que estão fazendo aí esses quatro braços suspensos sobre duas pernas, esses quatro olhos onde se vêem só dois pés? A perturbação aumenta e com ela o desejo de ver: sob esse traje unissex, essas feições de boneca, meio-menina, meio-garoto, qual é o sexo que se esconde então? Ele tem um só sexo, ou dois?

O olhar se desnorteia diante do enigma anatômico. Porque os dois eixos de leitura que organizam a representação, e aqui foram separados durante o tempo da análise, são dados simultaneamente. O olhar oscila, até o infinito, deslocando-se, sem conseguir se deter, percebendo ora dois corpos, ora um só: às vezes dois corpos em um, às vezes um corpo dividido em dois. *Essa batida do olhar constitui o funcionamento da curiosidade pelas monstruosidades corporais.* Pelo fato de saber desencadeá-la, manter seu movimento e prometer satisfazer o desejo que a alma dependia o bom êxito do comércio dos monstros e o lucro que se poderia com eles auferir nos parques de diversão.

Se o corpo do monstro vivo provoca essa batida do olhar, se ocasiona tal choque perceptivo, é pela violência que faz ao corpo próprio daquele que volta seu olhar para ele. A incorporação fantasiada da deformidade perturba a imagem da integridade corporal do espectador, ameaça-lhe a unidade vital. A pessoa que assiste à exibição do “artista-tronco” é levada, diante do corpo sem braços nem pernas a fazer, na intimidade da sua carne, algo como a experiência de um membro-fantasma invertido; sentir no seio da imagem do corpo próprio, não pela presença de um membro ausente, mas a ausência de um membro presente. Os exercícios encenados pelo homem-tronco ‘dissimulam’ então a monstruosidade do corpo debaixo de simulacros compensatórios e se esforçam por dissipar a angústia em uma restauração imaginária da totalidade corpórea. O espectador do entra-e-sai vai, diante do monstro, perder uma parte do seu corpo, e depois resgatá-la. É concebível que essa representação burlesca da castração não possa culminar a não ser no alívio da hilaridade. Quando ressoam as explosões de riso, do cômico grotesco, a inquietante estranheza não está nunca muito longe.

Courtine cita outro exemplo que nos mostra o tipo de perturbação do olhar quando diante de uma verdadeira maravilha da natureza. É o caso de Jules Vallès, que sentia uma mistura de curiosidade e compaixão, de gosto do insólito e de identificação com os marginais, refratários e excluídos sociais. Disse ele: “A vida inteira tive amor pelos monstros” (ibidem).

A mulher barbada é uma figura central da imaginação erótica e teratológica do século XIX. Quando Vallès topa com uma delas seu olhar é apoderado de profunda perturbação. Sente pavor de estupefação diante da confusão dos sexos. As réplicas desse abalo ótico se fazem sentir em toda a parte onde o olhar está diretamente exposto ao corpo do monstro. Já o Sr. Frederick Treves confessa “repugnância” diante de John Merrick, o homem-elefante. Confusão perceptiva semelhante em Victor Fournel, ao ver um garoto exibido em companhia de um carneiro de oito patas em um parque de diversão: oferecia alternativamente aos olhares a sua pele branca que lhe cobria um dos lados do rosto, e “a verdadeira pele de negro” que adornava o outro. A exibição leva Fournel a uma conclusão alucinante: ele acabou reconhecendo na visão “a cabeça de um javali” (ibidem).

Dois irmãos siameses, uma mulher-barbada, um homem-elefante, um negro branco: essas curiosidades humanas mesclam as identidades, confundem os sexos, condensam as espécies, misturam as raças. O teatro dos monstros apresentava uma transgressão – real ou imitada – das leis da natureza e transgressão do quadro.

Ao mesmo tempo em que, na virada do século, os monstros causavam pavor e fascínio – também se sabe como era banal para o público de ontem o encontro com os internos desse entra-e-sai. Isso leva Courtine a se perguntar: como é que se podia fazer do espanto uma diversão, da repugnância um entretenimento, do medo um gozo? O que iam procurar no circo de Barnum ou no parque de diversão do Trono essas multidões inumeráveis?

É colocando, pouco a pouco, à distância a perturbadora proximidade do corpo monstruoso, tentando dissimular sob signos a sua alteridade radical, inventando para ele encenações próprias para atenuar a perturbação de que ele é portador, que se apresentam esses corpos “monstruosos” entre os primeiros atores contemporâneos da diversão em massa. É, portanto, crucial separar o momento do face-a-face com o corpo do monstro, a presença deste último no campo imediato da observação, sua proximidade corporal com o espectador, de todas as formas comuns ou científicas, de sua representação. Faz-se necessário, em outros termos, distinguir o monstro do monstruoso, e ser capaz de achar

a singularidade do corpo sob a proliferação dos signos. O monstro é algo da ordem do real, isto é, algo de não representável. Quanto ao monstruoso, este é produção de discursos, circulação de imagens, consumo atento e curioso de signos, inscrição do monstro no campo imaginário da representação. (ibidem)

Para Courtine, a explicação do interesse pelos monstros está em que, na sua obsessiva presença, já se adivinha que se está ampliando cada vez mais a distância e que vão se interpondo signos sempre mais numerosos entre os corpos e os olhares. Esses signos aparecem nos cenários que os cercam, nas roupas que lhes são confeccionadas e nos papéis que devem representar.

Multiplicam-se, então, as representações, nos palcos de teatro e em todo lugar onde o burlesco aparece. Tom Polegar, por exemplo, no teatro, faz o papel do Pequeno Polegar. Além disso, inventam-se representações especialmente dedicadas a eles. Geralmente, se reconhecem dois tipos de espetáculos: o modo “exótico”, e o modo “prestigioso”, sem que se veja até que ponto essas formas lhes são necessárias. (Courtine, op.cit.:275). Florestas de papelão e outras ficções exóticas expõem a estranheza anatômica pela distância geográfica e pela diferença racial. Quando Chang e Eng Bunker, “oitava maravilha do mundo”, vanguarda dos siameses no século, desembarcam em Boston em 1829, na bagagem de um caçador de monstros que regressava de um “safári” ao antigo reino do Sião, não lhes bastou exibir a singularidade anatômica que os aflige: tiveram ainda, para “explicá-la”, de desdobrar toda a panóplia do orientalismo e ter a companhia de uma píton engaiolada. Logo se percebe a monstruosidade pelo seu cenário selvagem.

“Para cada infortúnio, há uma representação: fantasmagorias principescas ‘ampliam’ o corpo do anão e dissipam o desconforto causado sobre o olhar por essa encarnação da fraqueza e da diminuição humanas. Barnum foi o estrategista inquestionável dessa apoteose do nanismo, visto que havia perfeitamente compreendido que, quanto menor o ser, tanto mais alto se pode colocá-lo” (ibidem: 276).

O *showman* exporta suas curiosidades para o Velho Continente, o único que podia outorgar títulos de nobreza. Charles Stratton se torna o “General” Tom Polegar, e percorre a Europa de carruagem ao ensejo de uma *tournee* triunfal em que se vê recebido pelas mais prestigiosas cortes européias, celebrado pela imprensa popular e aclamado pelas massas trabalhadoras.

As estrelas do entra-e-sai se esforçam ao máximo para “reparar” ao seu modo uma imagem do corpo cuja incompletude fascina, mas ao mesmo tempo inquieta. Nicolai Wassiliewitsch Kobelkoff, o “homem-tronco” atua tão bem no teatro que chega a fazer o público esquecer o mal-estar que lhe provoca o espetáculo. Um cartão postal, vendido na saída do espetáculo, conclui a demonstração: no cartão, o homem aparece cercado de sua abundante prole, ou seja, ali encontra, literalmente, os “membros” de sua família.

Outro caso que confirma o sentido desse dispositivo: o “casamento de extremos” acopla deformidades complementares e propõe resgatar assim uma imagem “normal” do corpo mediante a sugestão de uma espécie de média morfológica: o homem-esqueleto se casa com a mulher mais gorda do mundo, o gigante cai perdidamente apaixonado pela anãzinha, o homem sem pernas segura o guidão do cabriolé enquanto o maneta vai empurrando seus pedais. Ficava então garantido o efeito burlesco.

Ou mesmo se voltarmos a Heth, podemos citá-la como exemplo. Enquanto o foco no corpo a degradava, a sua conexão com Washington a exaltava. Ela não era simplesmente uma curiosidade, mas um *freak* “engrandecido”. Quer se trate assim em um imaginário do distanciamento selvagem, do prestígio social, do mérito laborioso ou do acoplamento grotesco, em toda a parte o fantasma do corpo normal paira sobre a exibição teratológica.

Avaliamos, neste tópico, de que forma o olhar lida com o desconforto causado pelo confronto direto com o corpo anômalo. O monstro causava pavor e fascínio. Cada deformidade vai ser submetida a um tipo de exibição que busca suavizar sem anular a sensação provocada pela visão da anomalia. Encontramos, neste momento, um contexto em que este tipo de sensação é provocado através dos instrumentos da espetacularização. Ainda não há nenhum tipo de vergonha ou desmerecimento atribuído a quem tem apreço por visitar estas estranhas figuras. Veremos, no próximo item, que o surgimento da fotografia vai funcionar como um poderoso meio de difusão da “moeda miúda da anomalia”, conforme expressão utilizada por Courtine.

## 1.7 Muito Além dos Parques de Diversão: a fotografia

A fotografia se populariza a tal ponto que, no final do século XIX, as famílias possuem álbuns de fotografia na sala de estar. Surgem estúdios de fotógrafos que

contribuem para a popularização da iconografia dos monstros. Estas fotografias eram vendidas nas portas dos locais de exibição das deformidades, servindo como documentos e provas daquilo que “foi, de fato, visto”. A fotografia vai fazer de cada um que a possui e que a mostra a seus amigos, uma sombra do grande saltimbanco. Eles vão contribuir para a circulação da imagem do anormal como a grande fronteira do outro. No item anterior, avaliamos como a visão reagia ao confronto direto com a anomalia. Neste item, avaliaremos como o nascimento da fotografia vai contribuir para banalizar a imagem do corpo monstruoso por todos os estratos da sociedade.

A cultura visual de massa tinha na exibição do anormal seu coração. Mas ela não se limita aos espetáculos dos parques de diversão ou aos museus de curiosidades. Tanto na imprensa popular quanto nas fotografias, os monstros eram transformados em signos e postos em circulação. Os espectadores saíam do entra-e-sai, geralmente, com um cartão postal com a imagem do monstro que haviam acabado de ver. Todas as barracas da Feira do Trono e os *side-shows* (espetáculos secundários) na América ofereciam esses cartões a seus clientes, em formato de cartão postal, ou cartão de visita ilustrado, sobretudo depois que os progressos da tecnologia fotográfica permitiram, a partir de 1860, a sua produção em massa (ibidem).

Logo alguns estúdios se especializaram no retrato bizarro. Em frente ao Museu Americano, havia o estúdio de Matthew Brady, célebre por seus clichês de Lincoln e suas crônicas fotográficas da Guerra da Secessão. Ali, entre as celebridades literárias e políticas da época, o “general” Tom Polegar, Chang e Eng, Annie Jones, a mulher de barba e Henry “Zip” Johnson (“*What is it?*”) descansavam em palácios ou selvas de pano. Fenômeno idêntico da França ou na Inglaterra: estúdios e empresários do cartão postal não desdenhavam realizar essas imagens, quer estas lhes fossem encomendadas ou fossem produzidas por sua iniciativa própria.

Novas técnicas químicas, no começo dos anos 1850, permitiram o desenvolvimento e a difusão da fotografia comercial. O papel albuminado, mais brilhante, mais contrastado, ofereceu definição melhor do que aquele empregado pelo calótipo. Dois formatos diferentes, a carta estereoscópica e o retrato carta-de-visita, conheceram um enorme sucesso e foram rapidamente produzidos em série. A carta de visita tinha o tamanho de 6x9 cm. Retratos de amigos, de membros da família e de pessoas públicas passaram a ser colecionados. Os retratos cartas de celebridades eram vendidos por profissionais, nas suas lojas. Mesmo os grandes personagens da hierarquia econômica ou política, como Napoleão III, Abraão Lincoln, Rainha Vitória e o príncipe

Albert foram seduzidos por um suporte de tão grande difusão. O retrato carta transformava desconhecidos em seres tão familiares e acessíveis quanto velhos amigos. Os álbuns se tornaram assim um direito, onde se davam, numa ilusão de igualdade, membros da família, amigos, celebridades e personalidades políticas. Este ideal democrático tinha seus limites, porque pessoas de condição mais modesta, os excluídos, não tinham acesso a estes álbuns.

Em 1863, o presidente Abraham Lincoln convida Tom Polegar para a Casa Branca. Este foi o cenário para uma conversa entre o gigante e o anão, duas famosas figuras públicas que fizeram carreira vendendo fotografias de si próprias. Depois de distribuir 100.000 cópias da fotografia que Mathew Brady havia tirado dele e retocado, Lincoln disse que a “Brady & Cooper Union” havia feito dele o presidente dos EUA. Enquanto Tom Polegar foi o primeiro anão internacionalmente conhecido. Ele já havia feito um *tour* pela Europa, e uma viagem de 3 anos que o havia levado ao Japão, à China, Singapura, Austrália, Índia e Egito – graças ao talento de Barnum para a propaganda, sustentada pela distribuição de sua imagem na forma de fotografias autografadas vendidas ao final de cada show.

Além de Brady, o outro grande fotógrafo de monstros nos EUA dos últimos vinte anos do séc. XIX foi Charles Eisenman, que se auto-proclamava “Fotógrafo popular. O mais antigo, o maior, o melhor”. Seu estúdio ficava na Bowery, uma área de bares, teatros, e museus, que era o epicentro de teatro das deformidades na capital dos monstros, e viu-se ali desfilarem os *freaks* mais célebres.

Lá, do começo dos anos 1880 até o final dos anos 1890, Eisenmann fotografou não só artistas desconhecidos que não podiam pagar pela sua própria foto num estúdio caro, mas também os mais célebres *freaks* da região. Ele representava seus “modelos” mantendo os mesmos códigos da fotografia Vitoriana burguesa: simples, dando ênfase à roupa apropriada, pose convencional e expressão facial correta – em vez de dar ênfase ao fato de que o modelo poderia pesar 300 *pounds* ou ter 4 pernas. Estes são os *freaks* do século XIX: anômalos, mas ainda assim respeitáveis. No seu estúdio, ele fotografou anões como *Che-Mah*, *Admiral Doto* e *General Willis*, assim como gigantes como *Coronel Ruth Goshen*, indivíduos de 4 pernas como *Myrtle Corbin*, homens sem braço, crianças-ostra, pessoas muito gordas e selvagens astecas (Bartra, 2005: 243).

Nascido na Alemanha em 1850, Eisenmann foi para os EUA no final de 1860. Sua carreira é representativa das mudanças trazidas pelo fim da Guerra Civil e pela nova onda de imigração européia em 1870 e 1880: entre elas a criação de um centro urbano

cultural e o interesse burguês das massas pelo entretenimento barato. Uma demanda que abasteceu a nascente indústria de cultura pop: uma profusão de tablóides ilustrados sensacionalistas; as primeiras revistas em quadrinhos, a crescente popularidade das fotografias de celebridade (primeiro no formato *carte de visite*, depois *cabinet*, e finalmente como cartões postais); o começo da música gravada e dos filmes silenciosos. O entretenimento ao vivo também florescia: as performances nos teatros da vizinhança, shows de 10 centavos e exibições modestas de curiosidades, assim como grandes shows de circo como o do Barnum ou do Bailey. Além disso, esses shows requeriam propaganda: frases bombásticas como aquelas do *Advance Courier* que o próprio Barnum publicava; e fotografias como as de Chas. Eisenmann e *Vaughan's, Wood's e Jufes Studios*, no Bowery, ou as fotografias de C.D. Fredricks. Não é coincidência que as primeiras agências de publicidade apareceram nos EUA durante 1840, ao mesmo tempo em que o fenômeno de Barnum explodia e a fotografia se popularizava.

Em 1840, não havia fotógrafos profissionais nos EUA. Dez anos mais tarde, já havia mil. Em 1860, quase 3000. Em 1870, quase 8000; 10 000 em 1880; 20 000 em 1890 e 30 000 na virada do século. Daguerretótipos e ambrótipos eram caros; mas na metade de 1850, papéis de impressão foram desenvolvidos, e em 1860 e 1870, meio milhão de impressões eram vendidas por ano. Os números aumentaram já que a tecnologia permitiu melhor qualidade na impressão a preços mais baixos. E, no final dos anos 1860, o formato da Carta foi substituído por um formato maior, o *Cabinet*, que media 3.7 x 5.5 *inches*.

No entanto, a transição também foi estética, pois o novo formato tornou o retoque mais fácil; ele permitiu que o trabalho nos bastidores fosse mais intrincado, o que levou a poses mais teatrais. A imobilidade e sobriedade das fotografias clássicas do *Carte* foram substituídas pelas fotografias no formato *cabinet* que eram poéticas, barrocas e românticas. Era desde modo que os *freaks* eram fotografados no final do século XIX; com exceção de alguns casos, eles não eram fotografados de maneira mais dramática que os normais.

Ainda assim, algumas fotos de *freaks* tiradas por Chas. Eisenmann e por C.D. Fredricks são fascinantes: espelhos vertiginosos nos quais podemos mergulhar como Alice chegando em mundos *gauches*, sem cor, disléxicos: lugares bizarros onde anões são generais, gigantes são fracos, homens gordos são ágeis e as más-formações são belas; mundos invertidos onde homens negros se tornam brancos, mulheres se barbeiam e homens vestem *bras*; mundos paradoxais onde 2 é o mesmo que 1, 1 é na verdade 2 -

e, ainda assim, os 2 são idênticos. Algumas fotos de *freaks* podem ser a chave perdida para as portas de nossos desejos inconscientes (Bartra, op.cit.: 244).

O valor comercial que estas fotografias possuíam confirma que a curiosidade pelas bizarrices do corpo humano não se satisfazia somente freqüentando ocasionalmente os parques de diversão, nem com a contemplação furtiva dos pensionistas do entra-e-sai. Quase sempre comprados por ocasião da visita, os retratos de monstros iam ocupar seu lugar nos álbuns de fotografias da virada do século, entre as lembranças da excursão: no fim do álbum, sucedendo ao desfile das gerações, modestos campanários de igrejas do campo e maravilhas dos monumentos da capital ficavam assim pertinho dos “erros” da natureza. A tal ponto que lugarejos que ninguém seria capaz de distinguir puderam se orgulhar de possuir, na falta, de uma igreja em estilo romano, uma curiosidade humana.

Os modos de difusão desses singulares cartões postais demonstram de novo que a exibição do anormal tem precisamente por alvo a propagação de uma norma corporal. O monstro é sempre uma exceção que confirma a regra: é a normalidade do corpo urbanizado do cidadão que o desfile dos estigmatizados diante da objetiva convida a reconhecer no espelho deformador do anormal.

A percepção das excentricidades do corpo, ilustrada por esses cartões, tinha parentesco com o deslocamento da viagem, com uma exploração da periferia do território nacional, com um mergulho na profundidade dos campos distantes, com a constatação de uma parada ou um recuo do tempo biológico e social que ali reinava: à exceção das representações nos parques de diversão, da produção de imagens médicas e de um exotismo etnologizado, a iconografia fotográfica da deformidade corporal se acha intimamente ligada, desde a segunda metade do séc. XIX até os anos 1930 do século XX, aos deslocamentos do turismo interior (Courtine, op.cit.:280-281).

Basta ir aos Altos Alpes, e aí se pode adquirir a imagem de um “cretino de Pelvoux”; na Bretanha, uma centenária selvagem; na Auvergne, um eremita hirsuto; quase em qualquer lugar, um idiota da aldeia. A estranheza anatômica, o atraso no desenvolvimento mental, a aparência grotesca são elementos esperados no pitoresco rural, ao qual vão trazer seu toque indispensável de autenticidade humana (ibidem).

A curiosidade por essas representações fotográficas de enfermidades, de patologias, ou muito simplesmente da postura corporal camponesa “teratologizada” era legítima, ordinária, amplamente compartilhada, assim como era banal o gesto que consistia em mostrar tudo isso aos amigos ou enviá-las aos parentes. Os amantes dos



cartões postais assumiam assim, em face de seus vizinhos, uma atitude no fim das contas muito parecida com a do expositor de curiosidades em face dos seus clientes.

Noutras palavras, discreta, mas poderosamente transmitida pela infinita disseminação das práticas ordinárias, a curiosidade pelo espetáculo das deformidades humanas ultrapassava de longe o recinto dos parques de diversão e dos museus para funcionar em cadeia, para se espalhar em rede. O século XIX havia inventado o *voyeurismo* de massa. Quase em toda parte circulavam, para falar como Foucault, os “monstros pálidos” da anomalia. O mais espantoso talvez seja, para o olhar contemporâneo, a total ausência de comentários sobre a excentricidade dos indivíduos nas poucas palavras que acompanhavam a maioria das correspondências.

A comercialização sistemática dos últimos cartões postais de monstros data do final dos anos 1930. A última série editada tomou como objeto o “Império de Lilliput”, uma aldeia de anões instalada na Praça dos Inválidos ao ensejo da Exposição Universal de 1937. Tinham ido ocupar, com toda naturalidade, o lugar que fora deixado vago pelo desaparecimento das aldeias indígenas. Entre o anão e o selvagem, quem conservou mais tempo a prerrogativa de servir de esquadro para o espetáculo do progresso em andamento, os monstros tiveram a última palavra.

Courtine examina um cartão postal com uma imagem dos irmãos siameses Tocci, que era apresentada aos clientes da barraca. Trata-se, de fato, de um “fenômeno natural”, e não de uma das “banunizações” (por exemplo, um “albino” da Austrália que havia nascido, na verdade, em Nova Jersey). A apresentação do monstro rompe, aqui, com as ficções selvagens, os devaneios exóticos ou as fantasmagorias principescas: o uso das convenções do retrato de estúdio vai se tornar cada vez mais freqüente na exibição fotográfica das deformidades no decorrer das duas últimas décadas do século XIX e das duas primeiras do seguinte. Este é um dos sinais do desejo de normalização das monstruosidades humanas: fazer sua inscrição no quadro banal que acolhe na maioria das vezes a imagem dos indivíduos ordinários. É terrivelmente paradoxal, no entanto, comenta Courtine, ver transformar os monstros em indivíduos iguais aos outros. Muito longe de obedecer às leis de um gênero, o corpo monstruoso contamina a ordem das coisas e não demora a tornar estranho o mais familiar dos cenários.

Mas Tocci não disse toda a verdade na imagem dos irmãos: seus braços estão apoiados na poltrona. Eles não podem se deslocar, nem mesmo ficar de pé. Percebe-se então o que o cartaz procurava esconder: as duas pernas, inúteis e dissimétricas, pendem dos bustos. O fenômeno vivo é doente. Toda a representação vacila: “as poltronas, de

súbito despojadas de seu uso ordinário nos rituais fotográficos, aparecem como o que são, duas enormes muletas, próteses de salão” (Courtine, op.cit. 283).

O cenário, da mesma forma, também se desnuda e se dobra totalmente à natureza da exibição: desnudado de sua respeitabilidade convencional, não passa de um álbi da coisa mostrada, um balcão anatômico. Eis uma das propriedades do corpo monstruoso: subverter os contextos de sua aparição, tornar instáveis os quadros de referência da sua apresentação.

“De modo geral, o horror e a monstruosidade não têm por vocação integrar-se no quadro da representação. Resistem às categorias pelas quais o olhar comum se reconhece entre os seres vivos e as coisas [...] É monstruosa toda forma que produz sua própria regra e aparição” (Pujade apud Courtine, op.cit.:284).

No entanto, havia também a fotografia médica, que merece uma análise à parte. Ela se superpõe insensivelmente ao gênero do retrato. Courtine, novamente, faz uso de uma imagem dos irmãos Tocci, na qual se vê ambos desnudos, com um buquê de flores nas mãos. O plano de trás parece recuar e abstrair-se diante da presença maciça do sintoma teratológico: a superexposição do corpo desnudado intensifica a visibilidade dos sinais; os olhos dos gêmeos, fixos na objetiva traduzem a melancolia resignada de muitos pacientes que foram objeto da curiosidade fotográfica dos médicos do séc. XIX, um século que “faz de tudo para naturalizar os monstros” (Canguilhem apud Courtine, op.cit.: 284).

Mas a representação escorrega de novo, escapando ao quadro perceptivo imposto pela produção médica de imagens naquela época. Um pormenor insólito o assinala: o buquê de flores oferecido ao espectador pelos braços estendidos dos gêmeos não teria lugar na clínica fotográfica dos hospitais. Pois é justamente à curiosidade do basbaque que se dirige o espetáculo dos parques de diversão. Uma luz crua oferece então ao olhar deste aquilo que ele jamais havia, no fundo, cessado de querer contemplar desde o momento em que, atraído pela piscadela do cartaz, seus passos o haviam levado à soleira do entra-e-sai. A fotografia, com efeito, toma o maior cuidado para exibir aquilo que o cartaz procurava logo insinuar veladamente: o sexo de um monstro. O olhar do espectador é, sem demora, conduzido para outro lugar da representação: esse duplo olhar que o fixa. A batida do olhar ganha então maior

intensidade, os olhos percorrem, e não conseguem deter-se, esse triângulo que, do olhar de um ao outro, o leva de volta inexoravelmente ao sexo exposto. E se acontecesse que a curiosidade ficasse cansada, se um repentino pudor ou uma perturbação tardia viesse a afastar o olhar saciado, a disposição da imagem logo o levaria de volta para lá: o buquê de flores brandindo por cima das cabeças pelos braços interiores dos meninos, simétrico com relação ao eixo dos olhares, não tem outra função (Courtne, op.cit.:285).

Dois corpos desnudos e confundidos, um sexo exposto, um duplo olhar que fixa o espectador, uma oferta estranhamente deslocada: misturados, no cartão postal, à apresentação do retrato e às alusões a uma semiologia médica, estavam aqui reunidos os elementos essenciais de um dispositivo pornográfico. Eis aí, portanto, o espetáculo ambíguo para o qual Battista Tocci requeria autorização para apresentar ao público parisiense. Hoje, não se pode contemplá-lo sem repugnância nem tampouco escrever a seu respeito sem experimentar desconforto. Sua natureza, aos nossos olhos, deixa pouco espaço à dúvida: uma exploração comercial da enfermidade, monstruoso *strip-tease*, uma verdadeira pornografia do *handicap* (ibidem).

Neste item, pudemos analisar a inserção da fotografia neste contexto de exibição teratológica. Também pudemos entender como a fotografia vai estabelecer um olhar bastante específico em relação às deformidades. Estamos vendo os passos que a ciência e a medicina estão dando sobre o corpo anormal, o que vai contribuir para a aceitação por parte do grande público da humanidade dos monstros. No final dos álbuns de fotografias, os monstros são relacionados às curiosidades das viagens de turismo. Na iconografia médica eles vão ser objeto de um olhar igualmente invasivo mas tão dominante, que vai interferir diretamente nas compreensões do significado das anomalias corporais. Veremos no próximo item como isso vai se dar.

## 1.8 A Ciência e os Monstros

Analisaremos as significativas mudanças na concepção do anormal que vão ser perpetradas pelo naturalista Geoffroy Saint-Hilaire. O monstro é entendido como ser humano, rompendo com uma longa história que o enxergara como alteridade radical. Vimos, no item anterior, como a fotografia foi posta a serviço desta indústria de exibição desmedida do anormal. A compreensão da humanidade dos monstros se dará

aos poucos, mas ela tem seu estopim com a fundação de uma ciência voltada para os estudos das anomalias físicas severas, a teratologia.

Na segunda metade do século XIX, a academia se tornou associada com a profunda e antiga fascinação pelos *freaks* em livros como Anomalias e Curiosidades da Medicina, de Gould e Ryles. E, principalmente, com Darwin e a Origem das espécies, cuja popularização restabeleceu a conexão entre nossa fascinação pelos “meio-humanos”, “meio-animais-monstros” e nossas origens selvagens. No contexto da teoria evolucionista, o corpo grotesco é uma recordação do selvagem e do passado; os *freaks* então aparecem como ancestrais vivos, quase como fósseis que falam e andam (ibidem).

No final do século XVII, enquanto a ciência começou a tomar o lugar das estruturas religiosas para entender as formas humanas e as funções, a elite intelectual começou a rejeitar as leituras divinas da monstruosidade. Na era do Iluminismo, os monstros e as maravilhas caíram no domínio da ciência médica. Acrescentaram, mas não substituíram: os novos meios de medir, diagnosticar, não suplantaram inteiramente as velhas formas de ver, maravilhar-se e interpretar. As exposições das estranhezas humanas do século XVIII contrabandearam o sentido pré-moderno do “maravilhamento” para uma moldura científica. Portanto, as palavras mais usadas para descrever Heth foram “curiosidade” e “maravilha”, e sua exibição foi vista como evento religioso, mesmo se interpretado através das lentes da ciência.

De 1840 a 1940, estende-se um século no qual que se assiste ao apogeu, ao declínio e ao eclipse total da exibição do anormal. É da mesma forma o período que conhece a invenção e, a seguir, a formação de uma teratologia científica: a representação dos monstros humanos devia inevitavelmente tornar-se aí a ocasião de um conflito entre uma cultura do voyeurismo e uma cultura da observação científica.

A invenção de uma teratologia científica foi uma ruptura decisiva na história das concepções da monstruosidade. Uma ciência autônoma das anomalias reordena, de ponta a ponta, o modo de pensar o monstruoso. Abala o olhar posto sobre o corpo anormal, e formula respostas inéditas a questões muito antigas.

Desde as primeiras décadas do séc.XIX, o monstro havia de novo encontrado o seu lugar nos trabalhos do naturalista Geoffroy Saint-Hilaire<sup>10</sup> tanto o lugar no seio da criação como seu sentido na lógica natural. Acabou aí a concepção da monstruosidade

---

<sup>10</sup> Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (15 de abril de 1772 – 19 de junho de 1844) foi um naturalista francês, nascido em Étampes, Seine-et-Oise, próximo à Paris, considerado o fundador da teratologia, ramo da medicina que estuda as malformações congênitas.

como manifestação diabólica ou divina, aberração curiosa, produto grotesco dos delírios da imaginação feminina, fruto incestuoso das relações entre o homem e o animal. A monstrosidade deixa de ser uma desordem cega, mas uma ordem igualmente regular, igualmente subordinada a leis (ibidem).

O monstro obedece à lei comum que rege a ordem do ser-vivo. O desvio monstruoso é relacionado com a normalidade da espécie por um nexo que, ainda por cima, vai explicar sua gênese. Saint-Hilaire afirma: o monstro não é senão um organismo cujo desenvolvimento foi interrompido. O monstro, portanto, não era mais do que um homem inacabado.

Isidore Geoffroy Saint-Hilaire conclui a obra de seu pai, dotando o universo das anomalias de uma classificação rigorosa e de um léxico racional. O anormal vai permitir, dali em diante, compreender o normal, e confunde-se a fronteira que os mantinham separados, passa a ser impossível dizer onde acaba o estado normal e onde começa a anomalia. O monstro se inseria enfim na ordem. Ficava demonstrado que até os fora-da-lei têm suas leis.

Isidore Geoffroy Saint-Hilaire soube dissipar a confusão entre o monstruoso e o anormal, classificar as anomalias segundo a gravidade da sua natureza e reservar o termo “monstrosidade” para os desvios mais graves. A teratologia vai igualmente impossibilitar outra confusão, aquela entre o monstro e o doente. Essa distinção é portadora de consideráveis conseqüências, como se verá quanto ao destino social e ao tratamento ético da deformidade humana.

Os Geoffroy Saint-Hilaire forçaram a percepção do corpo monstruoso a uma ascese racional do olhar. A perturbação perceptiva que se acha no fundo da fascinação pelas deformidades humanas é precisamente aquilo que o naturalista procura reduzir na classificação ordenada das espécies teratológicas: todas as formas inquietantes do espanto são por ele substituídas pelo distanciamento racional da observação (ibidem: 291).

O cientista moderno admira, mas também busca explicar a si mesmo o espetáculo que tem sob os olhos. A emergência de um olhar racional segue *pari passu* com a recusa do discurso que “explica” os fenômenos vivos na esfera da diversão comercial (ibidem). Os efeitos dessa racionalização dos olhares voltados para as curiosidades humanas vão aos poucos se fazer sentir até no universo das diversões populares. Não esgota de repente o fluxo de curiosos que, até 1920-1930, acorre à porta dos entra-e-sai. Mas vai progressivamente ser privada de legitimidade científica a

exibição do anormal, que encontrará sempre maior dificuldade para inventar o álibi do saber e o apadrinhamento da ciência.

Pudemos empreender, neste primeiro capítulo, uma longa análise sobre o funcionamento da indústria do espetáculo cujo principal ator era o corpo monstruoso. Esta indústria visual fazia parte de um projeto maior de disciplinarização dos indivíduos. A visão é um dos instrumentos privilegiados de exercício do poder. Ela permite que os olhares controlem-se uns aos outros sem que seja necessária a utilização de meios violentos para afirmação do poder. A fotografia surgiu no mesmo momento em que a imensa rede comercialização e espetáculos conferiam ao monstro o lugar central de visibilidade. Vimos, portanto, como, desde o início, a fotografia e os monstros estão intimamente relacionados. Ela vai servir para difundir a imagem tanto do corpo normal, como do corpo anormal. Sendo que, na imagem do corpo anormal, o que se via não era nada mais que a distorção da normalidade.

## CAPÍTULO 2 OLHAR ESTRANHO: ANOS 60

No segundo capítulo, articularemos o olhar específico de Diane Arbus com o olhar geral dos anos 60 para os anormais. Se, no primeiro capítulo, pudemos compreender o contexto da exibição dos monstros no final do século XIX; encontraremos, na metade do século XX, o *freak* com um status social transformado, mas ainda assim com muitas dificuldades para se integrar na sociedade como igual. Nos anos 60, o termo *freak* cai no uso popular ganhando variações de sentido que refletem mudanças históricas da percepção sobre o corpo anormal. Diane Arbus não só estava inserida no contexto da sensibilidade da época, como foi uma das responsáveis por trazer a anormalidade para um campo de visibilidade que ela própria ajudou a forjar. A partir das fotografias e da análise da relação de Diane Arbus com o seu tema, tentaremos esboçar uma interpretação de seu trabalho.

### 2.1 Mudanças na Percepção sobre o Anormal

O sentimento de compaixão para com os monstros nasce no final do século XIX, no mesmo momento em que a frequência das feiras de diversões está diminuindo consideravelmente. O desenvolvimento do estudo da teratologia e o avanço da ciência sobre o domínio das curiosidades humanas acabam por privar de legitimidade científica a exibição do anormal. A racionalização do olhar promovida pela teratologia científica faz-se sentir no universo das diversões populares. No próximo item, discutiremos de que forma este sentimento de compaixão, porém, sempre foi muito frágil. Enquanto o discurso afirma a compaixão, a proximidade com o corpo monstruoso vai continuar a despertar repulsa.

Na segunda metade do século XIX, o espaço do museu está emergindo como local de educação das massas em detrimento das “distrações anárquicas e barulhentas que forneciam ainda ao povo das cidades boa parte de seus entretenimentos”. Preocupações morais e políticas emergiam e engrenavam numa luta contra a ociosidade, era necessário ocupar o tempo livre das classes operárias com algo produtivo.

Ocorre, neste momento, uma mutação das sensibilidades para com o corpo anormal. O sentimento de compaixão surge ao longo do século devido, em parte, ao reconhecimento por Geoffroy Saint-Hilaire do caráter humano das criaturas vistas como

anormais. Saint-Hilaire mostrou que “o monstro” não passava de um ser humano cujo desenvolvimento foi interrompido. Portanto, não só ele se liga à formação do corpo normal, como ajuda a explicá-la. “A partir daí, já não se pode dizer com tanta precisão onde termina a anormalidade e começa o normal” (ibidem: 294).

Na esfera jurídica também são sentidas algumas mudanças. A personalidade jurídica dos monstros começa a ser levada em conta. “Foi necessário, para tanto, arrancar a monstruosidade de um universo de exclusão radical e crueldades arcaicas, confirmado pela lei”. Aos monstros era negado o direito de transmissão e sucessão. Alguns tratados chegavam a legitimar o infanticídio teratológico. Ao longo do século, esses tratados jurídicos começam a ser reparados, tornando o direito, muitas vezes, dependente da perícia médica. O domínio médico vai se estender “para além do corpo do monstro, à sua personalidade jurídica, às condições de sua geração, ao prognóstico de seu fim: o monstro se torna com todo direito um tema de medicina legal” (ibidem: 295-296).

A intervenção do médico legista vai ser também exigida pelas autoridades que negam ou concedem o direito de exibição dos monstros. Essas autoridades se sentirão no dever de certificarem a realidade do fenômeno, “para que a curiosidade pública não fosse enganada por alguma trapaça”. No campo da exibição do anormal, o olhar médico começa a adquirir força de lei. É assim que os olhares começam a se sentir desconfortáveis diante da exibição de uma monstruosidade. Pouco a pouco, eles vão se desviar das portas do entra-e-sai. A humanidade dos monstros é, então, reconhecida e seu sofrimento gera compaixão (ibidem: 296-297).

Mas surge também um paradoxo no cerne da questão da compaixão pelos monstros: enquanto cresce esse “amor ao próximo”, cresce também o afastamento desse próximo. Esse afastamento se dá através do fim das feiras de exibição e do controle do olhar lançado sobre o corpo anormal. Por um lado, em 1896, as exposições dos fenômenos vivos e os entra-e-sai estão definitivamente proibidos (sem que isso significasse, no entanto, um fim imediato dessas exposições). Vão se tornando cada vez mais escassas as possibilidades de se ver um corpo disforme. Por outro lado, é concedido exclusivamente à inspeção médica o direito do olhar legítimo sobre o espetáculo das anomalias corporais. O olhar médico passa a reinar com exclusividade sobre a exibição do corpo anormal, classificando qualquer outro olhar sobre ele como patológico.



O saber médico enquadra a população determinando, por idade e por sexo, os riscos inerentes à prática de frequentar o entra-e-sai. Também, nesse momento, surgem as classificações psiquiátricas que têm o olhar por objeto: “os anos de 1880 são aqueles em que se nomeiam e se descrevem as perversões e, entre estas, as ‘pulsões parciais’ que se baseiam sobre uma ‘erotização do olhar’, o voyeurismo e o exibicionismo” (ibidem: 303). O campo das anomalias sai dos objetos e passa aos sujeitos. Ele sai das deformidades expostas para os olhares postos sobre elas. A pulsão curiosa torna-se uma classificação psicológica da pessoa que a ela se entrega. A curiosidade pelos monstros será considerada perversa e doentia, a não ser que seja exercida por um médico. Portanto, como explica Courtine, a infração repreensível aos olhos da lei torna-se, ao mesmo tempo, um desvio psicológico em face da norma.

Percebemos, assim, como a monstruosidade é deslocada. Deixa de residir somente no corpo disforme, podendo também residir num corpo outrora considerado normal. É uma das manifestações do embaralhamento das fronteiras entre normais e anormais.

A deformidade humana vai progressivamente deixar de ser vista como corpo monstruoso e vai passar a ser vista como corpo enfermo. O reconhecimento da enfermidade vai se fazer sentir entre as normas sociais da percepção da anomalia, principalmente, depois da Primeira Guerra Mundial. Um grande número de mutilados retorna da guerra para o convívio da sociedade civil. Estes mutilados passam a ser tratados como os acidentados de trabalho, para os quais já havia uma legislação específica desde 1898. Desenvolve-se um discurso de assistência que enxerga a necessidade de reparação e de uma solidariedade coletiva para com esses deficientes corporais, os *handicap*. Se o monstro havia sido separado do enfermo, o período entre as duas guerras substitui o enfermo pelo mutilado. A invalidez não passa de uma insuficiência a ser compensada, uma falha que se tem de fazer desaparecer. No universo da diversão de massa, portanto, o *voyeurismo* já não consegue exercer sua crueldade e indiferença. Os cartões postais de curiosidades humanas começam a se tornar raros nos anos 1920 e, nos anos 1930, já se tornam “anedóticos”. Apenas os anões constituíam uma exceção a essa regra já que, até a véspera da Segunda Guerra Mundial, cerca de 1500 viviam na Europa da indústria do espetáculo. No EUA, onde o confronto com o horror da guerra não foi direto, a cultura visual da exibição de deformidades corporais demorou mais tempo para desaparecer.

O eugenismo, no entanto, já está em pleno desenvolvimento, introduzindo páginas sombrias na história da humanização dos monstros. O termo “eugenismo” tem como fundamento o medo da degenerescência física. A raça parece em perigo pelo enfraquecimento dos homens e diminuição das energias. A teratologia é reinventada. Nascem novos monstros, que são classificados segundo antigas categorias de monstruosidades “por falta” ou “por excesso”. A eles se unem os doentes de sífilis, os atrasados, os loucos e os criminosos. São aplicadas, em alguns estados como os EUA, Canadá, Suíça e Dinamarca, leis que prevêm a esterilização dos indivíduos “disgênicos”. Na Alemanha, em julho de 1933, uma nova lei prevê a esterilização de quem pode ter sua prole afetada por graves defeitos físicos e hereditários, tanto físicos quanto intelectuais. A partir de 1934, ocorrem mais de 50 mil aplicações da lei, que é estendida aos “criminosos, loucos e fracos de espírito, seres enfermos e disformes: extermínios preventivos, prelúdio da solução final” (ibidem: 310).

Nos campos de trabalho e extermínio, onde trabalhava Dr. Mengele e outros, operam-se gêmeos e anões, causando-lhes indizíveis sofrimentos que beiram o absurdo científico. Os corpos dos inválidos e dos anões eram banhados em solução de cloreto de cálcio e cozidos em cubas para que os esqueletos fossem levados até os museus do III Reich. Auschwitz era o maior laboratório de genética do mundo abastecido diariamente com cobaias humanas.

Depois da Segunda Guerra Mundial, a exibição dos monstros desaparece definitivamente. Durante o século XIX até a primeira metade do século XX, o que se vê é o monstro passar da ordem do outro para a ordem do idêntico. O espetáculo dos monstros só prospera à medida que o laço de identificação do espectador com o objeto da exibição é fraco. No entanto, o espetáculo da monstruosidade está assentado em uma base antropológica muito antiga e responde a uma necessidade psicológica muito profunda para desaparecer assim tão rápido.

Múltiplos distanciamentos são colocados entre o espectador da deformidade humana e o seu objeto. Essas formas de distanciamento são psicológicas, tecnológicas, sociais e surgem no decurso do século XX. Ocorre, depois da Segunda Grande Guerra, uma mudança radical na cultura visual da diversão. Os teatros de parques de diversão fecham suas portas e os freqüentadores dos entra-e-sai vão se tornando cada vez mais escassos. Aliado à mutação nos gostos, uma evolução econômica do entretenimento industrializa os parques de diversão. As atrações são eletrificadas e mecanizadas. O

corpo já não sente prazer satisfazendo a pulsões curiosas, mas sim quando passa a buscar a satisfação da velocidade, da queda, do impacto da colisão.

O monstro vai renascer em outros lugares, sob outras formas. Eles deixam os entra-e-sai e invadem as telas de cinema. Em 1931, a MGM está realizando a filmagem do filme *Freaks*. Os parques de diversão haviam sido estabelecimentos cinematográficos itinerantes, que transformavam os corpos monstruosos em sinais de sombra e luz. O apetite visual do público, que já estava perdendo o gosto pela exibição teratológica, vai ceder à atração das ilusões de ótica. Dispositivos de espelhos e refletores projetam sobre as telas corpos deformados despojados de sua espessura carnal. Eles volatilizam-se em fantasmas luminosos: os corpos são transformados em signos. Simulacros substituem as exibições ofensivas. Os espetáculos dos parques de diversão agora vão oferecer ao público “decapitados que falam”, mulheres sem cabeça, corpos femininos serrados e cortados em cena, anões se multiplicam nas telas, como também aparecem corpos com seus membros multiplicados, com 2 cabeças, com 3 cabeças, ou com 3 pernas. Com o desenvolvimento do cinema, nas primeiras décadas do século XX, as ilusões visuais vão ser aperfeiçoadas (ibidem: 317-320).

O filme *Freaks*, dirigido por Todd Browning, é um marco essencial na história das representações do corpo anormal. *Freaks* nada tem a ver com os filmes de terror que estavam promovendo um *revival* dos monstros, em filmes como: *O Gabinete do Dr. Caligari*, *Nosferatu*, *Frankestein*, *Doutor Jekyll e Mister Hyde*, *Drácula*. *Freaks* constrói um mundo visual de extremo realismo teratológico, onde cabe estabelecer proximidades de *voyeurismo* com os parques de diversão. O filme permite discernir, sob o sentimento de compaixão pelas deformidades humanas, o recalque do *voyeurismo* dos freqüentadores dos parques. *Freaks* pode ser então visto como: “um relato de origem, obra genealógica que interroga a mutação dos olhares lançados sobre as deformidades humanas na formação das diversões de massa” (ibidem: 323). Todd Browning nos recorda: “os monstros humanos tiveram aí os primeiros papéis, o parque de diversão é o berço do cinema. Hollywood é o filho natural de Barnum”.

O filme acabou sendo um grande desastre de bilheteria, foi censurado e recebeu duras críticas. As respostas homogêneas são fruto da massificação engendrada pela modernidade. A produção e distribuição em massa das mercadorias culturais, a urbanização dos públicos e a sistematização das tecnologias de fabricação de imagens acabam por promover uma padronização dos modos de recepção.

A fábrica de sonhos está em ação. O *New York Times* publica uma crítica ao filme *Freaks*, em 1932, dizendo que o filme deveria ser exibido no centro médico. Outras críticas, em outros jornais, deploram a impossibilidade de se identificar com qualquer um daqueles personagens. A compaixão que se sente pelas deformidades humanas é muito frágil. Na verdade, basta a sua presença física para anular qualquer resquício de compaixão. O mal-estar vai ter que ser tranquilizado pelo cinema para poder comover as massas. Isso será feito através da invenção de outras monstruosidades, de novas ficções e da fixação de novas distâncias.

O espetáculo da monstruosidade é uma constante e uma necessidade antropológica. Ao mesmo tempo em que o filme *Freaks* é alvo de um fracasso comercial, outro filme conhece um sucesso impressionante, *King-Kong*. Este não é mais um corpo humano “real”, mas um corpo-simulacro. O que se passa é uma clivagem contemporânea das percepções da deformidade humana (ibidem).

Desde a invenção do *handicap*, no período entre - guerras, o sentimento de uma obrigação moral exige o controle dos olhares e uma eufemização dos discursos. Não é mais permitido que se faça da deficiência física um objeto de espetáculo. No cinema, as monstruosidades vão desenvolver-se em formas hiperbólicas ao mesmo tempo em que se vai enfraquecendo o reconhecimento das monstruosidades humanas como alteridades. Enquanto na vida coletiva “os monstros pálidos” despertam sentimentos de culpa, mal-estar e fugas; nas telas, a estranheza dos monstros vai despertar espanto, maravilha, terror e repulsa.

É mais fácil para o espectador identificar-se com o *King Kong* do que com o sofrimento da monstruosidade confinada num corpo humano. A verdadeira virada na história da representação do monstruoso vai se dar com a Disney. Os anões saem do placó dos *freak shows*, e são transfigurados para o desenho animado.

O triunfo da Disney, na metade do século XX, marca a separação definitiva do espetáculo da deformidade de sua origem carnavalesca como também marca o recalque das sensibilidades que procuravam o choque perceptivo do corpo anormal ao adentrarem as exposições. Na versão infantil e do cinema de animação, são os monstros que têm medo das crianças (ibidem: 328-329).

Durante o período em que Diane Arbus está fotografando os *freaks* de Nova Iorque e arredores, ocorre uma ampliação do olhar lançado sobre a deformidade física e as deficiências corporais. Este olhar torna-se mais sensível. Nos anos 60 e 70, multiplicam-se os dispositivos legais e administrativos em prol dos portadores de

deficiências. Na França, por exemplo, nos anos de 1950, cresce o número de textos que criam estabelecimentos especializados, medidas de apoio para as pessoas com algum *handicap* e obrigações impostas às empresas em vista delas. A mesma tendência está se dando na América, onde se multiplicam, depois da Segunda Guerra, esforços de reabilitação pelo trabalho (ibidem: 330-331).

Entre o fim dos anos 1950 e o começo dos anos 1980, o *handicap* é redefinido, e surgem vários grupos que militam em seu nome. Diane Arbus vai ser representativa desta nova sensibilidade, junto com o sociólogo Erving Goffman. Diane vai trazer a estranheza para o primeiro plano da fotografia de uma forma extremamente humana. No próximo item, vamos aprofundar a compreensão do olhar dos anos 60 para a anomalia e para os *freaks*. Procuraremos estabelecer de que maneira Diane se enquadrava na sensibilidade de sua época - que nutria um apreço especial pelos “diferentes”.

## 2.2 *Freaks* nos anos 60

Neste item, analisaremos o contexto específico no qual Diane Arbus estava fotografando. A contracultura é um movimento que ganha força ampliando a noção do termo “*freak*”. Seja para se referir a uma deformidade física ou para categorizar um comportamento considerado desviante, a contracultura se engaja numa espécie de “afeição” por tudo aquilo que é contrário às normas. Veremos como essa simpatia pode ser compreendida, como também procuraremos analisar as formas de envolvimento de Arbus com o universo dos excêntricos e dos *freak shows* que ainda subsistiam em Nova Iorque.

O mundo dos *freak shows*, nos anos 60, é muito diferente do exuberante comércio das deformidades estabelecido no século XIX. Se, no século anterior, os monstros eram os atores de um dispositivo cênico rigoroso que servia a propósitos de disciplinarização social – nos anos 60, encontramos este universo numa franca decadência. O ar de embuste marca todas as representações, o público é escasso, e o show não passa de uma improvisação sem grandes recursos. Os *freaks* e excêntricos são agora personagens solitários, heróis de suas próprias histórias, que fabricam a si mesmos, numa auto-invenção, como escreve Arbus no texto de abertura da matéria *The Full Circle*, sobre a qual falaremos adiante.

Em 1965, o *Hubert's Museum*, o último *freak show* de Nova Iorque, está se preparando para fechar definitivamente suas portas em novembro. Diane era freqüentadora do lugar há alguns anos. O *Hubert's* já estava operando por mais de 25 anos na Broadway com a rua 42. Nas semanas anteriores ao último dia, Diane marca sessões com os *performers* individuais e faz algumas fotografias de grupo no espaço vazio do porão. Ela escreve um texto chamado *Hubert's Obituary*. Seu objetivo é convencer alguma revista a publicá-lo junto com algumas de suas fotos como um tipo de réquiem para o estabelecimento, mas o seu esforço resulta mal-sucedido (Sussman, 2003: 77). O fim do *Hubert's* marca, na verdade, o fim de uma longa história, que fez de Nova Iorque o palco de muitas aberrações.

Um trecho do texto *Hubert's Obituary* fala sobre a experiência de se ir lá:

“Costumava ser como se, como diria sua mãe, você não sabe o que fazer com você mesmo, então você faria isso no *Hubert's Museum*. Você vai lá... decair, de alguma forma como Orfeu, ou Alice ou Virgílio, para dentro do porão que era onde o *Hubert's* estava... Entrar na luz ofuscante e fluorescente onde você veria a você mesmo em forma de anão ou engordado e esticado em muitos espelhos distorcidos e todos em volta de você como flores, mil souvenirs das aberrações humanas, como se o mundo tivesse literalmente jogado lá embaixo tudo o que ele não precisava” (Arbus apud Sussman, op.cit.:177, tradução livre da autora).

No texto *Hubert's Obituary*, Arbus continua a descrever o show, que “era circular como as estações ou as estrelas”, falando de cada um dos *performers*: “Charlie, o *impresario* Sr. RC Lucas, dos olhos resplandecentes, que falava como uma aranha, tão doce e amedrontador” e Woogie, “que era a esposa de Charlie realmente como uma Princesa Wago, a Vênus africana”. Diane escreve também sobre Albert-Alberta (que já havia sido fotografado/a por Lisette) e de Esteline, a engolidora de facas. Fala de Presto, um mágico que parecia ele mesmo um coelho e Roman Bastiste, o homem sem pernas, que fazia o *twist* com seu torso. Ela cita também o Professor Heckler e as suas pulgas treinadas; Andy Potatochips, o multilíngüe anão russo cujo nome verdadeiro era Andrew Ratoucheff; o músico dos vidros de água Harold Smith e, claro, *Congo the Jungle Creep* (Sussman, op.cit.: 177).

Em outro trecho do “obituário”, Diane menciona a decadência do lugar, numa referência aos seus antigos anos de glória. Nos anos 60, já não é tão fácil conseguir alguém para se apresentar no *Hubert's*, devido:

“(...) às leis que previnem contra armações e as pessoas são ricas o suficiente hoje em dia para esconder seus parentes em vez de vendê-los para o carnaval como se costumava fazer... Se você sente vontade, você pode ir até o *Hubert's* esta noite, de qualquer forma... Ninguém está lá exceto os quadros nas paredes de todas as pessoas que costumavam estar lá. Como Mr. Schaefer, o dono, pontua: ‘os preços estando do jeito que estão hoje, (...) , mesmo se você quiser ir apenas ao banheiro vale a pena’.” (Arbus apud Sussman, op.cit.:177, tradução livre da autora).



Retrato que Arbus tirou dos *performers* para o *Hubert's Obituary*. Da esquerda pra direita: Congo, *The Jungle Creep*; Woogie, a princesa Wago; o marido de Woogie, Sr. Charlie Lucas, sentado com os seus braços em torno do anão russo Andrew Ratoucheff; Manzini, o homem forte (também sentado) e Harold Smith, o músico dos vidros de água, abaixado, mais à direita. Atrás, de pé, há dois homens não-identificados (Sussman, op.cit.:177).

Em 1959, Arbus já conhecia Charlie Lucas, o gerente do *Hubert's Freaks* que, nas palavras de Diane, era “o grande R.C. Lucas, também conhecido como *Woofoo*, *Impresario Extraordinario*, *Inside Talker*, que parece algo que ela nunca verá

novamente...”. Ao referir-se a ele nestes termos, Diane estava fazendo uma alusão ao passado grandioso dos *freak shows*, fazendo de Lucas quase que uma sombra de Barnum. Por sugestão do *Impresario*, ela visita vários circos de cidades pequenas, feiras e carnavais, incluindo *Wirth's Circus*, em *West Hempstead, Long Island*; *World of Mirth Carnival* em *Plainfield, New Jersey*; *Hunt's Circus* em *Palisades Park*; e um carnaval em *Hagerstown, Maryland* (Sussman, op.cit.:148).

Diane ficava andando pelo circo durante todo o dia, fotografando e observando a tenda da cartomante, ou o contorcionista se barbeando. Uma das suas primeiras fotos de circo foi a de um palhaço anão se sacudindo numa gargalhada (Bosworth, 1984: 165). Foi assim que ela conheceu o *Amazing Randi*, um artista de muitos truques, especialista em parapsicologia, de quem Diane tirou várias fotografias. Randi a apresentou a Presto, o comedor de fogo. Presto, um grande mágico, fazia seu ato nas esquinas do *Village*, envolvido em plumas, fivelas, câmeras, gravadores de fita, lâmpadas de *flash*. Randi diz que Diane estava fascinada pelos esquisitos. Não apenas pela sua estranheza, mas pelo seu comprometimento com as estranhezas. Randi a apresentou também a Jack Dracula, o homem tatuado. Segundo Randi, Diane podia jogar um feitiço em pessoas como Presto e Jack de forma que eles se revelavam para ela do jeito que eram e do jeito com se apresentavam ao mundo (Bosworth, op.cit.:165-166).

Neste momento, um amigo (Emilio de Antonio, apelidado de De) apresentou Diane a um lugar de *strip* vulgar na rua 42, entre a sétima e a oitava avenida, onde um *peep-show* surrado e barracas de cachorro quente nunca fechavam. Havia também uma casa de filmes de terceira classe, que abria às 7 da manhã. “Pela rua, latas vazias, garrafas quebradas, drogados, cafetões”. Diane iria com De ao *Grant's*, um lugar cheio de “*hard gays*”. Lá havia muitas brigas de faca, mas Diane não piscava um só olho. “Os lugares são as únicas coisas que você pode confiar”, ela diria (Bosworth, op.cit.:166).

Depois da refeição no *Grant's*, eles iriam até o *Hubert's Freak*. Eles sempre visitavam o Professor Leroy Heckler, cujo pai havia sido um homem forte. Heckler organizava o circo de pulgas no *Hubert's*. Frequentemente, Diane sentava-se ao seu lado para vê-lo alimentar as suas pulgas. Heckler dobraria suas mangas e, usando pinças, pegava as pulgas da caixa, as deixava no seu antebraço e as deixava almoçar enquanto ele lia o *Daily News* (ibidem).

Quase nunca conversavam, nem mesmo quando Alberto-Alberta, meio mulher, meio homem, passava por ali, ou *Sealo the Seal Boy*, que tinha mãos nascendo dos seus ombros. Todos faziam o seu ato numa média de 2 shows por hora de 11 da manhã até



11 da noite, mas eles nunca estavam à mostra por mais de 5 minutos de cada vez, falando brevemente sobre suas origens e suas malformações de uma maneira entediante e superficial para um punhado de curiosos que se dispunham à frente deles (ibidem).

Barnum foi o rei dos charlatões. No entanto, espaços de entretenimento como o *American Museum* serviam para fundação de novas experiências do olhar, e discussão dos novos sentidos da cultura. O *freak show* era uma atração central na sociedade do século XIX. Já nos anos 60, o último *freak show* de Nova Iorque fecha suas portas. Ao mesmo tempo em que se amplia o conceito de *freak*, excêntricos e pessoas com alguma deformidade física encontram-se marginalizados e relegados ao um plano de invisibilidade social. A compaixão e sedução pelos *freaks* são paradoxais. Agora, todos podem ser *freaks*. Os antigos, banalizados como monstros pálidos, vão desaparecer na multidão dos submundos nova-iorquinos, vivendo dias tão banais quanto a de qualquer um, vivendo sonhos tão banais.

Do final do século XIX à metade do século XX, assistimos à “passagem do moderno ao pós-moderno”, como caracterizado por Vattimo (Tucherman, 1999). Na sociedade moderna, ou sociedade disciplinar, haviam sido criadas normas de submissão do corpo às normas sociais, para que ele fosse moldado através de meios de confinamento. Esse investimento sobre o corpo individual projetou sobre ele uma visibilidade maior do que nas épocas anteriores. Devido a essa grande visibilidade, ocorre uma quebra da homogeneidade do corpo social construído pela disciplina e pela vigilância. Nas décadas de 60 e 70, surgem novos corpos: o corpo feminino e feminista, o corpo *hippie*, o corpo *gay*, o corpo *punk*, os *skinheads*, etc.

Os meios de controle, no entanto, começam a alastrar-se. A sociedade disciplinar passa por uma transformação. Surgem novos discursos e novos modelos de administração. A fábrica é substituída pela empresa, “incentivando o empregado a participar desta, já que agora o empregado tem oportunidade de crescer com a empresa, como se, entre ele e o corpo da empresa não houvesse mais hiatos. A empresa deve fazer parte do projeto de vida dos seus empregados” (ibidem:146). Os modos de confinamento são, portanto, substituído por um controle permanente. O desvio é re-apropriado na lógica do consumo. Percebe-se que uma aplicação de poder mais sutil (e lucrativa) pode ser aplicada, a partir dos anos 60. A norma é relativizada (ibidem).

No início do século XX, o cinema tomara o lugar do *freak show*. A partir dos anos 1950, o lugar por excelência do espetáculo dos monstros será a televisão. O status do *freak*, então, se altera. Surgem novas práticas de desvio corporal e de “de intervenção

nos corpos que se utilizam da estética do bizarro como forma de se opor à norma”. Tatuagens, *body piercing* e outras marcações corporais abrem o caminho para uma nova análise do *freak*. (ibidem:130-132).

A apreensão dos *freaks* e a noção do monstro não poderiam se manter as mesmas. Na década de 60, com o movimento da contracultura, surge um novo fenômeno ligado à aparência e expressão do corpo. “Se anteriormente *freak* designava uma pessoa que portasse mal-formações ou deformações, nos anos 60, toda a contracultura começa a reconhecer-se como *freak*”. Os membros da contracultura abarcam desde os hippies até os integrantes de grupos de esquerda. Eles controlam sua aparência física e comportamento social, tornando as normas irrelevantes (ibidem:143).

O termo *freak*, portanto, passa a abarcar uma forma de ser contrária às normas. Daí decorre o uso da expressão “*freak out!*”, presente no cinema, nos quadrinhos e na música, que significa, aproximadamente, “pirar” ou “viajar”, “numa alusão evidente às drogas, sexo e violência”. A explosão do consumo cultural produz uma pasteurização e uma mistura nos temas relativos às aberrações. Dentro deste mercado cultural, aparecem como produtos tanto os *freaks* clássicos (gigantes, anões, etc.) quanto os novos: roqueiros, drogados, etc. (ibidem: 144). Como exemplo, na televisão, surge o seriado de grande sucesso Os monstros, que foi ao ar no mesmo ano que A Família Adams, em 1964, nos Estados Unidos. Nos quadrinhos, temos também alguns exemplos de grande sucesso como os Freak Brothers, lançado em 1967, também nos EUA. Eram personagens que usavam muitas drogas e representavam o estereótipo da “era paz e amor”. No mundo da música, a banda de rock *The Doors* lançava sua música People are strange, parte do álbum Strange Days, de 1967, que traz na capa uma trupe de circo.

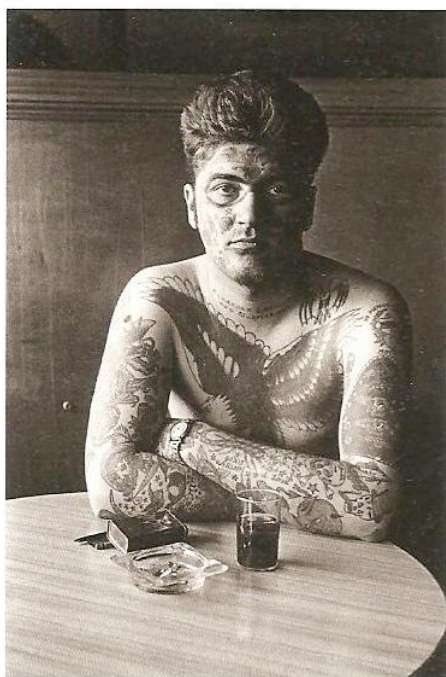
Atitudes de resistência passam a ser exercidas no próprio corpo. Para Tucherman, “o bizarro passou a significar uma nova postura social, transformando-se numa estratégia de afirmação da diferença, mas também de fuga dos sistemas disciplinares” (ibidem: 144). A música Freak out!, de Frank Zappa, líder do grupo Mothers of Invention seria uma espécie de manifesto, que afirma a rejeição a padrões de pensamentos “obsoletos e restritivos, roupa e etiqueta social, para expressar criativamente as suas relações com o ambiente imediato e com a estrutura social como um todo...” (Fiedler apud Tucherman, ibidem:144-145).

Assim, a relação afetiva com as aberrações passa de um equilíbrio entre a repulsão e atração, para uma relação de atração e identificação. No período moderno, o *freak* representava a alteridade radical. A sedução do *freak*, a partir dos anos 60, “é

indicar o que nós somos, todos nós. Os monstros não representam mais o Outro, senão um eu escondido dentro de cada um” (ibidem: 145). No caderno de anotações de Diane Arbus, encontra-se uma citação que traz a noção do outro escondido dentro de cada um: “Se somos todos *freaks*, nossa tarefa é nos tornarmos o máximo possível o *freak* que nós somos” (Phillips, 2003:54). Esta mesma idéia está presente no trecho do *Hubert's Obituary*, onde Diane escreve sobre as aberrações como se elas servissem como um espelho para quem as visse: “Entrar na luz ofuscante e fluorescente onde você veria a você mesmo em forma de anão ou engordado e esticado em muitos espelhos distorcidos” (Arbus apud Sussman, op.cit.:177).

Enquanto considerava um novo projeto para a *Esquire*, Diane pensou no significado da palavra “anomalia”, encontrando então a relação entre o *freak* e o desvio em relação à norma, como ela escreve num postal a Marvin Israel, em 1960:

“Semana passada, eu olhei a palavra anomalia no dicionário porque eu achava que significava um peixe fora d’água mas eu sabia que estava certa e errada. Ela significa algo não sujeito à analogia ou regra, ou algo estranho ou bizarro ou excepcional... e eu vi a conexão entre *freaks* e excêntricos, a exceção a toda regra” (Arbus apud Sussman, op.cit.:148, tradução livre da autora).



Uma foto não publicada de Jack Dracula, *the marked man*, 1961.



Miss. Stormé de Larverie, *the Lady Who Appears to Be a Gentleman*, N.Y.C. 1961.

No começo dos anos 60, a afeição pelos monstros redimiu o fracasso comercial e de crítica do filme *Freaks*, no ano de seu lançamento. Diane assistiu repetidas vezes ao filme de Todd Browning, que vivia o seu *revival*, e estava em cartaz no *New Yorker Theatre*. Nesta época, Diane estava fotografando o camarim da Srta. Stormé de Larverie, no *Apollo Theatre* que ficava na Rua *West 42nd*.

Stormé era a única mulher num show chamado *25 men and a woman*. Stormé se vestia de homem, com um terno de corte impecável que havia comprado em Londres. Diane passava horas conversando com ela, fotografando-a e escrevendo sobre a “arte delicada da sua transformação de mulher em homem. [Stormé] havia experimentado conscientemente sua aparência de homem sem nunca irritar-se com a sua natureza de mulher, ou tentando ser o que não é” (Bosworth, op.cit.:162). Na foto *Miss Stormé de Larverie, The Lady Who Appears to Be a Gentleman, 1961* (p.60), vê-se uma combinação de ansiedade e prazer no seu rosto. Stormé parecia gostar de alguém estar tirando sua foto, mas preocupada por estar se mostrando demais (ibidem).

Na foto de Stormé, já encontramos uma das características mais marcantes do trabalho de Arbus que é a ambigüidade do olhar. Ela está com o corpo todo envolvido no seu disfarce, embora o título da fotografia nos indique tratar-se de uma mulher. A postura do seu corpo parece confiante. Ela não forja para si um homem caricatural, mas com uma elegância e sofisticação. No entanto, sua resistência em mostrar-se demais, parece um pudor tipicamente feminino e frágil. Após observarmos o seu rosto, seus ombros parecem encolher-se, revelando ainda mais a fragilidade de alguém que não sabemos se traz a marca da coragem ou do medo estampado em seu disfarce.

A foto de Jack Dracula nos mostra Jack bem à vontade, numa situação bastante ordinária. Ele está sentado numa mesa redonda, toma uma coca-cola e fuma um cigarro. A luz do dia incide sobre o seu corpo, deixando seu rosto metade na sombra. Encontramos aqui, novamente, a ambigüidade do olhar. Por um lado, a fotógrafa expõe o seu corpo, o que causa um estranhamento pelo fato de ser todo tatuado, inclusive no rosto. Por outro lado, Jack bebe coca-cola e veste um relógio, o que marca a sua submissão à cultura e ao tempo capitalista. Ainda assim, a franqueza do olhar de Jack nos comove. Seus braços cruzados não indicam confronto. Ele parece estar bastante à vontade, e suas tatuagens quase desaparecem na banalidade da situação. Ele parece uma pessoa completamente normal. Mas não foi esta a foto que Diane escolheu publicar.



*Jack Dracula, The Marked Man, N.Y.C. 1961*

Nesta foto, Dracula brota da intensa vegetação que o cerca pelas costas. Enxergamos melhor os desenhos estampados em seu corpo: o enorme pássaro no peito (o vôo do sentimento?), a figura do Frankenstein na barriga, uma enorme flor na mão, pequenas caveiras nos dedos, um pássaro na testa (o vôo do pensamento?). Entre estes desenhos de contornos mais precisos, encontramos vários tipos de adornos interligando as figuras centrais. Um dos braços de Jack parece sumir misteriosamente no solo. A sua mão direita, propositalmente visível, traz um anel e um cigarro aceso. Diane parece ter feito questão de explicitar, novamente, o cigarro aceso – que trai todo o despojamento da figura. Assim como na foto do casal nu (p.118), o cigarro trai as suas intenções. Ele parece, apesar de tudo, uma pessoa normal.

A *body art* surge nos anos 60 como forma de expressão artística que toma o corpo como suporte para a obra. A arte do corpo trabalha com o suor, o esperma, a saliva e outros fluidos do corpo, além de exibir corpos lesionados ou mutilados em trabalhos que abordam a materialidade da carne. Essa vertente da arte surge como uma reação a um mercado internacionalizado, como forma de questionamento da relação entre arte e técnica. Por via da *body art*, entram em cena os novos atores sociais: negros, mulheres e homossexuais. A tatuagem, que tem sua origem nas sociedades primitivas, assim como as pinturas e inscrições corporais, é uma das práticas características da *body art*. Este tipo de manifestação artística teria surgido, inclusive, antes das outras formas de representação plástica. O corpo teria sido, portanto, a primeira tela. O propósito da *body art* atual seria o mesmo que o que se acredita ser o propósito antigo, o de expressar “identificação com alguns grupos e distinção com outros, questionar o lugar do



indivíduo no universo e no plano social e, em caso de usos religiosos, buscar comunicação com a vida após a morte” (Tucherman, *Arte-Corpo*).



*Tattooed lady with dog, Philadelphia, Pa. 1964*



Srta. Trixie, fotografia desconhecida, séc. XIX

Podemos estabelecer, através das fotos de Miss. Trixie e *Tattooed lady with dog, Philadelphia, Pa., 1964*, uma relação entre o séc. XIX e o XX. Na foto da Srta. Trixie Richardson, não sabemos quem foi o fotógrafo, mas sabemos quem foi o seu tatuador: Chas Wagner, como escrito no canto inferior direito, seguido da cidade onde a tatuagem foi feita, Nova Iorque. Vemos que as duas modelos trazem algumas semelhanças. Seus colos e ombros são tatuados, e os desenhos descem pelo braço apenas até um pouco antes dos cotovelos. Suas pernas são completamente tatuadas, embora não possamos ver como são os calcanhares. Miss. Trixie parece usar uma meia três quartos que levanta uma dúvida: ela é toda tatuada ou usa uma meia longa com detalhes ilustrativos? Na foto da Srta. Trixie, vemos o seu olhar quase humilde, e sua expressão quase neutra, num pequeno sorriso. O objetivo da foto é claramente o de expô-la. Os vasos e a cortina ao fundo constituem o cenário típico dos estúdios de fotografia do final do século XIX.

Embora a maior parte das fotos de Arbus seja marcada pelo olhar frontal e direto, quase provocativo, é interessante notar que justamente a foto *Tattooed lady with dog, Philadelphia, Pa. 1964* é uma das poucas em que isso não ocorre. Diane Arbus permite que a sua modelo olhe ligeiramente para o lado, como se recusasse expor-se à maneira do século anterior. Além disso, à *Tattooed lady* é permitido deixar-se fotografar

com o seu objeto de afeto, o cachorrinho, o que acrescenta à sua figura um elemento da sua personalidade e identidade. Privilégio que não foi concedido a Srta. Trixie.

Diane dizia sentir uma “excitação maravilhosa” em relação aos *freaks*. Sua sensibilidade pode ser considerada *campy*, termo consolidado por Susan Sontag no texto Notas sobre Camp, que define um tipo de sensibilidade típico dos anos 60. O interesse de Diane Arbus pelo horrível de um ponto de vista estético é típico do gosto Camp. O Camp adora o exagerado, o excêntrico, o excessivamente artificial, as coisas que são o que não são. A obra de Arbus, de fato, está saturada de pessoas que pensam ser o que não são, e desta forma, são extremamente *campy*. “Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade da metáfora da vida como teatro” (Sontag, 1964:323). Segundo Umberto Eco, a expressão máxima do gosto Camp pode ser resumida nesta sentença: “é belo porque é horrível”. O próprio Eco se encarrega de enquadrar Diane Arbus dentro do gosto Camp, que é o gosto que “recusa distinção entre belo e feio típica do juízo estético comum” (Eco, 2007:417).

No final de sua vida, em 1971, Diane finalmente encontra uma maneira de categorizar e denominar à sua maneira os seus temas de interesse: as minorias e as diferenças. (Diane detestava ser chamada de “a fotógrafa dos *freaks*”). Como Marvin Israel disse:

“Ela estava arrebatada pelas diferenças, as menores variações. De que, desde o começo, nada, nem dois quartos, nem duas camas, nem dois corpos ou qualquer parte deles nunca é igual. Encontrar as diferenças a emocionava” (Israel apud Philips, op.cit.:57, tradução livre da autora).

Neste mesmo ano, Diane está tentando conseguir uma bolsa da *Ingram Merrill Foundation* (que acaba não conseguindo). Ela escreve um projeto chamado The Quiet Minorities, que parecia ter sido inspirado em três citações datilografadas numa folha, encontradas (após a sua morte) perto do projeto. Essas situações faziam parte de um trecho do poema *Pied Beauty*, de Gerard Manley Hopkins: “Todas as coisas importam, originais, reservas, estranhas: O que quer que tenha movimento, sardas (Quem sabe como)” (“*All things counter, original, spare, strange; Whatever is flicke, freckled (Who knows how)*”). Há também outra citação, não atribuída a ninguém: “Apenas as minorias promovem mudanças”. E, finalmente, está transcrito um parágrafo de Norman Mailer:

“Eu me recuso resolutamente a amontoá-los todos juntos. Eu acho que este é o começo do totalitarismo. A essência do totalitarismo é de que todas as pessoas são semelhantes” (Mailer apud Sussman, op.cit.:218, tradução livre da autora).

Um amigo, Alan Levy, conta que, certa manhã, Diane o levou de metrô até *Coney Island* e o fez examinar cada cavalo do carrossel, para que ele percebesse como cada cavalo era diferente um do outro (Bosworth, op.cit.:197).

A descrição do projeto enviado por Arbus para a Fundação inicia-se deste modo:

“As Minorias Quietas: O signo de uma minoria é a Diferença. Aquelas de nascimento, acidente, escolha, crença, predileção, inércia. (Algumas são irrevogáveis: pessoas gordas, sardentas, mutilados, étnicas, de certa idade, classe, atitude, profissão entusiasmo.) Cada diferença é uma semelhança também. Há associações, grupos, clubes, alianças, ambientes para cada um deles. E cada ambiente é um pequeno mundo, uma sub-cultura com um conjunto de regras para o jogo ligeiramente diferentes. Não ignorá-los, não amontoá-los todos juntos, mas vê-los, notá-los, prestar atenção... em direção a um livro de fotografias” (Arbus apud Sussman, op.cit.:218, tradução livre da autora).

Vimos, neste tópico, que Diane Arbus estava largamente inserida no contexto da época. Nos anos 60, o *freak* passa a ser associado a qualquer comportamento que se desvie da norma. No entanto, o laço de compaixão entre o espectador e o monstro é frouxo. Assim que a presença dele se torna concreta, some toda compaixão, surge um incômodo. Para alcançar um novo olhar sobre as diferenças e excentricidades, Arbus busca um envolvimento com o fotografado. É o que estudaremos no próximo tópico. Diane estabelece uma cumplicidade única, que transparece nas suas fotos através da humanidade que é atribuída a cada diferença. A exaltação da singularidade do ser é a marca registrada do seu trabalho.

### 2.3 O Olhar Implicado: relação entre Arbus e seus temas

No final do XIX, o monstro era a alteridade radical. Nos anos 60, o monstro é entendido como uma construção cultural. Portanto, a monstrosidade vai residir no



olhar de quem olha, e não no corpo de quem é olhado. O outro, então, reside dentro de cada um. A partir daí, Diane Arbus vai poder trabalhar uma nova visão sobre a deformidade física, a excentricidade e a diferença. Seu método para alcançar este propósito é bastante rigoroso, incluindo pesquisas, marcações prévias de encontros e, principalmente, a construção de uma relação consistente com o sujeito a ser fotografado. Esta é a principal característica da forma de Arbus fotografar: o seu envolvimento com o tema. No tópico anterior, procuramos entender o status do *freak* nos anos 60. Neste tópico, vamos aprofundar nosso entendimento sobre a relação de Arbus com este universo.

O livro Estigma é considerado complementar à obra de Diane Arbus. Ambos são emblemáticos de uma mudança do olhar sobre o corpo anormal. Tanto o livro do sociólogo Erving Goffman quanto as fotografias de Arbus traduzem um desejo e uma necessidade de “arrancar o disforme, o mutilado, o enfermo da alteridade monstruosa, e garantir a sua integração na comunidade dos corpos comuns” (Courtine, op.cit.: 331). O livro Estigma esclarece os tipos de tensões que envolvem o encontro de um “estigmatizado” com um “normal”, e nos ajuda a perceber porque é importante não coibir estes encontros.

Courtine já antecipa a conclusão a que o livro de Goffman nos faz chegar: “o anormal é questão de percepção, o estigma reside no olho de quem observa” (ibidem:332). Trata-se, portanto, de desnaturalizar a monstruosidade. A monstruosidade é extirpada do corpo anormal, tornando-se, então, uma “propriedade perceptiva” dos momentos em que se encontram, no mesmo ambiente social, um estigmatizado e um normal. A monstruosidade deixa de ser doença e se torna um problema de interação, uma “patologia social da interação”, como coloca Courtine.

O termo “estigma” deixa de ter seu significado ligado à marca corporal, e se aplica mais ao infortúnio psicológico. Os estigmatizados são tanto aqueles com deformidades físicas, quanto aqueles com anomalias psíquicas, quanto aqueles que pertencem a grupos sociais minoritários. Porém, em todos esses casos, ocorre o mesmo: um indivíduo deixa de ser aceito numa determinada situação social devido a algum traço aparente de sua identidade. Esse traço acaba se impondo sobre os outros, impedindo que se percebam os outros atributos do indivíduo. (Goffman, 2008:14).

As interações sociais vão ser cada vez mais marcadas por uma “desatenção calculada”, ou pela “não-atenção polida”, cujo objetivo será o de reduzir os

contatos entre os olhos, estabelecer a distância, “aliviar o peso dos modos e dos tempos de observação do corpo de outrem” (Courtine, op.cit.:334). A norma exige “que o olhar renuncie a se demorar sobre a anomalia física. (...) Onde quer que se pouse o olhar, a deformidade deve passar despercebida” (Courtine, op.cit.:335).

Quando estão em contato, ambos os lados enfrentarão as causas e os efeitos que o estigma provoca. O estigmatizado, até o momento do encontro, se sentirá inseguro quanto à reação do “normal”. Ele também será acometido de uma incerteza quanto ao que o outro está pensando, mesmo que este outro seja gentil. Outra sensação que pode acometer o estigmatizado é a de que ele está “em exibição”. Dessa forma, ele fortalece a sua autoconsciência e aumenta o controle sobre a impressão que causa nos outros. Ao ser observado, ele transforma a maneira como se vê. Ele sente que seus menores atos podem ser interpretados como sinais de capacidades extraordinárias. Por exemplo, um criminoso que lê Simone de Bouvoir. Ou um cego que começa a desempenhar com destreza atos cotidianos, como andar na rua, colocar comida no prato, fumar. Como estivesse provocando um tipo de admiração, como se tirasse coelhos da cartola (Goffman, op.cit.: 24).

O indivíduo estigmatizado pode se retrair com o encontro, ou aproximar-se com agressividade, o que pode provocar no seu interlocutor uma resposta desagradável, tornando o face-a-face uma situação de muita violência. Para ele, as situações sociais são fonte de uma profunda angústia. Como também é angustiante para o normal, que pode reagir abertamente e sem tato ante a deficiência, ou a não se fazer nenhuma referência explícita a ela. Isso pode significar para o estigmatizado ou uma agressividade, ou uma falta de cuidado. “Sentimos que o estigmatizado percebe cada fonte potencial de mal-estar na interação, que sabe que nós também a percebemos e, inclusive, que não ignoramos que ele a percebe” (ibidem:27). Esse tipo de intensificação e limitação da percepção cria uma situação exclusiva. O desconforto se manifesta nas “referências cuidadosas, palavras comuns da vida cotidiana que de repente se tornam tabu, o olhar vago, a ligeireza artificial, a loquacidade compulsiva, a seriedade embaraçosa” (ibidem: 28).

Courtine defende que esse olhar, produtor de tanto incômodo, não deve ser recalçado. A tendência do “normal” será a de evitar contatos sociais com os estigmatizados, o que é muito pior para o estigmatizado. A insegurança sentida pela pessoa portadora de uma deformidade pode levar a uma deficiência quase fatal do

sistema do “eu”, na medida em que ela nunca deixa de pensar em si como uma pessoa inferior (ibidem).

Segundo Courtine, a norma social exige que o olhar não se demore sobre a deformidade. Mas esta norma cria uma situação paradoxal. Enquanto a razão política democrática quer que se trate a todos como iguais, o olho individual não pode se furtar a sentir uma perturbação quando pousado sobre o corpo desviante. Os avanços na medicina, o novo corpo de leis, os serviços especializados – todas as tentativas para normalização do corpo anormal só conseguiram chegar a uma eliminação paradoxal do estigma corporal. A deformidade é dissolvida na multiplicação de diferenças, que acaba por eclipsar a diferença individual. Todas as diferenças se perdem num universo de indistinção. A sociedade democrática exige a igualdade, enquanto as sociedades de massa preconizam uma uniformização. (Courtine, op.cit.: 336-337).

Como Courtine bem coloca, a obra de Arbus é fundamental (dentro da história dos olhares sobre os anormais) pelo fato de ela não recalcar o olhar que se dirige à deformidade. Diane Arbus não retira de cada corpo a sua singularidade. Sua obra traz o choque perceptivo (por isso, tanto incômodo), mas a fotógrafa “restitui a humanidade da pessoa: o equivalente, fora de dúvida, daquilo que Goffman denominava aceitação” (Courtine, op.cit.: 337).

Goffman procura arrancar a monstruosidade do corpo disforme partindo do princípio de que cada grupo vai estabelecer uma “expectativa” de acordo com as categorias de pessoas que tem a probabilidade de serem encontradas no grupo em questão. Com este argumento, o ponto de vista é deslocado, agora ele pode partir de diferentes atores sociais. Segundo o sociólogo, a sociedade estabelece as formas de se categorizar as pessoas, e ela vai determinar o total de atributos considerados como comuns para os membros de cada uma dessas categorias. Na rotina de cada ambiente, as relações sociais acontecem sem maiores sobressaltos, e não costuma acontecer nenhum tipo de atenção maior sobre o outro (Goffman, op.cit.:12).

No entanto, caso o estranho tenha alguma característica diferente dos demais, ele será considerado uma “pessoa estragada e diminuída” (ibidem). É isso que caracteriza um estigma. O importante é que este atributo, no caso depreciativo, não é em si mesmo depreciativo. Ele será considerado um estigma ou não em função do estereótipo do grupo no qual ele está inserido num momento. Uma mesma característica pode ser um

estigma num grupo e, em outro, não. O que é preciso “é uma linguagem de relações e não de atributos” (ibidem: 13).

Diane era tão atraída pelos *freaks* quanto por eles repelida. Alguns a assustavam. Essa era uma das suas motivações a ir para o *Hubert's Museum*: ela queria sentir medo e dominar o medo. Ficava, por horas, olhando para o andar gingado da mulher gorda de cheiro forte, a destreza do homem sem braços que acendia um cigarro com os fósforos segurados pelos dedos do pé. Quando Diane, pela primeira vez, abordou os *freaks* fora do palco com a sua câmera, eles a olhavam com indiferença; eles pareciam insolentes, taciturnos; eles não se sentiam bem com uma “normal” entre eles. Ela era gentil e paciente, ia lá todos os dias, conversando com eles para que se acostumassem com sua presença, até que “ela se tornou quase uma da gangue”, disse Presto, que estava apresentando o seu ato de comer o fogo no *Hubert's Museum*, nesta época. Uma vez que ela sentia que os *freaks* confiavam nela, pedia para eles posarem (Bosworth, op.cit.:167).

Diane também se sentia carregando um estigma. No entanto, ela se refere ao “estigma” como algo glorioso, o que revela sua “estranha afeição”. Arbus escreveu certa vez, um postal a Marvin Israel, falando dos paralelos em suas vidas:

“Nossa herança burguesa me parece tão gloriosa quanto qualquer estigma, especialmente quando a vemos refletida um no outro... É mágica, e a mágica escolhe qualquer disfarce e o nosso é talvez mais hilário do que ser um negro ou um anão. Isso sempre me faz rir no meio de algum inacreditável instante pensar em como nossos pais nos aprovariam um ao outro. Esta é a piada na qual nós estamos. Ser tão judeu e rico e classe média e de boas famílias e fugir disso de tantas formas, que nós demos um círculo completo e nos chocamos um contra o outro. Como eles dizem nos quadrinhos: \*?!#?\$?Boingggg .....” (Arbus apud Sussman, op.cit.:144, tradução livre da autora).

O envolvimento de Arbus com o universo das aberrações humanas foi intenso. Ela própria procurou ilustrar algumas vezes este tipo de envolvimento. Num postal a Israel, Arbus fala do filme *La Dolce Vita*, de Fellini, como um filme de um repórter que, ao falar sobre a vida alta, baixa e selvagem de Roma, acaba caindo nela, é corrompido, perdido, e acaba caindo em danação (Sussman, op.cit.:147). No seu caderno de anotações, Diane escreveu sobre o projeto que estava realizando para a *Esquire*, *The*

Vertical Journey: “Eu caí como Alice; Hayes e Benton (os editores da revista) foram os coelhos brancos. (...) A jornada era vertical e atordoante como a da Alice” (Arbus apud Sussman, op.cit.:147).

Cada fotografia era um evento para Diane, conforme disse Marvin Israel numa entrevista para a televisão. Segundo Israel, ela ficava absolutamente comovida com cada evento, narrando cada um em detalhes. Ela não diria simplesmente que tirou uma foto, e esteve na casa deles. A questão era o ir lá, estar lá, o diálogo, os momentos de espera em silêncio. Era algo extremamente pessoal. A fotografia era como um troféu, disse Israel, que ela ganhava como prêmio pela aventura (Bosworth, op.cit.:193).

Em novembro de 1961, a matéria The Full Circle, de Diane Arbus, é publicada na *Harper's Bazaar*. A matéria completa inclui retratos de 6 pessoas com textos acompanhando cada uma, mas a *Harper's* deixa uma foto de fora, a de Miss. Stormé de Laerverie. A revista *Infinity* reedita a matéria em fevereiro de 1962 com as 6 fotos originais e textos (Sussman, op.cit.:160).



Tio Sam na página de abertura da matéria The Full Circle, *Harper's Bazaar*, novem – bro de 1961.



Moondog, N.Y.C. 1963

Podemos entender o tipo de envolvimento de Arbus com seus modelos através da sua experiência ao fotografar Max Maxwell Landar, um dos personagens desta

matéria, mais conhecido como Tio Sam. Max levou Arbus para viajar até Washington (eles estavam em Nova Iorque) para que ela o fotografasse como o “Primeiro Homem a Apertar a Mão de Eisenhower Quando Ele Não Fosse Mais Presidente”, mas Landar não conseguiu chegar muito perto de Eisenhower. Em vez disso, eles dormiram em bancos na *Union Station* e ele subiu o Monumento de Washington, todos os 898 degraus, “solenemente proferindo sua oração a George Washington, para uma audiência de 5 guardas e Diane (Sussman, op.cit.:155).

Nesta foto, Max está numa rua provavelmente pobre, o que percebemos pela sujeira e pelas roupas penduradas no varal. Como se brotasse das profundezas, ele nos aponta, como na figura do Tio Sam original. Vemos, então, a figura deste homem: um excêntrico, de 80 anos, com 4 pés de altura, que finge ser o Tio Sam porque acredita que as pessoas gostariam de pensar que ele é. A imagem do Tio Sam é típica do imaginário americano, sendo um dos símbolos mais fortes de sua identidade nacional. Sua figura foi utilizada diversas vezes como uma forma publicitária para convencer os americanos a se alistarem no exército. No entanto, nesta foto, Diane faz uma alusão implícita ao fracasso norte-americano na guerra do Vietnã quando coloca o Tio Sam como um ser quase louco, que vaga como um fantasma por entre ruas pobres e imundas. Aqueles que foram convocados para a guerra do Vietnã pelo dedo do Tio Sam estariam, provavelmente, ou mortos ou feridos.

Além de William Mack, (o Sábio da Selvageria), e do Tio Sam, estão incluídos na matéria Jack Dracula, O Homem Marcado (que tem 306 tatuagens); Srta. Cora Pratt, A Dama falsificada; Sua Serena Alteza Príncipe Robert de Rohan Courtenay (aquele que tem direito hereditário ao trono do *Byzantine Eastern Roman Empire*) e Srta. Stormé de Larverie, a dama que parece ser um cavalheiro (Sussman, op.cit.157).

A relação de Diane com muitos daqueles que ela fotografa se manteve por anos, depois que as fotos foram tiradas. A fotógrafa fazia visitas regulares ao *Hubert's Museum*; mantinha contato com vários dos *performers* que ela veio a conhecer, vai numa festa para o Príncipe Robert de Rohan Courtenay, ou numa performance de Stormé de Larverie. Quando Diane vai para a Califórnia, em agosto de 1961, um dos itens da sua agenda é encontrar com a Bispa Ethel Predonzan, com quem mantinha contato desde 1960 (Sussman, op.cit.:168).

Diane andava por Nova Iorque à noite, de madrugada, puxando conversa com quem encontrasse, aos poucos superando a sua timidez. Gostava de andar à noite de metrô, para lá e para cá, com a sua câmera. Era como se estivesse atravessando a porta

do inferno: via corcundas, paraplégicos, prostitutas exaustas, meninos com lábios leporinos, adolescentes com espinhas, mendigos que moravam na estação do metrô e dormiam com os pés enrolados em jornal, uma senhora com uma sacola que ficava deitada vários dias sem se mexer (Bosworth, op.cit.:163).

Foi numa dessas incursões que decidiu fotografar *Moondog* (p.70), um homem cego, com barba, envolto por cobertores, que chamava a si mesmo por este apelido. Era uma figura hostil que ficava numa esquina, perto da sexta avenida, por 8 horas seguidas. Como um profeta bíblico, *Moondog* carregava um cajado e vestia um capacete de *viking*. Quando perguntado sobre o porquê de se vestir daquele modo, ele respondia: “É o meu jeito de dizer não” (Bosworth, op.cit.: 163).

Às vezes, Diane sentava-se à frente de *Moondog* enquanto ele jantava numa cafeteria perto do *Carnegie Hall*. Ele se considerava um músico sério, dizia já ter feito várias gravações e aparecido em programas de tevê. No entanto, ele sobrevivia principalmente como “pedinte”, “mendigo”. “Não é degradante”, ele dizia. “Homero mendigou e também Jesus Cristo. Foram os calvinistas que ordenaram que o homem que não trabalha não deve comer” (Bosworth, op.cit.:164).

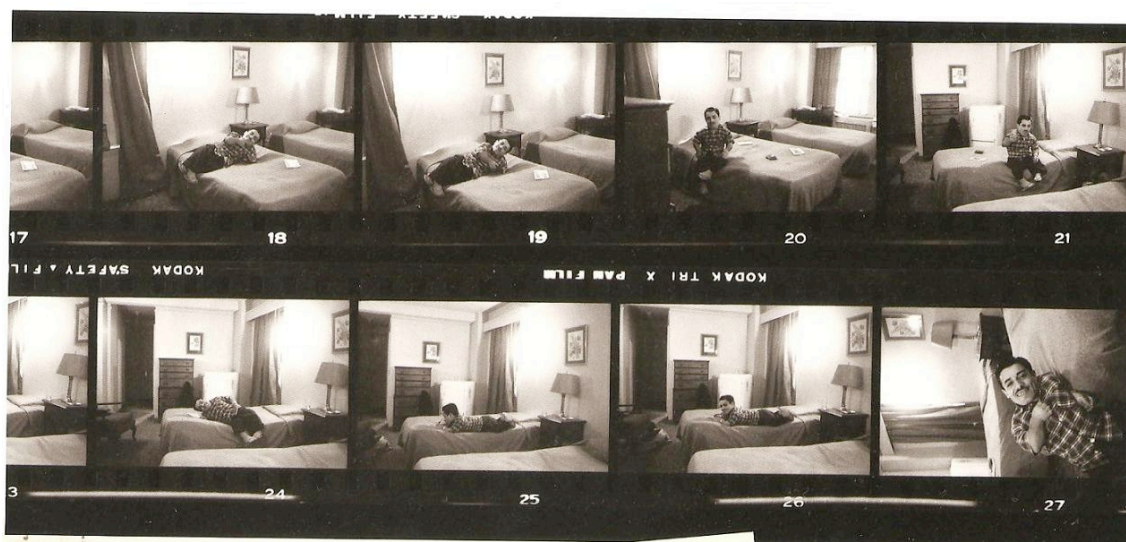
*Moondog* era filho de um ministro episcopal, que veio para Nova Iorque em 1942. Ele tocava instrumentos de percussão inventados por si mesmo. Em 1955, havia desistido de praticar suas performances de rua e foi para uma esquina. Às vezes, ele vendia seus versos em heptâmetro rimado (Bosworth, op.cit.:164).

Diane queria fotografá-lo e ele concordou com uma condição: que ela passasse uma noite com ele no seu hotel. Um amigo (Emile de Antonio) de Diane conta que eles passaram a noite juntos e que, presumivelmente, tudo o que eles fizeram foi conversar, embora ele não soubesse ao certo. Diane tirou as fotos que queria de *Moondog*. “É estranho fotografar cegos, porque eles não podem produzir expressões falsas”, disse Diane, “eles não sabem como as suas expressões são” (Bosworth, op.cit.:164).

O grande dom de Arbus era o de não romantizar seus sujeitos, mas conseguir alcançar a sua complexidade. Como quando escreveu sobre *Moondog* (p.70), por exemplo: “Ele dizia ser o filho de um ministro protestante e seus monólogos revelavam um senso astuto da política, da loucura e da palpabilidade da crença.” Na foto, vemos *Moondog* à frente de um muro: parece sério. Ele não está centralizado, o que quebra um pouco da seriedade. Diane o fotografou de corpo inteiro. Era uma imagem absurda com seu cajado e seu capacete. Ele parece bem centrado em si mesmo, nem cego nem louco, mas imbuído da sua tarefa no mundo, como um “visionário sem visões”.

A relação aprofundada entre Diane e aqueles que ela fotografa permitiu-lhe evitar clichês. Diane fotografou Lauro Morales, o anão mexicano, diversas vezes, tendo a oportunidade de conhecer seus pensamentos e hábitos. Quando da sua famosa foto (p.85), com Morales de peito de fora, enrolado na toalha, a conexão entre eles era palpável, quase erótica. Como havia dito Diane em determinada ocasião, tirar uma fotografia tem a ver com sedução (Bosworth, op.cit.:193).

Nestes negativos de 1960, vemos Morales no seu quarto de hotel. Aqui, vemos Arbus tentando fotografá-lo de uma forma diferente da comum. Ela tenta mostrar Morales como uma pessoa feliz, divertida, com senso de humor, e muito bem resolvida com seu corpo. Diane conta que quando ele se inclinava e se aproximava dela, ela o fotografava com uma espécie de maravilhamento. Se compararmos este negativo com a famosa foto de 1970, veremos que o tempo deu a Arbus e a Morales uma maturidade e uma segurança que é imediatamente sentida na imagem. A foto de 1970 é muito mais provocativa em relação ao tipo de imaginário que criamos sobre o anão em geral.

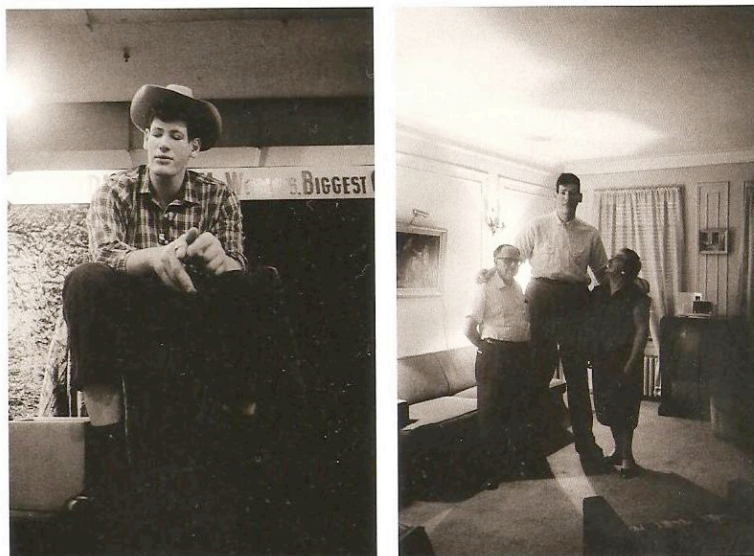


Folha de contato com fotos do anão mexicano Lauro Morales, no seu quarto de hotel, em 1960.

Considerar que essa relação seria interesseira por parte de Arbus, seria desmerecer a capacidade de percepção, entrega e confiança por parte dos estigmatizados. Vemos, através da pose nas fotos, que todo o trabalho era fruto de uma imensa colaboração mútua. Essa relação que Diane mantinha com quem fotografava é o que, podemos dizer, fez dela uma fotógrafa inteira, generosa, e não



perversa. O tempo e a intimidade permitiram a Diane apurar a sua sensibilidade. É o que percebemos também nas fotos que ela tirou de Eddie Carmel, o gigante judeu do *Bronx*.



Eddie Carmel no *Hubert's Museum* como o maior caubói do mundo, e Eddie em casa com seus pais, ambas de 1960.



*A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y. 1970*

As fotografias de 1960 resultam menos expressivas do que as 1970. Nas primeiras, a altura de Carmel não parece ser o tema principal da foto. Arbus procura suavizar a sua estranheza colocando ele ora sentado, ora com os pais “normais” em seu apartamento “normal”. Na fotografia de 1970, vemos o olhar de surpresa renovada da mãe: “Oh, não! O meu filho é um monstro!” Diane consegue injetar na imagem a estranheza e o incômodo que ela gera. O gigante parece quase submisso ao olhar da mãe. Diane, com o tempo, aprende que não deve recalcar a estranheza. Realçar os conflitos que ela faz brotar é o melhor caminho para se tirar uma boa fotografia.

Com Eddie, Diane manteve uma relação igualmente duradoura. Ela o fotografou por mais de 10 anos. Não revelou os negativos das fotografias tiradas senão em 1970. Primeiro, ela o fotografou no escritório de seguros na rua 42, onde ele trabalhava. Depois, fotografou-o andando pela *Times Square*. Quando ele estava de bom humor, ele inventava poesias para ela. Diane disse: “Você daria a ele uma palavra ou duas e então ele comporia um poema para você” (Arbus apud Bosworth, op.cit.:193).

Ela ficava estupefata pela sua altura enorme, principalmente quando estava sozinha com ele numa sala. Ela contou, certa vez, a uma turma sobre como ele era muito comovente: “quando ele se deita no chão, porque ele parece de uma forma como Alice. Quer dizer, há algo de extraordinário na forma como ele preenche num sofá. Não sei – como uma montanha” (Arbus apud Bosworth, op.cit.:194).

Eles desenvolveram uma grande amizade. Diane convidou-o para a abertura da exposição *New Documents*, no MoMA, em 1967. Eddie convidou Diane até sua casa, para que Diane o fotografasse lá, no *Bronx*, aonde ele vivia com seus pais, que tinham estatura “normal”. Ele estava morrendo lentamente de uma doença nos ossos, mas continuava falando sobre se juntar ao carnaval. Ele fazia o papel do *cawboy* mais alto do mundo para o circo *Ringling Brothers*, na *Madison Square Garden*. De 1962 até 1970, Diane retornou várias vezes ao apartamento de Eddie até capturar a imagem que queria, na qual o gigante e seus pais se confrontam mutuamente (Bosworth, op.cit.: 194).

Ela fotografou o Judeu Gigante como uma figura mítica, fechado na sua modesta sala no Bronx, um membro não convencional de uma família convencional, como ela própria escreveu:

“Eu conheço um gigante judeu que mora no *Whashington Heights* ou no *Bronx* com os seus pequenos pais. Ele é trágico, mas com uma amargura curiosa, um tipo de sagacidade burra. Os pais são ortodoxos e repressivos e clássicos e desaprovam sua carreira no carnaval... Eles são uma família verdadeiramente metafórica. Quando ele se levanta com seus braços envolvendo cada um, parece que esmagaria seus pais de bom grado. Eles brigam terrivelmente de um jeito completamente típico que só parece exagerado pela sua tragédia... Arrogante, angustiante e até bobo” (Arbus apud Philips, op.cit.:67, tradução livre da autora).

O que ocorre muitas vezes com o indivíduo estigmatizado, e isso é um fator central, é que ele tende a ter as mesmas crenças sobre identidade que os indivíduos normais. No seu sentimento mais profundo, ele se confunde e se considera “normal”, um ser humano como os outros e que merece um destino agradável (ibidem: 16). É exatamente o que acontece com Carmel. Eddie confidenciou a Arbus que ainda nutria o sonho de ser um grande ator, mas os únicos papéis que conseguia na TV eram de monstros. Ele havia feito o filho de Frankenstein num filme chamado *The Head that Would not Die*. Nesse filme, ele mordida fora o braço de um homem e lançava uma garota semi-nua por sobre uma mesa. Ele se gabava para Diane de ter feito um teste para um show da Broadway – o de um jogador de basquete em *Tall Story*. Papel que ele não conseguiu por ser alto demais (Bosworth, op.cit.:194).

O estigmatizado, geralmente, percebe que, não importa o que os outros falem, não estão dispostos a aceitá-lo e travar com ele uma relação em bases iguais. Além disso, os padrões que ele incorpora da sociedade faz com que ele acabe concordando que está abaixo do que deveria ser (Goffman, op.cit.:17).

Uma resposta comum, por parte do estigmatizado, é a afirmação das limitações daqueles considerados “normais” (ibidem: 21). Um esclerótico múltiplo, por exemplo, diz que o fato de se ter um corpo saudável que vê e ouve não significa que este corpo esteja de fato ouvindo e vendo, podendo estar verdadeiramente cego para o que ocorre à sua volta. Ele pode não perceber, por exemplo, um aperto de mão afetuoso ou uma voz que está ansiosa por conforto. Como fala um cego, a

cegueira não é pior do que o caso de uma pessoa que seja incapaz de aceitar amor (ibidem), noção implícita nas duas fotografias de Arbus, exibidas abaixo.

Na fotografia *Blind couple in their bedroom, Queens, N.Y. 1971* (p.78), Diane revela-nos uma relação de profunda intimidade entre dois cegos. Eles estão num gesto de carinho e acolhimento, abraçados um ao outro em sua cama. Esta foto traz uma abordagem sensivelmente diferente das fotos de casais famosos que Arbus havia tirado para uma revista. Naquelas fotos, Arbus procura realçar a distância do casal, ela capta o momento em que um parece estranho ao outro. Na foto abaixo, a pintora Jane Wilson e seu marido, o escritor John Gruen, estão na sala de estar de um apartamento chique. O ambiente familiar parece estranhamente impessoal. As duas cadeiras simétricas parecem configurar uma cena teatral, ao invés de um apartamento. O abraço entre os dois parece uma pose forçada, que os distancia mais do que os aproxima. Eles estão rígidos. Jane parece desconfortável com a bochecha apoiada no ombro do marido. Eles estão tão conscientes de si que o amor parece ter ido embora. As janelas, berrando ao fundo da imagem, parecem ser cada uma reservada para cada um deles. Jane parece ter saído daquela luz, e para ela retornará, após a foto. O escritor parece igualmente ansioso por retornar ao lugar que lhe pertence. A distância entre as duas cadeiras marca a distância do casal.

O oposto ocorre na foto *Blind couple in their bedroom, Queens, N.Y. 1971* (p.78). Esta foto transmite uma profunda ternura, pela maneira como se enlaçam um no outro. O quarto aparenta ter poucos objetos. Vemos como eles se entregam de maneira generosa ao clique da fotógrafa que, por sua vez, retribui a generosidade. É importante notar como um cego procura ao outro cego para uma relação amorosa, o que traz implícita a idéia de não aceitação por parte dos “normais”. A única janela, ao fundo, consolida a união do casal. A fotógrafa, inclusive, se distancia deles, como indicasse não fazer parte dessa união tão sólida. Arbus procura realçar o envolvimento do casal, além de registrar os seus corpos em ângulos não necessariamente embelezadores. Os corpos inclinados revelam o largo quadril da mulher. Seu objetivo não é romantizar, mas expor.



A pintora Jane Wilson e seu marido, o escritor John Gruen, da série “*On Marriage*”, publicado na *Harper's Bazaar*, em maio de 1965



*Blind couple in their bedroom, Queens, N.Y. 1971*

Esse tipo de resposta engendrada por parte dos “estigmatizados” (de encontrar as vantagens que os anormais podem ter sobre os normais) tem semelhanças com a atitude de Arbus de mostrar as “limitações dos normais”. No caso, é como se Arbus se colocasse do ponto de vista dos “estigmatizados” ao tirar a fotografia - quando ela fotografa um normal de maneira estranha, ou quando ela fotografa um anão numa situação sexy. Vemos que esta atitude vai se refletir em todas as suas fotografias. Pela sua “relativização” da normalidade e da anormalidade, podemos colocar sua obra como consonante com o trabalho de Goffman.

Em 1969, Diane reúne algumas idéias sob o título “Estigma”. Ela havia lido outro livro de Goffman além do *Estigma*, *Asylums: Essays on the Social situations of mental patients and other inmates* (Sussman, op.cit.: 340). Segundo Sussman, o livro *Estigma* intriga muito a Arbus. A palavra, para ela, tem um significado muito amplo. Entre as idéias para fotografias, encontram-se: colônia de leprosos, hipnose, pessoas pequenas da America, rainhas de concurso de beleza, alcoólicos, idosos, nus, cegos, mutilados, clubes, clubes de pessoas altas, máscaras, vergonha (Sussman, op.cit.:201). Entre outros livros que ela investiga neste momento estão *Encyclopedia of Aberrations*, um livro psiquiátrico de 1953; e o livro de Joanne Greenberg, uma autobiografia ficcionalizada intitulada *I Never Promised You a Rose Garden*, sobre uma adolescente confinada numa instituição mental, da qual Diane copia uma passagem que fala sobre os lugares em que você tem que escolher um par ou ser escolhido, e que ela só conseguia fazer par com os muito pobres, ou desfigurados, ou loucos. Esta formação de pares não



era planejada, ocorria como que por magnetismo, embora eles soubessem em seus corações o porquê. Eles se odiavam e odiavam também as suas companhias, diz o livro. (Greenberg apud Sussman, op.cit.: 201).

Diane se entregava para aqueles que ia fotografar assim como eles se entregavam a ela. Arbus era fotografada por eles tanto quanto eles por ela. Não só simbolicamente, como literalmente em alguns casos. Nesta folha de contato, temos um exemplo claro de como Diane aprofundava a experiência, envolvendo-se de corpo inteiro.



Folha de contato #44567 de um casal no sofá.

Nesta folha de contatos, podemos ver que, no segundo *frame* de cima para baixo, na segunda coluna, Diane está nua, deitada por sobre o colo do rapaz negro. Essa foto é altamente reveladora da disponibilidade de Diane em relação àqueles que fotografava. Esse tipo de relação nos prova que Diane não buscava apenas o olhar invasivo ou chocante. Ela buscava verdadeiramente a experiência, como disse Marvin Israel. E registrava a experiência com os olhos mais honestos e precisos. A fotografia de Weegee

procura a violência da cena. A fotografia de Arbus procura a violência e a doçura, produzindo retratos ambíguos e únicos.

Robert Benton, um dos editores da *Harper's Bazaar*, (que manteve uma fotografia de Diane Arbus na sua sala por muito tempo), afirma que fazia parte do estilo de Diane nivelar a todos, independente de quem fosse, e fazer tanto o *freak* quanto o normal parecerem, em alguns aspectos, os mesmos (Bosworth, op.cit.:199). Para Sandra Phillips, a contribuição de Arbus não se deu pelo tipo de gente que ela fotografava, mas no que ela era capaz de extrair da experiência. Produzindo um trabalho chocante pela sua pureza, e pela audácia do seu compromisso com a celebração das coisas como elas são. Sua recusa em proteger as pessoas que ela fotografava, a sua aceitação do desafio do encontro, constituem um profundo e tolerante humanismo, segundo ela. (Phillips, op.cit.: 67).

Marion Magid diz que não se olha impunemente uma foto de Arbus. Começa-se vendo o que foi proibido de ser ver durante toda a vida. Mas então acontece uma inversão. Como quando se olha o rosto adormecido de uma pessoa familiar e se percebe a sua estranheza. Quando se encontra o olhar de um anão, ou de um travesti, acontece uma negociação entre a fotografia e o espectador. Numa espécie de processo de cicatrização, nós somos curados de nosso crime por termos nos atrevido a olhar. A fotografia nos perdoa por estarmos olhando. Para Magid, por fim, a grande humanidade de Arbus foi ter santificado a privacidade que ela parece ter violado (Magid apud Phillips, op.cit.:331).

Diane disse ter ficado horas olhando para a foto *Coney Island bather, 1941* (p.81) de Lisette Model. Numa carta a Model, ela conta: “Querida Lisette, eu estive olhando e olhando para ela. Faz sentir-me bem, Quero te dar uma também” (Arbus apud Sussman, op.cit.: 192). Uma das anotações do caderno de Diane, fazia referência a uma sabedoria oriental que dizia que passa-se do tédio ao maravilhamento. Esta foto emana uma espécie de permissão, um tipo de “*let it be*”, uma redenção.

Em 1969, Diane começa a fotografar pessoas com retardo mental clínico, internadas em duas instituições de Nova Jersey. O projeto se estende até 1971. A foto *Untilted (10) 1969-1970* (p.81) possui semelhanças com a foto da banhista de Model. O corpo grande entregue à seu peso, abraçado pela natureza, e o sorriso estonteante que prende a atenção, tanto numa foto quanto na outra. Arbus clica: *Freak out!* Torne-se o estranho que há dentro de você.



*Coney Island bather, 1941, por Lisette Model*



*Untitled (10) 1979-71*

Diane Arbus não foi a única na história da fotografia a lançar um olhar para as margens da sociedade. No próximo item, trataremos das principais influências de Arbus. Diane resgata algumas tradições da fotografia, mas retrabalha-as a partir do seu próprio olhar. Pudemos compreender, neste tópico, como a sensibilidade da época contribuiu para o olhar que Diane construiu sobre a diferença. Analisaremos, em seguida, diversas fotografias que têm por tema o “anão”. Veremos de que forma cada fotógrafo trabalha, apresentando as semelhanças e as diferenças em relação ao estilo de



Arbus. Entenderemos com mais clareza a especificidade das imagens produzidas por Diane Arbus.

## 2.4 Principais Influências

Neste item, veremos que Diane Arbus não foi a única nesta tendência de lançar um olhar para a marginalidade e para a anomalia física. A partir de fotografias de Lisette Model, August Sander, Arthur Felig (Weegee) e Diane Arbus, analisaremos o estilo de cada fotógrafo um em relação ao outro. Como todos têm uma fotografia na qual o tema principal é o anão, escolhemos manter a regularidade temática para criar uma unidade no estudo. Facilitando, assim, a percepção das diferenças entre um olhar e outro para a deformidade física.

Susan Sontag, no livro “Sobre fotografia”, diz que a fotografia promoveu uma revisão do que é belo e do que é feio. (Sontag, 2004: 40) A democracia, exaltada nas palavras de Walt Whitman, abrange também a democratização dos critérios estéticos. Whitman não pretendia abolir a beleza, mas generalizá-la. Sontag cita o projeto de Whitman, quando ele diz que “todo objeto ou condição ou combinação ou processo exibe uma beleza” (Whitman apud Sontag, 2004: 40). Fotografar é atribuir importância, diz Sontag. Na experiência americana, onde qualquer um pode ser uma celebridade, nenhum momento é mais importante do que outro, nem ninguém é mais interessante do que outra pessoa. (Sontag, 2004: 41) Whitman diz ver beleza em coisas banais, até mesmo na escória. Ele fala em pessoas vulgares, escravos, ervas e *anões*. Segundo Sontag, o projeto democratizador da fotografia no século XX é filho do projeto revolucionário de Whitman. No entanto, Sontag conclui que essa tentativa de generalizar a beleza não foi bem sucedida: “Ao fotografar anões, não se obtêm majestade e beleza. Obtêm-se anões” (Sontag, 2004: 41).

Podemos dizer que três fotógrafos marcaram Arbus definitivamente: August Sander, Arthur Felig (mais conhecido como Weegee) e Lisette Model (Phillips, 2003). Todos eles, em algum momento, fotografaram um anão. Dos três, aquela que a marcou de forma mais direta e definitiva foi Lisette Model, com quem Diane fez aulas em 1956 e 1957. Diane Arbus atribui a Model a gradual compreensão de si como fotógrafa (Sussman, op.cit.: 141). Model conta que, durante suas aulas, nunca um aluno a escutou

com tanta atenção, de forma a parecer que Diane escutava a si mesma, através das palavras de sua mestra (ibidem).

Model costumava dizer em suas aulas: “Não dispare a fotografia até que você sinta isso nas entranhas”, ou “Nunca fotografe algo que você não esteja apaixonado”<sup>11</sup>. Algumas destas citações de Model parecem de fato ecoar determinadas palavras de Diane. Por exemplo, certa vez, disse Model: “Novas imagens nos rodeiam o tempo todo. Elas são invisíveis apenas por causa da rotina estéril e do medo”<sup>12</sup>. Isto lembra a famosa frase de Diane, quando ela diz que “eu realmente acredito que há coisas que ninguém veria a não ser que eu as fotografasse” (Arbus apud Phillips, 2003: 50).

Outra semelhança entre as falas de Diane e Model se refere ao interesse da primeira por aquilo que *não* se vê numa fotografia, quando Model disse: “A câmera é um instrumento de detecção. Nós fotografamos não apenas o que sabemos, mas também o que não sabemos”. Numa outra citação famosa, Arbus diz: “Minha coisa favorita é ir aonde eu nunca fui antes. (...) Nada nunca é como te dizem que é. Aquilo que eu nunca vi antes é o que mais reconheço” (Arbus apud Philips, 2003: 54). Podemos apontar, nas falas de ambas, uma tendência a buscar aquilo que está escondido para fotografar, uma tendência a olhar para aquilo que foi relegado ao campo de menor visibilidade. Além disso, a relação visceral de ambas com o tema também parece apontar para uma coincidência das sensibilidades.

Lisette Model nasceu na Áustria, em 1901, mas se mudou em 1937 para Manhattan, onde exerceu grande parte da sua carreira. Ela fotografava, basicamente, pessoas à margem da sociedade. Uma de suas imagens mais conhecidas é a de um mendigo que parece estar descansando. O seu olho, no entanto, está alerta para a fotógrafa que o flagra. Em outra série de fotografias, ela capturou os reflexos dos transeuntes nas vitrines da 5ª Avenida. Ela fotografou cegos e desabrigados, assim como *performers* de casas noturnas não-convencionais. Model se interessava por temas que não fossem atraentes. A brutalidade do tema era realçada por suas impressões em grandes dimensões (16 x 20 *inches*) em papéis de textura espessa. Muitas vezes, suas

---

<sup>11</sup> Informação disponível em <http://www.photoquotes.com/ShowQuotes.aspx?id=481&name=Model,Lisette>, acessado em 14 de dezembro de 2010.

<sup>12</sup> Ibidem.

fotos eram borradas ou fora de foco. Tudo isso contribuía para consolidar a sua visão negativa do mundo<sup>13</sup>.

John Szarkowski escreveu no livro *Modos de Olhar: 100 fotografias do Acervo do Museum of Modern Art* (1999), sobre Model, sobre a dificuldade de discernir se “o seu papel como fotógrafa deveria ser pensado como aquele de uma bruxa boa, exorcizando o mal com a câmera, ou mais simplesmente como o trabalho de um colecionador juntando material para um catálogo sobre os pecados capitais”<sup>14</sup>. Não deixa de ser uma dúvida similar àquelas que levantamos sobre Arbus na introdução do trabalho: o seu olhar para a marginalidade era perverso ou generoso?

Diane se envolveu com fotografia na época de seu casamento com Allan Arbus, em 1941. Eles mantinham uma parceria profissional dedicada à fotografia de moda. No entanto, nesta época, Diane já perseguia alguns interesses pessoais. Logo após abandonar a parceria, em 1956, Diane foi fazer um curso com a fotógrafa Berenice Abbot. O curso lhe ensinou, basicamente, como manusear a parte técnica da câmera fotográfica, ensinamento que ela repassou a Allan. Depois, Diane fez um curso com Alexey Brodovitch, que parece não ter sido muito satisfatório. Brodovitch era editor de arte da revista *Harper's Bazaar* e considerava que o fotógrafo deveria procurar uma novidade a qualquer custo, até mesmo em detrimento do conteúdo. Finalmente, ainda no mesmo ano, ela fez um curso com Model. Allan relembra: “Foi uma abertura mágica. Depois de três semanas ela se sentiu totalmente livre e capaz de fotografar”. Quando Model a perguntou o que ela gostaria de fotografar, Diane levou alguns dias para encontrar a resposta. Finalmente, disse-lhe: o mal (Allan apud Sussman, 2003:141).

---

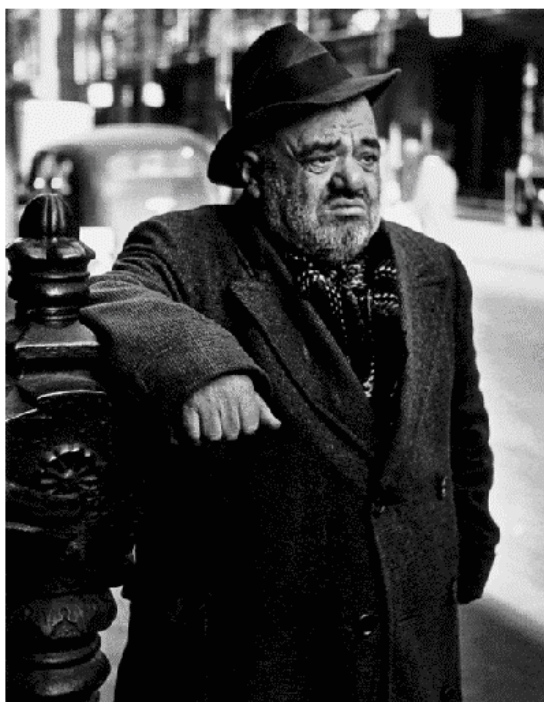
<sup>13</sup> Informação disponível em [http://www.masters-of-photography.com/M/model/model\\_articles1.html](http://www.masters-of-photography.com/M/model/model_articles1.html), acessado em 14 de dezembro de 2010.

<sup>14</sup> Ibidem.



*Mexican dwarf in his hotel room, N.Y.C., 1970*

Esta fotografia data de 1970. Nela, vemos o anão mexicano no seu quarto de hotel. Diane observou o chapéu dele “que enfatiza sua nudez, enrolado delicadamente numa toalha e registrou seu olhar doce, implicando nosso próprio ser como observadores quando olhamos para a foto” (Phillips, 2003: 58). A maneira direta e franca com que o anão nos olha sugerem certo confronto.



*Black dwarf, Lower East Side, 1950, por Lisette Model*

A imagem do anão negro de Model lembra a do anão mexicano de Arbus. O chapéu, o bigode e a doçura do olhar são os mesmos. Na foto de Model, o anão parece ter seu olhar perdido na distância. Seu olhar amplia o espaço que, pelo enquadramento, parece sufocado. O corpo do anão ocupa quase o espaço inteiro da fotografia. Com este artifício, Model relativiza o seu tamanho. Ele parece enorme. A ponto de podermos nos perguntar: como podemos ter certeza de que se trata de um anão? O tecido do seu casaco cai sobre a calça, suas pernas se perdem na sombra projetada na rua e pendem para além da fotografia, no extra-quadro. Nada na foto pode nos dar a medida do seu tamanho, senão esta estrutura de ferro na qual seu braço está apoiado. O olhar lançado para o lado é um artifício que faz com que o espectador se identifique com o ponto de vista do modelo. O olhar frontal é o olhar que clama por sua própria subjetividade. O olhar lançado para a vida faz o modelo representar um papel. O espectador, portanto, é convidado a projetar os seus fantasmas sobre o corpo do anão (Mondennard, 2009:18). Nesta foto, profundamente humana, nos compadecemos do anão, como manda a sensibilidade da época. Pressentimos o seu sofrimento pela sua expressão, os olhos frisados e a boca forma a meia lua invertida, o oposto de um sorriso. Tudo na foto concorre para suavizar a sua anomalia física. Sua elegância é digna de nota, com o cachecol e o chapéu bem posicionado. Aliás, só ficamos sabendo da cor de sua pele pela legenda da foto, senão poderia nos passaria totalmente despercebido o fato de ele ser negro.

Na foto de Arbus, em contraponto, o anão mexicano nos olha. Esse olhar provoca o desconforto que a foto de Model procura suavizar. Ele reclama sua subjetividade. Convoca-nos à luta, nos obriga a relacionarmos-nos com ele. Na foto de Arbus, as pernas poderiam estar envolvidas totalmente pela toalha. Mas não, vemos a ponta do seu pé, que desestrutura a perspectiva. Pelas proporções do corpo humano a que estamos acostumados (a partir das quais se construiu as leis da perspectiva no Renascimento) os pés do anão parecem enormes em relação ao resto do corpo. Como na análise de José Gil que Ieda Tucherman apresenta, no livro Breve História do Corpo e de Seus Monstros, “o anão descentra ligeiramente a ordem do quadro e toda a organização da representação” (Gil apud Tucherman, 1999: 121). Sua perna é curta, sua mão é pequena, embora o rosto seja comprido. Vemos o seu peitoral, numa sensualidade surpreendente, de uma maneira que nunca imaginávamos, ou de uma forma que nunca pensaríamos num anão. Nesta foto, já vemos toda a contradição do olhar de Arbus: de um lado uma espécie de atração física pelo seu corpo, de outro, a

tentativa de deixar evidente a sua estranheza. Diane o fotografa num ambiente íntimo, acolhedor, onde veste suas próprias roupas e mostra-se abertamente. É um local onde se sente seguro, onde o seu próprio olhar sobre si se sobrepõe aos demais. O anão mexicano de Arbus lança um olhar para fora desse mundo. Não é um olhar reflexivo, perdido na paisagem. É um olhar lançado a nós, espectadores, herdeiros diretos dos freqüentadores dos *side-shows*, clientes de Barnum e da Disney. A nós, *vouyeurs*, ele lança um olhar não só doce, como desafiador. Ele nos pergunta, e aí? O que você está vendo? Honestos ou cruéis o suficiente, poderíamos encher a boca para responder: um anão. E, ainda por cima: mexicano.

Ao longo da carreira, Arbus tirou várias fotografias de anões. Arbus apareceu pela primeira vez na imprensa em julho de 1960, num artigo para a *Esquire* intitulado *The Vertical Journey: Six Movements Within the Heart of the City*. Nesta matéria, já se encontrava a fotografia de Andrew Ratoucheff, o ator anão que participara da filmagem do filme *Freaks*. Esta matéria incluía fotos de figuras comuns encontradas nas páginas das revistas populares, como uma jovem garota da sociedade que patrocinava bailes de caridade. Estas fotografias eram acompanhadas por retratos de Hezekiah Trambles que fazia o papel do Congo, *The Jungle Creep* no *Hubert's Museum* na *Times Square*. Ela providenciou tanto o texto quanto as fotos, embora a *Esquire* tenha dispensado suas descrições detalhadas das pessoas que ela fotografou em favor de breves legendas (Phillips, op.cit: 55). Ao colocar, lado a lado, os “normais” e os “anormais”, Diane Arbus já está estabelecendo a relatividade do olhar sobre as anomalias, colocando-os a todos num mesmo nível de “estranheza”.

Foi Andrew Ratoucheff quem levou Diane Arbus ao encontro de duas anãs russas, suas amigas. Arbus fez, então, a famosa foto *Russian midget friends in a living room on 100th street, N.Y.C. 1963* (p.88).



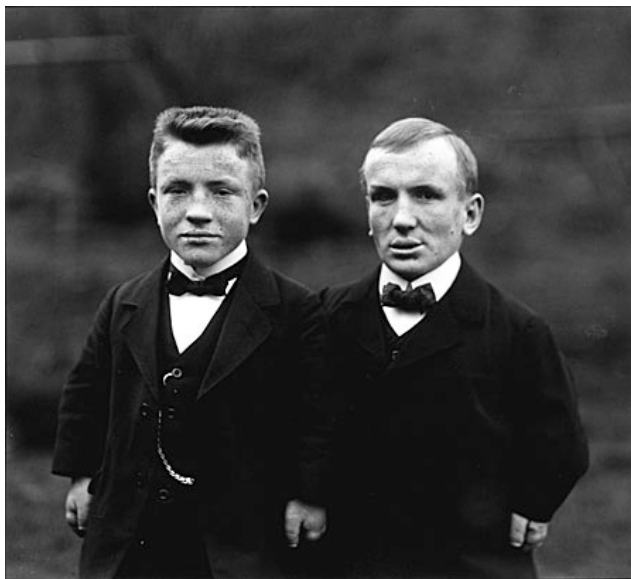
*Russian midget friends in a living room on 100th street, N.Y.C. 1963*

Nesta foto podemos ver como os três amigos estão à vontade, posando quase que para uma fotografia familiar, como se estivessem numa festa de aniversário. Eles estão descontraídos, com os corpos soltos. A anã mais à direita tem o seu corpo inclinado para perto dos outros dois, formando uma pirâmide triangular, que dá harmonia à foto. Mas eles não estão centralizados. Como se Arbus fizesse questão de manter o espelho aparecendo, com as costas de uma das anãs refletida. Ela parece acossada por sua própria imagem, como se levasse uma punhalada por trás. O motivo era caro a Arbus, que dizia considerar sua máquina como um espelho. A mão de Andrew está posta sobre a perna da amiga, que por sua vez tem sua outra mão sob a mão da amiga. Nesta foto, Arbus transmite a afeição deles um pelo outro. Também é importante o fato de que são anões russos, como Morales é mexicano, como o anão fotografado por Model é negro. São minorias dentro das minorias. Como um afunilamento dos estigmas.

Há ainda outras fotos de Arbus que guardam semelhanças muito grandes com fotos de Model, como a fotografia chamada *Woman with a veil on Fifth Avenue, N.Y.C. 1968* parece ser uma homenagem direta à fotografia de Model chamada *Woman with veil, San Francisco, 1947*. Enquanto a foto *Fashion show, Pierre Hotel, N.Y., 1940-46*, de Lisette, lembra a fotografia *Two ladies at the automat, N.Y.C. 1966*, de Arbus.

August Sander foi, sem dúvida, outra grande referência para Arbus, embora o seu ponto de vista seja radicalmente diferente. Assim em Sander como em Arbus, temos os fotografados olhando frontalmente para a câmera e posando para ela, numa clara colaboração com o fotógrafo. Arbus também se inspirou na abordagem antropológica de

Sander e no fato de ele ter fotografado desde as altas classes da sociedade alemã até os camponeses e também aqueles mais à margem, passando por profissionais de várias áreas, como os artistas de circo, padeiros e membros da *intelligentsia*. Através da foto de Sander *Midgets*, de 1906, podemos enxergar suas semelhanças e diferenças com Arbus. Mais especificamente, podemos dizer que são justamente: Sander procura pelas semelhanças e Arbus pelas diferenças.



*Midgets*, 1906, por August Sander

A busca de Sander era fotografar o específico em referência ao típico, o particular dentro de uma ideologia mais ampla (Sussman, op.cit.: 56). Nesta foto, tudo o que pode causar estranheza é deixado de fora. Eles são retratados da maneira mais normal possível. Suas pernas são cortadas pelo enquadramento, o que favorece o “alongamento” das figuras. Suas mãos são também evitadas tanto quanto possível de serem expostas. A presença dos dois anões, espelhados, igualmente vestidos, contribui para forjar uma imagem de igualdade e pertencimento. Suas roupas elegantes dão um ar de elegância aos dois. O objetivo de Sander era compor um retrato amplo da sociedade, categorizando a partir das profissões e colocando assim cada um como membro ativo da construção do coletivo. O seu livro, *Antlitz der Zeit* (FACES DO TEMPO) foi dividido em categorias como: *O Fazendeiro*, *O Mercador*, *Os Artistas*, *A Cidade*, *Classes e Profissões* e *As Últimas Pessoas*, onde ele insere os que eram marginalizados de alguma forma. A fisionomia do indivíduo aparece indexada ao seu extrato social. Sander fotografava isento de preconceitos ou julgamentos. Sua abordagem da fotografia era



documental. No entanto, se analisada em conjunto, sua obra pode ser lida como uma crítica social, uma vez que igualava a todos num momento em que se propagavam idéias nazistas na Alemanha. Sua obra se constituía como uma forte resistência ao regime<sup>15</sup>. Podemos perceber que tanto Lisette Model quanto August Sander procuram amaciar a diferença evidente dos anões em relação aos normais. Isso acontece devido ao fato de que ambos provêm de um contexto nazista, o que explica o desejo deles de igualar o máximo possível um ser humano ao outro.

A pose para foto era necessária, primeiro por conta do tempo de exposição requerido pelos negativos de vidro. Nesta foto de Sander, os anões parecem acomodar-se tranquilamente dentro do instante (Lissofsky, 2008), enquanto as fotos de Arbus trazem a tensão do encontro. O anão de Arbus parece querer nos dizer alguma coisa<sup>16</sup>. Há outras fotos de Sander que também guardam muitas semelhanças com algumas fotos de Arbus, como, por exemplo, as fotos que ambos fizeram de bebês. No entanto, Sander procura neles aquilo os torna igual um ao outro, enquanto Arbus se mantém fiel ao seu estilo de celebração das diferenças de cada um.

Arthur Felig, conhecido como Weegee, foi outro fotógrafo por quem Arbus foi bastante influenciada. Quando Diane estava ajudando Szarkowski a organizar uma exposição sobre a iconografia das notícias diárias para o MoMA, ela fez uma descoberta de 8000 fotos de Weegee na casa de uma velha companheira dele. Arbus escolheu 383 fotos dele, algumas para a exposição e outras para si. “Essa dinâmica selvagem faz todo mundo parecer muito acadêmico. Pessoas se empurrando, gritando, pedaços de eventos secundários jogados no evento principal” (Sussman, op.cit:212).

Weegee foi fotojornalista e tem como característica “penetrar no coração” das situações mais bizarras para ilustrar a realidade horripilante da vida na cidade. Ele criava, através do *flash*, contrastes fortes e sombras profundas. Preocupado mais com o impacto das imagens do que com o estilo (ou o artístico da foto), Weegee desafiava qualquer categorização. Weegee tinha o hábito de ligar seu rádio nos noticiários policiais e, assim, conseguia ser o primeiro a chegar nos locais do crime. Ele

---

<sup>15</sup> Buscariolli, Eduardo. “De Weimar a Gursky – parte 2” *Câmara Obscura* 22 de julho de 2010 <http://camaraobscura.fot.br/2010/07/22/de-weimar-a-gursky-%E2%80%93-parte-02/> acessado em 13 de dezembro de 2010.

<sup>16</sup> Discutiremos a questão da pose nas fotografias de Diane Arbus no próximo capítulo.

fotografava assassinatos, lesões corporais, e outros eventos dramáticos que povoaram os jornais diários de Nova Iorque entre os anos 30 e 40.<sup>17</sup>



*New Year's Eve at Sammy's-on-the-Bowery, 1943,*  
por Weegee<sup>18</sup>

Os personagens enquadrados na fotografia *New Year's Eve at Sammy's-on-the-Bowery, 1943*, parecem ter sido pegos quase no flagra. O movimento pulsante dessa imagem da boemia nos anos 40 nos vem através da mão à direita, solta na foto, e do *barman* que parece estar cantando ou falando algo. Dois homens olham para a foto enquanto a mulher olha para o anão. Outras pessoas mais atrás, cortadas quase inteiramente da foto, parecem olhar para a câmera também. Esta configuração parece ter se dado no momento em que Weegee se aproximou para fotografar, sme muito planejamento. O corpo exposto do anão não oferece defesas para o espectador. O anão aparece no centro da imagem, quase nu, envolto numa toalha branca que parece uma fralda. Ele veste um chapéu onde se lê “1943” numa clara alusão ao ano novo. O chapéu parece de festa infantil ou de palhaço. Ele é o único a vestir o chapéu. O espaço vazio à sua volta sugere que ele era o centro das atenções alguns instantes antes da foto ser

<sup>17</sup> Informação disponível em:

<http://www.profotos.com/education/referencedesk/masters/masters/weegee/weegee.shtml> , acessado em no dia 13 de dezembro

<sup>18</sup> imagem disponível em

<http://rjwhite.tumblr.com/post/309733691/arthur-weegee-felig-new-years-eve-at>, acessado em 13 de dezembro de 2010.

tirada. O anão olha diretamente para a câmera, sabe que Weegee está pra registrá-lo. Não sabemos se faz um bico proposital com a boca, ou se estava apenas a ponto de beber. Nem sabemos se ele parou para a foto ou se foi literalmente pego de surpresa. O anão parece o animador da festa, vestido como uma espécie de mascote, num resquício violento do que havia ocorrido neste mesmo bairro alguns anos antes, no século XIX: a exibição de pessoas diferentes do normal. No entanto, pela sua maneira de segurar no balcão e apoiar a perna no ferro inferior, parece bem consciente da situação e pouco incomodado. O anão nos passa a sensação de que está se sentindo em casa, descalço, bebendo e entre amigos. Parece ainda provocativo e misterioso. Não entendemos direito o que está ocorrendo. A fotografia é chocante, violenta e crua ao expor o corpo anão abertamente, numa situação que parece beirar o escárnio.

Neste item, portanto, analisamos algumas imagens de fotógrafos que exerceram grande influência sobre Arbus. Eles podem nos ajudar a compreender o olhar de Arbus e a sua maneira de abordar os temas, no que ele tem de tradicional e de inovador. Diane dialogou intensamente com a sua época, trazendo no seu trabalho a marca da afeição por aquilo que é contrário às normas, simbolizado pelo corpo anormal. No entanto, ela traz uma novidade fundamental que se constitui na sua aceitação da estranheza. Seu olhar ambíguo para os temas registrados produziram imagens únicas marcadas tanto pelo confronto quanto pela aceitação. Suas fotos são, ao mesmo tempo, violentas e doces.

### **CAPÍTULO 3**

#### **A MÁGICA FALIDA: REALIDADE, FÁBULA E FOTOGRAFIA**

Neste terceiro capítulo trataremos da relação entre fotografia e realidade, assim como da relação de Diane Arbus com a fotografia. Arbus encarregou-se de um projeto fabulístico, que trabalha a subjetividade do meio fotográfico, num período em que o caráter documental da fotografia estava sendo posto em questão. Arbus faz parte de uma geração de fotógrafos que resgatam a tradição fotográfica dos anos 30, mas com uma abordagem renovada. Se a objetividade passa a ser encarada como ilusão, Arbus vai estabelecer todo um universo complexo que engloba um diálogo entre ilusão e realidade, identidade, sonho e construção. Falaremos sobre a relação de Arbus com a técnica, sobre as angústias e descobertas no seu “jogo de xadrez” com as câmeras por ela utilizada ao longo da carreira. Por fim, analisaremos seu trabalho dentro da perspectiva do grotesco, que é a categoria artística na qual sonho e realidade se amalgamam numa expressão do inefável.

##### **3.1 Realidade e Imagem, Imagem e Artificialidade**

Neste item, falaremos sobre a relação entre imagem e realidade, considerando que a invenção da fotografia alterou de maneira definitiva aquilo que entendemos por realidade. A imagem técnica, pela a sua precisão, resgata algo da magia das imagens primitivas, com uma diferença fundamental: a imagem ganha preponderância sobre a realidade. No primeiro capítulo, pudemos compreender o universo da nascente indústria do espetáculo e o papel central desempenhado pelo monstro neste cenário. A fotografia surge neste momento integrando-se à lógica da normalização. No segundo capítulo, vimos como, alguns anos depois, as fotografias de Diane Arbus causam um misto de repulsa e atração que ecoa o tempo das exposições de monstruosidades. No entanto, a obra de Arbus traz a marca de seu momento histórico. Neste terceiro capítulo, por fim, entenderemos que o confronto do homem com a técnica adquire nuances que transformam completamente a maneira de se olhar para o mundo.

Segundo Vilém Flusser, no livro Filosofia da Caixa Preta (2002), lançado em 1983, para entendermos o significado e a dimensão do impacto da fotografia na vida moderna, devemos considerá-la segundo seus ângulos apocalípticos. Isso significa

pensar a fotografia como alterando de maneira fundamental o relacionamento do homem com o mundo e com a imagem. A fotografia transforma uma relação que se alternava entre o pólo da aparência e o pólo da verdade desde Platão, onde ora um pólo adquiria mais relevância, ora o outro. A imagem fotográfica emerge na interseção entre estes dois pólos. Ela carrega um vestígio do real que remete às primeiras funções da imagem na sociedade humana: a função mágica. Entre cópia e original, segundo as compreensões primitivas, havia um elo não só forte, não só de causa e efeito, mas acreditava-se que ambos portavam uma mesma essência do real. A relação entre a magia e a técnica vai ser analisada a princípio por Walter Benjamin, mas depois também por Susan Sontag e Vilém Flusser.

A originalidade da fotografia, segundo Susan Sontag, autora do livro Sobre fotografia (2004), consiste no fato de que, no momento em que triunfa o secularismo, “algo semelhante ao status primitivo das imagens renasce – ainda que em termos inteiramente seculares” (Sontag, 2004: 172). Algo da base mágica da imagem foi restituída pela fotografia. “Uma foto não é apenas semelhante ao seu tema (...). Ela é uma parte e uma extensão daquele tema: e um meio poderoso (...) de ganhar controle sobre ele.”

No entanto, há uma diferença entre as imagens primitivas e as imagens atuais. Enquanto a tendência primitiva era a de atribuir às imagens predicados das coisas reais, a tendência atual é a de atribuir às coisas reais, os predicados de uma imagem. As noções de real e de imagem não são estáticas. Quando uma muda, o mesmo ocorre com a outra. A realidade, ao ser experimentada como um conjunto de imagens, permite que a fotografia recicle a maneira de se ver o real.

Walter Benjamin, no livro Magia e Técnica, Arte e Política (1994), já afirmava que a forma de percepção da sociedade está sujeita a mudanças, de acordo com as transformações no seu modo de existência. A percepção humana é condicionada não só pela natureza humana, mas também pela história. Sontag dirá que as câmeras alteram a visão, tornando-a fragmentada.

A força da fotografia manipula o observador, que passa a ver o mundo fotograficamente. A consciência histórica é, aos poucos, suprimida. A imagem técnica, primeiro, atrai e, depois, neutraliza. O evento registrado pela câmera vai, a princípio, receber uma dosagem a mais de realidade. A tendência, porém, com o tempo, é que as imagens anestesiem os receptores da mensagem. A relação entre realidade e imagem fotográfica é de tal ordem que, atualmente, para que um evento ganhe ar de realidade,

ele necessita ser fotografado. Por outro lado, o espectador de uma fotografia, caso veja o acontecimento com os próprios olhos, continuará a ver o evento pelas mesmas categorias da fotografia. Segundo Flüsser, o espectador está programado para ver magicamente. A própria fotografia vai ser a portadora do real. O universo mágico, ao qual Flüsser se refere, é o universo das fotografias. A imagem técnica atua como se fosse o próprio mundo, e não um símbolo dele. O homem passa a enxergar símbolos acreditando ser a própria realidade.

É a precisão da imagem técnica que lhe confere este valor mágico. Benjamin observa que, quanto mais exata for a técnica, mais o observador da fotografia vai encontrar nela a “centelha do aqui-agora”, a “centelha do acaso”, aquela que tornará a imagem ainda mais coincidente com a realidade. Isto se dará independente do quão planejada tenha sido a fotografia.

O inconsciente ótico percorrido pela câmera (através da câmera lenta e do close, por exemplo) propicia que a câmera penetre nas camadas do nosso pensamento. A onipresença das fotografias nos impede que percebamos sua presença. “Nós (...) estamos *surdos oticamente* diante de tal poluição. As cores penetram nossos olhos e nossa consciência sem serem percebidas, alcançando regiões subliminares, onde então funcionam” (Flüsser, 2002: 62).

Assim como Sontag disse que tudo existe para terminar numa foto, Flüsser afirma que tudo tende para as imagens técnicas, “são elas a memória eterna de todo empenho. Todo ato científico, artístico e político visa a eternizar-se em imagem técnica, visa a ser fotografado, filmado, videoteipado” (Flüsser, op.cit.:18). Portanto, os atos são efetuados tendo como objetivo o registro e a memória. As fotografias e as imagens técnicas constituem um universo de memória que abole o ato histórico. “O universo das imagens técnicas vai se estabelecendo como plenitude dos tempos.”

A fotografia transforma a realidade num conjunto de partículas manipuláveis, que englobam a história. A fotografia reforça uma visão da realidade como constituída de unidades pequenas, em número aparentemente infinito, como as fotos que podem ser tiradas de qualquer coisa é aparentemente infinito. Na fotografia, tomamos uma parte pelo todo. Segundo Sontag, as câmeras miniaturizam a experiência e transformam a história em espetáculo. Se, num primeiro momento, as fotos despertam emoção e solidariedade; a longo prazo, elas se tornam moralmente anestésicas. Por outro lado, as fotografias servem como objetos de vigilância para os detentores do poder institucional.

A reação contra os usos repressores da fotografia é que vai qualificá-la como arte. Se vivemos cada vez mais em função da magia da imagem, é porque as fotografias modelam os seus receptores. “Estes reconhecem nela forças inefáveis, vivenciam concretamente o efeito de tais forças e agem ritualmente para propiciar tais forças” (ibidem: 57). Segundo Flüsser, o universo criado pelas fotografias constitui o absurdo da nossa sociedade. Para emanciparmo-nos desse absurdo seria necessário romper esse círculo mágico. As fotografias não são objetivas, são ilusórias.

No próximo tópico, procuraremos entender de que maneira Arbus lidou com a técnica, de forma a extrair dela expressões artísticas. Se neste item fizemos uma análise do impacto da fotografia na nossa sociedade, procuraremos entender de que maneira Diane Arbus vai lidar contra o ilusionismo do meio fotográfico. No próximo tópico, aprofundaremos a nossa compreensão sobre a relação de Arbus com as câmeras e com o processo químico de revelação das imagens. Diane procurou realçar o ar de artificialidade tanto das situações fotográficas quanto das situações culturais nas quais os seus modelos estavam inseridos.

### **3.2 O Fotógrafo e a Técnica**

No item anterior, consideramos a complexa relação entre realidade e imagem. Neste item, procuraremos estabelecer a relação de Diane Arbus com a técnica. Disse Arbus: “Eu decidi que a fotografia é um tipo de sina privada minha. Como uma virtude, eu a acho realmente difícil de sustentar” (Sussman, op.cit.:195, tradução livre da autora). De fato, as angústias de Arbus com câmera e com as suas fotografias foram muitas, e vão se refletir nas soluções encontradas para problemas técnicos e estéticos. Arbus procurava aquilo pelo qual ninguém mais se interessava. Seu objetivo era fazer um registro que não fosse belo. Através de uma aparente displicência, Arbus efetuou com precisão imagens que chocam pela sua crueza, pela sua aparente descontração e intensa intimidade.

O ângulo apocalíptico da fotografia aparece na medida em que podemos considerar, segundo Flüsser, o modelo da relação entre o fotógrafo e a câmera como modelo para a relação do homem com a técnica. Esta relação é de confronto, mas também de “deglutição”. No mundo pós-industrial, o homem não mais domina ou se submete à máquina. Mas é por ela tragado, está dentro da máquina, brincando com os

seus programas. As possibilidades do aparelho são tantas que o fotógrafo nele se perde, ao tentar descobrir-lhe as potencialidades. “Um sistema assim tão complexo é jamais penetrado totalmente e pode chamar-se *caixa preta*.” (Flüsser, op.cit.: 24) O fotógrafo domina o aparelho ao definir o que entra nele e o que sai, mas é por ele dominado na medida em que não sabe o que se passa dentro da caixa preta. A capacidade do homem de vencer os programas pré-existentes na câmera em função daquilo que ele almeja constituirá a boa fotografia. O fotógrafo que deixar-se vencer pelas infinitas possibilidades do programa instituído na caixa preta produzirá a má fotografia. Flüßer compara a atividade do fotógrafo com a do enxadrista, que está sempre procurando um lance “novo” para realizar uma das virtualidades ocultas no programa do jogo.

Diane Arbus estava consciente do confronto que deveria ser estabelecido com a técnica de modo a conseguir alcançar, através dela, a expressão artística. Quando Arbus começou a freqüentar as aulas de Lisette Model, demonstrou à sua professora uma angústia quanto à fotografia. Diane dizia que um pintor poderia usufruir da imagem que construía em cada traçado, enquanto o fotógrafo possuía uma relação mecânica com a imagem. Model conversou com Diane sobre o quão antiga é a câmera fotográfica, “e falou sobre a luz e se a luz realmente tinge a prata, ou o que quer que seja aquela coisa no filme, portanto a memória pode tingir também” (Arbus apud Sussman, op.cit.: 330, tradução livre da autora). Numa carta a Marvin Israel, Diane parece ter encontrado uma resposta satisfatória sobre a diferença entre um fotógrafo e um pintor: “Vocês inventam enquanto eu descubro” (Arbus apud Sussman, op.cit.: 147, tradução livre da autora).

Embora Arbus fotografe desde o começo da década de 40, só em 1956, aparentemente pela primeira vez, ela começa a numerar os seus negativos e as folhas de contato correspondentes com #1, e assim por diante. Ela mantém esse sistema pelo resto da carreira. Entre os primeiros, estão rolos de negativos 2 ¼ quadrados feitos com a Rolleiflex. Ela logo abandona esse formato a favor de uma Nikon 35 mm, e apenas retorna para aquele formato em 1962, quando o quadrado se torna uma marca do seu estilo maduro.

Enquanto trabalhava com uma Nikon SLR 35 mm, antes de 1958, ela costumava usar o negativo para buscar a sua foto verdadeira, cortando o negativo de acordo com a sua seleção. Assim, a fotografia de uma multidão era transformada numa fotografia de rosto. Ela utilizou esta técnica até 1958 (Phillips, op.cit.:52). Arbus costumava fotografar em locais públicos e abertos, como em *Coney Island*, *Central Park* e nas



ruas. Além de fotografar salas de cinemas. Ela procurava acentuar o grão do filme para que suas fotos se tornassem mais fabulosas.

“Quando comecei a fotografar, eu costumava fazer imagens granuladas. Eu estava fascinada pelo que o granulado fazia porque eu faria um tipo de tapeçaria de todos estes pequenos pontos e tudo seria traduzido para este meio de pontos. A pele seria como a água que seria como o céu e você está lidando a maior parte com preto e branco, não tanto com carne e sangue” (Arbus apud Phillips, op.cit.: 59, tradução livre da autora).

Em 1962, ela abandonou a Nikon SLR 35mm em favor de uma câmera 2 ¼ reflex binocular. Ela usou uma Rolleiflex e depois uma Mamiyaflex, que geravam um negativo maior e, portanto, imagens mais precisas. Não se sabe claramente quando Arbus começou a considerar o formato 2 ¼ como alternativa para o 35mm, ou precisamente o que a levou nesta direção. Um dos fatores parece ter sido o desejo por mais claridade: “Eu queria ver a diferença real entre as coisas... entre a carne e o material, as densidades de diferentes tipos de coisas: ar e água e brilho... Eu comecei a ficar vidrada em claridade” (Arbus apud Sussman, op.cit.:159, tradução livre da autora). A transição lhe ocupa boa parte do ano.

A princípio, Arbus se sente incapaz de fotografar com a nova máquina. Numa carta a Lyn e Bob Mersevey, seus amigos, datada de janeiro de 1962, Arbus escreve sobre a mudança de máquinas:

“Estou muito abatida e assustada. Talvez eu tenha descoberto que eu tenho de usar o 2 ¼ x 2 ¼ em vez do 35 mm, mas o único resultado tangível até agora é que eu não consigo fotografar de jeito nenhum. Eu estou inapta e sem esperança com a câmera maior e eu não acredito mais na linguagem das menores, que eu tanto amava... Eu não consigo ver além do meu nariz para dizer como tudo o mais é” (Arbus apud Sussman, op.cit.: 159, tradução livre da autora).

Lisette Model, de quem Diane continua amiga, relembra uma conversa que elas tiveram sobre este dilema:

“Ela veio uma vez e disse que não podia mais trabalhar com a Nikon e havia comprado uma Rolleiflex e agora não conseguia trabalhar nem com uma nem com outra. O que também aconteceu comigo e é absolutamente claro. E eu disse a ela, ‘Leve as duas máquinas com você e tire a mesma foto com uma e depois com a outra’. E isso eu acho que a ajudou bastante” (Model apud Sussman, op.cit.: 160, tradução livre da autora).

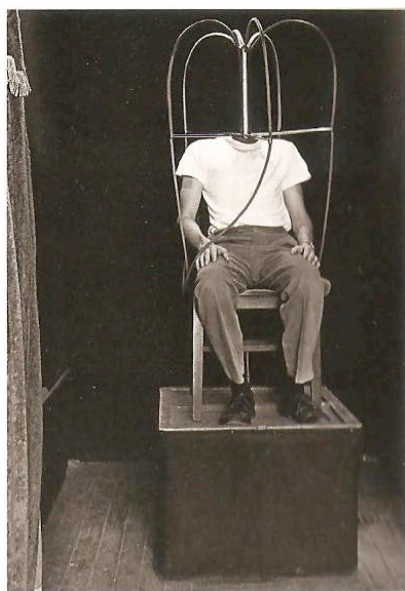
Diane põe em prática a sugestão de Model em vários casos durante o ano. Um exemplo é a foto *Girl on a stoop with baby, N.Y.C. 1962*, que ela revelou apenas no formato 2 ¼ . Em setembro de 1962, Arbus dá sinais de já estar adaptada à nova câmera. Ela escreveu a Model dizendo: “Eu aprendi a ser feliz com a Rollei então agora eu tenho duas câmeras e estou orgulhosa disso” (Arbus apud Sussman, op.cit.:160, tradução livre da autora).

Enquanto as preocupações de Arbus permanecem mais ou menos constantes, o seu trabalho se move gradualmente de uma simplicidade formal e luz difusa para o detalhe mais sublinhado e maior contraste. Este deslocamento estético produziu, aparentemente, fotografias mais objetivas, enquanto que, ao mesmo tempo, paradoxalmente, introduziu maior ambigüidade (Phillips, op.cit.: 58).

Sandra Phillips, na sua análise da obra de Arbus, compara duas fotos, *Headless man, N.Y.C. 1960* (p.100) e *Naked man being a woman, N.Y.C. 1968* (p.100), uma do início de sua carreira, e outra do final. Se por um lado, Arbus refinou o seu olhar com o tempo, podemos também atribuir as mudanças estéticas à mudança de câmeras, da Nikon para a 2 ¼ binocular. A câmera 2 ¼ permitiu a Diane um contato mais direto com o sujeito da foto. A Nikon, sendo mais fácil de manusear, podia ser lançada ao olho com facilidade, e permite que o fotógrafo se desfaça do sujeito com mais rapidez. Cartier-Bresson, que estabeleceu este método, chamava as suas fotos de “momentos decisivos”. Para ele, o acaso e o movimento eram elementos importantes. Esta agilidade não é possível com a câmera 2 ¼ , que deve ser mantida na altura da cintura, onde o fotógrafo deveria deixar a câmera parada e olhar para baixo para ela. Como resultado, o processo de fazer a fotografia requeria a cooperação e participação do sujeito. A Rolleiflex de Arbus, com uma grande angular, tendia a isolar o centro e envolver o ambiente em volta numa perspectiva exagerada e particular. O efeito visual servia para enfatizar o componente psicológico do sujeito e a sua qualidade imaginativa. Arbus mais tarde favoreceu a Mamiyaflex 2 ¼, para a qual, aparentemente, ela não usou a grande angular.

Na fotografia *Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C. 1962* (p.138), ela com certeza usou a Rolleiflex com a grande angular (ibidem: 59).

Na foto de 1961, *Headless man, N.Y.C. 1961*, uma figura masculina está sentada numa cadeira. Seu corpo é vigoroso, e está vestido com uma blusa branca. Ocupando o espaço onde sua cabeça deveria estar, encontramos uma escultura em forma de gaiola de pássaro, evocativa, um acessório artificial que dá a ele a aparência de uma divindade egípcia. Arbus enquadrrou a foto de modo a mostrar o sujeito à distância, envolvido por uma meia-luz. É a imagem de uma maravilha, encontrada num *sideshow* (shows de segunda categoria) barato, cujos detalhes não foram especificados (Phillips, op.cit.: 58). A única informação que temos é a de que era obrigatório o aviso, antes de começar a sessão, de que aquilo não era real, e sim um truque.<sup>19</sup>



*Headless man, N.Y.C. 1961*



*Naked man being a woman, N.Y.C. 1968*

A outra foto, *Naked man being a woman, N.Y.C. 1968*, mostra um homem num quarto que provavelmente é o seu – o que percebemos pelo lixo embaixo da cama e pela bagunça. Mas ele abriu as cortinas para mostrar sua cama como se estivesse revelando um mistério ao mesmo tempo teatral e divino. Além disso, ele posa com uma autoconsciência impenetrável. A genitália escondida entre suas coxas o faz parecer-se com Vênus, que nasceu da espuma do mar. Seus pés estão colocados como no quadro de Sandro Botticelli, “O Nascimento de Venus”. O *flash* de Arbus acentua o corpo

<sup>19</sup> Entenderemos adiante o fascínio de Arbus por tudo o que se constituísse como truque, como mágica falida, ou farsa.

flexível, maleável, condescendente. Sua pose é provocativa, com o quadril empinado, um gesto que também relembra a antiguidade e tem a conotação de disponibilidade sexual. O rosto do homem, pintado como o de uma mulher, é estranhamente remoto. A precisão e a aparente falta de estética, ou cuidado artístico, são características do trabalho tardio de Arbus (ibidem: 59).

Arbus faz algumas das suas fotos mais importantes ainda no começo do seu uso da Rolleiflex 2 ¼, como por exemplo: *Two boys smoking in Central Park, N.Y.C. 1962*; *Man and a boy on a bench in Central Park, N.Y.C. 1962*, e *A castle in Disneyland, Cal. 1962* (p.136). (Sussman, op.cit.: 163).

Em 1970, Diane Arbus demonstra o desejo de abandonar a câmera 2¼: “Eu acho que estou prestes a abandonar o formato quadrado também. O que parece um grande salto para mim” (Sussman, op.cit.: 201, tradução livre da autora). Ela começou a experimentar a Pentax 6x7, que pegou emprestada de seu amigo fotógrafo Hiro. Assim como a sua decisão de trocar a Rolleiflex coincidiu com a sua decisão de reavaliar a forma como ela produzia fotos, ela lutou corporalmente com o desafio desta nova câmera. Arbus descreveu assim o trabalho com a Pentax:

“Eu devo tentar todo tipo de coisa, principalmente precisão em velocidade baixa. Isso faz uma enorme diferença nas fotos. Claro que elas não são muito boas. É difícil se acostumar a um novo formato. Parece um grau maior de realidade e eu ainda não aprendi a usar isto. Um pouco como quando eu mudei da Nikon para a Rollei. Eu acordo de noite com a excitação, ou alternadamente com pavor e confusão, e preocupação ou aborrecimento... O que se poderia fazer é fotos com mais narrativa e temporais, menos fixadas e únicas e completas e isoladas, mais dinâmicas, mais coisas acontecendo. Eu gosto disso. A diferença me nocauteia... Este formato maravilhoso (proporções de 11x14, 8x10) e a claridade, focar é divertido. E girá-la na vertical ou horizontal é delicioso, como qualquer 35, mas mais pesada” (Phillips, op.cit.: 64, tradução livre da autora).

Desde julho de 1969, Arbus estava trabalhando no seu projeto em instituições psiquiátricas. Os problemas técnicos continuam desafiando-a:

“Eu estou aflita pelos problemas técnicos misteriosos, como tentar fazer as minhas

imagens precisas um pouco enevoadas mas não muito. Tendo grande problema em balancear o *flash* e a luz dia quando usado juntos especialmente em dias cinzentos mas às vezes este método louco parece simplesmente belo para mim. E muito diferente. É um pouco angustiante, mil erros, mas quando de repente funciona, eu reconheço que é o que eu queria sem precisamente saber que eu queria algo. Eu sou como alguém que consegue um óculos excelente por causa de um pequeno defeito na visão e coloca vaselina neles para parecer com o que se via antes sem óculos. Não parece sensato, mas de certa forma eu acho que está certo” (Arbus apud Phillips, op.cit.: 64-65, tradução livre da autora).

Mais tarde, em outra carta a Allan, ela escreveu:

“O que eu quero dizer é claro que se eu tenho que fotografar numa de 60 ou 30 de forma a não sub-expor o fundo demais ..... então se a figura se move e eles estão se movendo mais... fica mais lírico e pastoral... então tem-se ou um fantasma ou uma mancha completa. Se, por outro lado, eu sub-expor o fundo demais, fica violento e iluminado e parecendo noite... E se tentar mais movimentos é terrivelmente difícil... Eu vou procurar por possibilidades de bolsa... Mas antes eu tenho que fazer 20 impressões das fotos de NJ na próxima semana” (Arbus apud Sussman, op.cit.: 340, tradução livre da autora).

Quando Diane fotografava nas instituições, ela foi acometida por uma dúvida que, segundo Flüsser, não é de ordem existencial, nem científica. É um tipo de hesitação que a câmera fotográfica desperta, provocada pela percepção por parte do fotógrafo de que existem outros pontos de vista disponíveis no programa. O gesto por saltos do fotógrafo, que salta de espaço-tempo para outro espaço-tempo, é obrigado a parar diante da multiplicidade de pontos de vista acessíveis e equivalentes. Foi o que ocorreu com Arbus ao lidar com os pacientes das instituições psiquiátricas. Numa carta a Allan, escrita em novembro em 1969, ela relata: “(...) pela primeira vez eu encontrei um tema no qual a multiplicidade é a questão. Quero dizer, eu não estou apenas procurando pela melhor foto deles. Eu quero fazer muitas...” (Arbus apud Sussman, op.cit.: 203, tradução livre da autora).

Numa outra carta a Allan, ela continua o mesmo assunto:

“Eu tirei as fotos mais maravilhosas, as do Halloween... das mulheres retardadas... FINALMENTE o que eu estava procurando... Eu... descobri a luz do sol... a luz do sol do final da tarde do começo do inverno.... Em geral, eu pareço ter pervertido a sua técnica brilhante ao contrário, de trás pra frente, você poderia dizer, até que sejam EXATAMENTE como instantâneos mas melhores. Eu acho que vai ser maravilhoso... Eles são tão líricos e ternos e belos” (Phillips, op.cit.:66, tradução livre da autora).

Em 1970, Arbus demonstrava uma inquietação com o fato de que a Kodak e outros fornecedores de materiais fotográficos estavam diminuindo seus padrões para poder baixar os custos. Ela devotou-se especialmente a encontrar filmes e papéis com quantidade suficiente de prata, a maioria produzida na Europa. Escreve a Allan:

“A assistente de Avedon diz que eles usam (o filme) *panatomic x* e algum filme mais rápido, ou *plus* ou *tri*, eu vou tentar ambos porque parece que a *Eastman* (Kodak) está pressionando todos os competidores. Eu espero que *Potriga* (papel) não vá também” (Arbus apud Sussman, op.cit.: 212-213, tradução livre da autora).

Escreve também a Allan sobre outras frustrações subseqüentes: “Eu ainda estou tendo problema com o filme, detesto o *plus*. Tentando *panatomic*. (...) Há um filme *Ilford* que eu posso tentar mas até agora está sem nenhum no estoque.” Numa certo ponto, ela escreve: “Eu quero menos grão, mais velocidade, maciez, curvas” (ibidem:212-213, tradução livre da autora).

Neste momento, ela escreveu sobre perder sua afeição pelos *flashes*, num planejamento para mudar a atmosfera de suas fotografias. Arbus demonstra a Allan a sua necessidade de abandonar o *flash* artificial. Ela escreve: “Meu *flash* quebrou e eu descobri que foi a parte do disparador então eu preciso ter um novo, mas eu começo a suspeitar de que estou doente de *flash*.” E de novo, algumas semanas depois: “Eu estou um pouco doente dos *flashes* ao ar livre. De repente, comecei a ver pela luz real e ela é tão variada e tão bela” (ibidem:212, tradução livre da autora).

A fotografia *An Empty Movie Theater, N.Y.C. 1971* foi feita com a câmera Pentax 6 x 7, em 1971. O seu caderno de anotações sugere que esta sala fosse o *Elgin Theater*. Ela deu aulas em *Westbeth* para poder comprar uma máquina Pentax

(Sussman, op.cit.:215). Numa carta a Peter Crookston, de 25 de janeiro de 1971, ela fala sobre a sua nova câmera, mesmo que ainda não a tenha:

“Ela está vindo do Japão. Peguei uma emprestada do Hiro por muitas semanas e eu a adorei. Isso vai mudar as coisas. Eu estou meio desajeitada com ela. Mas é muito arrebatador. Ninguém entende a não ser eu que diferença isso pode fazer. Parece hilário como uma enorme Alice no País das Maravilhas de 35 mm, um pouco falso como se um pássaro pudesse aparecer em vez de uma fotografia” (Arbus apud Sussman, op.cit.:215, tradução livre da autora).

No entanto, na foto *Woman with her baby monkey, NJ, 1971* (p.134), mais do que a negação completa do *flash* artificial, Arbus busca a espontaneidade característica dos retratos instantâneos. Ela descreveu o seu uso do *flash* nesta foto como uma escolha estética, mas ela também desejou evocar a natureza simbólica dos retratos de família, que se tornaram comuns com o lançamento e popularização da *Kodak Instamatic* com seu *flash* acoplado, em 1963. Era a concretude da fotografia em vez do seu ilusionismo que a interessava. O *flash* eletrônico, colocado perto da máquina, criava um reflexo como se fosse um véu, além de produzir sombras duras. Arbus apreciava os instantâneos amadores, e procurava reproduzir esse sabor de completa banalidade. Isso provocava o surpreendente efeito de parecer uma foto que um pai fez de sua mulher e seu filho.

Após a morte precoce de Diane Arbus, surgiu um desafio quanto à revelação de suas fotos: como reproduzir os efeitos de seu método particular de revelar e como reproduzir as bordas irregulares que ela passou a deixar nas suas fotos a partir de 1969. Neil Selkirk, assistente de Hiro, que havia prestado auxílio técnico a Diane no momento em que ela estava experimentando a Pentax, foi o responsável por desvendar os segredos e as fórmulas da sala escura de Arbus.

Diane só revelava quando precisava. Nem duas de suas impressões eram iguais. Marvin Israel decidiu que as fotos deveriam ficar como as revelações mais recentes feitas por Diane. Nas inúmeras tentativas de Selkirk para se aproximar com precisão das revelações de Arbus, Israel ajudou-o a perceber as diferenças e, aos poucos, amainá-las. Selkirk, no texto *In the Darkroom*, incluído no livro *Diane Arbus Revelations* (2003), observa que a linguagem de Israel para se referir às imagens de Arbus não se dava em termos de cor, densidade, ou contraste, mas da função estética. No caso das árvores no

fundo da foto *A Family on their lawn one Sunday in Westchester. N.Y. 1968* (p.120), Israel dizia que as árvores precisavam parecer como um pano de fundo teatral que poderia a qualquer momento rolar pelo gramado (Selkirk, 2003: 270).

Em 1956, Diane começou a revelar suas fotos, que foram tiradas com um filme 35 mm, em papel 11 x 14. Estas impressões tinham grandes bordas brancas e margens duras, que foram provocadas pelas lâminas do regulador (*masking frame*) que segurava o papel achatado sob o ampliador.

Em 1962, ela começou a fotografar algumas vezes com filme 120, que ela imprimiu no mesmo papel e com as mesmas bordas. Em 1963, ela parou de vez com a 35 mm, e estava fotografando com a Rolleiflex grande angular e com Mamyiaflex binocular. Em 1965, ela começou a contornar suas fotos quadradas com bordas pretas, largas e irregulares. Cada foto tinha uma borda única, pois o tamanho da imagem no filme dependia se a foto havia sido tirada com a Rolleiflex ou com a Mamyiaflex, e dependia das lentes usadas; e da distância focal. Essa borda ficava impressa devido à retirada de uma peça do ampliador do negativo (*Carrier Omega D*), que servia justamente para aparar a imagem (Selkirk, op.cit.:270-271).

Estas bordas pretas foram mantidas por Diane nas fotos até 1969. Quando ela começou a imprimir a edição limitada do seu portfólio<sup>20</sup>, que foi posto à venda no final de 1970, ela reduziu as bordas pretas para uma condição vestigial. “Todos estão usando bordas pretas agora”, ela disse na sua classe de Westbeth, como explicação para o que a motivou a mudar. Abaixo, vemos três diferentes revelações da foto *Identical Twins, Roselle, N.J. 1967* (p.160), cada uma exemplificando as diferentes margens adotadas por Arbus ao longo da carreira.

---

<sup>20</sup> Um projeto que absorveu Arbus de 1969 a 1971 foi a edição limitada do portfólio, também chamado de *A Box of ten photographs*, no qual ela começou a trabalhar em 1969. A intenção do portfólio era apresentar seu trabalho como artista na forma de edições especiais impressas. Essa caixa constituía uma exposição ela mesma, para ser examinada uma foto de cada vez e não todas ao mesmo tempo. Pelas cartas, podemos saber que a idéia da caixa era muito importante; era para servir tanto como local para guardar as fotos como para exibi-las, permitindo ao dono reordenar e mostrar as fotos facilmente.





Bordas normais antes de 1965.



Em 65, bordas pretas.



A partir de 69, bordas suaves, irregulares.

Diane tinha pouco conhecimento técnico, mas ela sabia o que queria e ficava inquieta até consegui-lo. Um dos elementos chave para a aparência única e sensação provocada por suas fotos reside na escolha do filme. Ela tentou todos os tipos de filmes disponíveis no EUA. Ela não gostou de nenhum deles comparados aos filmes de dois produtores (manufatores) alemães. Quando a Adox fechou, ela mudou para os filmes Agfa, mas o tipo muito devagar e sem grãos não estava mais disponível nos EUA. Ela pedia a quem pudesse para comprar Agfa IF para ela na Alemanha (ibidem: 273).

Ela processou este filme 50 ASA Agfa num revelador de filme de duas soluções chamado Beutler. A natureza do Beutler (que permite o detalhe na sombra crescer sem afetar as partes iluminadas) combinado com o filme Agfa que era lento e carregado de prata, produzia negativos com enorme variação tonal e detalhes enormes. Ainda assim, quando as impressões eram feitas num papel rápido Agfa Portriga purgado com pré-cádmio desenvolvido em Beers, também um revelador de solução dupla misturado a partir de matérias primas, seus negativos produziam impressões com pretos profundos (ibidem:273).

Sua técnica originou-se com seu ex-marido e parceiro profissional, Allan Arbus. Eles mantinham um estúdio de fotografia comercial de 1946 até 1956. Eles continuaram a dividir a sala escura até 1969, quando Allan se mudou para a costa oeste dos EUA. Antes de partir, ele equipou a sala escura para ela. Diane sempre havia feito suas próprias impressões, mas até então um assistente de Allan processava o filme. A partir de 1969, Diane fazia todo o trabalho da sala escura usando como referência o caderno azul contendo fórmulas datilografadas e instruções que Allan havia preparado para ela.

As impressões de Diane realmente parecem diferentes das impressões de outros fotógrafos. A razão é que ela não fazia o que todos faziam. A completa falta de artifícios e queimaduras, pra escurecer ou clarear áreas específicas da imagem impressa, é

extraordinária no campo da fotografia documental em p&b. Ela procurava não fazer fotos bonitas no sentido convencional do termo. As fotos parecem cruas (inexperientes, ou não acabadas, brutas). O modo como ela atingia isso repousa na forma como ela usava apenas contrastes moderados e controle de densidade (nenhum dos dois levantava noções de manipulações para o observador), para retirar informação que ela não queria, ou enfatizar o que ela queria (ibidem:275).

Talvez ela estivesse querendo conferir credibilidade às suas imagens. Seu uso de filmes não disponíveis nos EUA e reveladores que lhe tomavam muito tempo foi uma resposta sofisticada à sua necessidade de fazer impressões que transmitiam a autenticidade do momento sem atrapalhar as imagens. Ao longo destes 40 anos, a maior parte dos materiais que ela usava mudou ou desapareceu.

As bordas irregulares chamavam a atenção para o fato de que a fotografia é uma imagem numa folha bi-dimensional em vez de uma janela objetiva. Esta combinação com o uso do *flash* ajudou a assegurar a fotografia como real, objeto tátil, uma expressão do ponto de vista de alguém. Para a exposição *New Documents*, Arbus teve o cuidado de apresentar as suas impressões com as bordas irregulares. A presença das bordas sublinha a complexidade da transação entre sujeito, fotógrafo e o observador.

Neste tópico, vimos que a relação de Diane Arbus com as suas câmeras era intensa. A fotógrafa chegava a acordar no meio da noite, inquieta com os problemas técnicos que deveria resolver. Sua escolha pela câmera era cuidadosa, e as decisões estéticas que tomava eram perseguidas rigorosamente, de forma a manter uma coerência expressiva. O objetivo de Arbus era sempre o de lidar com a artificialidade e a ilusão do meio fotográfico, tornando-os mais patentes. Na sua escolha do filme e dos reveladores, Arbus manifesta a intenção de ser o mais crua possível, e menos artificial. No próximo tópico, discutiremos de que maneira Arbus estava enquadrada num contexto de questionamento da objetividade, tanto no meio fotográfico quanto no meio jornalístico. Os jornalistas praticantes do *New Journalism* procuravam, assim como Arbus, introduzir a subjetividade num meio que era considerado, até pouco tempo, puramente objetivo. Os limites entre fato e ficção eram muito tênues neste momento da história.

### 3.3 Novos Documentos

No tópico anterior, vimos como Arbus lidou com as potencialidades das câmeras fotográficas, de forma a extrair delas imagens que fossem descritivas mas, ao mesmo tempo, revelassem o intangível. O uso incomum da técnica vai aparecer em todos os aspectos do seu trabalho. Neste tópico, veremos como a busca pela subjetividade das fotografias está inserida no contexto da época. John Szarkowski, chefe do departamento de fotografia do MoMA vai chamar de “novos documentos” as fotos de Arbus, de Lee Friedlander e de Garry Winogrand. Eles traziam a fotografia documental para uma abordagem mais pessoal, assim como faziam os praticantes do novo jornalismo. Os meios de comunicação estavam se abrindo para uma visão que aceitava como legítima o ponto de vista do fotógrafo, ou do autor.

A objetividade do meio fotográfico só começou a ser questionada no século XX. Até o fim do séc.XIX, a fotografia era considerada como portadora de um peso de real que nunca antes havia sido atribuído a nenhum outro meio de comunicação visual. O automatismo da gênese fotográfica possibilitou que se lhe conferisse uma relação direta entre o referente externo e a mensagem produzida pela câmera fotográfica. Sendo assim, desde o século XIX, a fotografia é entendida como sendo a imitação perfeita da realidade. Em comparação com a pintura, que é produto de uma subjetividade humana, a fotografia possuía a vantagem de ser o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho. “Portanto, acreditava-se que a fotografia não interpretava, não selecionava, e não hierarquizava” (Dubois, 1993:32).

No entanto, ao longo do século XX, começa-se a questionar a objetividade da imagem produzida pela câmera. Surge uma série de discursos que apontam para a fotografia como produtora não de realidade, mas de uma impressão de realidade. Sendo, por isso, ilusória. Os trabalhos de Christian Metz, Umberto Eco, Roland Barthes, René Lindekens e outros se insurgem contra o discurso da mimese e da transparência, afirmando que a fotografia interpreta o real - ela seleciona uma parcela do real, e a sobrepõe a todas as outras. Sendo parcial, a fotografia engana o espectador ao supor-se total. A fotografia determina um ângulo, uma distância e um enquadramento, isolando um ponto preciso do espaço e do tempo. Além disso, entre a fotografia e a realidade existem algumas diferenças como a tridimensionalidade do mundo que na fotografia é reduzida à bi-dimensionalidade.

Segundo Sandra Phillips (2003), o principal local onde, nos anos 60, investigava-se a natureza documental da fotografia foi o *Museum of Modern Art* (MoMA). O chefe do departamento de fotografia do museu era John Szarkowski. Szarkowski, que organizou, em fevereiro de 1967, uma exposição chamada *New Documents*. Esta exposição incluía os trabalhos de Diane Arbus, ao lado das fotografias de Garry Winogrand e Lee Friedlander. Segundo Szarkowski, estes fotógrafos estavam direcionando a abordagem documental para um propósito mais pessoal (Sussman, op.cit.:179).

Arbus publicava muitas fotos na revista *Esquire*, para onde escreviam nomes emblemáticos do *New Journalism*, e ela publicava também na *Harper's Bazaar*, cujo editor de arte era Marvin Israel. O *New Journalism* refere-se a uma geração de escritores e jornalistas norte-americanos que, nos anos 60, estavam mudando a maneira de se escrever para os jornais e revistas. Eles estavam aplicando técnicas literárias para escrever textos jornalísticos. Os principais nomes dessa geração eram Tom Wolfe, Gay Talese, Breslin, Truman Capote e Norman Mailer.

O *New Journalism* em si refere-se a um texto literário que não é inventado, não é ficção, mas que é narrado como um conto. Entre as principais características do texto do *New Journalism* estão a construção cena por cena, a inclusão de diálogos e das mudanças de foco narrativo, e a inclusão de detalhes que contribuíam para construir a impressão de realidade, fossem eles o registro de gestos, cotidianos, hábitos, modos, estilo de decoração, roupas, comportamento e outros detalhes simbólicos. Para conseguir informar sobre estes detalhes, o jornalista via-se obrigado a dispensar um tempo considerável com aquele sobre quem estava escrevendo. Através da convivência, de conversas e entrevistas, era possível extrair dos sujeitos sobre quem se escrevia confissões e segredos.

O *New Journalism* e o “*new document*” apresentam alguns pontos em comum. A imersão no tema a ser registrado foi uma das características que acabou se firmando tanto nas reportagens de autores como Gay Talese e Tom Wolfe, quanto nas fotografias de Arbus. Esta imersão pretendia trazer novos elementos ao registro (fosse a reportagem, fosse a fotografia) na busca por uma verdade mais ampla do que uma compilação de fatos. O *New Journalism* permite que o autor se torne mais presente numa narrativa que se pretende tão verídica quanto uma reportagem escrita no modelo clássico. Este tipo de trabalho só poderia ser feito com a colaboração do sujeito (Talese apud Ungaretti, 2001). Podemos perceber, dessa maneira, como o trabalho de Arbus se

aproxima do método do *New Journalism*. O elemento subjetivo e emocional era incorporado à descrição objetiva. A dedicação de Arbus a cada um daqueles a quem fotografou nos parece digno de um representante do *New Journalism*.

No entanto, isso não significa que haja influência direta de um para o outro, senão que havia condições propícias para o questionamento da objetividade como meio absoluto de se alcançar o real, abrindo assim uma brecha para a legitimidade do olhar subjetivo. A presença maciça de textos do *New Journalism* na revista *Esquire*, principalmente, reflete uma postura da revista de abertura em relação às leis da reportagem clássica. Dessa forma, tornava-se possível a publicação de fotos de Diane Arbus na revista.

Em novembro de 1962, foi publicada na *Esquire* uma matéria do escritor Thomas Morgan, intitulada *Doom and Passion Along Rte. 45*, sobre a “Marcha para paz” feita por um comitê de não-violência organizado por Paul Salstrom. Diane Arbus providenciou as fotos para a matéria. Diane e Morgan se juntaram à marcha a partir da sua sétima semana.



*Doom and Passion Along Rte. 45, 1962*

Esta foto de Diane Arbus é, geralmente, vista como uma foto que remete aos temas medievais. Na verdade, podemos encarar esta imagem como evocando a atemporalidade. O plano distanciado provoca a sensação de uma marcha fora do tempo ou pertencente a todos os tempos. Talvez esta sensação de eternidade seja o que a muitos remeta ao tom medieval. Esta atmosfera evocada por Arbus foi provavelmente construída em conjunto com Morgan. Vemos que, no próprio título da matéria, o autor faz referência a motivos religiosos como o “destino” e a “paixão”. Ao longo do corpo do texto, Morgan procura relativizar o tempo do ponto de vista dos próprios

manifestantes, que não viam mais a marcha do ponto de vista temporal, mas espacial. Escreve Morgan: “A única coisa que importava para o Organismo (sic) eram as milhas – metros, quilômetros, blocos, espaços.” Eles haviam saído de *Hanover, New Hampshire*, e se destinavam a *Washington, D.C.* Morgan continua, “A Marcha tem uma dimensão: distância. No sentido do tempo, não havia passado.” O futuro era impalpável, segundo o autor, o que aconteceria a seguir não aconteceria de imediato, mas num lugar distante. O amanhã não seria um dia em junho, mas o dia que Marcha alcançou tal lugar. Por fim, escreve Morgan, o próprio presente se tornava atemporal. O tempo passava e os participantes tinham a sensação de que haviam se tornado um organismo: “uma criatura da estrada de múltiplas pernas que morava no espaço sem consciência da passagem do tempo. Desde *Hanover*, os participantes tinham compartilhado do sentimento de que a Marcha era uma entidade nela mesma, uma coisa com uma existência própria”.<sup>21</sup>

Em 1972, logo após o suicídio de Arbus, o MoMA organizou uma grande exposição retrospectiva da sua obra. O texto de Szarkowski, que ficou na parede do MoMA, diz que as fotos de Diane Arbus desafiam as suposições básicas nas quais se assentam a maior parte das fotografias documentais. Discutimos, neste tópico, a relação entre Diane Arbus e o *New Journalism*. Continuaremos investigando, nos próximos itens, de que maneira Arbus construiu o seu olhar subjetivo, mantendo características descritivas e documentais em suas fotografias. À medida que Arbus torna suas imagens mais precisa e menos granuladas, o elemento fantasioso é reforçado. A maneira como Arbus lidou com a pose remete aos retratos do século XIX, mas sua construção da pose se revela inovadora.

### 3.4 O Retrato e a Pose

O recurso da pose, adotado por Arbus, constituiu uma grande diferença entre ela e seus contemporâneos, em cujas fotografias o acaso era um elemento essencial. Arbus trabalhou um descentramento da pose que subverte os significados da pose tanto do século XIX quando nos anos 30. Se nas primeiras fotografias, assim como nas fotos de August Sander, a semelhança moral entre os modelos era reforçada – nas fotos de Arbus, encontramos uma insistente busca pela diferenciação radical entre cada modelo

---

<sup>21</sup> Informação disponível em <http://www.trussel.com/passion.htm> .

retratado. No tópico anterior, estudamos como as fotografias estavam se tornando mais subjetivas. Neste item, estudaremos a visão particular de Arbus sobre a pose. A pose era convocada para ser desconstruída em seguida, fazendo com que os modelos fossem registrados numa aparência de flagrante.

Diane Arbus apresentava uma distinção fundamental em relação aos dois fotógrafos com os quais compartilhou as salas do MoMA na exposição *New Documents*, em 1967. Enquanto Winogrand e Friedlander estavam ambos engajados nas possibilidades do acaso, Diane Arbus apresentou fotografias elaboradas, metódicas, nas quais seus temas posavam, numa franca colaboração com a fotógrafa. Essa postura incomum de Diane contribuiu para realçar a sua singularidade entre os fotógrafos da época. Diferente das outras fotografias documentais do período, as suas imagens dependem da participação ativa dos fotografados. Ela os posava, ou esperava que eles mesmos “se posassem” (Phillips, op.cit.:51). O que significa a pose na fotografia de Diane Arbus? Se na tradição fotográfica, que remonta ao século XIX, a pose foi um dos elementos mais marcantes; que relações podemos estabelecer entre a pose no século XIX e a pose no século XX (nos anos 60, mais especificamente)?

Na segunda metade do século XIX, a fotografia praticou, com mais frequência, entre todos os gêneros, o retrato (Lisovsky; Jaguaribe. 2006:3). O álbum de retratos, que neste período começava a se popularizar, exercia uma importante função de nivelção entre os retratados, formando uma espécie de “comunidade visível da boa sociedade”, conforme termo emprestado de Lisovsky e Jaguaribe. Nesses álbuns, os retratos de família conviviam com retratos de personalidades e de membros do poder do Estado. Esses retratos tinham o objetivo de tornar o sujeito notável, mas sem que isso o fizesse sobressair aos demais. Enquanto nos retratos de Nadar e Carjat, o fotógrafo se recolhia para deixar sobressair a personalidade do sujeito retratado, André Disdéri, “o primeiro e mais influente teórico do retrato no século XIX” (Lisovsky; Jaguaribe. 2006:3) defendia a necessidade da colaboração entre o fotógrafo e o modelo, para que o modelo pudesse ser moldado através da pose. Nessa modelagem, deveria vir à tona a imagem do modelo como figura pública, respeitável e dotado de semelhanças para com seus pares. Havia, na teoria de Disdéri, uma idéia de trazer o verdadeiro ser à tona, podando os modelos de toda superficialidade. A pose seria a expressão do caráter do sujeito. Se a fotografia era entendida como reprodutora objetiva de uma realidade sólida, nada mais esperado que o fotógrafo buscasse a revelação da verdade e da identidade do sujeito.

O objetivo destes álbuns de família, portanto, era criar uma comunidade de comuns e, ao mesmo tempo, estabelecer os limites da normalidade. Os monstros, cujas fotografias não raro iam parar ao fim desses álbuns, eram inseridos ao lado das atrações de viagens. Ainda que fossem retratados como objeto de espetáculo respeitável, inseridos em cenários burgueses e seguindo as regras das fotografias de estúdio, a estes monstros não era concedido o direito de permanecerem nas primeiras páginas dos álbuns. A fotografia era um poderoso dispositivo de disciplinarização e normalização.

A fotografia teve um papel tanto honorífico quanto repressivo. Ela contribuiu para a criação de um arquivo social no qual os tipos eram categorizados dentro das instituições médicas, psiquiátricas, antropológicas e judiciárias do período, que usavam o retrato para apresentar a figura de certo indivíduo. Uma rede de instituições disciplinares como a polícia, as prisões, os asilos, os hospitais, os departamentos de saúde pública e as escolas utilizaram as fotografias como ferramentas poderosas para suas práticas de observação e registro.

Se Disdéri procurava aparar o rosto do modelo, livrando-se “toda uma balbúrdia de pequenos movimentos de lábios, olhos e das dezenas de músculos da face” (ibidem:3). podemos dizer que o propósito de Arbus é justamente o oposto: ela instiga a balbúrdia para poder registrar alguma face situada entre um movimento e outro, ou melhor, entre o movimento e o repouso. “Eu costumava ter uma teoria sobre fotografar. Era no sentido de penetrar entre duas ações, ou entre a ação e o repouso... Era exatamente como uma expressão que eu não vi ou não teria visto” (Arbus apud Sussman, op.cit.:206, tradução livre da autora).

Mauricio Lissovsky, na sua análise sobre aspectos relevantes da fotografia moderna, coloca a questão da pose na obra de Diane Arbus nos seguintes termos: “A pose é quase sempre curta de mais, por mais que dure. O instante é sincopado, descentrado. Seu tempo forte teria sido um pouco antes ou um pouco depois” (Lissovsky, 2008:75). Por isso, a semelhança entre as gêmeas na foto *Identical twins, Roselle, N.J. 1967* (p.160) parece sempre escapar. Segundo Lissovsky, Arbus atinge no instante da fotografia uma “poderosa instabilidade” (ibidem:86). Ao mesmo tempo em que posam, os modelos de Arbus parecem ser pegos em flagrantes.

“Arbus não é o caçador paciente que assenta suas armadilhas no terreno, nem o granjeiro sedentário. Ela atua, às vezes, como um toureiro, que, simultaneamente, seduz e desvia.



Mas, de modo geral, encurrala e açula o instante até que ele se projete em um quase fora-de-si da figura” (ibidem:86).

O momento do “devir-imagem” é povoado de fantasmas. A dicotomia entre realidade aparente e realidade interior, que remonta ao mito platônico da caverna, fazia nascer no sujeito retratado a sensação de que ele deixava de *ser* quando visto. O momento da pose é, portanto, o momento dessa passagem, do ser à imagem. Há uma espera que faz dilatar a presença do sujeito retratado. Uma espera que é angustiante na medida em que é espera pelo nada. “É nessa latência que nascem todas as ficções e surgem todos os espectros. O sujeito que posa é assombrado por todos os fantasmas de uma presença, incerta para ele próprio, flutuante, ainda virtual” (Dubois, op.cit.:228). Assim coloca Arbus:

“O próprio processo da pose requer que a pessoa saia de si como se fosse um objeto. Ela não é mais um sujeito, mas ainda tenta parecer com o sujeito que imagina ser... é impossível sair de sua pele e entrar na de outra pessoa, e a fotografia tem tudo a ver com isso (Arbus apud Bosworth, 1984, pp. 131-132, tradução livre da autora)”

Posar é, portanto, um momento de imobilidade aonde aquele que posa se torna, ele mesmo, uma imagem congelada. Também pode ser considerado como o momento quando aquele que posa tende a imitar certa imagem de si que tem em sua mente de forma a projetá-la no seu corpo e no seu gesto. É uma maneira de o sujeito responder à presença implícita do observador. No entanto, a “poderosa instabilidade” é alcançada na fotografia de Diane Arbus porque, neste momento de pose, e de construção do eu, Diane reclama o olhar do modelo para si. A captura do obturador vai se dar neste instante: estão olhando para si através da imaginação e, de repente, passam a olhar para si através do olhar do outro. Estão sendo vistos e, de repente, vêem.



*Puerto Rican woman with a beauty Mark,  
N.Y.C. 1965*



*Girl in watch cap, N.Y.C. 1965*

Vimos, portanto, neste item, a importância da pose nas fotografias de Diane Arbus. Este momento é constituído por uma espera que faz dilatar o carácter onírico das expressões capturadas por Arbus. Através do planeamento e do método, Arbus consegue atingir uma instabilidade que reflete os fantasmas interiores dos sujeitos retratados e da própria visão da fotógrafa. No próximo item, estudaremos como essa auto-imagem, convocada pela pose, vai ser um elemento fundamental para o entendimento de Arbus sobre seu trabalho.

### 3.5 A Mágica Falida

A visão subjetiva é parte do registro objetivo do que a câmara documenta. Através da pose, Arbus alcançava uma expressão de seus modelos que procura revelar a maneira como enxergam a si próprios. Arbus conseguiu registrar algo muito impreciso e fugidio que é o momento em que uma expressão está se transformando. Ao mesmo tempo em que posam, deixam de posar. Ela fotografa a divergência que existe entre a maneira como se olham e a maneira como os vemos. Discutiremos, no próximo tópico, como Arbus compreendia a questão do olhar que cada um lança a si próprio.

Diane Arbus estava interessada na auto-imagem, tanto a forma como seus modelos viam a si próprios tanto a maneira como os olhamos. Para tanto, Arbus criou um equilíbrio entre o registro factual e documental, e o envolvimento emocional. Ela estava preocupada em encontrar características que definiam seus modelos. Segundo Phillips (2003), ainda que as fotos fossem factuais e objetivas, elas registravam o

intangível. Cada elemento do ambiente é deliberado e expressivo do lugar no qual os sujeitos estão descritos, e servem como uma pista para se conhecê-los melhor. Nos seus cadernos de notas, Arbus compara suas fotos a uma coleção de borboletas, uma metáfora que evoca tanto o caráter evanescente da fotografia quanto sua objetividade científica (Phillips, op.cit.: 50).

Para compreendermos de que maneira Arbus pretendia registrar este olhar lançado a si próprio, algumas de suas reflexões podem nos ser úteis. Numa carta a Marvin Israel, de 24 de março de 1960, ela escreve:

“Se, como você disse, não se pode saber sem ser, talvez haja um outro tipo de conhecimento que tem a ver com o exterior que não se pode conhecer sem não-ser. (Tipo, eu te conheço, o que não quer dizer que eu te conheço bem, mas que eu te conheço muito mais atordoante e repentino e visível do que você possa vir a saber de você mesmo.) (Cada um é tão trancado por dentro como o é por fora.) (Arbus apud Phillips, op.cit.: 54-55, tradução livre da autora).

Esse tipo de desconhecimento em relação à própria imagem faz com cada um procure controlá-la sem sucesso:

“Todo mundo essa coisa de querer aparentar ser de um jeito mas ele aparece de outro e é justamente isso que as pessoas vão reparar. Você vê alguém na rua e essencialmente o que você percebe é a falha... Toda a nossa aparência é como dar ao mundo um sinal de como você quer ser visto, mas há um ponto entre o que você quer que as pessoas saibam e o que você não pode ajudá-las a saber. E isso tem a ver com o que eu sempre chamei de brecha entre a intenção e o efeito” (Arbus apud Phillips, op.cit.:57, tradução livre da autora).

Não só a auto-imagem interessa a Arbus, mas também a auto-invenção. Dessa forma, a troca de olhares se torna um confronto de crenças: entre o que o sujeito fotografado acredita ser e o que nós o vemos sendo. No parágrafo de introdução à matéria *The Full Circle*, publicado na Harper's Bazaar, em dezembro de 1961, Diane Arbus escreveu: “Estas são 5 pessoas singulares que parecem metáforas em algum lugar além de nós, (...), inventadas pela crença, autor e herói de um sonho real (...)” (Arbus apud Sussman, op.cit.:159, tradução livre da autora).

No dia 15 de abril de 1963, Diane recebe uma carta da Guggenheim agradecendo-a com a bolsa para o projeto *Photographic studies os American Rites, Manners and Customs*, para o qual ela receberia um total de 5 mil dólares, ao longo de 12 meses. A propósito do seu projeto, Diane trabalha com rituais e competições do cotidiano. Arbus está engajada numa investigação sobre a cultura americana, sobre os significados de seus rituais. Ela revela o desencaixe dos protagonistas nesse “quadro” do qual acreditam fazer parte. A atmosfera de artificialidade é sempre ressaltada, como se estivesse a ponto de ser destruída.

Arbus passa a primeira semana de julho de 1963 em *Sunshine Park*, um campo de nudismo, em Nova Jersey. Um ou dois anos depois, para tentar assegurar uma matéria na *Esquire* sobre o assunto, ela escreve um texto não publicado baseado nas anotações que ela fez por conta da visita, intitulado *Notes on the nudist camp*. Ela escreve: “É como andar numa alucinação sem estar certa de quem é esta alucinação” (Arbus apud Sussman, op.cit.:167, tradução livre da autora). Segundo Arbus, os nudistas “parecem vestir mais roupas do que outras pessoas” (Arbus apud Phillips, op.cit.:57). Arbus nos faz perceber a farsa em que eles estão inseridos e, ao mesmo tempo, a maneira como acreditam naquela realidade.

Nesta matéria para a *Esquire*, Arbus escreve:

“Algumas senhoras vestem chapéus de praia ou óculos escuros (...) ou brincos e livros de bolso. Na cafeteria, uma garçonete adolescente veste um avental de organdi. Alguns homens têm apenas um relógio de pulso, ou sapatos e meias com seus cigarros e dinheiro dentro das meias para segurança. Às vezes, você vê alguém não vestindo nada além de um *bandaid* ou um lápis atrás da orelha ou andando com o cachorro preso numa correia. Nudistas não são puristas. Ocasionalmente, eles até sentem o impulso de se enfiarem em algo mais confortável” (Arbus apud Sussman, op.cit.:167, tradução livre da autora).



*A husband and wife in the Woods at a nudist camp, 1963*



*The Junior Interstate Ballroom Dance N.J. Champions, Yonkers, N.Y. 1963*

Geralmente, seus modelos estão acompanhados por sinais ou símbolos de suas identidades: o troféu ganho pelo casal na foto *The Junior Interstate Ballroom Dance Champions, Yonkers, N.Y. 1963*, ou a granada na mão do menino. Em outras fotos, a auto-imagem está implicada em vez de manifesta num objeto, como o retrato de um casal nudista posando como Adão e Eva, de Dürer. Há detalhes particulares e sugestivos que apontam para a complexidade do sujeito e seus ideais, como o maço de cigarros segurado pelo homem nudista.

Entre as fotos que Diane fez no campo nudista, estão: *A Young waitress at a nudist camp, N.J. 1963*; *Husband and wife with shoes in their cabine at a nudist camp, N.J. 1963*, e *Nudist man and his dog in a trailer, N.J. 1963*.

Numa carta para Marvin Israel, ela escreve sobre a sua habilidade em extrair das pessoas, às vezes sem querer, a revelação de suas imagens delas mesmas e a impossibilidade dessas imagens: “Eu acho que eu devo ter sido criada para ser uma espécie de espelho mágico que reflete o que ninguém quer acreditar porque eu não acredito que eles acreditem nisso, como um atlas segurando uma bolha e gemendo” (Arbus apud Sussman, op.cit.:169, tradução livre da autora).

A propósito da sessão de fotos que Diane faz com a Bishop Ethel Predonzan, na Califórnia, em 1964, Bunny Sellers, amigo de Arbus, observa: “A questão toda é o que é são e o que é insanidade, o que é real e o que é irreal” (Sellers apud Sussman, op.cit.:169, tradução livre da autora).

Um eco do fervor espiritual da Bishop ocorre no texto de Diane sobre Mae West, intitulado *Mae West: Emotion in Motion*, publicado na revista *Show*, em janeiro de 1965. A história havia sido pedida a ela pelo editor da revista *Show*, Nicky Haslam, e

Diane já estava planejando a matéria e pesquisando há meses. Na hora marcada, Robert Brown a leva até a casa de West (“uma fortaleza... quase tão impregnante quando a da Bela Adormecida”). Diane anota sobre a *sex-símbol* de 72 anos de idade: “Ela é imperiosa, adorável, magnânima, gentil e faz um tipo menininha, quase simultaneamente. Há até, perdoem-me, um tipo de inocência sobre ela” (Arbus apud Sussman, op.cit.:169, tradução livre da autora).

O artigo foi publicado junto com três fotos. Assim ele é concluído:

“(...) mas o mundo de Mae West não é inteiramente físico. Seus olhos psíquicos foram abertos. Ela teve visões... E ela ouviu vozes... uma voz profunda masculina no seu plexo solar proferindo frases de outro século como TU e VÓS: ‘Eu não sei sobre o que ele estava falando’, ela diz, mas ela sabe quem Ele era: ‘Eu sabia de um jeito maravilhoso que eu havia tocado a margem do desconhecido. E sendo eu, eu queria levantar a batinha um pouco mais’ ” (Arbus apud Sussman, op.cit.:169-170, tradução livre da autora).

Seu fascínio por comunidades fechadas, seus costumes e práticas a leva a inúmeros lugares diferentes ao mesmo tempo. Ela investiga competição de motocicleta assim como Kerista, uma comunidade de amor livre que fica no *East Village*.

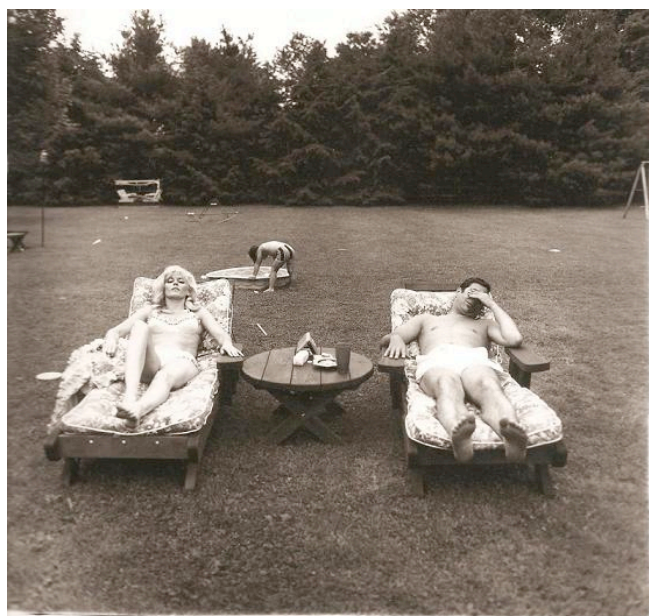
Começando em maio de 1965 e durante boa parte do verão, ela passa a maior parte do tempo trabalhando dentro e em volta do *Washington Square Park*, fotografando as pessoas que freqüentam a praça. Curiosamente, ela parece encontrar lá um dos mais intimidadores e impenetráveis mundos que ela já havia tentado explorar, embora também tenha se mostrado ser muito produtivo. Falando da experiência muitos anos mais tarde, ela descreve o parque em termos de um tipo complexo de hierarquia social (Sussman, op.cit.:172).

“Foi muito marcante. E eu achei muito amedrontador. Quer dizer, eu poderia me tornar uma nudista, eu poderia me tornar um milhão de coisas. Mas eu nunca poderia me tornar aquilo, seja lá o que são estas pessoas. Havia dias em que eu simplesmente não podia trabalhar lá, e havia dias que eu podia. E então, tendo trabalhado um pouco, eu poderia trabalhar mais...” (Arbus apud Sussman, op.cit.:335, tradução livre da autora).

Sobre a experiência, Arbus também comentou:

“É deste jeito que as coisas são. Você entende que eles estão mentindo para você e eles realmente mentem muito e exageram e dramatizam e insinuam (...), mas de repente você vai olhar na boca do verdadeiro limite no qual eles vivem e é o abismo negro que você sempre imaginou” (Arbus apud Sussman, 2003:174, tradução livre da autora).

A propósito da foto *A family on their lawn one Sunday in Westchester, N.Y. 1968*, Arbus comenta numa carta de 1968 a Peter Crookston, editor da revista inglesa *The London Times Magazine*: “os pais parecem estar sonhando a criança e a criança parece estar inventando os pais” (Arbus apud Sussman, op.cit.:195, tradução livre da autora).



*A family on their lawn one Sunday in Westchester, N.Y. 1968*

A composição tão rigorosa da fotografia parece destruir o triângulo familiar, ao invés de reforçá-lo. Através da sobreposição de uma série de triangulações (triângulo familiar e triângulo formado pela mesa baixa, mesa com guarda sol e balanço) a composição parece tão artificial que remete a uma construção prestes a ruir (Lissovsky, 2008:87-88). Esta é uma das fotos na qual a crítica ao sonho americano fica mais patente. Segundo definição do Dicionário *Cambridge*, o Sonho Americano é a crença de que qualquer pessoa nos Estados Unidos tem a chance de ser bem-sucedida, rica e feliz se trabalhar duro. A expressão entrou no vocabulário americano em 1867 quando o escritor Horatio Alger lançou o livro *Ragged Dick*, que contava a história de um órfão que trabalhou duro, poupou seu dinheiro e acabou tornando-se rico. A partir de então,

criou-se a crença de que através da honestidade, trabalho duro e forte determinação, o Sonho Americano estava disponível a qualquer um que quisesse fazer a jornada. Como vimos anteriormente, a revelação e os contrastes desta fotografia deveriam tornar a floresta ao fundo artificializada, como se ela fosse um cenário teatral que estaria prestes a desabar e rolar por sobre a grama até atingir a família. O sonho americano, de uma hora para outra, pode revelar-se um pesadelo. Se cada membro da família sonha com o outro, como observou Diane Arbus, o outro pode, de repente, tornar-se um estranho.

Diane remete ao caráter onírico, ou alucinatório, das situações que retrata. Os elementos visíveis, como o local ou os objetos, servem como pistas para compreendermos a identidade dos modelos. Arbus procurava ir além da superfície da aparência, encontrando uma complexidade nessa relação entre o mistério interior e o mistério visível. Para Arbus, a fotografia é um segredo sobre um segredo. Ela se interessa pelo que não se pode ver numa fotografia, e sente-se atraída pela obscuridade. No entanto, mesmo essa obscuridade é vista como uma crença.

Quando escreveu sobre *Moondog*, o mendigo cego, numa carta a Marvin Israel, Arbus fez uma observação sobre a nossa crença no invisível. Ela escreve:

“O nome de Moondog é Louis, e ele não é especialmente excêntrico mas eu nunca antes havia visto uma pessoa cega por muito tempo, e é tão marcante quanto estar no sonho de alguém no qual o ato mais definitivo que você pode fazer é desaparecer. Ele vive numa atmosfera tão densa e isolada quanto uma ilha, com seu próprio mar, então ele é mais autônomo e vulnerável do que qualquer um, e o mundo torna-se um conjunto de sombras e cheiros e sons como se estivesse sendo lembrado mesmo enquanto acontecia. A fé de Moondog é diferente da nossa. Nós acreditamos no invisível, e ele acredita no visível” (Arbus apud Phillips, op.cit.:58, tradução livre da autora).

Para lidar com o intangível, Diane recorria aos mitos como forma de atribuir sentido à vida contemporânea, a partir de seus aspectos folclóricos, antigos ou talismânicos. Um dos livros encontrados na estante de Arbus foi O herói de mil faces (2007), de Joseph Campbell. Neste livro, Campbell procura interpretar o mundo contemporâneo através dos mitos, cujos heróis e feitos, segundo ele, mantiveram-se



vivos na época moderna. “Na ausência de uma efetiva mitologia geral, cada um de nós tem o seu próprio panteão do sonho - privado, não reconhecido, rudimentar e, não obstante, secretamente vigoroso” (Campbell, 2007:16).

Em 1960, Diane estava investigando e fotografando *body-builders*, concursos de beleza, debutantes, encontros de gangues de jovens, um hotel condenado na Broadway e seus residentes, muitos *performers* do *Hubert's Museum*, um crematório de animais de estimação, e membros do show de travestis chamado *Twenty-Five Men and a Girl*. Na margem de um cartão postal a Israel, ela escreve: “Eu gostaria de fotografar todo mundo” (Arbus apud Sussman, op.cit.:145, tradução livre da autora).



*Miss Venice Beach, Venice, Cal. 1962*

Diane registrou o concurso da *Miss Venice Beach* como um julgamento, onde os julgados estão de costas para os seus julgadores, como se estivessem lidando com o desconhecido. Diane construiu, a propósito das preliminares do concurso de *Miss America*, aonde escolheriam a *Miss New York City*, uma interpretação que conjugava elementos sobre o evento com elementos do Dia do Juízo Final. Segundo Arbus, as categorias de julgamento eram: 1 – personalidade um traje de banho; 2 – personalidade num roupão de fim de tarde; e 3 – talento (que contava o dobro das outras categorias). Numa carta a Israel, de 15 de julho de 1960, ela escreveu:

“Levou 10 horas de entrevistas, desfilando e exibindo o que eles chamavam de talento e as pobres garotas pareciam tão exaustas pelo esforço de serem elas mesmas que elas continuavam cometendo os mesmos erros fatais que eram de fato elas mesmas. Nossa

única esperança no dia do julgamento final é que D's nos julgue por 'personalidade num roupão de fim de tarde' enquanto nós estamos em trajes de banho..." (Arbus apud Sussman, op.cit.:153, tradução livre da autora).

As fotografias dos travestis possuem um lugar especial na obra de Arbus. Para Diane, eles ofuscam a beleza das mulheres normais. Ela escreve sobre como é audacioso, da parte deles, roubarem de Vênus o que ela tem de mais precioso.

"Como a maior paródia viva, elas dão risadas estridentes e discutem e fazem meneios e sorriem tão esplendidamente que qualquer mulher real parece pálida e duvidosa ao lado delas. Algumas vezes, elas passam por uma série de operações para tornar seus narizes pequenos ou seus quadris maiores, suas panturrilhas mais delicadas ou seus seios mais convincentes. A gradual metamorfose de um sexo para outro é tão [ilegível] (sic) que ninguém pode deixar de ficar instigado e perplexo e de divertir-se quando está diante delas" (Arbus apud Phillips, op.cit.:56, tradução livre da autora).



*Female Impersonators' dressing room, N.Y.C. 1958*



*42nd Street movie theater audience, NYC, 1958.*

Na foto *Female Impersonators' dressing room, N.Y.C. 1958*, o travesti quase some nos grãos. Sua imagem se torna aerada à medida que se dissolve no papel, e os

nossos olhos que procuram entender os artefatos da imagem, os acessórios no balcão se frustram por não conseguir nem ver se o espaço é suficientemente grande. Além da luz que, em vez de ajudar a nossa visão, atrapalha-a, fazendo com que a parede, num pequeno espaço dentro da imagem, se confunda com o próprio papel que sustenta a fotografia. Estamos então restituídos à materialidade. O foco de luz, estourado, impede que confundamos a fotografia com a realidade.

Arbus interessava-se, especialmente, pela farsa, pela mágica falida. Sua obra lida com essa atmosfera que oscila entre a realidade e a fantasia, numa mistura de sonho tornado concreto e, no entanto, mal-sucedido. Quando visitava os *sideshows* de Nova Iorque, o que chama a atenção de Diane é a farsa:

“Há um tipo de emoção em ir para um *sideshow* – eu sentia uma espécie de vergonha e temor misturado com admiração. Quer dizer, há uma caixa de espadas aonde eles não cortam a garota ao meio, eles enfiam um monte de espadas dentro e nenhuma delas atravessa-a de verdade. E, além disso, as espadas não são realmente afiadas e... é divertido porque a garota é quase maluca” (Arbus apud Bosworth, 1984: 166, tradução livre da autora).

É também o que interessava a Arbus em *Congo, The Jungle Creep*, como relatou *Amazing Randi* a Patricia Bosworth, autora da biografia de Arbus:

“Porque ele era tão extremo. Ela sabia que o seu ato era uma farsa – essencialmente mágica falida – mas era esse essencialmente o apelo que ela sentia por ele. Ele acreditava totalmente na sua farsa, ele era até arrogante em relação a ela. Ela o fotografou por anos e nunca se cansava de vê-lo fazendo o seu ato de areia – ele misturaria a areia num balde de água lamacenta, gritaria “Ugga, mugga”, e então tiraria de lá de dentro um monte de areia seca e a jogaria na platéia. Ele também acenderia um cigarro, engoliria, beberia um copo de água, sopraria a fumaça da sua boca e das narinas, faria caretas, gritaria, depois cuspiria o cigarro. Congo era um mágico natural. Randi diz. Tudo o que ele fazia vinha da alma” (Bosworth, op.cit.:167, tradução livre da autora).

Para completar nossa reflexão sobre o caráter onírico das construções sociais, é importante assinalar que Arbus fotografou algumas salas de cinema, espaços de sonhos por excelência, como na foto *Movie theater lobby, NYC, 1958* e *42nd Street movie theater audience, NYC, 1958*.

A foto *42nd Street movie theater audience, NYC, 1958* (p.123) registra o clarão de luz do projetor sobre as cabeças de centenas de figuras. Como se a luz projetada, grande conquista da humanidade, a luz como um bloco concreto, a luz domada, pairando acima da cabeça dos homens, fosse como um monolito, acima da realidade e interferindo na realidade. Não só Arbus questiona a natureza documental e objetiva da fotografia, como vai buscar o alto grau de fantasia embutido na realidade. Na foto *Carroll Baker on screen in "Baby Doll" (with silhouette), N.Y.C. 1956* vemos a imagem do filme granulada ocupando todo o fundo da foto. À frente, em primeiro plano, num tamanho reduzido, a silhueta de um homem. Nesta foto, também encontramos de maneira bem clara essa relação de interferência entre o sonho e a realidade, onde a imagem vai tomando o lugar da realidade. Nesta foto, o homem se torna uma sombra diante da enorme tela do cinema. Nesse jogo de luz e sombra, a luz é a tela e o homem é a sombra. O homem é a tela e a tela é o homem. Na foto *Clouds on screen at a drive-in, N.J. 1960*, vemos a tela do *drive-in* contra o céu, com nuvens enormes na tela. A foto causa a sensação de as nuvens da tela estarem roubando o lugar das nuvens verdadeiras. Como se a imagem e a realidade se confundissem por um instante.

Além destes locais de sonho, Diane também registrou o que ela chamou de “lugares falsos” (*pseudo places*), como nos mostra a foto *A rock in Disneyland, Cal, 1962* (p.126). No seu caderno de anotações de 1962, a fotógrafa anotou sua lista de lugares falsos: “ruínas de templos do Camboja que nunca existiram, falsos desertos com ossos espalhados de animais que nunca morreram, (...) e cisnes negros nadam no fosso de um castelo o que parece uma propaganda para um sonho” (Arbus apud Sussman, op.cit.:162, tradução livre da autora). Na foto *A rock in Disneyland, Cal, 1962*, vemos a pedra falsa transmutar-se numa figura monstruosa, como a propaganda para o sonho, de um sonho que se revela pesadelo.



*A rock in Disneyland, Cal, 1962*

Analizamos, neste item, a relação entre as fotografias de Arbus com o mundo da ilusão. Suas fotos tinham um caráter teatral que procurava realçar a artificialidade das situações culturais, como se elas estivessem prestes a ruir. A instabilidade aliada à patente artificialidade compõe um universo que podemos considerar grotesco. O grotesco, que será estudado no próximo item, vai se configurar justamente como a súbita revelação da falta de sentido do mundo. Não que haja um mundo verdadeiro por trás deste mundo de “fachada” diagnosticado por Arbus - o mundo está se tornando a própria artificialidade que aparenta ser. Diane Arbus vai captar com precisão esta tênue realidade sobre a qual o mundo está assentado.

### **3.6 O Grotesco**

Como estudamos no começo do capítulo, a realidade foi profundamente alterada pela invenção da fotografia. Passamos a ver fotograficamente. Essa nova forma de percepção alterou os limites da normalidade além de expandir o significado do grotesco nas artes visuais. Grotesco é não só aquilo que subverte a ordem natural do mundo, como também qualquer forma de comportamento que escapa às normas da cultura. O estranhamento, característica essencial da arte grotesca, ocorre como uma súbita percepção da falta de fundamento do mundo. Arbus procurava registrar seus modelos em momentos-limites nos quais suas expressões adquiriam a instabilidade de uma súbita percepção. Arbus constrói um universo sem sentido: como se aquilo que ela visse estivesse prestes a ruir. É o mundo absurdo, mundo no qual as dimensões das imagens não podem mais ser restituídas, criando na cabeça dos espectadores alucinações. No

entanto, Arbus lida com uma ilusão específica: a ilusão de nossa própria identidade e de nossa imagem.

A obra de Diane Arbus, pelo efeito de estranhamento que causa no espectador, pode ser inserida dentro da categoria das artes visuais denominada “grotesco”. Para o estudo do grotesco, são dois os autores fundamentais: Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser. Se Bakhtin vai focar seu estudo no significado da máscara, Kayser vai procurar associar o grotesco à inefável percepção de que máscara e face são inseparáveis. Para J. Guinsburg, Bakhtin e Kayser são autores opostos, que alcançam uma complementaridade dialética.

O motivo da máscara aparece em diversas fotos de Diane Arbus. Seja vestida pelos deficientes mentais, seja pelos frequentadores de festas à fantasia, a máscara cumpre o papel de se mostrar como inerente ao rosto, e não uma realidade dele distanciada. Vemos nessa colocação de Arbus que o que a interessa é a impossibilidade de uma pessoa sair da própria pele: “é impossível sair de sua pele e entrar na de outra pessoa, e a fotografia tem tudo a ver com isso (Arbus apud Bosworth, op.cit., pp. 131-132, tradução livre da autora)”

O conceito do “carnavalesco” de Bakhtin trata da inversão, num curto espaço de tempo, do *status quo*. Essa inversão adquire um caráter político por ser um evento no qual se é permitido promover inversões temporárias de poder (os dominados debocham dos dominantes). Bakhtin contrapõe as manifestações efêmeras e mutáveis do carnaval (do grotesco), às festas solenes da corte real, que consagravam a estabilidade do regime vigente, exaltavam a permanência do *status quo*. O mundo oficial (o Estado e a Igreja) existe nestas festas apenas por meio das formas paródicas e satíricas do carnaval.

A máscara vai ser compreendida neste contexto, tanto como uma forma de se parodiar o poder, quanto uma forma de se desmascarar o poder. Parte-se do princípio de que os homens vestem uma máscara em eventos sociais, para esconder uma realidade mais íntima e frágil. É assim que muitos interpretam a obra de Arbus, talvez motivados por algumas das colocações de Arbus, que remetem a esse “desmascaramento”. No entanto, também veremos que Arbus abre margem para outra interpretação quando ela se refere ao indivíduo como vítima da forma como veio ao mundo (Arbus apud Phillips, op.cit.:331).

Segundo J. Guinsburg, só a arte do grotesco é capaz de colocar no mesmo plano dois elementos radicalmente contraditórios, criando assim ambientes

fantasmagóricos ao falar do indizível. O grotesco desequilibra relações harmônicas juxtapondo o elevado e o baixo, o refinado e o grosseiro, o belo e o monstruoso, o trágico e o cômico. Dessa forma, o grotesco insere o espectador no senso do contra-senso, no sentido do inverossímil, na visão de mundo pelo vórtice abismal.

O termo grotesco tem muitos sentidos. Diferente do vocabulário analítico e descritivo aplicado às artes visuais, a palavra “grotesco” se originou como descrição de uma forma particular de artes visuais. A fonte da palavra é italiana, *la grottesca* (substantivo) e *grottesco* (adjetivo). Ambos advêm de *grotta* (caverna). Eles foram “cunhados para designar certo estilo ornamental que veio à luz durante as escavações no final do século XV, primeiro em Roma e depois em outras partes da Itália também” (Kayser apud Coleman, 2005:252). O grotesco acabou se tornando uma forma antiga desconhecida de pintura ornamental. O estilo de pintar foi distinguido pela sua ênfase no não-natural, com mistura de características da planta, do animal e do homem.

Quando do seu nascimento, portanto, a palavra teve um sentido estreito e específico, restrito a certo gênero de arte gráfica. Com o tempo, o seu sentido se multiplicou e se expandiu. Outras formas de artes visuais foram agrupadas sob sua égide. Aplicado à música, foi utilizado para denotar certas estruturas melódicas e harmônicas. Na literatura, foi empregado como classificação pra vários tipos de linguagem, cenários, ações e protagonistas. Nestes contextos, o grotesco implica, entre outras coisas, dissonância, exagero (geralmente além do ponto da caricatura, que foi vista uma categoria relacionada, mas separada), anomalia ou incongruência, e deformidades. Consistentemente, também, seja implícita ou explicitamente, o termo carregava conotações metafísicas e filosóficas, sugerindo que a ordem natural das coisas havia sido subvertida (Coleman, 2005:252).

Quando a palavra foi incorporada à própria língua, seu sentido se alargou ainda mais. De tal forma, que ela agora cobre não apenas anormalidades físicas severas, mas até o comportamento humano inapropriado (mesmo que não particularmente incomum). Com o termo diluído e difundido, a palavra se tornou uma gíria dos adolescentes britânicos durante os anos 60, numa forma diminutiva *grotty* – como sinônimo para o meramente peculiar, ou desagradável.

Embora estas transformações no sentido da palavra sejam mudanças inevitáveis pelas quais toda língua passa, no uso popular, Coleman sugere que isso representa algo mais significativo: “uma gradual, porém profunda alteração do



olhar sobre o mundo lançado pela cultura ocidental, uma grande revisão da sua percepção da normalidade”. Coleman ainda sugere que “muito dessa alteração pode ser traçado a partir do impacto da fotografia na cultura” (Coleman, op.cit.:252).

A fotografia, portanto, pode-se dizer, gerou uma grande alteração da visão de mundo. O que levou a uma conclusão: havia pouco que a imaginação criativa pudesse conceber, não importa o quão aparentemente absurdo ou extremo, que não tivesse seu paralelo em algum lugar do mundo natural ou no panorama do comportamento humano. Havia muitas coisas na realidade que tornavam pálidas as imaginações mais exageradas. Neste novo contexto, o conceito do grotesco necessitou de uma revisão. Numa sociedade homogênea, cuja visão de mundo é restrita, a anormalidade pode ser fixada e, até, ser uma idéia absoluta. Numa sociedade fluida, capaz de ver além de seus próprios perímetros, a anormalidade se torna relativa. Pessoas que colocam *piercing* de osso nos seus narizes são grotescas apenas entre aqueles que não são.

A principal característica do grotesco é criar um estranhamento do mundo, num jogo com o absurdo. Este estranhamento pode ser compreendido como a falta de chão, a súbita falta de sentido, a instabilidade, e a oscilação entre o real e o irreal. A obra de Diane Arbus é grotesca em diversos aspectos, por trabalhar com elementos contraditórios, expor o absurdo do mundo e desequilibrar-se entre o real e o sonho.



WOMAN SHOUTING, CONEY ISLAND, N.Y. 1960.

*Woman shouting, Coney Island, N.Y. 1960*



A atmosfera de fantasia desta foto, *Woman shouting, Coney Island, N.Y. 1960* (p.129), sugere o mundo como cenário irreal, onde não se vê se é dia ou noite, se chove ou se faz sol. A praia aparece como uma eternidade angustiante. O elemento solitário ao fundo, o resto da praia vazia – e a sua boca aberta num grito sem som – tudo isso contribui para desestabilizar a fotografia e a nós. Essa mulher parece ter se dado conta de um abismo, e o mundo aparece-lhe subitamente como um lugar estranho, o que desencadeia o grito.

Em julho de 1963, Diane estava fotografando casais adolescentes (nas ruas, no *Central Park*, no píer em *Hudson River*) e também trigêmeos. O retrato *Triplets in their bedroom, N.J. 1963* é um dos mais famosos deste período. O estilo da fotografia parece quase monótono. No entanto, as três irmãs sugerem algo extraordinário e paradoxal. “Trigêmeos me lembram a mim mesma quando adolescente”, Diane disse. “Alinhada em três imagens: filha, irmã, *bad girl*, com fantasias lascivas, secretas, cada uma com uma pequena diferença” (Arbus apud Bosworth, op.cit.:217, tradução livre da autora). O que nos importa aqui é a percepção de Diane de remeter as trigêmeas a uma metáfora do eu partido.



*Triplets in their bedroom, N.J. 1963*

Segundo Kayser, a causa do estranhamento e da insegurança total da existência é o caráter cindido do homem: “(...) a cisão tornou-se o princípio geral da configuração humana, sendo anulada, por princípio, a noção da personalidade.” (Kayser, 2003:117). O mundo só funciona como jogo absurdo dos papéis que cada um é obrigado a desempenhar, num mundo onde máscara e face não se separam. “Agora as cisões se passam através do eu; o estranho, a máscara, se torna parte da pessoa.”

Esta noção de Kayser é complementar à colocação de Arbus de que existe um ponto entre o que você quer que as pessoas saibam de você e o que você não pode ajudá-las a saber. Para Arbus, estamos trancados do lado de dentro tanto quanto estamos trancados por fora. Nós nunca poderemos nos ver da maneira como um terceiro nos enxerga. “Todos são estranhos e esplêndidos como *freaks* e ninguém é capaz de ver a si mesmo, todos nós vítimas da forma especial com que viemos ao mundo” (Arbus apud Phillips, op.cit.:331).

Para captar a lacuna entre a intenção e o efeito, as fotos de Arbus muitas vezes mostravam algo que o indivíduo fotografado não esperaria, ou não gostaria de expor. Em março de 1968, Diane recebe uma pauta da revista *New York* para fotografar a atriz Viva, estrela de vários filmes de Andy Warhol. Arbus faz esse registro perturbador, como vemos na foto *Superstar at home, N.Y.C. 1968*. Viva parece estar sob efeito de alguma droga. A atriz se defenderia, logo após, dizendo que não estava bêbada nem drogada, tendo sido enganada pela fotógrafa, que havia lhe dito que faria apenas uma tomada do rosto. Ela acusou Arbus de ter mentido, trapaceado e se vitimizado (Bosworth, op.cit.:263).



*Superstar at home, N.Y.C. 1968*



*Feminist in her hotel room, N.Y.C. 1971*

Arbus causou o mesmo tipo de embaraço à escritora feminista Germaine Greer, numa sessão de fotos no seu quarto de hotel, em 1971. Como ela conta, a sessão de fotos foi como um duelo entre as duas, com Arbus inclinando-se sobre a feminista, fotografando seu rosto com uma grande-angular. Greer resistia a ser registrada daquela forma, percebendo que Diane só iria disparar quando seu rosto mostrasse tensão ou aborrecimento. Ela caracterizou Arbus como uma tirana (Bosworth, op.cit.:314-315).

A foto *Feminist in her hotel room, N.Y.C. 1971* (p.131) traz o rosto em primeiríssimo plano. Os temores de Greer são confirmados: seus poros e rugas aparecem. Ela mesma está envelhecida na foto, suas sobrancelhas estão engraçadas e suas unhas mal-cortadas parecem um sinal de falta de higiene. Seus lábios parecem um pouco rachados. O *flash*, que ilumina a faixa central do seu rosto, em nada contribui para dar qualquer aspecto de beleza. Ela parece artificial como uma máscara, irreal como um pensamento.

Embora sejam relativamente poucos os relatos de “agressão fotográfica”, em muitas fotos podemos entrever uma estranheza que assoma ao rosto do fotografado, causando uma sensação de ele ser condenado ao que é. Suas expressões sérias, de afronta, transmitem tensão. Eles parecem se lançar ao olho do espectador como quem se lança contra uma onda violenta. Se, como Diane disse, nós percebemos a falha, eles parecem nos dizer: “Esta é a minha falha”.



*Girl sitting on her bed with her shirt off, N.Y.C 1968*



*Transvestite showing cleavage, N.Y.C. 1966*

Nestas duas fotos, ainda podemos comparar os seios de com os seios da outra. A feminilidade da verdadeira garota desaparece à medida que nos damos conta das curvas do travesti. A mulher verdadeira empalidece diante da artificial.



Essa problemática do movimento e da forma, do ser e da aparência, é típica do grotesco. Nas fotos de Arbus, como numa peça de teatro, os modelos representam seus próprios papéis. No entanto, quando o ator/modelo se mostra consciente das reflexões sobre aparência e realidade ele “impede que o mundo, ao estranhar-se, torne-se grotesco” (Kayser, 2003:119).



*Seated man in bra and stockings, N.Y.C. 1967*



*Young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C. 1966*

Na foto *Seated man in bra and stockings, N.Y.C., 1967*, o sujeito está claramente posando, consciente do ritual ao se entrega. Vemos quase que a crista da onda. Este homem está tentando representar a si mesmo e consegue. O *flash* de Arbus capta este segundo. Este homem está atuando num pequeno teatro onde é obrigado a representar a si próprio, da maneira como acredita ser. O vemos numa tensão entre o que gostaria de ser e o que é (vestido como mulher, mas tendo o corpo masculino). No entanto, o rosto parece dissolver esta tensão. Sua expressão parece perfeitamente bem encaixada na face. Ele parece não ter nenhuma dúvida da sua condição. A sua sensualidade ambígua manifesta-se numa realidade superior. Nesta foto, sentimos o efeito do grotesco se dissipar na segurança transmitida pelo olhar. Não é o que ocorre na foto *Young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C. 1966*, que nos parece muito mais ameaçadora

Esta foto traz à mostra apenas o rosto do jovem. Como na foto da feminista, o *flash* de luz branca na faixa central de sua face contribui para forjar uma estranheza. Inclusive, a luz faz um desenho entre as suas sobrancelhas que parece fazer um todo ondulatório. Suas rugas e poros também aparecem, inclusive as marcas na lateral do rosto, indicando que ele teve acne, um resquício do adolescente provavelmente problemático. A imagem traz uma carga de envelhecimento e decadência. O cigarro queima eternamente. Suas mãos, completamente femininas, num gesto gracioso, complementam os bobs no cabelo, fechando a imagem. Sem a sua mão, seu rosto pareceria ainda mais grotesco. Suas mãos transmitem uma segurança que lhe falta à expressão facial. Seu rosto se deforma à medida que o perscrutamos com mais atenção. Seu rosto é fino e comprido, enquanto sua boca é pequena e o queixo grande demais. Vemos no queixo algumas marcas, talvez um sinal, talvez uma barba por nascer. Sua boca meio aberta causa desconforto. Os elementos paradoxais (o masculino e o feminino) contribuem para o efeito do grotesco. Ele parece imprensado entre a sombra na parede e a luz do flash no seu rosto, sendo fotografado em seu pior ângulo, que seria uma espécie de pesadelo fotográfico. Pois quando vamos tirar uma foto, procuramos sempre pelo melhor ângulo.



*Woman with her baby Monkey, N.J. 1971*

A foto *Woman with her baby Monkey, N.J. 1971* talvez seja onde o grotesco se manifeste com mais força. Sam, o filho dessa mulher, enforcou-se por acidente, como se um poder incontrolável tivesse brotado das trevas. Esta fotografia foi publicada na série sobre “amor” da *Time-Life Books*, e foi uma das muitas fotografias publicadas de Diane Arbus. A legenda que ela escreveu foi:

“Esta é Mrs. Gladys (“Mitzi”) Ulrich... com Sam, o bebê, (...) macaco... O Sam original enfocou-se por acidente. Foi difícil para ela me contar sobre isso... ‘Foi o desejo de D’s. Se você for merecedora, você vai encontrar o que perdeu. Eu tive uma vida maravilhosa e muito amor. Eu não posso dizer que não recebi amor.’ ” (Arbus apud Sussman, op.cit.:217, tradução livre da autora).

A primeira reação à foto é pensar: “estranho”. Depois vem um tipo de não-reconhecimento. Algo como “isso é tão diferente de mim”. Uma impossibilidade de acessar aquele mundo, uma incompreensão. O que é isso, pergunta-se finalmente. Isso é exatamente o que aparece ali: uma mulher com um macaco bebê. Mas como? Parece uma espécie de caminho de volta, uma espécie de aplicação da teoria darwinista de trás para frente, como um regresso da humanidade. Por que um macaco e não um humano? Por que vestir um macaco como se fosse gente? Isso simplesmente não faz o menor sentido. Essa mulher precisa sentir-se como um animal e apagar resquícios de sua humanidade (por causa da sua dor, a perda do filho). Ela precisa olhar para o macaco e reconhecer-se nele. Mas o macaco tem o mesmo nome de seu filho enforcado. Sam é uma versão macaco de seu filho.

Ela diz ter tido muito amor. Ela precisa extravasar esse amor. O macaco Sam é um ser sem culpa. Ela parece tão humilde, tão serena. Seus pés cruzados traduzem uma submissão à fotógrafa, ela não tem nenhum desejo de impor-se, deu seu sentimento à fotógrafa, com toda a carga emocional que a fotógrafa captou. O macaco é tão feio. O que nele pode lembrá-la o Sam original? Pela janela percebemos que a fotografia não está alinhada, a borda superior da fotografia forma um ângulo com a cortina. Esta é definitivamente uma das fotografias mais estranhas de Arbus. A mulher parece estar a ponto de se transformar num polvo e se agarrar com uma de suas patas, pela maneira como ela está mole na foto, pela maneira como seu pescoço cede ao amor que ela devota à fotógrafa. E pela maneira carinhosa como ela segura nos pezinhos do neném.

Percebemos então que o próprio macaquinho está com os braços um pouco desconfortáveis, como se estivesse se mexendo, e seu pescoço está um pouco empunhado e ele *olha para a fotografia*. Diane está, na verdade, fotografando o olhar do macaco. Mrs. Galdys definitivamente não está consciente do grotesco de sua situação, tal a maneira como ela defende seu papel, com toda a fé. O macaco parece ter vontade de saltar fora da situação, como se nos pedisse socorro, e seus olhos dissessem “Eu não sou o verdadeiro Sam!”.

A metamorfose do filho em macaco se dá através de situações reais que beiram o absurdo. A convivência e o amálgama entre os reinos humano e animal remete às origens mais antigas do grotesco, aquelas ornamentações encontradas na Itália, onde as leis da natureza eram suspensas em prol de desenhos que uniam o humano, o animal e o vegetal.



*A castle in Disneyland, Cal. 1962*



*A house on a hill, Hollywood, Cal. 1962*

A foto *A castle in Disneyland, Cal. 1962* surpreende pelo inusitado de sua situação. Chega a lembrar Atget, com suas fotografias de espaços vazios. Toda a fanfarronice diurna da Disney parece aprisionada dentro do castelo. Parece que, num passe de mágica, quando amanhecer, lá de dentro sairão *mickeys* e *minnies* de olhos vermelhos, reais, com crianças torturadas sob seus braços. Essa foto parece esconder tudo. Batalhas, princesas gordas, cavalarias reais. Um Shakespeare abobalhado pela história. O uso perfeito da luz nessa fotografia sugere a escuridão emanando do castelo para a noite, para os bosques traseiros (que não existem, mas aprecem existir). O reflexo



na água negra parece pintado de tão preciso. E o cisne nadando tranquilamente à frente do castelo parece ronronar “É tudo mentira!”. Não só o parque, não só o castelo, mas tudo – o grotesco, o mundo sem fundamento algum, de repente, estranho. De repente, nada.

A foto *A house on a hill, Hollywood, Cal. 1962* (p.136) traz as mesmas sugestões de mentira da foto anterior, mas Arbus consegue o efeito impressionante com a luz do dia, o que é muito mais difícil. O mundo parece estar rodando num tufão, em volta da fachada vazia. As nuvens no céu acentuadas pelo efeito da grande angular formam uma enorme curva, e parecem sinais divinos da inexorabilidade do tempo, rio que carrega tudo. Ao mesmo tempo, em primeiro plano, a grama cresce descontrolada, atingindo dimensões que parecem até maiores do que a fachada. Como se fossem engolir o mundo, depois que os humanos forem arrasados da superfície terrestre.

No segundo decênio do século XX, a literatura do horror não incorpora mais o noturno. Sua função não é mais simplesmente meter medo, ela tende a abalar as categorias vigentes na imagem burguesa do mundo. O caráter abissal é despido do caráter espiritual (Kayser, op.cit.:121). Podemos ver, nestas duas fotografias, o abismo do mundo burguês na solidão destas duas estranhas figuras.



*Mrs. T. Charlton Henry on a couch in her Chestnut Hillhome, Philadelphia, Pa. 1965*



*A widow in her bedroom, N.Y.C., 1963*

Estas duas fotos parecem ecoar uma à outra, como fossem espelhos refletidos. A excessiva presença do cabelo, ou a excessiva presença de objetos, ou



de motivos de decoração parecem deslocar as figuras centrais para um plano bem fundo. A foto da *Mrs. T. Charlton Henry on a couch in her Chestnut Hillhome, Philadelphia, Pa. 1965* (p.137) é uma foto granulada, o que reforça a visão de que Arbus pretendia criar o efeito de uma tapeçaria de pontos onde o sofá, o cabelo, a roupa e as paredes se tornam amalgamados numa só costura. Na foto *A widow in her bedroom, N.Y.C., 1963* (p.138), Arbus optou por uma máquina fotográfica mais precisa, onde então a solidão da viúva se torna mais visível. Vemos com precisão cada objeto, e o brilho excessivo de tudo ali. Um quarto com decoração bem *campy*.

No livro *O Golem*, de Gustav Meyrink, e em alguns de seus contos, Kayser afirma que o grotesco se desdobra em toda a sua potência. O estranhamento do eu e do mundo, a escuridão situada no fundo da história (“O mundo existe para ser aniquilado!”, diz uma das personagens) não é explicada nem esclarecida (Kayser, op.cit.:123). Esta expressão sobre a aniquilação do mundo pode ser interpretada como uma referencia à guerra, destruição irracional que varre milhares de homens da superfície terrestre.



*Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C. 1962*

Para muitos, esta é a foto que verdadeiramente expressa o absurdo da Guerra do Vietnã. Com as duas granadas de brinquedo, o menino crispa o rosto, irritado, na verdade, com a demora da fotógrafa em terminar a sessão. No momento em que o garoto reclama com ela, Diane clica. Mas a expressividade da imagem provém da tensão nos braços, com as duas granadas de brinquedo na mão, que parecem controlar o movimento das sombras das folhas no chão. Como uma tensão que

passa pelo garoto e se espalha pela foto. Seu gesto infantil e ingênuo de destruição remete ao ato adulto e irracional das guerras em geral, e da guerra do Vietnã, em particular.

Já nestas outras fotografias, Arbus faz alusão direta à guerra do Vietnã:



*Boy with a straw hat waiting to march in a pro-war parade, N.Y.C. 1967*



*Patriotic Young man with a flag, N.Y.C. 1967*

O adesivo *Bomb Hanoi* colado no casaco contrasta com a expressão do jovem, que parece bobo e inseguro na foto *Boy with a straw hat waiting to march in a pro-war parade, N.Y.C. 1967*<sup>22</sup>. Essa foto lembra a “banalidade do mal”, conceito de Hannah Arendt. Assim como ocorre na foto *Patriotic Young man with a flag, N.Y.C. 1967*, na qual o rosto do jovem realmente se transfigura numa expressão de idiotia.

Arbus não sentiu necessidade, como outros fotógrafos como Avedon, de fotografar figuras de poder que haviam envolvido a América do Norte em empreendimentos tão problemáticos como a Guerra do Vietnã. Seus meios eram mais indiretos e alusivos. Como observou Szarkowski, em 1978:

“Para a maioria dos americanos, o sentido da guerra do Vietnã não foi político, ou militar, ou até ético, mas psicológico. Ele trouxe um súbito, não ambíguo conhecimento da fragilidade moral e do fracasso. As fotografias

<sup>22</sup> Certo dia, andando num taxi, Arbus estava distraída, conversando com sua afilhada. O motorista, percebendo que ela era fotógrafa, comentou casualmente que havia ido ao MoMA e visto de repente uma foto sua na parede do museu. Ele disse que gostaria muito de reencontrar o fotógrafo, para agradecer-lhe. Arbus então levantou o rosto e viu, pelo retrovisor, tratar-se do jovem da foto *Patriotic Young man with a flag, N.Y.C. 1967*. Percebemos, pela alegria do taxista, como vale a afirmativa de Arbus: vemos a nós mesmos de um jeito diferente do que os outros nos vêem.

que melhor registram o choque do novo conhecimento foram talvez feitas no outro lado do mundo, por Diane Arbus (Szarkowski apud Philips, op.cit.:61).

Se o absurdo do mundo já está dado desde o início da narrativa, o grotesco não vai se manifestar totalmente, ele vai permanecer latente. É importante, segundo Kayser, para que uma obra possa ser denominada como grotesca, que a falta de fundamento seguro do mundo seja repentinamente sentida. É importante que a obra registre a irrupção da súbita revelação. As fotos de Arbus propiciam este devir súbito pois ela procura o tempo todo captar o instante entre. Na foto *Girl in a watch cap, N.Y.C. 1965* (p.115), Arbus parece tê-la flagrado em meio à correria cidade. Seu rosto parece subitamente transfigurado numa expressão de horror.

A iluminação, cuja força produz um caráter fantasmagórico, é um dos elementos mais largamente usados por Diane Arbus, presente em quase todas as suas fotografias. Ela introduziu uma idéia que foi copiada depois por todo mundo: o uso do *flash* à luz do dia nas ruas.



*A young negro boy, Washington Square Park, N.Y.C. 1965*



*A very young baby, N.Y.C. 1968*

Nas fotos *A Young negro boy, Washington Square Park, N.Y.C. 1965* e *A very young baby, N.Y.C. 1968* a claridade provocada pela luz artificial é bastante evidente. Na foto do garoto negro, ele se torna quase branco. A foto do bebê se torna ainda mais estranha pela roupa branca, o fundo branco e pelos olhos fechados. O bebê parece um senhor.

O uso que Diane faz dos objetos também é um dos pontos mais marcantes de seu trabalho. Embora eles sejam alçados ao primeiro plano em poucas fotos, eles adquirem em quase toda a obra uma importância grande. A foto *An empty room, N.Y.C. 1968* é uma das únicas que remetem ao surrealismo, pois o mundo é tornado estranho através da coisa, e não da pessoa. Embora vejamos um homem ao fundo, segurando o jornal, é mais sua ausência do que sua presença que chama atenção, pela sua aparição quase fantasmagórica. O título sugere explicitamente que a sala está vazia.



*An empty room, N.Y.C. 1968*



*Untitled (4) 1970-71*

Outra forma de Diane Arbus abordar o estranhamento do mundo se deu nas fotografias que retratam paisagens falsas, como na foto *Lobby in a building, N.Y.C., 1966*, e na foto *Christmas tree in a living room, Levittown, L.I. 1963*.

Da altura da razão, o mundo parece um enorme manicômio. Este é o modo de ver do grotesco. Para Thomas Mann, a palavra grotesco aparece nas *Reflexões de um Apolítico*, em ele que diz: “O grotesco é o superverdadeiro, o excessivamente real, não o arbitrário, falso, anti-real e absurdo” (Mann apud Kayser, op.cit.:133). Aquilo que é demasiadamente absurdo não se configuraria para Mann como grotesco, pois ele deve estar mais perto do real. O grotesco, para Mann, então, é uma deformação, uma exageração da realidade.

A foto *Untitled (4) 1970-71* faz parte da série de fotos denominada *Untitled*. Foi o último projeto realizado por Arbus, no qual ela visitou algumas instituições, e



fotografou pessoas com doenças mentais. A fantasia deles e as máscaras parecem exagerar uma realidade em si absurda.

No quadro A Intriga, de James Ensor, e na foto Untitled (51), de Arbus, encontramos uma estranha coincidência na disposição caótica dos corpos e na direção dos rostos. As faces dos pacientes na foto de Arbus parecem máscaras mais estranhas que as máscaras no quadro de Ensor. Os personagens de Ensor já nascem com máscaras.



A intriga, de James Ensor, 1890



Untitled (51) 1970-71

É importante frisar que o grotesco não é apenas o mundo tornado estranho. Mas, sim, quando o familiar, de repente, se revela estranho e sinistro. O repentino e a surpresa são parte do grotesco. Nas representações literárias, esse elemento surpresa se dá numa situação de muito movimento. Nas artes plásticas, tampouco se dá em repouso. Mas, sim, numa situação de movimento “prenhe”, como em Ensor, ou numa situação de tensões ameaçadoras. Daí se define o caráter de estranheza, e é assim que a fotografia vai captar a estranheza. A própria presença da fotógrafa e da máquina já é um elemento que estabelece tensão. O método de Diane Arbus trabalhar com essa tensão, surgida do encontro, nunca deixa que aquele que ela está fotografando alcance um estado de repouso. Arbus fotografava entre duas ações ou entre a ação e o repouso. Como a própria Diane disse, fotografar causa uma certa dor em quem está sendo fotografado. Numa carta a Israel, de fevereiro de 1960, Diane escreveu: “A condição de fotografar é talvez a condição de estar à beira da transformação em alguma coisa...” (Arbus apud Phillips, op.cit.:33, tradução livre da autora).

Pudemos estudar, neste tópico, o grotesco na fotografia de Diane Arbus. Sua visão sofisticada sobre a relação entre o sujeito e a própria imagem engendrou uma obra cujo absurdo é expresso de maneira pungente. Ao longo do capítulo, podemos estudar a relação de Arbus com a objetividade e a subjetividade, para compreendermos essa obra que se equilibra sobre os diferentes olhares que nos lançam essas estranhas criaturas. O trabalho metódico da fotógrafa reflete-se em todos os aspectos de suas imagens, seja na revelação, seja na relação com o sujeito retratado. Diane Arbus construiu um trabalho ímpar na história da fotografia, tendo também um papel importante na história da iconografia produzida sobre a monstruosidade. No primeiro capítulo, estudamos o universo da exibição das monstruosidades no final do século XIX. Os monstros foram os atores principais da nascente indústria do espetáculo. No segundo capítulo, estudamos aspectos importantes do trabalho da fotógrafa, que estão relacionados ao seu envolvimento com os estigmatizados. No terceiro capítulo, por fim, podemos analisar sua obra de um ponto de vista técnico, onde pudemos perceber a artista completa que foi Diane Arbus.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu gosto de ficar com o que ninguém  
mais precisa.” – Diane Arbus

Onde termina a normalidade e começa o anormal? Desde o final do século XIX, já não podemos responder com tanta precisão a esta pergunta. As fronteiras entre o normal e o anormal vão se embaralhando à medida que novas compreensões da monstruosidade são formuladas. A fundação da teratologia concede, tardiamente, aos monstros um novo destino: agora são considerados humanos. As conseqüências do trágico tratamento que lhes foi concedido até o final do século XIX ainda se fazem sentir por bastante tempo. Os monstros despertam um misto de fascínio e horror que os impede de assumir uma posição confortável entre os considerados normais. A obra de Diane Arbus vai ser emblemática da nova sensibilidade em relação aos anormais desenvolvida entre os anos 60 e 70. Seu olhar normaliza anormais enquanto provoca estranhamento quanto ao que é considerado normal. A reação negativa ao seu trabalho, na época de sua primeira exposição, comprova como a inserção dos anormais na sociedade é problemática.

Assistimos, no século XIX, à passagem de uma micro-economia informal da monstruosidade para uma nascente economia industrial, que carrega o monstro no bojo do seu deslanchar de uma industrialização do entretenimento. Quando se andava pelas ruas de Paris, Londres, ou Nova Iorque, era comum deparar-se com uma barraca, formada por lençóis estendidos, dentro da qual um monstro exibia seus dotes físicos, recolhendo numa caixa alguns trocados. Essa economia deixa de ser marginal, ao longo do século, para tornar-se central. As cidades estavam se urbanizando. Ao invés do saltimbanco percorrer os estados, carregando consigo os aparatos do show itinerante – Barnum inverteu a lógica do processo. Com a invenção dos trens, ao invés dele mesmo utilizar-se das linhas férreas para viagens mais rápidas, Phineas Taylor Barnum definiu que serão os espectadores aqueles a se locomoverem. A partir daí, ele construiu o seu enorme museu, em Nova Iorque, com múltiplas atrações, dispositivos cênicos elaborados, novidades sempre à mostra – tudo isso aliado a um poderoso esquema publicitário que também se servia das novidades jornalísticas do momento. Multidões

viajavam a Nova Iorque, onde então poderiam desfrutar da nascente cultura do entretenimento.

Estes locais serviram como um dos principais dispositivos de modelagem e reorganização do sentido da visão. A exigência da autodisciplina do espectador como ocupante de espaços interiorizados consolidou a formação das audiências modernas. O choque perceptivo oriundo do súbito encontro com um corpo monstruoso foi utilizado para fins de disciplinarização. O cenário no qual o monstro estava inserido gerava interpretações que acabavam por tornar o monstro associado à imagem da distância: corporal, geográfica e cultural. O monstro era um símbolo e, como símbolo, cumpriu um papel na sociedade. O poder de normalização estava, então, em pleno funcionamento, levando a todo lugar as normas sociais, feitas para tornar qualquer comportamento desviante penalizável, ainda que não chegasse a ferir a lei.

A fotografia teve um papel importante neste cenário. Serviu tanto para o arquivo da polícia, quanto para a disseminação da figura do homem ideal (o homem participante da sociedade de iguais forjado pelo álbum fotográfico), como também para a intensa disseminação da imagem dos anômalos. Cada indivíduo tornou-se um saltimbanco ele mesmo na medida em que exibia estes cartões no cenário privado, a visitas e amigos. Assim, consolidava-se um poderoso dispositivo feito para disseminar a figura do anormal, reforçando cada vez mais a imagem da normalidade.

Nos anos 60, no entanto, o movimento da contracultura vai embaralhar definitivamente os limites entre o normal e o anormal. Diane Arbus, que trabalhou ativamente durante toda a década de 60, vai ser representativa dessa quebra. Ela percorreu o submundo nova-iorquino em busca do rastro desse passado não tão distante. Frequentou *freak shows*, circos e locais públicos de Nova Iorque em busca de imagens reveladoras. Fotografou anões, gigantes, engolidores de fogo, viúvas burguesas, pessoas tatuadas, crianças milionárias, bebês chorando, jovens problemáticos, e personagens excêntricos que trabalhavam nos circos e também no último *freak show* remanescente em Nova Iorque, que fecha suas portas definitivamente em 1965. Arbus coloca seu foco no estigma portado por cada um. Seu interesse pelas minorias e pelas diferenças resgatou para a visibilidade um universo teratológico em franca decadência e próxima desapareição. Todos são estranhos quando vistos pelos olhos de Diane Arbus.

O teatro da anormalidade, no século XIX, cumpria uma função específica: a associação do *freak* à alteridade. O monstro servia como origem da estranheza corporal assim como também unidade de medida de periculosidade social. Ele era submetido a



um conjunto padronizado de técnicas, estratégias e de estilo. No *American Museum*, muitas famílias passavam o domingo acompanhadas pelos fenômenos-vivos. Os modos de apresentação do monstro serviam para atrair a atenção do espectador.

Para garantir essa atenção, a exibição do corpo monstruoso deveria ser capaz de perturbar e tranquilizar o olhar ao mesmo tempo. O corpo disforme provocava o incômodo, enquanto o cenário concorria para tranquilizar a percepção. Assim, o olhar oscilava sem conseguir definir o objeto da visão. Essa perturbação era a mola psicológica do fascínio que ele exercia.

Esse intenso interesse pelos monstros pode ser explicado pelo pressentimento do seu desaparecimento próximo. É como se o monstro já estivesse se afastando no excesso de signos com que era coberto: cenários, roupas especialmente confeccionadas, e nos papéis que eram obrigados a representar. A distância entre os corpos e os olhares se torna cada vez maior.

Os olhares começam a se sentir desconfortáveis diante da exibição de uma monstruosidade quando o saber médico começa a dominar o universo dessas exposições. O desenvolvimento da teratologia vai privar de legitimidade científica a exibição dos monstros. Quando a humanidade dos monstros é, finalmente, reconhecida, o seu sofrimento vai passar a gerar compaixão.

Nos anos 60 e 70, o olhar lançado sobre a deformidade física e as deficiências corporais torna-se mais sensível. Multiplicam-se os dispositivos legais e administrativos em prol dos portadores de deficiências. São definidas por lei medidas de apoio aos agora denominados deficientes, que visam à constituição de estabelecimentos especializados e obrigações impostas às empresas. Surgem vários grupos que militam em nome dos deficientes. Diane Arbus vai ser uma das representantes desta nova sensibilidade.

A homogeneidade do corpo social, garantida pelo poder disciplinar, está se quebrando. Nas décadas de 60 e 70 surgem novos atores sociais: feministas, *hippies*, *gays*, *punks*, *skinheads*, etc. A sociedade de controle, caracterizada pelo controle permanente, apropria-se do desvio, através da lógica do consumo.

A contracultura vai transformar os significados do termo *freak*. Além de se referir ao corpo disforme, o termo vai também se referir a todo comportamento desviante da norma. O *freak*, nos anos 60, espelha todos nós. Os monstros não são mais o outro. Eles estão guardados dentro de cada um. Se, no século XIX, o monstro era a

alteridade radical; nos anos 60, o monstro é visto como uma construção cultural. A monstrosidade vai passar a estar enganchada no olhar de quem a enxerga.

A relação que Diane Arbus estabeleceu com os seus modelos foi de troca mútua. Arbus buscou um equilíbrio entre o registro documental e o envolvimento pessoal. Ela fez parte de uma geração de fotógrafos que estavam rediscutindo o caráter documental do seu meio. A objetividade estava dando lugar a uma compreensão subjetiva do fazer fotográfico. O fotógrafo não tende mais a desaparecer atrás das câmeras, ele é convocado o tempo todo a interferir na imagem. A objetividade está sendo posta em outros termos, ela agora é considerada não produtora de uma realidade, mas de uma impressão de realidade. Arbus vai dialogar com esta questão procurando realçar o artificialismo do meio, como forma de não iludir. Suas fotografias cruas, com bordas irregulares e aparente desleixo, nos dizem “sou uma fotografia”.

A relação entre realidade e fotografia é dinâmica. A fotografia altera o que se entende por realidade, o que por sua vez vai afetar o que se entende por fotografia. A relação entre ambos atinge tal simbiose que, para que um acontecimento seja considerado real, ele necessita ser fotografado. A imagem técnica, por sua precisão quase mágica, atua como se fosse o próprio mundo, e não um símbolo dele. Passamos a enxergar símbolos como se fosse a própria realidade.

Se a objetividade produz a ilusão de realidade, o olhar subjetivo vai ganhar força e legitimidade, como forma de ultrapassar esta ilusão. O envolvimento de Arbus com seus modelos traduz essa tendência. Arbus publicava suas fotos em algumas revistas como a *Esquire*, por exemplo, para onde também escreviam autores como Gay Talese, emblemático do *New Journalism*. Este tipo de jornalismo acreditava igualmente no envolvimento do jornalista com o tema, produzindo reportagens jornalísticas que beiravam o conto ficcional. A escrita subjetiva predominava como forma de ultrapassar a reportagem clássica, supostamente objetiva, baseada puramente em fatos.

A necessidade de expor o artifício inerente a qualquer imagem técnica levou Arbus a tomar certas medidas como: o uso do *flash* à luz do dia, de maneira a exagerar a figura; o aparente desleixo na construção da imagem; os focos de luz estourados ao fundo da fotografia; na técnica de revelação (de forma a evitar artifícios para criação ilusória de contraste, por exemplo); e no tratamento original das bordas. Na intensa relação de Arbus com as suas diversas câmeras fotográficas, entrevemos os dilemas com os quais se confrontou. Podemos enxergar mudanças de estilo a partir das suas mudanças de câmera. No começo da carreira, ela costumava fazer fotos mais

granuladas. Em 1962, quando muda da Nikon para a Rolleiflex, Arbus expressa o seu desejo por mais clareza e precisão na imagem. O detalhe se torna mais relevante e o contraste fica mais acentuado. Suas imagens se tornam formalmente mais complexas, e o trabalho da luz mais meticuloso.

Entre 1965 e 1969, Diane revela suas fotos deixando aparentes bordas pretas, largas e irregulares. A partir de 1970, ela reduz as bordas pretas para uma condição vestigial. Essas bordas, aliadas ao uso do *flash* à luz do dia, chamam a atenção para o fato de a fotografia ser uma imagem bi-dimensional, e não uma janela objetiva para o mundo. A fotografia é o ponto de vista de alguém.

Em 1967, a exposição *New Documents*, no MoMA, traz o trabalho de Arbus ao lado das fotos de Garry Winogrand e Lee Friedlander. Segundo o organizador da exposição, John Szarkowski, os três são influenciados pela fotografia documental dos anos 30, mas carregam um traço maior de subjetividade nas suas imagens. Segundo Szarkowski, as semelhanças entre o trabalho de Arbus e de August Sander eram relevantes. Arbus influenciou-se, principalmente, pelo escopo abrangente e ambicioso do trabalho de Sander; além da maneira antropológica de abordar o tema: confronto direto do olhar, evocação das poses em fotografias planejadas, e no amplo leque de atores sociais.

No entanto, há uma diferença fundamental entre ambos. Enquanto Sander procura realçar a semelhança moral entre os pares, Diane Arbus procura extrair a diferença de cada um. Por um lado, Arbus buscava a traços da personalidade, através do planejamento da imagem, pela escolha do local, e pela escolha de objetos pessoais a serem revelados. Por outro, Arbus buscava uma ambigüidade na figura, que transparecia nos momentos em que a pessoa traía essa personalidade por ela construída.

Diane Arbus acreditava que, embora nos esforçássemos para passar ao mundo a imagem de quem somos, o olhar do outro é sempre cruel, e tenderá a ver a falha. Dessa forma, Arbus trabalha com a auto-imagem. Ela fotografa a divergência entre a maneira como o sujeito se olha e a maneira como é visto. A pose, na sua fotografia, é instável. A presença do sujeito é reforçada não pelo fato de estarem sendo vistos, mas porque Arbus faz com que eles *olhem*. A intensidade da imagem projeta o encontro para um limite.

Arbus interessava-se especialmente pela falha, pela farsa. Sua obra oscila entre a realidade e a fantasia. No entanto, é a fantasia que se crê real, a fantasia que constitui o universo simbólico que cada um constrói para si. Os personagens registrados por Diane

parecem caminhar entre a sanidade e a loucura, entre a mentira de quem são e a excessiva presença onde estão.

Este amálgama entre o real e o irreal vai constituir um universo que podemos considerar grotesco, a partir da definição de Wolfgang Kayser. A irredutibilidade do sujeito à sua máscara é uma das características do grotesco. A instabilidade dos sujeitos retratados, envolvidos por uma atmosfera artificial, provoca uma sensação de estranhamento no receptor. Tudo nas imagens de Arbus parece estar prestes a ruir. O familiar, de repente, se torna estranho.

O outro está dentro de cada um. Não existe mais separação entre máscara e face. Não há mais um indivíduo consolidado dentro de uma identidade fixa. Realidade, fantasia, identidade, ficção, alucinação – tudo isto compõe a fotografia de Diane Arbus. Grotesco é não só aquilo que subverte a ordem natural do mundo, como também qualquer forma de comportamento que escapa às normas da cultura. Assim como o termo *freak* passa por alterações, o que tem relação direta com a percepção da monstruosidade, o termo grotesco passa por transformações paralelas. A fotografia, alargando o espectro do visível, consolidou um mundo secular, onde o monstro desceu de seu estatuto metafísico, e se tornou uma moeda miúda, banal e com sentidos simbólicos que servem à normalização. O universo grotesco deixou de ser, no século XX, aquele dotado de leis extraterrenas, para imergir nas culturas humanas. Grotesco é também o desvio à norma. Não é mais o mundo irreal, do sonho, mas o mundo hiper-real, forjado pela realidade produzida pela fotografia.

No século XIX, o espectador relacionava-se diretamente com o corpo monstruoso. Nos anos 60, lida-se com a imagem do corpo monstruoso. No século XIX, as múltiplas encenações e cenários que o cercam têm uma função precisa: confortar o olhar do espectador. Nos anos 60, Diane Arbus vai olhar para os *freaks*. Vai sentir a estranheza, e vai trazer a estranheza para o primeiro plano de sua fotografia. Com a diferença de que, na sua época, os anormais já não são apenas os deformados físicos, mas também tatuados, nudistas, feministas, negros, excêntricos. Nos anos 60, o desvio é assumido como postura ativa, enquanto a cultura oficial vai ser questionada nas bases.

Com a dissolução das verdades irrefutáveis, a noção de identidade também vai sofrer alterações. O “eu” consolidado se torna o “eu” partido. Cada um, condenado à forma como veio ao mundo, é normal e estranho ao mesmo tempo, é si mesmo e o outro. A máscara já nasce colada ao corpo. Sua forma é fixa. Embora haja a tentativa de controlar a auto-imagem, a fotografia de Arbus registra a incapacidade de se sair da

própria pele para entrar na de outrem. Seu interesse por todos aqueles que são “auto-inventados” é emblemático desta percepção. Em vários momentos, ela atenta para a maneira cuidadosa como cada um vai construir o seu papel no mundo e a sua identidade. Sua fotografia chega a ser descritiva, evidenciando o local onde vivem, e objetos que compõe a intimidade. No entanto, as fotografias, pela maneira como são construídas, alcançam um fora-de-si, onde vemos as representações prestes a desmoronar. Se a fotografia, por sua capacidade de precisão, era considerada mágica – a fotografia de Arbus vai registrar a mágica falida.

Sobre Stormé de Larverie (p.60), Arbus escreve sobre o seu cuidadoso processo de transformação de mulher para homem, embora chame a atenção para o fato de Stormé nunca renunciar à sua natureza feminina. Arbus fotografou bastante travestis femininos, como podemos ver nas fotos *Two female impersonators, N.Y.C. 1961*, *Female Impersonators' dressing room, N.Y.C. 1958 (p.123)* e *Transvestite showing cleavage, N.Y.C. 1966 (p.132)*. Arbus interessa-se pela maneira como buscam alterar suas formas, embora observe que estão presos nesta nova forma. Arbus anota que eles roubaram de Vênus o que ela tem de mais precioso, e desembocaram num novo destino. Eles são excessivos e artificiais e resplandecentes. Ao seu lado, qualquer mulher parece pálida. No entanto, estão presos neste novo destino. Arbus descreveu a si mesma como um tipo de espelho que reflete o que ninguém quer acreditar, porque nem ela acreditava. Ela via as pessoas a quem fotografou como, metaforicamente, a imagem de um atlas segurando uma bolha e gemendo.

No aniversário de Diane, 14 de março de 1971, Israel a enviou uma carta de oito páginas. Numa das páginas, ao centro, entre duas velas pequenas amassadas e coladas no papel, ele colocou um recorte que falava sobre o personagem da mitologia grega chamado Proteu. Proteu era capaz de mudar de forma com relativa facilidade – de leão para fogo para água. Mas o que ele achava difícil, e não faria a não ser que fosse preso e acorrentado, seria comprometer-se com uma única forma, aquela que lhe fosse mais própria. Através desse mito, podemos entrever a condição humana, restrita a uma única forma, a si mesma acorrentada. A fotografia de Arbus traduz esta faceta da condição humana. As posturas dos sujeitos nas suas fotografias parecem subordinadas à inefável expressão de quem são.

## BIBLIOGRAFIA

AUSTIN, Hillary Mac. *Diane Arbus*. Disponível em:  
<http://jwa.org/encyclopedia/article/arbus-diane>. Acesso em Julho, 2010.

BAECQUE, Antoine de. Le lieu à l'oeuvre: Fragments pour une histoire du corps au cinema. In: Ed. *Les Corps Exposé*. Paris: J-M Place, 1996, 11-24. (Vertigo, no. 15: 1996).

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética - a teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTRA, Armando. The Others. In: *Revista Luna Córnea*, no. 30, Ciudad de Mexico, 2005, 232-247.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSWORTH, Patricia. *Diane Arbus: a biography*. New York: Norton, 1984.

BOULLET, Jean. Galería de Monstruos. In: *Revista Luna Córnea*, no. 30, Ciudad de Mexico, 2005, 8-17.

BUNNEL, Peter C. *Inside the photograph*. New York: Aperture, 2009.

BUSCARIOLLI, Eduardo. *De Weimar a Gursky – parte 2*. Disponível em:  
<http://camaraobscura.fot.br/2010/07/22/de-weimar-a-gursky-%E2%80%93-parte-02/>.  
 Acesso em Dezembro, 2010.

BUTLER, J. *Surface tensions*. In: Artforum, Nova York, Fev. 2004. Disponível em: [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_6\\_42/ai\\_113389505](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_42/ai_113389505). Acesso em Junho, 2010.

COLEMAN, A.D. The Grotesque in Photography. In: *Revista Luna Córnea*, no. 30, Ciudad de Mexico, 2005, 251-254.

CAMBRIDGE INTERNATIONAL DICTIONARY OF ENGLISH. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis -Rj:Vozes, 2008, p.253-340.

\_\_\_\_\_. *O desaparecimento dos monstros*. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/106.rtf>. Acesso em Agosto, 2010.

CRARY, Jonathan. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento do século XIX*. In: Cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT press, 1990.

\_\_\_\_\_. Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century. In: *Grey Room*, no. 9, Autumn, 2002.

\_\_\_\_\_. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT press, 2000.

DAVIES, Christie. *Art as Freak Show: DIANE ARBUS, REVELATIONS at the V&A*. Disponível em: <http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000700.php>. Acesso em novembro, 2010.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DECARLO, T. A fresh look at Diane Arbus. In: *Smithsonian Magazine*, Washington, maio 2004. Disponível em: <http://www.smithsonianmag.com/issues/2004/may/arbus.php?page=1>. Acesso em Julho, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ERTEM, Fulya. *The pose in early portrait photography: Questioning attempts to appropriate the past*. Disponível em <http://www.imageandnarrative.be/16/04/2007>. Acesso em Junho, 2010.

EXPÓSITO, A. M. O tempo suspenso. Fotografia e relato. In: *Studium*, Campinas, n. 16, outono 2004. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>. Acesso em Agosto, 2010.

FARINA, M. Na altura da carne e depois do espelho. In: *Studium*, Campinas, n. 13, outono 2003. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/13/4.html>. Acesso em Agosto, 2010.

FIGUEIREDO, Carmem L. N. Sedução da imagem, dilemas de cultura: a pose. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 3, ano III, no. 3. 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FLÜSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONZALEZ, Laura. Strange Days (Of Freaks and Odd People): The 1960s in the Photographs of Diane Arbus. In: *Revista Luna Córnea*, no. 30, Ciudad de Mexico, 2005, 254-259.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: *Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HULICK, Diana Emery; MARSHALL, Joseph.(org.) *Photography – 1900 to the present*. New Jersey: Prentice Hall, 1998.

JOHNSON, Diana L. *Weegee (Arthur Felig)*. Disponível em: <http://www.profotos.com/education/referencedesk/masters/masters/weegee/weegee.shtml>. Acesso em Dezembro, 2010.



KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KURAMOTO, Emy. *A representação disruptiva de Diane Arbus: do documental ao alegórico*. Dissertação de Mestrado defendida na UNICAMP em 2006. Campinas, SP. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000400416>. Acesso em Maio, 2010.

LACAYO, Richard. Photography: Diane Arbus: Visionary Voyeurism. In: *Time Magazine*, November 3, 2003. Disponível em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1006046,00.html>. Acesso em Fevereiro, 2010.

LISOVSKY, Mauricio. *Máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

LISOVSKY, Mauricio; JAGUARIBE, Beatriz. The Visible and the Invisibles: Photography and Social Imaginaries in Brazil. In: *Public Culture*. Durham: Duke University Press, 2009, 175-209.

LUBOW, Arthur. Arbus Reconsidered. In: *New York Times*, September 14, 2003. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2003/09/14/magazine/arbus-reconsidered.html>. Acesso em Dezembro, 2010.

MACHAUD, Ives. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis -Rj:Vozes, 2008, p.541-565.

MEYEROWITZ, Joel. WESTERBECK, Colin. Model, Lisette. In: *Bystander: A History of Street Photography with a new Afterword on SP since the 1970s*. Disponível em: [http://www.masters-of-photography.com/M/model/model\\_articles1.html](http://www.masters-of-photography.com/M/model/model_articles1.html) . Acesso em Dezembro, 2010.

MODEL, Lisette. *PhotoQuotes.com*. Disponível em: <http://www.photoquotes.com/ShowQuotes.aspx?id=481&name=Model,Lisette>. Acesso em Dezembro, 2010.

MORGAN, Thomas B. Doom and Passion Along Rt. 45. In: *Esquire*, November, 1962. Disponível em: <http://www.trussel.com/passion.htm>. Acesso em Junho, 2010.

PAGEL, David. Diane Arbus: Pictures from the Institutions. In: *Los Angeles Times*, May 15, 1992. Disponível em: [http://articles.latimes.com/1992-05-15/entertainment/ca-2061\\_1\\_diane-arbus](http://articles.latimes.com/1992-05-15/entertainment/ca-2061_1_diane-arbus). Acesso em Fevereiro, 2010.

PHILLIPS, Sandra S. The question of belief. In: *Revelations*. New York: Random House, 2003.

PULTZ, John. MONDENARD, Anne de. *Les corps photographié*. Paris: Flammarion, 2009.

REISS, Benjamin. The Celebrated Curiosity. In: *Revista Luna Córnea*, no. 30, Ciudad de Mexico, 2005, 220-231.

RONNEN, Meir. The Velazquez of New York. In: *Jerusalem Post*, October 10, 2003. Disponível em: <http://info.jpost.com/C003/Supplements/LQ2003/art.15.html>. Acesso em Agosto, 2010.

RUBIFIEN, Leo. Where Diane Arbus Went. In: *Art in America*, volume 93, number 9, October 2005. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-where-diane-arbus-went.html>. Acesso em Agosto, 2010.

SCHJELDAHL, Peter. Looking Back: Diane Arbus at the Me In: *New Yorker*, March 21, 2005. Disponível em: [http://www.newyorker.com/archive/2005/03/21/050321craw\\_artworld?currentPage=all](http://www.newyorker.com/archive/2005/03/21/050321craw_artworld?currentPage=all). Acesso em Fevereiro, 2010.

SELKIRK, Neil. In the darkroom. In: *Revelations*. New York: Random House, 2003, p. 267-275.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: *Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SLOAN, Mark. Photography without pedigree. In: *Revista Luna Córnea*, no. 30, Ciudad de Mexico, 2005, 247-251.

SMITH, Roberta. Diane Arbus and Alice Neel, With Attention to the Child. In: *The New York Times*, New York, Maio, 1989. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1989/05/19/arts/review-art-diane-arbus-and-alice-neel-with-attention-to-the-child.html>. Acesso em Agosto, 2010.

SOMERS-DAVIS, Lynn M. Diane Arbus. In: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Routledge, 2005. Disponível em: <http://www.routledge-ny.com/ref/20Cphoto/arbus.html>. Acesso em Agosto, 2010.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.  
 \_\_\_\_\_ “Notas sobre Camp.” In: *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SUSSMAN, Elizabeth; ARBUS, Doon. A chronology. In: *Revelations*. New York: Random House, 2003, p. 121-225.

SZARKOWSKI, John. *Modos de olhar*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.  
 \_\_\_\_\_ *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*. New York: MOMA, 1978.

TUCHERMAN, Ieda. SAINT-CLAIRE, Ericson. *O corpo transparente: dispositivos de visibilidade e mutações do olhar*. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v.2, n.19.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve História do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Passagens, 1999.  
 \_\_\_\_\_ *Arte-corpo*. Disponível em:  
<http://www.coa.ccg.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=114>. Acesso em Setembro, 2010.