



Diane Arbus e o estranho nosso de cada dia

Diane Arbus and Our Daily Odd

André Melo Mendes*

Resumo: Este artigo pretende apresentar o trabalho de Diane Arbus, importante fotógrafa norte-americana de origem judaica que produziu sua obra nos anos 1960 e 1970. Influenciada pelo trabalho de Lisette Model, também de origem judaica, Arbus se tornou uma das primeiras fotógrafas interessadas em nos lembrar de que o estranho/grotesco está próximo de nós e faz parte da nossa realidade. O trabalho que consagrou Arbus, e que será aqui analisado, se caracteriza pelo registro e exibição daquilo que são consideradas “as partes debaixo” da sociedade, as partes as quais a moral e os bons costumes determinaram como interditas e que devem permanecer escondidas porque comprometeriam a ilusão de uma sociedade igual, lisa e perfeita, sobretudo, ordenada.

Palavras-chave: Diane Arbus. Fotografia. Grotesco. Retratos.

Abstract: This article presents the work of Diane Arbus, an important American photographer of Jewish origin who produced her work in the 1960's and 1970's. Influenced by the work of Lisette Model, another photographer of Jewish origin, Arbus became one of the first photographers interested in reminding us that the weird/grotesque is very close to us and it is part of our reality. The work that made her famous is characterized by the exhibition of what are considered prohibited by the moral laws of society and must remain hidden because its display could compromise the illusion of an equal, smooth and perfect society.

Keywords: Diane Arbus. Photography. Grotesque. Portraits.

Cãozinho

As fotografias de animais de estimação com seus donos são cada vez mais comuns de se ver na internet, em *sites* de relacionamento, por exemplo, e costumam ser bem curiosas, entretanto, nunca pensei que a imagem de um senhor com seu cachorrinho poderia ser tão chocante. Não se trata de um senhor comum, nem de uma fotografia banal, é verdade. Para começar, seu braço e sua perna direita parecem estar depilados. As unhas da mão esquerda



estão pintadas, assim como seu rosto, coberto com maquiagem branca. Os lábios estão coloridos com batom escuro (provavelmente, vermelho). Sobre os olhos, também pintados, se encontram sobrancelhas finas e arqueadas. O cabelo escuro e crespo está preso com grampos, como os de uma antiga senhora.



Não é só seu rosto que imita uma mulher, também as roupas que vestem seu corpo de meia-idade não são aquelas esperadas. Ele usa um *top* cheio de brilhos e uma sunga escura, com o detalhe de uma faixa vertical de lantejoulas na parte da frente. Essa roupa sensual veste um corpo que decididamente não é – pelo menos, segundo os padrões de beleza tradicionais. A barriga é proeminente, assim como a papada do queixo. O rosto, apesar de coberto por maquiagem, não é capaz de disfarçar traços da passagem do tempo. Uma corrente ao redor do pescoço e brincos redondos completam sua distinta caracterização.

Esse senhor vestido com roupas de odalisca posa numa cadeira, talvez de plástico, com almofadas sobre uma toalha branca com motivos florais. No ambiente doméstico em que ele se encontra, podemos identificar uma torradeira, um jarro de flores, uma mesa fixa no chão – como é comum de se ver nos trailers. A cortina parece ser de chita ou um tecido mais barato, confirmando a precariedade da habitação. Sua pose é, no mínimo, curiosa. Apesar de esse sujeito estar vestido de uma forma inesperada, pouco convencional, e estar num ambiente que não é muito sofisticado (provavelmente sua casa), ele sustenta seu olhar em direção ao espectador.



Ele nos encara diretamente dando a impressão de que está à vontade. Seu braço esquerdo (o cabeludo) está descansando ao longo do corpo e o outro está dobrado com a mão na cintura, lembrando a pose clássica do rei Luiz XIV, imortalizada no quadro de Hyacinthe Rigaud (1701). Esse retrato do monarca francês é considerado como “a epítome do retrato do chefe absolutista”, por simbolizar “poder, pompa e circunstância”.¹



Segundo Roland Kanz, esse retrato do rei encarna uma tipologia que se tornou popular a partir do século 18 e que, com algumas modificações, serviu de referência para o retrato de soberano durante todo esse século.² A pose também tem um importante papel na construção do caráter dessa imagem. A mão na cintura é, em geral, um gesto considerado “cavaleiresco” que remete à graça e à distinção (requinte).³ As pernas estão dobradas e abertas. Na parte superior do seu corpo podemos dizer que predomina uma pose clássica, típica dos antigos retratos de aparato⁴ como é possível de se ver no famoso quadro de Luiz XIV. Na parte posterior, as pernas estão abertas de uma forma desleixada, não combina com a solenidade das mãos.

Na perna peluda, um cachorro pequeno descansa sua cabeça, como que enfadado, e observa a câmera. A presença do cachorro evoca uma longa tradição de retratos na História da Arte em que as mulheres (e crianças) posam com seus *pets*. Apesar desse tipo de retrato se tornar popular no século 19, existem quadros famosos desde o século 16 com essa temática, como *Portrait of a Woman with a Dog* (1769), de Jean Honoré Fragonard, ou o quadro de mesmo título pintado dois séculos antes, por Caterina van Hemessen (1551). É importante destacar que, na tradição ocidental, não é comum o homem ser



retratado dessa forma, sendo essa iconografia predominantemente utilizada para representar mulheres e crianças. Normalmente, o homem é retratado sobre cavalos ou ao lado de cães numa caçada.

Essa imagem “estranha” foi criada por Diane Arbus, fotógrafa norte-americana que produziu seu trabalho nos anos 1960 e 1970. Arbus foi uma das primeiras fotógrafas interessadas em nos lembrar de que o estranho/grotesco está próximo a nós e faz parte da nossa realidade. Aliás, esse senhor se torna mais bizarro quando somos informados pelo título da fotografia que ele é um hermafrodita (*Hermaphrodite and Dog in Carnival* – 1970). O título também nos informa que essa imagem foi realizada durante o carnaval, o que explica sua roupa, mas não diminui a estranheza.

Os anos 1960 foram marcados pela entrada na fotografia dos temas da obscenidade, da violência, das deformidades e Arbus adorou isso, dedicando-se intensamente a fotografar anões, gigantes, prostitutas e os marginais em geral – algo que não parecia condizer com sua origem e educação.⁵ Diane Arbus nasceu Diane Nemerov, filha de uma rica família judia, proprietários de uma importante loja de vestuário de Nova Iorque (Russek’s). Desde muito nova começou a fotografar ao lado do marido, Allan Arbus, empregado da família Nemerov.⁶ Nessa época, seus temas e interesses eram bem diferentes e, por dez anos, ela e seu marido criaram fotos para a publicidade e o mercado da moda. Depois desse período, separou-se e tornou-se fotojornalista. Ao mesmo tempo em que realizava trabalhos para revistas importantes – como a *Esquire*, *The New York Times Magazine*, *Harper’s Bazaar* e *Sunday Times*, iniciou seu trabalho autoral, produzindo “fotos que não se acredita que uma garota judia rica seria capaz de fazer”.⁷

Costuma-se dizer que ninguém passa impunemente diante de uma das suas fotografias, nem os espectadores comuns, nem os fotógrafos profissionais. Para se ter uma ideia da importância do seu trabalho para a história da fotografia, basta lembrar que o catálogo da exposição retrospectiva organizada pelo The Museum of Modern Art (MoMA), em 1972, foi impresso 12 vezes, vendeu mais de 100 mil cópias e tornou-se um dos mais influentes livros de fotografia de todos os tempos. A exposição organizada por John Szarkowski, curador do MoMa, viajou por todo os Estados Unidos e foi vista por mais de 7 milhões de pessoas. No mesmo ano (1972), Arbus foi a primeira fotógrafa norte-americana a ser escolhida para a Bienal de Veneza. Mesmo que muitas pessoas evitem suas fotos, por as considerarem repugnantes e depressivas, sua obra repercute até



hoje na fotografia contemporânea, nos trabalhos de Nan Goldin, Joel Peter Witkin e Larry Clark.

Amélia

Segundo Andréa Eichenberg, em meados dos anos 1950, Diane Arbus começou a se interessar pelos trabalhos de Walker Evans, Paul Strand, Bill Brand e Eugène Atget.⁸ Arbus chegou a ter aulas com Alexy Brodovitch, diretor de arte da *Harper Bazaar*, mas não fez muitos progressos até 1955, quando se tornou aluna de Lisete Model, uma fotógrafa vienense que havia emigrado para Nova Iorque no início da Segunda Grande Guerra.⁹ Conhecida por ser politicamente engajada e pelo seu fascínio pelos párias, o trabalho de Model é notável pela sua ênfase nas peculiaridades das pessoas comuns em situações cotidianas e por sua abordagem realista da vida moderna.¹⁰ Model tinha um estilo particular de ensino, costumava dizer a seus alunos que eles fotografassem com as entranhas e que suas fotos deveriam ter o impacto de um soco no estômago do espectador.¹¹



Model e Arbus possuíam muito em comum além da afinidade pela fotografia. Eram duas mulheres de origem judaica, criadas em núcleos familiares privilegiados, mas que na idade adulta enfrentaram dificuldades econômicas.¹² Quando se conheceram, Model era uma mulher agressiva, o oposto de Arbus na época, e usou o medo de sua aluna para estimular seu estilo como fotógrafa. *A young man in curlers at home on West 20th Street* (1966) é um bom exemplo do novo estilo fotográfico que Arbus passou a desenvolver a partir das aulas com



Model: o registro daquilo que era socialmente inadequado e sem encaixe na sociedade.

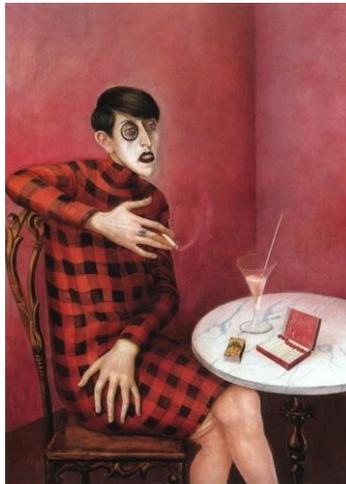
Nessa imagem, temos diante de nós, em *superclose*, um rosto ambíguo em que se combinam traços masculinos e femininos contra um fundo desfocado. A escolha desse enquadramento, que praticamente exclui o cenário, tem influência do trabalho de Model, adepta desse formato. A imagem nos oferece basicamente o rosto do modelo para construirmos nossa interpretação e faz com que a atenção do espectador seja deslocada para a expressão da personagem. Essa composição se assemelha aos primeiros enquadramentos da história do retrato, nos quais o sujeito era figurado contra um fundo escuro e vazio. O uso desse contraste dramático, a figura branca colocada sobre fundo escuro, foi um recurso utilizado pelos primeiros retratos do século 14, que se tornou popular no fim do século 19 e cujo objetivo era conferir profundidade à fisionomia do modelo.¹³

Uma diferença que se pode notar nessa imagem em relação a esses primeiros retratos é a expressão do modelo e a presença das mãos. No início da História do Retrato, era comum o sujeito posar confiante, com o corpo em um plano de três quartos, apresentando uma imagem narcísica de si mesmo. No caso da imagem criada por Arbus, a expressão do retratado é ambígua, variando entre o desprezo, o descaso e a confrontação. As mãos não faziam parte dos primeiros retratos, passando a ser incluídas na composição apenas a partir do século 15, como uma forma de acrescentar significação ao retrato.¹⁴ A mão é fundamental nessa fotografia por ser muito expressiva e ajudar a compor a ideia do estranho, na medida em que nos dá a impressão de serem masculinas devido ao seu tamanho. As unhas enormes também são impressionantes e sugerem um misto de feminilidade e agressividade, tornando ainda mais intrigante essa fotografia.

Essa imagem também dialoga imagens com mais recentes, como o *Portrait of the Journalist Sylvia von Harden* (1926) pintado por Otto Dix quarenta anos antes da imagem criada por Arbus. Sylvia era uma jornalista e poeta alemã ligada à vanguarda artística muito conhecida no período entre guerras na República de Weimar. Segundo Juliana Kreinik e Chad Laird, assim que Dix conheceu Harden ficou encantado porque percebeu nela a encarnação da nova mulher no início do século: politicamente alinhada, sem estar preocupada com a beleza e a sensualidade. Dix a retratou como uma mulher meio andrógina, com mãos enormes, sem muitas joias nem traços tipicamente femininos: um corpo feminino marcado por rastros masculinos. O vestido que ela usa não destaca



seu corpo e o monóculo também não é uma peça tipicamente feminina, assim como os cabelos curtos e o gesto de fumar num espaço público.¹⁵



Além das mãos grandes e expressivas, o homem retratado por Arbus tem em comum com o quadro de Dix a ambiguidade da figura. Os *bobs* no cabelo, as unhas longas (provavelmente artificiais), a sobrancelha delineada, a boca pintada com batom, além da maneira como a mão segura o cigarro, contrastam ostensivamente com um rosto masculino e as mãos enormes: um rosto masculino marcado pelo feminino. Tanto no quadro de Otto Dix quanto na imagem de Arbus, os modelos adotam posturas que desafiam as convenções e afirmam uma personalidade singular.

Essa é uma fotografia em que podemos perceber mais claramente a influência do trabalho de Model sobre Arbus. Desde a abordagem direta do estranho, como também a proximidade exagerada do modelo e o olhar confrontador que ele lança sobre nós, ressaltado pelo seu aspecto teatral. Apesar das semelhanças que se estendem sobre seu trabalho, seria equivocado dizer que Model aprovasse totalmente o estilo de Arbus. Ao mesmo tempo em que eram grandes amigas e que compartilhavam uma forte relação mestre-aluno, havia também diferenças entre as duas. Pode-se dizer que a ligação entre elas era ambivalente, principalmente, no que se refere aos sentimentos de Model. Se em algumas ocasiões a mestra destacava o trabalho da pupila, em outros, fazia afirmações que poderiam parecer depreciativas às fotografias de Arbus, como classificá-las como patológicas ou neuróticas.¹⁶ Parte desse comportamento pode ser associado ao fato de que apesar de Model ter sido uma das fotógrafas mais influentes dos anos 1940, redefinindo o conceito de fotografia documental na América, ela é era mais conhecida como professora e amiga de Diane Arbus.



Alguns críticos como Elsa Dorfman, partilham da ideia de que Model foi subvalorizada pela história da fotografia, principalmente em relação à sua aluna mais famosa.¹⁷ Ela acredita que Arbus não teria tido tempo para desenvolver seu próprio estilo, devido à sua morte precoce. Segundo Dorfman, Arbus teria absorvido o estilo de Model, mais especificamente, o assunto dos seus retratos – para a crítica americana, o mundo *freak* de Arbus era basicamente aquele herdado de Model.

Ann Thomas, crítica que escreveu um importante estudo sobre a obra de Lisette Model, defende outra opinião.¹⁸ Segundo Thomas, há uma diferença evidente entre os trabalhos das duas fotógrafas. Enquanto Model entendia o mundo como um teatro em que as pessoas desempenhavam seus papéis diariamente, Arbus entendia o mundo como “algo inescapavelmente real”. Model teria procurado representar nas suas imagens o gestual do meio teatral, com o objetivo de tornar a fotografia uma espécie de palco visual. Os retratos de Arbus, por outro lado, chocariam e provocariam pela sua “intimidade persuassiva” mais do que pela “representação teatral do mundano”.¹⁹

Outro detalhe importante no que se refere às diferenças entre o trabalho das duas fotógrafas é a forma como elas criavam suas imagens. Enquanto Model recortava no estúdio suas imagens para conseguir seus *closes* agressivos, Arbus realmente estava mais próxima dos seus retratados e a maioria das suas imagens, a partir de 1962, não são recortadas no laboratório. O trabalho de Model, por outro lado, sempre foi produzido dentro do laboratório, com a ajuda do ampliador, a partir da manipulação dos negativos. Durante a ampliação da foto, ela recortava a imagem de maneira a sugerir que o rosto do fotografado estivesse mais próximo do que quando foi feita a foto. Em muitos casos, apesar de suas fotografias apresentarem grandes *closes*, ela estava a mais de dois metros do modelo. Esse recorte na imagem final diminuía a importância do cenário e acabava por sugerir um enorme sentimento de confronto, que era um dos pontos fortes do seu trabalho. Em 1957, o ano em que Arbus se tornou aluna de Model, esta continuava fotografando, mas já tinha parado a muito tempo de imprimir suas fotografias.

Baile – se acabando no baile

Após as aulas com Model, Arbus sentiu-se motivada a buscar não apenas novos temas como também um novo equipamento. Em 1962, comprou uma Rolleiflex com dupla objetiva, deixando de lado a sua Nikon de 35 mm. A utilização do médio formato proporcionava uma melhor resolução, em compensação dificultava a captação rápida de imagens. Se, por um lado, perdia a



possibilidade do “instante decisivo”, por outro, o visor acima da cintura exigia que a relação com o modelo fosse mais próxima, levando-a a retratar mais intimamente seus modelos e construindo melhor as poses.



Essa proximidade com seus modelos, segundo Susan Sontag, permitia a Arbus insinuar angústia, perversão e doença mental nos seus modelos.²⁰ Outros críticos como Fernando Braune e Geoff Dyer acreditam que as pessoas que a fotógrafa americana retratava já carregavam dentro de si o grotesco e o insano e que a força dos retratos de Arbus adviria da tensão visual derivada da luta entre o desejo do fotógrafo de “retirar a máscara” do retratado e a vontade desse modelo para preservar a sua máscara no lugar, evitando que sua angústia e a perversão lhe escapasse.²¹ Segundo a fotógrafa, existiria um ponto crítico entre o que as pessoas querem permitir que os outros saibam sobre ela e aquilo que elas não conseguem impedir que seja revelado e, nesse ponto é que ela trabalhava.²²

Os eleitos de Arbus não se adequavam aos padrões instituídos pelo discurso humanista e muitos deles não participavam do processo produtivo da sociedade, sendo por isso marginalizados.²³ Os travestis faziam parte desse grupo e se tornaram um tema muito explorado por ela. Em *Transvestite at a Drag Ball* (1970)²⁴ podemos perceber um exemplo desses seus retratos. Nessa fotografia, o modelo foi enquadrado a partir da cintura (plano médio). Esse tipo de enquadramento aproxima o espectador da imagem, mas ainda mantém um certo distanciamento em relação ao espectador. Nos retratos de aparato, esse tipo de enquadramento começa a ser utilizado a partir de 1430, antes disso, os modelos eram retratados apenas até os ombros, como se pode perceber no famoso retrato de Jan van Eyck, *Portrait of a Man* (1433).²⁵



Ao contrário dos retratos de aparato tradicionais, Arbus não nos apresenta um retrato idealizado do seu modelo. O homem que posa para sua lente veste uma espécie de *lingerie* escura, luvas negras, peruca loira e um chapéu de penas, além de grandes brincos brancos losangulares e muitas pérolas (provavelmente falsas) envolvendo seu pescoço e sua luva esquerda. Sua roupa não ajustada ao corpo, seus olhos meio abertos e a peruca e o chapéu cheio de penas parecem um pouco fora do lugar, aliás, o modelo parece todo fora do lugar. Penas escorregam sobre cabelos, que escorregam sobre uma massa de pele deformada que é o rosto do homem. A imagem nos apresenta um corpo escorrido, desmanchando, cheio de falhas, buracos, interstícios: um corpo grotesco, nos moldes de Mikhail Bakhtin.²⁶

Não há dúvidas de que se trata de um homem que veste roupas e adereços femininos. Seu corpo está um pouco acima do peso considerado ideal e seus traços masculinos são bem evidentes. Os lábios enormes se destacam, talvez com resultado de uma injeção de silicone ou algo similar e acentuam seu aspecto grotesco, confirmando o que Bakhtin já havia reparado: a boca desempenha um papel importante na composição da imagem bizarra.²⁷ O olho direito está menos aberto que o esquerdo, como se o *flash* incisivo houvesse feito com que ela fechasse. Há um excesso de colares, pérolas, peruca, penas: tudo está demais, sobrecarregando a figura, que escorrega, deslizando entre a imagem de uma vedete, de uma elegante dama e de um homem – um corpo em movimento.

Arbus incorporou o *flash* ao seu trabalho em 1965, influenciada pelo trabalho de Weegee, um fotógrafo policial de Nova Iorque que também possuía um estilo estranho e perturbador. Weegee foi o pseudônimo de Arthur Fellig Usher, filho



de um rabino que se tornou um fotojornalista famoso por registrar de forma realista e sombria o cotidiano violento de Manhattan na primeira metade do século 20 – o trabalho de Weegee se aproxima muito da estética *noir* que surgiu no cinema norte-americano no mesmo período. Seus temas eram variados, mas a parte que interessava à Arbus era aquela que uma boa parte da vida que a sociedade queria ignorar: o crime, a morte, o sangue espalhado na calçada. Suas imagens apresentam Nova Iorque como uma cidade cheia de conflitos, violência e uma pobreza ainda não amplamente divulgada naquele momento.²⁸ A forma como ele usava o *flash* era fundamental para conseguir esse efeito.

Indo contra a maioria dos manuais de fotografia que recomendavam o uso comedido do *flash*, Weegee sempre usava esse recurso como uma espécie de assinatura. Longe de buscar retratar a espontaneidade dos seus fotografados, seu objetivo era criar um alto contraste visual, acentuando o lado negro e marginal da “cidade que nunca dormia”. Para criar essas imagens ele usava sua câmera *Speed Graphic* sempre regulada para o mesmo tipo de abertura (F/16) e um *flash* potente que garantia um aspecto teatral e dramático.²⁹ O resultado dessa combinação eram imagens agressivas, chocantes e sarcásticas, com uma forte carga simbólica. Segundo Andréa Eichenberger, foi justamente esse tipo de luz frontal e direta, que revelava a cena de forma brutal que levou Arbus a incorporar o *flash* no seu trabalho.³⁰

Ao utilizar o *flash* com uma intenção parecida, Arbus produzia fotos que fugiam à estética tradicional e tranquilizadora do discurso humanista, em prol do feio. Num momento em que fotografia ainda estava bastante associada à ideia de retratar a “beleza” do mundo, convencer às pessoas que havia beleza no seu trabalho era uma tarefa quase impossível. De fato, o que ela pretendia era justamente se contrapor a esse discurso tradicional sobre o belo. Para a fotógrafa, o belo mundo divulgado pela propaganda e pelas fotos de arte não apresentavam o mundo “de verdade”: a antiga visão romântica divulgada por fotógrafos como Alfred Stieglitz e Edward Steichen não lhe era suficiente.³¹

Ao retratar hermafroditas, travestis, anões e gigantes, Arbus sofreu uma série de críticas. Assim como aconteceu com outros fotógrafos, inclusive, Sebastião Salgado, Arbus foi acusada de explorar a miséria das pessoas que fotografava. Uma dessas pessoas, Eudora Welty, escritora norte-americana premiada com o Pulitzer, que também era fotógrafa, acreditava que a fotografia de Arbus violava a privacidade humana, de uma forma agressiva, apenas com intuito de tirar vantagem da sua condição dos pobres coitados.³²



Entretanto, Arbus não estava interessada em “revelar” a existência de monstros ou de espécies exóticas, seu desejo parece ser mais o de apresentar pessoas diferentes daquelas consideradas normais, oferecendo um contraponto ao mundo idealizado apregoado pelos fotógrafos humanistas. Ao apresentar à sociedade essa coleção de tipos estranhos, contribuiu para corroer a crença em uma unidade perfeita imposta pelo discurso moderno, especialmente o *American way of life*. No lugar desse discurso fechado, propôs em seu lugar descontinuidades e singularidades que permitiram construir outra imagem dos Estados Unidos, justamente no momento em que o país se empenhava para tornar um modelo/referência para o mundo.

A esse respeito, Dyer acredita que a frontalidade e a franqueza do seu método era menos exploradora e agressiva que as estratégias que Paul Strand e Walker Evans, por exemplo.³³ Em 1938, Evans passou a esconder uma Contax 35 mm em seu casaco para fotografar pessoas nos metrô nova-iorquinos enquanto Strand ia até o coração das favelas de imigrantes do *Lower East Side* usando um dispositivo fotográfico que possuía lentes falsas.³⁴ O objetivo dos dois fotógrafos era mostrar pessoas sem disfarces, expostas e indefesas.³⁵ Arbus por sua vez, jamais teve interesse em tirar vantagem da tragédia do outro, nem pretendia despertar associações sentimentais com seus fotogramas.

Ao contrário de Strand e Evans, ela pensava o ato fotográfico como um encontro colaborativo. Arbus podia passar horas com seus modelos antes de iniciar a seção de fotos. Essa talvez seja a razão pela qual seus retratados nos parecem tranquilos, às vezes, até inconscientes da sua diferença. Não há “flagrante”, não há “instante decisivo” nas suas imagens todos sabem que estão sendo retratados e parecem não se importar. De certa forma, nos dá a impressão de que a pessoa diante da câmara não se concebe como monstruosa, excêntrica ou grotesca como reparou Fernando Braune.³⁶ Isso pode nos fazer pensar que talvez essa categorização venha de nós mesmos.

Don Juan das partes de baixo

Segundo Ian Jeffrey, Arbus era muito sistemática no seu trabalho: tinha cadernetas cheias de listas de pessoas que desejava ver e projetos que pretendia realizar. Ela pensava em termos de séries e coleções, entendendo o mundo como uma feira itinerante na qual haveria uma grande quantidade de personagens fictícios em busca de sua história, como o anão mexicano em *Mexican Dwarf in his Hotel Room in New York* (1970).³⁷ De certa forma, podemos



dizer que Arbus estava construindo uma espécie de enciclopédia do obsceno – entendendo-se o obsceno como aquilo que é proibido e oculto pela moral dominante. Entre esses seres obscenos estavam os anões.

Seria exagero dizer que na História da Arte há uma tradição de representações de anões, mas, sem dúvida, o trabalho de Velásquez sobre esse tema se destaca. No século 17, época em ele servia ao Rei Felipe IV da Espanha como retratista da corte, pintou vários anões que faziam parte desse mundo aristocrata.³⁸ Era comum às cortes desse período incorporar os anões para atuarem como bobos e servirem de brinquedos para os jovens infantes e infantas.³⁹ Apesar de desempenharem funções consideradas não tão nobres, nesses quadros de Velásquez, os pequenos modelos são retratados com dignidade, nunca de uma forma caricatural ou perversa, ou mesmo de maneira sentimental ou complacente. Segundo Norbert Wolf, Velásquez foi especialmente feliz em retratar os olhos desses cortesãos especiais com “uma ironia e um desdém que perfura as convenções”.⁴⁰



Ao contrário dos retratos do grande pintor espanhol em que seus modelos têm nome e sobrenome, o modelo de Arbus é chamado apenas de “anão mexicano”. Esse sujeito posa para câmera da fotógrafa americana apoiado numa mesa próxima ao leito, junto ao que parece ser uma garrafa de uísque. Seu pé aparece discreto, num canto da imagem, em primeiro plano. Ele se mostra à vontade sobre a cama desfeita, coberto apenas por uma toalha branca em uma pose que poderia ser considerada sensual se se tratasse de um modelo que estivesse de



acordo com as regras do corpo idealizado grego. O contraste entre seu pequeno corpo nu e sua grande cabeça vestida com um chapéu novo, entre sua cabeça e sua mão, acentua a tensão visual na imagem e destaca a sua desproporção em relação ao cânone. Seu corpo é todo “errado”: além de não ter as medidas “corretas”, já não tem juventude.

Em relação a um dos quadros de anão de Velázquez mais famosos, *O bobo da corte Sebastián Morra*, podemos notar algumas semelhanças e várias diferenças com o trabalho de Arbus. Don Sebastián de Morra era um dos preferidos do príncipe Baltasar Carlos e foi retratado sentado sobre o chão como uma criança surpreendida enquanto brinca. Suas pernas estão em escorço, de tal maneira que as solas de seus sapatos estão em primeiro plano.⁴¹ Assim como Sebastián, o anão mexicano tem seus pés em primeiro plano e o rosto dos dois são o foco da composição, olhando diretamente para o espectador. Eles não anseiam por piedade. Por outro lado, enquanto Sebastián é alguém da corte e está vestido como tal, o anão de Arbus se encontra seminú, em um cenário que sugere se tratar de um Hotel barato no qual o papel de parede parece imitar motivos vegetais japoneses.

O anão de Velázquez tem um olhar introspectivo, sério, enquanto o anão mexicano tem um olhar calmo e seguro, com um sorriso que sugere confiança e até lubricidade. Sem a dignidade das imagens do pintor espanhol. Em vez da espessa barba de Morra, tem um bigode típico dos mexicanos, cara de sacana. Qual é a história desse sujeito? Por que ele vive naquele hotel? Sua expressão, chapéu e roupas (a falta delas) sugere que se trata de um cafetão – ou seria mais adequado dizer um “cafetinho”? Não é uma espécie de ironia que um sujeito desse tamanho seja o responsável por cuidar (e explorar) mulheres de uma estatura “normal”?





Além dos travestis e dos hermafroditas, também os anões não eram figuras comuns nos retratos modernos. Em *Anão mexicano*, Arbus chama nossa atenção para um corpo pequeno, desproporcional em relação ao comum, um “corpo estranho” (mais um da sua coleção) e interdito pela iconografia tradicional. Henri-Pierre Jeudy defende a ideia de que é normal o sentimento de estranhamento causado por esse corpo porque ele vai de encontro à “vontade universal” de sermos todos iguais, ou pelo menos semelhantes.⁴²

Entretanto, Richard Miskolci alerta para o perigo de esse estranhamento tornar-se repulsa, como tem sido a prática comum ao longo dos anos no mundo ocidental. A repulsa adviria do fato de que o estranho seria tratado como abjeto. Miskolci define o abjeto a partir das leituras de Mary Douglas como “algo pelo que alguém sente horror ou repulsa como se fosse poluidor ou impuro”.⁴³

O abjeto não seria apenas um nome para o “outro”, mas uma forma de julgar negativamente esse outro, a ponto do contato com ele ser considerado “poluidor”, nauseante e “impuro”. Ele nos alerta para o fato de que, ao construir a identidade do outro como objeto de nojo, induz não apenas à discriminação desses indivíduos, como também à extirpação da possibilidade desse outro existir em si mesmo.

Esse tipo de raciocínio radical não é desejável porque pode ser usado para justificar a discriminação e o uso da violência contra aqueles que explicitam a instabilidade das formas consideradas como corretas. Numa situação extrema, esse tipo de postura pode levar a ações como aquelas que aconteceram no nazismo, aqueles que encarnam a diferença devem ser exterminados, já que não são puros. Nesse sentido, o trabalho ganha destaque na medida em que apresenta o estranho não como um ser abjeto. Daí a importância da construção dessa enciclopédia das partes de baixo, na medida em que dá visibilidade ao oculto e contribui para sua legitimação pública.

Mostrando as partes de baixo

Não há dúvidas de que o trabalho de Diane Arbus se caracteriza pelo registro e exibição daquilo que são consideradas “as partes de baixo” da sociedade. Segundo Bakhtin, essas “partes de baixo” são as partes as quais a moral e os bons costumes determinaram como sendo partes que devem permanecer escondidas porque elas comprometeriam a ilusão de uma sociedade igual, lisa e perfeita, sobretudo, ordenada. Depois do seu suicídio em 1971, na época, com apenas 48 anos, as pessoas passaram a acreditar que suas fotos espelhavam seu deslocamento na sociedade. Alguns críticos passaram a defender a ideia de que,



ao registrar o outro como um estranho, ela retratava também sua tragédia pessoal e suas imagens funcionavam como metáfora da sua própria jornada traumática – uma espécie de previsão do seu futuro.

Essas suposições não modificam o fato de que seu trabalho singular transgrediu (e ainda hoje tensiona) o padrão de beleza clássico para revelar um mundo que, de outra forma, continuaria reprimido, e assim, oprimindo as pessoas diferentes desse modelo que faziam parte da sociedade. É importante ressaltar que o fato de ela se reconhecer no estranho não altera a radicalidade e a força do seu trabalho. Arbus rompeu com a fotografia idealizada da publicidade e com os Retratos de Aparato se colocando contra o que era considerado padrão ideal na arte clássica (equilíbrio, simetria, proporção, solidez) em prol de retratar a deformidade, o híbrido, o constrangedor, a deformidade.

Como destacou Maria Borges, quando dispara sua câmera, o fotógrafo produz mundos porque a seleção de imagens que ele veicula cria discursos. Nesse sentido, a imagem fotográfica tanto informa quanto constrói interpretações sobre os objetos e sujeitos fotografados.⁴⁴ Arbus utiliza-se do grotesco como uma forma de mostrar às pessoas “normais” que existe a diferença no mundo “lá fora”. Entretanto, alguns críticos, como Susan Sontag, vão acusá-la de despotencializar o estranho porque entendem que a exibição da sua coleção de pessoas diferentes banalizaria essa estranheza. Sontag dirá que quando as imagens se tornaram temas da arte, na década de 1960, elas também teriam se tornado objetos aprovados e seguros, portanto, destituídos de potencial de estranhamento.⁴⁵

Segundo Sontag, o choque causado por esse tipo de imagem teria uma espécie de prazo de validade e a exposição prolongada enfraqueceria esse potencial, já que as pessoas poderiam se “habituar ao horror de certas imagens”.⁴⁶ Discordo do que pensa Sontag, porque Diane não pretende anular a diferença transformando-a em “mesmice”, antes, quer esvaziar a diferença do seu caráter exótico, assimilando-a como traço constitutivo de uma identidade singular e desestabilizando os modelos de corpos que nos tem sido imposto, baseado nos ideais gregos. Além disso, como a própria crítica admite, mais adiante no seu texto, existem casos em que a repetida exposição àquilo que é estranho, bizarro ou doloroso, não esgota a capacidade de reação dos espectadores, como é o caso, por exemplo, da crucificação de Cristo.⁴⁷

Diane Arbus teve coragem de mostrar o inverso do sonho americano numa época em que se esperava da fotografia que ela divulgasse e referendasse a ilusão de uma sociedade perfeita. Explorando as margens, mostrando aquilo



que estava escondido debaixo do tapete, ela contribuiu para modificar o desenho geral das representações da sociedade americana, desconstruindo assim as representações idealizadas que seu país fazia de si mesmo (e que pretendia vender ao resto do mundo como um modelo).

Suas imagens contribuem para diluir a constante imposição de imagens de pessoas lisas e perfeitas. Diminuindo a pressão para que as pessoas se tornem gregos ideias por meio de dietas e intervenções cirúrgicas – Jeydy dirá que a imagem do monstro pode ser uma alternativa à violência da perfeição que nos asfixia.⁴⁸

* **André Melo Mendes** é Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social da UFMG.

Notas

¹ BAUER, Hermann; PRATER, Andreas. *Barroco*. Köln: Taschen, 2007. p. 58.

² KANZ, Roland. *Retratos*. Köln: Taschen, 2008. p. 58.

³ KANZ, 2008, p. 17-18.

⁴ Na tradição pictórica ocidental, os retratos têm a característica de serem imponentes e idealizados. Essa tradição é conhecida como Retratos de Aparato e foi incorporada à fotografia desde o início da sua história, de acordo com um paradigma humanista que também preponderava na História da Arte.

⁵ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 47.

⁶ EICHENBERGER, Andréa. Encontros colaborativos. *Photomagazine*, ed. 42. Disponível em: <<http://photomagazine.uol.com.br/encontros-colaborativos/>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

⁷ BUTLER, Judith. Diane Arbus: “Surface Tensions: Judith Butler on Diane Arbus”. *American Suburbx*, fev, 2004. Disponível em <<http://www.americansuburbx.com/2010/11/theory-surface-tensions-judith-butler.html>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

⁸ EICHENBERGER, 2013.

⁹ JEFFREY, Ian. *Cómo ler la fotografia*. Trad. Israel Ortega. Barcelona: Electa, 2009. p. 300.



-
- ¹⁰ WILSON, William. Art Review: Lisette Model's Eloquent Photographs. *Los Angeles Times*. 10 de agosto de 1991. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1991-08-10/entertainment/ca-90_1_lisette-model>. Acesso em: 22 jul. 2013.
- ¹¹ JEFFREY, 2009, p. 194.
- ¹² ARBUS, Diane. Diane Arbus, review by Elsa Dorfman. *Elsa Dorfman*, 1995. Disponível em: <<http://dorfman-staging.herokuapp.com/categories/2/albums/68>>. Acesso em: 22 jul. 2013.
- ¹³ FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 15; 26.
- ¹⁴ STURGIS, Alexander. *Entender la pintura: análisis y explicación de los temas de las obras*. Barcelona: Blume, 2002. p.139.
- ¹⁵ KREINIK, Juliana; LAIRD, Chad. *Neue Sachlichkeit: Otto Dix's Portrait of the Journalist Sylvia von Harden*. Disponível em: <<http://smarthistory.khanacademy.org/Neue-Sachlichkeit.html>>. Acesso em: 22 jul 2013.
- ¹⁶ ARBUS, 1995.
- ¹⁷ ARBUS, 1995.
- ¹⁸ Nos anos 1990, a *National Gallery of Canada* promoveu uma importante exposição com as fotos de Model que viajou pelos Estados Unidos, Canadá e Alemanha entre 1990-1992. Ann Thomas escreveu o catálogo dessa exposição.
- ¹⁹ ARBUS, 1995.
- ²⁰ SONTAG, 2007, p. 47.
- ²¹ BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 19.
- ²² ARBUS, Diane citado por DYER, Geoff. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 53.
- ²³ BRAUNE, 2000, p. 19.
- ²⁴ Travesti no baile drag.
- ²⁵ STURGIS, Alexander. *Entender la pintura: análisis y explicación de los temas de las obras*. Barcelona: Blume, 2002. p. 139.
- ²⁶ BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Huicitec, 2010. p. 278
- ²⁷ BAKHTIN, 2010, p. 276.
- ²⁸ Weegee era um tipo estranho que usava seu carro como casa, escritório e estúdio de revelação fotográfica. Praticamente, vivia de noite, registrando



assuntos policiais sem nenhum dó. O fato de ser o único fotógrafo, naquela ocasião, em Nova York a possuir autorização para ter rádio que sintonizava as comunicações da polícia lhe permitia fazer fotos únicas. De regresso ao automóvel, escrevia o texto à máquina e revelava as fotografias no carro. A sua ferramenta de trabalho era uma *Speed Graphic*, a câmara mais famosa entre os fotojornalistas norte-americanos.

²⁹ GUERRA, Sílvia. Weegee dans la collection Berison. *Arte Capital*. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=139>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

³⁰ EICHENBERGER, 2013.

³¹ Segundo Susan Sontag, essa postura de Arbus estava em sintonia com o momento histórico dos anos 1960, no qual havia uma tendência à substituição dessa visão romântica, na qual fotografar significava redimir o tosco, o banal e o humilde. Esses ideais humanistas estavam sendo deixados de lado em prol de imagens que questionavam a ordem perfeita e a pureza. SONTAG, 2007. p. 42, 45.

³² DYER, Geoff. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 50.

³³ DYER, 2008. p. 50.

³⁴ PORTRAIT, Walker Evans. Os olhos trafegam em sentimentos, não em pensamentos. *Centro de Fotografia ESPM*, 12 jun. 2012. Disponível em: <<http://foto.espm.br/index.php/referencias/os-olhos-trafegam-em-sentimentos-nao-em-pensamentos-walker-evans/>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

³⁵ PAUL Strand (1890–1976): referências, estudo, ecleticidade. *Centro de Fotografia ESPM*, 1 ago. 2012. Disponível em: <<http://foto.espm.br/index.php/referencias/paul-strand-1890-1976-referencias-estudo-ecleticidade/>>. Acesso em: 22 jul. 2013

³⁶ BRAUNE, 2000, p. 19.

³⁷ JEFFREY, 2009, p. 298.

³⁸ *The Dwarf Don Juan Calabazas (1637-39), Dwarf Sitting on the Floor (1645), The Dwarf Francisco Lezcan (1642-45), Court Dwarf Don Antonio el Ingles (1640), A Dwarf Holding a Tome on His Lap (1645), Prince Baltasar Carlos with Dwarf (1631)*.

³⁹ O BOBO da Corte Sebastián Morra. *Casthalia*, 30 jan 2006. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/velazquez_morra.htm>. Acesso em: 22 jul. 2013.

⁴⁰ WOLF, Norbert. *Velázquez*. Trad. Maria Eugénia R. da Fonseca, Köln: Taschen, 2006. p. 53-59.



-
- ⁴¹ CABALLERO, Juan Diego. Don Sebastian de Morra, de Velázquez. *Ensen-Arte*, 23 mar 2007. Disponível em: <<http://aprendersociales.blogspot.com.br/2007/03/don-sebastian-de-morra-de-velzquez.html>>. Acesso em: 22 jul. 2013.
- ⁴² JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 102.
- ⁴³ MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 40.
- ⁴⁴ BORGES, Maria E. L. *História e fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 88-92.
- ⁴⁵ SONTAG, 2007, p. 56.
- ⁴⁶ SONTAG, 2003, p. 70.
- ⁴⁷ SONTAG, 2003, p. 70.
- ⁴⁸ JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 125-133.

Referências

ARBUS, Diane citado por DYER, Geoff. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARBUS, Diane. Diane Arbus, review by Elsa Dorfman. *Elsa Dorfman*, 1995. Disponível em: <<http://dorfman-staging.herokuapp.com/categories/2/albums/68>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Huicitec, 2010.

BAUER, Hermann; PRATER, Andreas. *Barroco*. Köln: Taschen, 2007.

BORGES, Maria E. L. *História e fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.



BUTLER, Judith. Diane Arbus: "Surface Tensions: Judith Butler on Diane Arbus". *American Suburbx*, fev. 2004. Disponível em <<http://www.americansuburbx.com/2010/11/theory-surface-tensions-judith-butler.html>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

CABALLERO, Juan Diego. Don Sebastian de Morra, de Velázquez. *Ensen-Arte*, 23 mar. 2007. Disponível em: <<http://aprendersociales.blogspot.com.br/2007/03/don-sebastian-de-morra-de-velzquez.html>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

DYER, Geoff. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

EICHENBERGER, Andréa. Encontros colaborativos. *Photomagazine*, edição 42. Disponível em: <<http://photomagazine.uol.com.br/encontros-colaborativos/>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

GUERRA, Silivia. Weegee dans la collection Berison. *Arte Capital*. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=139>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

JEFFREY, Ian. *Cómo ler la fotografía*. Trad. Israel Ortega. Barcelona: Electa, 2009.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KANZ, Roland. *Retratos*. Köln: Taschen, 2008.

KREINIK, Juliana; LAIRD, Chad. *Neue Sachlichkeit: Otto Dix's Portrait of the Journalist Sylvia von Harden*. Disponível em: <<http://smarthistory.khanacademy.org/Neue-Sachlichkeit.html>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.



O BOBO da Corte Sebastián Morra. *Casthalia*, 30 jan. 2006. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/velazquez_morra.htm>. Acesso em: 22 jul. 2013

PORTRAIT, Walker Evans. Os olhos trafegam em sentimentos, não em pensamentos. *Centro de Fotografia ESPM*, 12 jun. 2012. Disponível em: <<http://foto.espm.br/index.php/referencias/os-olhos-trafegam-em-sentimentos-nao-em-pensamentos-walker-evans/>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

PAUL Strand (1890 – 1976): referências, estudo, ecleticidade. *Centro de Fotografia ESPM*, 1 ago. 2012. Disponível em: <<http://foto.espm.br/index.php/referencias/paul-strand-1890-1976-referencias-estudo-ecleticidade/>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

STURGIS, Alexander. *Entender la pintura: análisis y explicación de los temas de las obras*. Barcelona: Blume, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WILSON, William. Art Review: Lisette Model's Eloquent Photographs. *Los Angeles Times*. 10 ago. 1991. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1991-08-10/entertainment/ca-90_1_lisette-model>. Acesso em: 22 jul. 2013.

WOLF, Norbert. *Velázquez*. Trad. Maria Eugénia R. da Fonseca, Köln: Taschen, 2006.