

EMY KURAMOTO

**A REPRESENTAÇÃO DIRUPTIVA DE DIANE ARBUS;  
DO DOCUMENTAL AO ALEGÓRICO**

Dissertação apresentada ao curso de  
Mestrado em Multimeios do Instituto  
de Artes da UNICAMP como requisito  
parcial para a obtenção do grau de mestre  
em Multimeios, sob a orientação do Prof.  
Dr. Mauricius Martins Farina

Campinas

2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP  
Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

K965r	<p>Kuramoto, Emy. A representação disruptiva de Diane Arbus : do documental Ao alegórico / Emy Kuramoto. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.</p> <p>Orientador: Mauricius Martins Farina. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Arbus, Diane, 1923-1971. 2. Fotografia. 3. Estética. 4. Alegoria. 5. Carnaval. 6. Retratos. I. Farina, Mauricius Martins. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
-------	---

Título e subtítulo em inglês: The disruptive representation of Diane Arbus :  
from the documental to the allegorical.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Photography, Aesthetics, Allegory,  
Carnival, Portrait.

Área de concentração: Multimeios.

Titulação: Mestre em Multimeios.

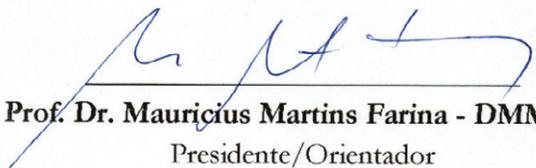
Banca examinadora: Fernando Cury de Tacca, Mauricio Lissovsky.

Data da Defesa: 30-08-2006.

Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

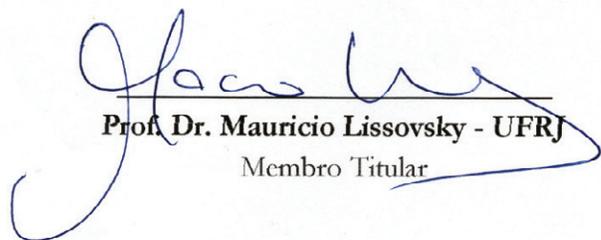
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimídias, apresentada pela  
Mestrando(a) **Emy Kuramoto** - RA 28273, como parte dos requisitos para a obtenção do  
título de **MESTRE EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca Examinadora:



**Prof. Dr. Maurício Martins Farina - DMM/IA**  
Presidente/Orientador



**Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto - DMM/IA**  
Membro Titular



**Prof. Dr. Mauricio Lisovsky - UFRJ**  
Membro Titular

## Agradecimentos

- À FAPESP, pela concessão do auxílio de 18 meses que viabilizou este estudo;
- Ao professor Mauricius Farina, meu orientador, pelo incentivo, pela franqueza e pela confiança em meu trabalho;
- Aos professores Fernando de Tacca e Iara Lis Schiavinatto pelo interesse, críticas e sugestões generosamente oferecidas em minha qualificação;
- Ao professor Mauricio Lisovsky pelos textos valiosos que me remeteu;
- Ao Yuji, pelo apoio incondicional, principalmente moral e técnico, e pelas leituras;
- À Diana Dobransky, que, mesmo sem me conhecer pessoalmente, dispôs de seu tempo para me auxiliar;
- À Vivien, pela amizade e por todos os livros, sem os quais esse trabalho não poderia ser feito;
- Aos meus pais e irmãos, com carinho.

## Resumo

Este trabalho procura investigar a obra da fotógrafa norte-americana Diane Arbus (1923-1971). Primeiramente abordando as principais discussões que se aninharam em torno dela, salientando o componente mítico-alegórico que a percorre, e, depois, divisando e discutindo, na forma de ensaios, alguns motivos e aspectos particulares às suas imagens. Estão em debate sua ruptura com o documentarismo clássico; os pontos de inflexão de sua carreira e de seu estilo representativo; o exercício irônico de sua fotografia; a criação de um universo próprio, a filiação com o carnavalesco; a presença renitente de fantasias e máscaras em seu trabalho –tanto no sentido estrito (como referentes) como no sentido metafórico–; sua faceta paródica; os traços relativos à ambiência de suas imagens; e, por fim, seu percurso biográfico e profissional.

Palavras-chave: Diane Arbus, fotografia, alegoria, carnavalesco

## Abstract

This work attempts to investigate the oeuvre of the photographer Diane Arbus (1923-1971). Firstly focusing on the main discussions that surrounded her, emphasizing the mythic and allegoric component that traverses her work and, subsequently, describing and discussing, in the form of essays, some peculiar motifs and aspects of her images. We debate the rupture with the classic documentarism; the points of inflexion of her career and of her representative style; the ironic exercise of her photography; the creation of a particular universe, the filiation with the carnivalesque; the renitent presence of fancy dresses and masks in her work -as much in the strict meaning (as referents) as in the metaphoric sense-; her parodistic facet; the traits relating to her images's ambience; and, at last, her biographic and professional journey.

Key Words: Diane Arbus, photography, allegory, carnivalesque

# Lista de Figuras

<b>Figura 1</b>	Diane Arbus, <i>Travestis aos espelhos, N.Y.C. 1958</i> .....	9
<b>Figura 2</b>	Diane Arbus, <i>Homem sentado com sutiã e meia-calça, N.Y.C. 1967</i> .....	9
<b>Figura 3</b>	Diane Arbus, <i>Gigante judeu em casa com seus pais no Bronx N.Y. 1970</i> .....	10
<b>Figura 4</b>	Diane Arbus, sem título, Eddie Carmel no Hubert's Museum como "o maior cowboy do mundo".....	10
<b>Figura 5</b>	Diane Arbus, <i>Gêmeas idênticas N.J. 1967</i> .....	12
<b>Figura 6</b>	Diane Arbus, <i>Super-estrela em casa, N.Y.C. 1968</i> .....	13
<b>Figura 7</b>	Diane Arbus, contato n° 1341.....	14
<b>Figura 8</b>	Robert Capa, <i>Miliciano no momento da morte, Cerro Muriano, 5 de Setembro, 1936</i> .....	16
<b>Figura 9</b>	Diane Arbus, contato n° 6882.....	19
<b>Figura 10</b>	Diane Arbus, <i>Feminista em seu quarto de hotel, N.Y.C. 1971</i> .....	22
<b>Figura 11</b>	August Sander, <i>Anões, 1906</i> .....	24
<b>Figura 12</b>	Diane Arbus, <i>Anões russos numa sala da Rua 100, N.Y.C. 1963</i> .....	24
<b>Figura 13</b>	August Sander, <i>Pedreiro (1928)</i> .....	28
<b>Figura 14</b>	Diane Arbus, <i>Jovem patriota com bandeira, N.Y.C. 1967</i> .....	28
<b>Figura 15</b>	Diane Arbus, <i>Manifestantes pacifistas passando por Nova Jersey</i> .....	31
<b>Figura 16</b>	Diane Arbus, <i>Garoto com chapéu de palha esperando para marchar numa passeata pró-guerra, N.Y.C. 1967</i> .....	33
<b>Figura 17</b>	Diane Arbus, <i>O rei e a rainha de um baile da terceira idade, N.Y.C. 1970</i> ....	39
<b>Figura 18</b>	Diane Arbus, <i>Homem musculoso em seu camarim com troféu, Brooklyn, N.Y. 1962</i> .....	40

<b>Figura 19</b>	Página do <i>Sunday Times Magazine</i> , com o artigo “Como treinar um bebê campeão”, fotografia de Diane Arbus .....	42
<b>Figura 20</b>	Diane Arbus, <i>Homem da Guerra Mundial Zero e sua mulher</i> , N.J. 1964.....	44
<b>Figura 21</b>	Diane Arbus, <i>Human pincushion, Louis Ciervo, MD. 1961 (Homem alfineteiro)</i> e <i>Headless man, N.Y.C. 1961 (Homem sem cabeça)</i> , ambas integrantes do artigo não-publicado <i>Horror Show</i> .....	48
<b>Figura 22</b>	Diane Arbus, <i>Quatro pessoas na inauguração de uma galeria</i> , N.Y.C. 1968....	48
<b>Figura 23</b>	Diane Arbus, <i>Saguão de um prédio</i> , N.Y.C. 1966 .....	49
<b>Figura 24</b>	Diane Arbus, <i>Jovem família do Brooklyn saindo para um passeio de domingo</i> , N.Y.C. 1966 .....	49
<b>Figura 25</b>	Diane Arbus, <i>Anão mexicano em seu quarto de hotel em Nova York</i> , 1970 ....	51
<b>Figura 26</b>	Diane Arbus, <i>Dominadora com um cliente ajoelhado</i> , N.Y.C. 1970.....	54
<b>Figura 27</b>	Diane Arbus, <i>Criança chorando</i> , N.J. 1967.....	55
<b>Figura 28</b>	Diane Arbus, <i>Sem título - senhora transsexual</i> , 1967.....	56
<b>Figura 29</b>	Diane Arbus, <i>Auto-retrato grávida</i> , N.Y.C. 1945.....	61
<b>Figura 30</b>	Diane Arbus, <i>Príncipe Robert de Rohan Courtenay</i> , 1961.....	64
<b>Figura 31</b>	Diane Arbus, <i>Uma viúva em seu quarto</i> , N.Y.C. 1963.....	66
<b>Figura 32</b>	Diane Arbus, <i>Um castelo na Disneylândia, Cal.</i> 1962 .....	67
<b>Figura 33</b>	Diane Arbus, <i>Senhora numa sala de visitas, Albion, N.Y.</i> 1963 .....	69
<b>Figura 34</b>	Diane Arbus, <i>Sem título</i> , 1964 .....	69
<b>Figura 35</b>	Diane Arbus, <i>Mulher com véu na Quinta Avenida</i> , N.Y.C. 1968 .....	70
<b>Figura 36</b>	Diane Arbus, <i>Mulher com máscara de pássaro</i> , N.Y.C. 1967.....	72
<b>Figura 37</b>	Diane Arbus, <i>Sem título - Sósias: Rainha Elizabeth II e Winston Churchill</i> , 1969 .....	72

<b>Figura 38</b>	Diane Arbus, Sem título - família real e primeiros-ministros britânicos, 1969.....	74
<b>Figura 39</b>	Diane Arbus, Sem título - Sósia: Rainha Elizabeth II, 1969 (fotografia colorizada).....	75
<b>Figura 40</b>	Diane Arbus, Sem título - fã de Joan Crawford, 1969.....	76
<b>Figura 41</b>	Diane Arbus, <i>Pedras sobre rodas, Cal. 1962</i> .....	77
<b>Figura 42</b>	Diane Arbus, <i>Dois garotos fumando no Central Park, N.Y.C. 1962</i> .....	78
<b>Figura 43</b>	Diane Arbus, Sem título, 1971.....	78
<b>Figura 44</b>	Diane Arbus, <i>Jovem garoto negro, Washington Square Park, N.Y.C. 1965</i> .....	79
<b>Figura 45</b>	Diane Arbus, <i>Travesti num baile gay, N.Y.C. 1970</i> .....	79
<b>Figura 46</b>	Diane Arbus, <i>Homem tatuado em um carnaval, Md. 1970</i> .....	80
<b>Figura 47</b>	Diane Arbus, <i>Dois amigos em casa, N.Y.C. 1965</i> .....	81
<b>Figura 48</b>	Diane Arbus, <i>Travesti em sua festa de aniversário, N.Y.C. 1969</i> .....	82
<b>Figura 49</b>	Diane Arbus, <i>Garota loira com batom brilhante, N.Y.C. 1967</i> .....	84
<b>Figura 50</b>	Diane Arbus, <i>Garota sem blusa sentada em sua cama, N.Y.C. 1968</i> .....	85
<b>Figura 51</b>	Diane Arbus, <i>Dona de casa porto-riquenha, N.Y.C. 1963</i> .....	85
<b>Figura 52</b>	Diane Arbus, <i>Mulher com négligé, N.Y.C. 1966</i> .....	85
<b>Figura 53</b>	Diane Arbus, <i>Mãe segurando seu filho, N.J. 1967</i> .....	87
<b>Figura 54</b>	Diane Arbus, <i>Perdedor numa corrida de bebês, N.J. 1967</i> .....	87
<b>Figura 55</b>	Diane Arbus, Sem título - Max Landar (Tio Sam), 1961.....	89
<b>Figura 56</b>	Diane Arbus, <i>Episcopisa em sua cama, Santa Barbara, Cal. 1964</i> .....	90
<b>Figura 57</b>	Diane Arbus, <i>Untitled, 1969-71</i> .....	92
<b>Figura 58</b>	Diane Arbus, <i>Untitled, 1969-71</i> .....	93

<b>Figura 59</b>	Diane Arbus, <i>Untitled (3) 1970-71</i> .....	95
<b>Figura 60</b>	Diane Arbus, <i>Untitled, 1969-71</i> .....	96
<b>Figura 61</b>	Diane Arbus, <i>Untitled, 1969-71</i> .....	97
<b>Figura 62</b>	Diane Arbus, <i>Untitled, 1969-71</i> .....	98
<b>Figura 63</b>	Kishin Shinoyama, <i>São Sebastião, 1966</i> .....	100
<b>Figura 64</b>	Guido Reni, <i>São Sebastião, 1615-1616</i> .....	101
<b>Figura 65</b>	Diane Arbus, <i>Homem nu sendo mulher, N.Y.C. 1968</i> .....	105
<b>Figura 66</b>	Sandro Botticelli, <i>O nascimento de Vênus, 1486-86</i> .....	106
<b>Figura 67a</b>	Diane Arbus, retrato sem título retirado do contato n° 5634, intitulado <i>Catherine Bruce e Bruce Catherine</i> , de 1968 .....	114
<b>Figura 67b</b>	Diane Arbus, retrato sem título retirado do contato n° 5639, intitulado <i>Catherine Bruce e Bruce Catherine</i> , de 1968 .....	114
<b>Figura 67c</b>	Diane Arbus, retrato sem título retirado do contato n° 5639, intitulado <i>Catherine Bruce e Bruce Catherine</i> , de 1968 .....	115
<b>Figura 67d</b>	Diane Arbus, retrato sem título retirado do contato n° 5643, intitulado <i>Catherine Bruce e Bruce Catherine</i> , de 1968 .....	115
<b>Figura 68a</b>	Diane Arbus, retrato sem título retirado do contato n° 4038, de 1965 ..	116
<b>Figura 68b</b>	Diane Arbus, retrato sem título retirado do contato n° 4038, de 1965 ..	116
<b>Figura 69</b>	Diane Arbus, <i>Charles Atlas sentado, Fla, 1969</i> .....	118
<b>Figura 70</b>	Diane Arbus, sem título, 1969.....	120
<b>Figura 71</b>	Diane Arbus, <i>Competidor musculoso, N.Y.C. 1968</i> .....	121
<b>Figura 72</b>	Diane Arbus, sem título - Mae West, 1965.....	122
<b>Figura 73</b>	Diane Arbus, sem título - Mae West, 1965.....	123
<b>Figura 74</b>	Diane Arbus, <i>Marido e mulher na floresta num campo nudista, N.J. 1963</i> .....	125

<b>Figura 75</b>	Diane Arbus, <i>Mulher com seu bebê macaco</i> , N.J. 1971.....	126
<b>Figura 76</b>	Diane Arbus, <i>A debutante do ano de 1938 em casa</i> , Mass. 1966.....	127
<b>Figura 77</b>	Diane Arbus, <i>Árvore de natal numa sala de Levittown</i> , L.I. 1963.....	130
<b>Figura 78</b>	Diane Arbus, <i>Quarto com sofá de plástico</i> , N.Y.C. 1970.....	130
<b>Figura 79</b>	Diane Arbus, <i>William Mack, o Sábio do Deserto</i> , 1961 .....	131
<b>Figura 80</b>	Diane Arbus, Contato nº 4457.....	133
<b>Figura 81</b>	Diane Arbus, <i>Blaze Starr em casa</i> , 1964.....	134
<b>Figura 82</b>	Diane Arbus, <i>Madame Sandra</i> , 1964.....	134
<b>Figura 83</b>	Diane Arbus, <i>Dr. George Dareos</i> , 1964.....	135
<b>Figura 84</b>	Diane Arbus, <i>Madalyn Murray em seu quarto, 1964 e Madalyn Murray em frente a sua casa, 1964</i> .....	135
<b>Figura 85</b>	Diane Arbus, <i>Aposentado e sua mulher em casa num campo nudista numa manhã</i> , N.J. 1963 .....	137
<b>Figura 86</b>	Russel Lee, <i>Condado de Hidalgo, Texas, 1939</i> .....	138

# Sumário

## 1 Introdução

### Parte I

#### 7 CAPÍTULO 1

O tônus representativo de Diane Arbus

#### 36 CAPÍTULO 2

A alegoria carnavalesca em Diane Arbus

### Parte II

#### 59 CAPÍTULO 3

Fantasia e máscaras

#### 100 CAPÍTULO 4

Arremedo do sexo e caducidade

#### 129 CAPÍTULO 5

A ambiência em Arbus

#### 140 APÊNDICE

Apontamentos de um percurso

## 165 Considerações finais

## 167 Referências bibliográficas

# Introdução

Este estudo reúne textos que buscam iluminar algumas indagações que envolvem a obra da fotógrafa norte-americana Diane Arbus. Nele encontra-se discussões introdutórias, que apresentam a artista, suas imagens e alguns debates correntes sobre seu trabalho e sua subjetividade artística, persistindo, entretanto, ao longo de todo o volume, o viés crítico adstrito às qualidades figuradas ou metafóricas do mesmo. Ganha terreno neste contexto, a apreciação dessas imagens através de uma ótica desvinculada da História e do realismo documental, servindo-se das matizes irônicas desse desvio. A ironia advém da manutenção de pressupostos clássicos do retrato como gênero pictórico – frontalidade, centralidade, solenidade – e da reminiscência de traços do estilo documental, porém com interesses e intenções dissociados dos cânones fotográficos até então consagrados. O encontro entre forma e conteúdo em Arbus é um tanto excêntrico, não se modula à tradição. Veremos que esse desajuste desvela uma visão profundamente perspicaz, que ironicamente ajusta e encaixa personagens, paisagens e elementos de cena num projeto fotográfico sólido. Solidez essa que se dissimula na aparente precariedade técnica (a luz estourada, a falta de foco, a granulação da imagem) e no falso desleixo da apresentação (a dispensa do marginador, vazamento de luz no filme).

Apreciadora de enigmas e fábulas, Arbus arma seu próprio jogo. Esse manejo da forma acaba por se espelhar nos objetos de sua fotografia, pois se há uma preocupação

que domina sua obra, de ponta a ponta, é justamente o contraste entre aparência e essência e a solubilidade de ambas. Ou seja, a expressividade do método (a técnica), e a representação aludem-se mutuamente.

Se o olhar lançado por este estudo retira as imagens de Arbus do eixo histórico-social, é para circunscrevê-la num universo próprio, mítico, carnavalesco, das máscaras, fantasias e contos de fada, em que cada personagem é um mistério excepcional e único. Penso que essa baliza se conforma, com muito justeza, aos escritos (artigos, cartas e diários) que ela deixou, a partir dos quais se depreende que suas intenções artísticas não continham nenhuma vocação épica, mas sim um forte apelo à imaginação. Há uma certa qualidade icônica nos rostos que fotografava, devido, em grande parte, à apresentação em *close-up* e ao ângulo reto da câmera. Arbus demonstra uma compreensão biunívoca da imaginação no sentido advogado por Sartre, ou seja, haveria dois planos de existência, a existência como coisa e a existência como imagem. Ela invariavelmente optava pela segunda. Ao fotografar passeatas de rua, não se interessava pelas reivindicações, pelo clamor da multidão, nem pela histeria das exigências. Elegia seu modelo, isolava-o contra uma parede e operava sua típica composição centrada. Dispensava o pendor jornalístico do evento, não se envolvia pelo acontecimento histórico que se desenrolava à sua frente.

A maioria dos textos que versam sobre sua obra tendem a aproximá-la do realismo ou do expressionismo, como bem observou Sekula (2003): “de um lado, seus retratos são vistos como transparentes, veículos metonímicos para a verdade social ou psicológica de seus assuntos. Arbus extrai significados de seus modelos. No outro extremo, encontra-se uma projeção metafórica. A obra expressaria sua visão trágica (uma visão confirmada por seu suicídio); cada imagem é nada mais que uma contribuição para seu auto-retrato”. Essas duas leituras se complementam e, ainda segundo o autor, “a maioria das fotografias artísticas tem a ver com essa indeterminação de leitura, essa sensação de estar à deriva entre uma profunda compreensão social e um solipsismo refinado”.

Essa “indeterminação” é acentuada pelas características dos livros que veicularam suas fotografias até 2003. Depois de seu suicídio em 1971, seu legado artístico passou a ser administrado por sua filha mais velha, Doon Arbus, que ficou conhecida por exercer forte controle sobre a obra, dificultando ou tornando impossível a reprodução de imagens e textos. Desde *Diane Arbus – an Aperture Monograph*, lançado em 1972, que se tornou um clássico, o Estado de Diane Arbus publicou três livros, com hiatos de uma década entre um e outro (*Magazine Work*, 1984; *Untitled*, 1995; *Revelations*, 2003). Apenas o último, *Revelations*, contém um conjunto de textos, artigos e informações biográficas consistente, que permite fazer um contraponto com a conhecida e contestada biografia lançada por Patricia Bosworth em 1984 (*Diane Arbus – a biography*). Os demais são bastante lacônicos e evasivos, o que, em parte, contribuiu para alimentar especulações e o culto em torno da fotógrafa. Sua biografia sempre se impôs como desafio e chave de leitura para sua obra. O fato de ter dado cabo da própria vida gerou um afã revisionista que buscava nos meandros de cada imagem alguma confiança reveladora, os sintomas da perturbação, da “cilada psíquica” em que se meteu, como disse Susan Sontag. Sua obra foi encapsulada por um certo “determinismo retroativo” que vê no suicídio a explanação cabal para suas imagens “estranhas”, confirmando o estereótipo do artista cujo gênio é simultaneamente uma bênção e um fardo.

Arbus fez duas “descobertas” artísticas de primeira grandeza: pôs o espectador no lugar dela e “democratizou” o conceito de *freak* (palavra inglesa de origem etimológica imprecisa, pode ser entendida como aberração ou monstro), fazendo pessoas ditas “normais”, até mesmo os rostos célebres, parecerem estranhas, bisonhas e desequilibradas. Essas características marcaram seu estilo, dando a sua obra uma sofisticação apurada, guarnecida de uma fina ironia.

De modo geral, este estudo não intenciona se filiar rigorosamente a nenhuma

dessas duas abordagens, tampouco delimitá-la em categorias ou escolas, apenas propor alguns ângulos de leitura, especialmente ao olhar brasileiro, que conta com pouquíssimos textos em língua portuguesa sobre a fotógrafa. Estarão em foco discussões sobre os fundamentos de sua fotografia (tanto estilísticas como discursivas), o amadurecimento de sua obra, os pontos de inflexão de sua carreira e sua vinculação à tradição carnavalesca, através de suas variações modernas (*sideshow*s, Halloween, competições, espetáculos etc). Tudo pontuado com excertos de declarações e comentários da própria Arbus, o que, espero, proporcione acesso adequado aos momentos de inquietação e entusiasmo que permearam a condução de seu trabalho. As fotografias aqui reproduzidas e todas as considerações aqui feitas se assentam no universo de imagens publicado nas quatro obras lançadas pelo Estado de Diane Arbus (*An Aperture Monograph*, *Magazine Work*, *Untitled* e *Revelations*), detentora legal de sua obra, e no livro de Anthony Lee e John Pultz, *Family Albums*, que contém algumas imagens inéditas da obra.

Num primeiro momento, refletimos sobre algumas questões relevantes para as leituras que se desdobram ao longo desta dissertação (a pose, a relação entre fotógrafa e modelo, a fotografia documental, a imprensa, a criação de um universo autônomo). Depois, discorreremos sobre as ligações da obra com o ambiente e as representações carnavalescas, destacando o jogo de inversões (o homem e a mulher, o sagrado e o profano, o louco e o sábio, o pudico e o indecente), as peculiaridades da ambientação, o recurso da paródia, a presença de personagens excêntricos (anões, travestis, gigantes, albinos etc), o trato com o corpo, entre outras considerações. Por final, há os ensaios da segunda parte em que examinamos conjuntos de imagens tomando como referência a manifestação do motivo da máscara, o fenômeno paródico e a ambiência em Arbus. Estes ensaios, além de buscarem consolidar o alcance das relações apontadas anteriormente, trata de questões determinantes na obra, como a sexualidade, a ironia e a loucura.

Feita essa exposição, é importante ressaltar que as leituras do trabalho de Diane

Arbus, incluindo este, não dão conta, muito menos esgotam, toda a expressividade de sua densa obra. Este estudo busca enriquecer a discussão em torno de suas imagens e contribuir para sua apresentação e difusão, de maneira crítica e aprofundada, em nosso país.

# Parte I

# 1 O tónus representativo de Diane Arbus

a construção de um universo particular

Como nenhum outro fotógrafo, Diane Arbus tinha consciência plena do projeto fabulador de que se incumbiu. A busca por rostos e histórias fantásticas tomava contornos de verdadeira expedição. Conhecida como a “fotógrafa dos *freaks*” –alcunha que não lhe agradava–, soube expandir a noção de anomalia para além da presença física de corpos e rostos incomuns. Seu feitio conhecia os meios para colher zelosamente de cada modelo ou de cada paisagem, por ordinários que fossem, o grotesco e o estranho. Não era uma questão de método, mas de envolvimento. Produziu uma obra de profunda unidade formal, que tinha como foco privilegiado o fora do comum, o marginal, a anomalia.

Arbus construiu e colonizou um mundo, mais que isso, o **habitou**. É por isso que em cada imagem, há um rastro, uma latência de sua presença, apesar de ter se fotografado raríssimas vezes, mantendo até mesmo o cuidado de não ter sua sombra projetada em suas imagens<sup>1</sup>. A jornada em que embarcou teve muito pouco de heroísmo, no sentido convencional do termo. Não se embrenhou em matas, em campos de batalha, nem mesmo se defrontou com situações de perigo para captar suas imagens, mas demonstrava

---

<sup>1</sup> Uma exceção pode ser encontrada em *Woman on a park bench on a sunny day, N.Y.C. 1969* (Mulher num banco de parque num dia ensolarado), originalmente publicada em *Diane Arbus - an Aperture monograph*, em que Arbus projeta sua sombra no canto inferior esquerdo da imagem.

enxergar sua atividade como uma grande peripécia “É tudo tão grandioso e empolgante. Vou rastejando como nos filmes de guerra” (SONTAG, 1986, p. 44), disse certa vez. Sua aventura, porém, era mais a de um Pantagruel do que a de um Ulisses. Visitava localidades e paisagens inabitais, especializou-se em transformar o mezinho e o banal em insólito, desdenhando os grandes feitos morais dos personagens que a cercavam (vocação muito forte nos retratos solenes) em favor da acentuação de suas incongruências, desvarios e distúrbios.

Segundo o amigo e eventual amante Marvin Israel,

Uma fotografia para Diane era um evento. Pode-se afirmar que para ela a coisa mais valiosa não era a fotografia (o resultado), era a experiência - o evento. Ela era completamente estimulada por cada um deles e podia narrá-los com detalhes. Ela não diria apenas “tirei essa fotografia e mais essa”. A questão era ir até lá - estar lá, o diálogo que se desenrolava, os momentos de espera - sem nenhuma palavra. Era uma coisa incrivelmente pessoal e uma vez que ela se tornou uma aventureira - porque Diane era realmente uma aventureira - ela foi a lugares que ninguém [nenhum fotógrafo] foi. Esses lugares eram assustadores... (...) ela era movida pela aventura e sua vida era baseada nisso... a fotografia era como um troféu - era o que recebia como prêmio por sua aventura (BOSWORTH, 1984, p. 193, tradução livre da autora)

Foram raras as vezes em que Arbus captou expressões privadas, de relance ou na surdina, como era comum a muitos fotógrafos de sua geração. Não era *voyeur*. As fotografias tiradas no Club 82, casa novaiorquina que promovia shows com travestis, por exemplo, dá a medida da completa imersão da fotógrafa no ambiente e na rotina de seus habitantes. As primeiras imagens, datadas de 1958, continham a cautela própria do forasteiro sensato, muito mais uma espiada do que uma observação aguçada. Eram fotos de bastidores, distanciadas, que mostravam a preparação do corpo para o espetáculo, como se vê em *Female impersonators in mirrors, N.Y.C. 1958* (Travestis aos espelhos - fig. 1). À medida que os anos avançavam – sucessão essa rigorosamente anotada nas legendas,

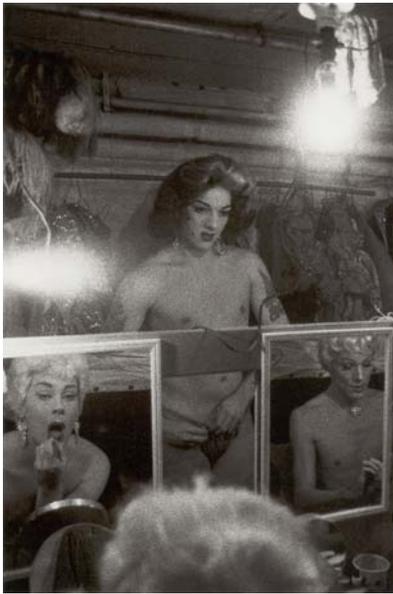


Figura 1 - Diane Arbus, *Travestis aos espelhos, N.Y.C. 1958*

como lhe era típico –, a confiança mútua entre Arbus e seus personagens ganhava forma, até confluir, como numa espécie de apoteose, em uma imagem como *Seated man in bra and stockings, N.Y.C. 1967* (Homem sentado com sutiã e meia-calça - fig. 2), em que uma espécie de sintonia fina entre fotógrafo e personagem atinge seu auge.

A confrontação desses dois tempos de envolvimento entre o sujeito/fotógrafo e o objeto/personagem é valiosa, pois toca numa das conquistas capitais da fotografia de Arbus: o grau de entrosamento entre sujeito e objeto. As imagens do Club 82 e *Seated Man*

encerram também uma espécie de prova de que nada era gratuito, acidental, nem imediato no processo criativo de Arbus, como querem aqueles que enxergam em seu trabalho nada



Figura 2 - Diane Arbus, *Homem sentado com sutiã e meia-calça, N.Y.C. 1967*



Figura 3 - Diane Arbus, *Gigante judeu em casa com seus pais no Bronx* N.Y. 1970

além de uma compulsão extravagante e predatória por pessoas estranhas. A construção da imagem era, por vezes, bastante lenta e paciente. *A jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y., 1970* (Gigante judeu em casa com seus pais no Bronx - fig. 3), que se tornou uma das imagens mais emblemáticas de seu trabalho, foi feita depois de decorridos dez anos do primeiro encontro de Arbus com Eddie Carmel, o gigante judeu do título, que interpretou o monstro do filme *The Brain That Wouldn't Die* (1962), clássico do horror *trash*. Depois de fotografá-lo no circo (fig. 4), onde era conhecido como “o maior cowboy do mundo”, no escritório de seguros onde trabalhava, na rua em meio ao trânsito de Nova York, Arbus ainda procurava a imagem que revelasse sua condição



Figura 4 - Diane Arbus, sem título, Eddie Carmel no Hubert's Museum como “o maior cowboy do mundo”

excepcional. Encontrou-a não em Carmel, mas no rosto de sua mãe: “Você sabe como toda mãe tem pesadelos quando está grávida pensando que seu bebê vai ser um monstro? Acho que consegui captar isso no rosto da mãe quando ela olha para o Eddie, pensando, ‘Oh, meu Deus, não!’” (BOSWORTH, 1984, p.194). Arbus o fotografou como uma figura mítica e trágica, incrustada em sua pequena casa com seus pequenos pais. *Gigante judeu* data de junho de 1970 e foi a primeira fotografia de Carmel que Arbus ampliou desde que o conheceu em 1960 no Hubert’s Museum, uma casa de horrores que funcionava num porão da rua 42, em Nova York.

Seus personagens não só estavam cientes que co-participavam de um processo como construíam suas máscaras com esmero, diligência incentivada pela fotógrafa para fins específicos, como veremos mais adiante. Deste envolvimento intenso surgiu uma galeria de imagens renitente, cuja característica que mais salta aos olhos do espectador é a propensão ao grotesco e ao bizarro. Arbus deu forma a presenças humanas vigorosas, que, não raro, tinham a propriedade de se fixarem poderosamente na memória. Não por acaso uma de suas imagens mais conhecidas, *Identical Twins, Roselle, N.J. 1967* (Gêmeas idênticas - fig. 5), capa da conhecida coletânea de 1972 (*An Aperture Monograph*), publicada pela filha de Arbus, serviu de inspiração para Stanley Kubrick criar a atmosfera aterradora do Hotel Overlook, em *O Iluminado* (1980), em que as gêmeas Grady, assassinadas pelo ex-zelador da casa, fazem uma aparição fantasmagórica e memorável. As gêmeas de Roselle, Colleen e Cathleen Mulcahy, que Arbus conheceu numa convenção de gêmeos de Nova Jersey, parecem atestar a ligação indelével entre irmãos gêmeos, ligação essa que se dá em boa medida pelo olhar do outro (vide os vestidos que as fazem parecer ligadas uma a outra, a faixa de cabelo por cima das orelhas, as lapelas minuciosamente idênticas, ajeitados por pais zelosos, que provavelmente se esmeraram nos detalhes para que as irmãs se tornassem cópias perfeitas uma da outra). Apesar do esforço em sublinhar a semelhança, a irmã da direita parece mais confiante e mais aberta à tomada, esboça um leve sorriso,



Figura 5 - Diane Arbus, *Gêmeas idênticas* N.J. 1967

enfrenta a câmera com olhos mais vivazes e mantém o braço à frente de sua irmã. A gêmea da esquerda, de rosto mais esguio, mostra-se um tanto desinteressada ou desconfiada com a fotografia, lábios tensos, olhar frouxo e grampos desalinhados. Essas diferenças permitem intuir alguns traços de suas personalidades: qual é a irmã mais extrovertida, a mais observadora, a que tem mais espírito de liderança e outras características distintas que se esmaecem diante da imposição genética. Ao fotografar as irmãs Mulcahy, Arbus se defronta com um enigma que gravita entre simetria e ambivalência e parece constatar que por mais que um gêmeo se afirme como indivíduo, sempre carregará um misto de graça e maldição: é objeto de um olhar exterior normativo que impugna sua subjetividade e o transforma em mero complemento de sua outra metade. Arthur Lubow afirma que “não há nada sociológico no retrato das gêmeas de Roselle. Em vez disso, Arbus tirou uma espécie de raio-x psicológico” (2003, p. 34). *Gêmeas idênticas* sumariza significativamente um dos

aspectos em torno dos quais gravita, com maior ou menor intensidade, toda sua galeria de imagens: a “lacuna entre intenção e efeito”, observada pela própria fotógrafa:

(...) damos um sinal ao mundo para que pensem em nós de uma certa maneira, mas há um ponto entre o que você quer que as pessoas saibam de você e o que você não pode evitar que elas saibam a seu respeito. E isso tem a ver com o que eu sempre chamei de lacuna entre intenção e efeito. (PHILLIPS, 2003, p. 57, tradução livre da autora)

É nesse espaço, nessa síncope, que as imagens mais expressivas de sua obra se alojam. Captar essa “falha” certamente não implicava na exultação da beleza ou das qualidades dos fotografados, pelo contrário, desvelava algo que eles não queriam mostrar, não conheciam ou que não condizia com o juízo que tinham de si próprios. O retrato de Viva –*Superstar at home, N.Y.C. 1968* (Super-estrela em casa



Figura 6 - Diane Arbus, *Super-estrela em casa, N.Y.C. 1968*

- fig. 6)–, estrela de vários filmes de Andy Warhol<sup>2</sup>, com o torso nu, rosto esquelético e olhar embriagado, causou constrangimento à atriz, que ameaçou processar Arbus judicialmente, alegando ter sido enganada pela lãbia da fotógrafa. Depois de publicadas, as fotos da atriz ajudaram a firmar a reputação de Arbus como a “fotógrafa dos *freaks*”<sup>3</sup>. O contato de *Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C. 1962* (Criança com uma granada de brinquedo no Central Park - fig. 7), exibido pela primeira vez na mostra *Revelations*<sup>4</sup>,

<sup>2</sup> Blue Movie, rodado em 1968, é o filme mais conhecido de Viva.

<sup>3</sup> Para mais detalhes, ver BOSWORTH, P. *Diane Arbus: a biography*. Nova York, Norton, 1995, p. 272.

<sup>4</sup> *Revelations*, lançada em 2003 pelo San Francisco Museum of Modern Art, é a primeira mostra individual da obra de Diane Arbus desde 1972 e, além das cerca de 180 imagens, contou com extenso material biográfico (cartas, diários, anotações de trabalho), contatos fotográficos, câmeras e livros da fotógrafa.



Figura 7 - Diane Arbus, contato nº 1341. Em destaque, Criança com uma granada de brinquedo no Central Park, N.Y.C. 1962, fotograma 8a

é bastante emblemático dessa lacuna fundamental que percorre sua obra. Nos primeiros fotogramas observamos a criança se divertindo ao ser fotografada, brincando de fazer poses para a câmera. O quadro 8a da seqüência, no entanto, destaca-se dos demais pela súbita mudança de atitude do garoto. O alvoroço pueril dá lugar a uma tensão que parece

encapsular e conferir carga simbólica inequívoca à granada de brinquedo que empunha na mão direita, um objeto que mal aparece nos demais fotogramas e que aqui toma proporções gigantescas. Porém, a postura da criança não foi gratuita. Cansado de posar e esperar pelo clique, o garoto, impaciente, irritou-se e pediu naquele momento, num ímpeto de fúria, que Arbus fosse mais rápida. Cientes deste contexto, passamos a compreender e até a considerar familiar a motivação daquela fisionomia e daquele posicionamento, mesmo depois de ter consumido esta imagem como um dos epítomes máximos do estilo de Arbus: a transformação de pessoas normais em *freaks*. A publicação do contato exponencia esse lapso essencial, que, proveniente ou não do acaso, foi uma das conquistas mais refinadas da fotógrafa. Segundo Leo Rubinfien, Arbus “perseguiu com persistência aquele momento em que o objeto adquire a simplicidade e a complexidade de um símbolo” (2005, p. 21, tradução livre da autora).

Por ironia, o zelo com que seus personagens se aprontavam frente à câmera – postura, cabelos, vestuário – era incentivado para ser negligenciado no resultado final. Como num grande baile de máscaras, Arbus percorria salões interessada não só nas fantasias dos freqüentadores, mas no cair das máscaras, na defasagem entre as faces que as pessoas construíam para si e aquilo que estava por trás do disfarce<sup>5</sup>. Há uma certa contradição fundadora e profundamente irônica em sua fotografia: a imagem é sempre convocada e calculada (pose) para ser infringida. Arbus “dispunha seus personagens como um pintor de retratos e então registrava-os como num flagrante” (BOSWORTH, 1984, p. 240).

A revelação sistemática desse jogo de assincronias levou sua obra a se localizar numa posição peculiar dentro da historiografia fotográfica. Ian Jeffrey argumenta que “o trabalho de Arbus se situa no final de uma tradição e constitui uma das últimas tentativas de fazer uma arte humanitária. A tradição de rua foi esgotada e o que restou foi o Apocalipse” (1995, p. 97, tradução livre da autora). Philippe Dubois, em sua cronologia dos três tempos

---

<sup>5</sup> Ver complementação dessa reflexão no capítulo 3.

de análises fotográficas, situa a fotógrafa numa posição além da documentação realista da geração anterior:

Como ela (a fotografia) não pode mais, por essência, revelar a verdade empírica, vamos assistir ao desenvolvimento de diversas atitudes que vão todas no sentido de um deslocamento desse poder de verdade, de sua ancoragem na realidade rumo a uma ancoragem na própria mensagem: pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da **verdade interior** (não empírica). (1993, p.43, grifo do original)

Essa dimensão ulterior das imagens de Arbus fez com que o aspecto psicológico de seus personagens e suas paisagens se tornassem tão ou mais relevantes que as imagens em si. É por isso que a fotografia de Arbus nunca é unária, segundo a análise proposta por Barthes, ou seja, não comporta um só aspecto, não é homogênea como o é a fotografia jornalística, que é eminentemente factual, ou a fotografia pornográfica, que, como uma vitrine, só mostra “uma única jóia, é inteiramente constituída de uma única coisa, o sexo” (1984, p. 67). Seus retratos parecem indiferentes aos discursos em torno do realismo fotográfico, de herança positivista, que vêem a fotografia como reprodução incontestada da realidade. Apesar da democratização do acesso às ferramentas de trucagens, que têm no *Photoshop* seu símbolo máximo, este valor de prova, de testemunho ratificado que vem imbuído em toda imagem fotográfica parece fazer mais sentido, por exemplo, nas imagens de cunho professadamente jornalístico do que

numa fotografia de Arbus. Se observarmos a famosa foto de Robert Capa, que capta o momento fugidivo em que um miliciano é abatido durante a Guerra Civil Espanhola, *Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano, September 5,*



Figura 8 - Robert Capa, *Miliciano no momento da morte, Cerro Muriano, 5 de Setembro, 1936*

1936 (Miliciano no momento da morte, Cerro Muriano, 5 de Setembro, 1936 - fig. 8), a relação de contigüidade física entre fato e imagem, característica definidora do índice peirceano, é fundamental, mais que isso, indispensável, sob pena de fraude. Publicada originalmente na revista francesa *Vu*, em 1936, a veracidade do fato registrado por Capa (a morte do miliciano) foi contestada pela primeira vez em 1975 pelo jornalista britânico Phillip Knightley<sup>6</sup>. Até hoje a contenda não foi totalmente dispersada, já que há poucas informações sobre a tomada desta fotografia. Mas mesmo sem provas definitivas, a sombra da fraude, parece macular o que seria um “furo” jornalístico genuíno. A imagem oscila entre autenticidade e encenação, tendo o segundo polo um valor extremamente negativo face ao compromisso irrestrito com a verdade fadado ao jornalismo.

Se dermos um salto e voltarmos os olhos para a galeria de imagens que Arbus produziu, podemos perceber que sua fotografia passa ao largo dessa discussão acirrada que gravita em torno da referencialidade. Ela faz parte de um período de transição, em que a imagem fotográfica deixa de ser vista como transparente e o fotógrafo, como mero operador. Arbus rompe com a representação realista da escola documental dos anos 30 e 40, que confiava no poder de transcrição da “verdade” de suas obras. De acordo com Derrick Price, essa visão deu lugar à

noção de que precisamos acreditar, não nas propriedades mecânicas da câmera, mas na integridade pessoal do fotógrafo. Cada vez mais a ‘realidade’ revelada pelas lentes das câmeras era considerada, até certo ponto, como um produto da personalidade, sensibilidade ou criatividade do fotógrafo. A câmera não forneceria os fatos objetivos que eram almejados pelo positivismo, mas relatos do mundo em que a ‘verdade’ era alcançada por meio do poder daquele que fazia as imagens... (2000, p.77)

---

<sup>6</sup> Estas dúvidas são levantadas por Knightley em seu livro *The First Casualty: From the Crimea to Vietnam; The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*, de 1975, em que sugere que militares republicanos teriam encenado ações de combate para a câmera de Capa. Em 2002, Richard Whelan, biógrafo de Capa, publica artigo veemente na revista *Aperture* (*Proving that Robert Capa's "Falling Soldier" is genuine: a detective story*) reunindo elementos que, segundo ele, comprovam a veracidade da imagem.

Essa confiança na realidade da imagem fotográfica é ainda hoje, em grande extensão, mantida intacta pelo fotojornalismo. Qualidades fotográficas caras ao gênero como a espontaneidade e a captura do efêmero, são menores em Arbus, que manifestamente convoca e aclama a pose como jogo social ou psicológico. A imputação de fraude parece fazer pouco ou nenhum sentido em sua fotografia. Não há registros de valor jornalístico e histórico em sua obra, era mais afeita aos *fait divers*, às crônicas simultaneamente banais e extraordinárias do cotidiano.

Dubois, percebendo o desencaixe que Arbus precipita dentro de sua análise sobre o realismo fotográfico, coloca-a numa zona de deslocamento:

**É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira** e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade.

Sintomático de tal atitude, de tal deslocamento, o trabalho fotográfico de Diane Arbus, por exemplo, que, de acordo com a análise proposta por Susan Sontag, ao fazer seus modelos **posarem** deliberadamente, os leva de fato, **pelo código e nele**, a revelar sua verdade autêntica. É por meio do artefato, assumido como tal, da pose, que os sujeitos alcançam sua realidade intrínseca, mais verdadeira que ao natural (1993, p. 43, grifos do original)

A crítica fotográfica também observava em Arbus uma qualidade incomum, de difícil categorização: “seu trabalho é inusual na fotografia e anacrônico por recordar Sander e o Novo Objetivismo dos anos 20, mas utilizar a terminologia dos anos 60” (JEFFREY, 1995, p. 97).

No entanto, há que se ressaltar que, embora Arbus tenha se notabilizado por lançar mão do recurso da pose em detrimento de uma fotografia mais ágil e espontânea, nem sempre esse processo de abordagem originava as imagens que ela almejava, o que fica claro no contato de *Gigante judeu* (fig. 9). Todo o filme, com exceção do fotograma 1, a tomada que se tornou famosa como *Gigante judeu em casa com seus pais no Bronx, N.Y., 1970*

A REPRESENTAÇÃO DIRUPTIVA DE **DIANE ARBUS**



Figura 9 - Diane Arbus, contato nº 6882. Em destaque, *Gigante judeu em casa com seus pais no Bronx N.Y. 1970*, fotograma 1

(fig. 3), é claramente posado e salienta a trindade familiar, aproximando-se do protocolo do instantâneo doméstico. O caráter fantástico e liliputiano da situação só comparece no

início da sessão, quando a família Carmel ainda não forma a triangulação da cena, ou seja, não posa. Eddie não se posiciona entre seus pais, ocupando o flanco oposto, como numa confrontação. O que é evocado nesta imagem é uma sensação de estranhamento, principalmente da mãe que não reconhece o filho no monstro, e não de familiaridade como ocorre nas tomadas posteriores, sinal evidente de que Arbus não só explorava a pose como recurso, mas também estava atenta aos “deslizes” de sua própria estratégia.

Mauricio Lissovsky, dentro de sua análise sobre o tempo de espera na fotografia moderna, coloca a questão da pose na obra da fotógrafa nos seguintes termos: “[Nos retratos de Diane Arbus] a pose é quase sempre curta demais, por mais que dure, o instante é átono, descentrado. Seu tempo é um pouco antes ou um pouco depois” (1999, p. 96). Daí resulta o desconforto dos personagens de Arbus, que parecem não ter como se acomodar em suas fotografias. São pegos “de supetão” no transcorrer do ritual fotográfico. A semelhança esperada, por exemplo, entre as gêmeas Mulcahy, não se concilia, parece sempre escapular.

Mas não é somente a pose que é assumida como artifício. A própria técnica fotográfica é denunciada quando Arbus começa, em 1965, a imprimir seus negativos sem o uso do marginador, deixando uma espessa e grosseira borda preta enquadrando a imagem, como se sabotasse o pretense ilusionismo da imagem fotográfica<sup>7</sup>. No decorrer da série *Untitled* (Sem título)<sup>8</sup>, Arbus esforça-se não para obter cópias perfeitas, mas para chegar a imagens um pouco mais borradas do que fizera até então. Em carta ao ex-marido, Allan, comenta:

Estou aborrecida com alguns problemas técnicos, como tentar borrar minhas fotos, mas não muito. Tenho grandes dificuldades em balancear o flash com a luz do dia quando eu os uso juntos, especialmente em dias cinzentos (...). Sou como alguém que compra óculos excelentes por causa de um pequeno problema de vista e passa vaselina nas lentes para voltar à visão normal (ARBUS, 2003, p. 203, tradução livre da autora)

<sup>7</sup> O recurso também atestava a integridade da imagem, mostrando que a fotografia não sofrera cortes durante a ampliação.

<sup>8</sup> *Untitled*, série de retratos de deficientes mentais, foi o projeto derradeiro de Arbus, realizado entre 1969 e 1971.

A perturbação da aparente transparência da imagem fotográfica e o privilégio de aspectos psicológicos, míticos e fabulísticos em sua fotografia, faz com que Arbus se distancie do documentarismo tradicional das gerações que a precederam. Susan Sontag traça importantes distinções entre o trabalho da fotógrafa e a ambiciosa mostra de Edward Steichen, *Family of Man*, realizada em 1955, reunindo imagens de 263 fotógrafos de 68 países, inclusive uma foto da própria Arbus, do período em que atuava no mercado de moda<sup>9</sup>. Segundo ela, Steichen pretendia mostrar que “os indivíduos nascem, trabalham, riem e morrem da mesma forma em qualquer parte do mundo”. Ao sublinhar o que há de comum em toda a humanidade, apesar das diferenças de raça, credo, geografia e culturas, o evento afirma a idéia de fraternidade, suplica pelo sentimentalismo da platéia, coadunando-se à ética documentarista de sua geração. As fotografias de Arbus, por sua vez, “transmitem a mensagem anti-humanista com que as pessoas de boa vontade dos anos 70 anseiam ser perturbadas, tal como, nos anos 50, desejavam ser consoladas e distraídas pelo humanismo sentimental” (1986, p. 38).

Arbus não foi apóstata, pois não se filiou formalmente a um projeto documental, mas, antes, usurpou suas bases para subvertê-las. Em Arbus há sempre uma intensidade que supera a forma, ou ainda se dissimula com destreza numa forma clássica – o retrato, a simetria, a pose, a centralidade dos modelos. Acompanhar a seqüência dos seus contatos e verificar quais as imagens que ela elegia para compor sua galeria permite até mesmo dizer que ao convocar e depois implodir o arranjo clássico em sua fotografia, ela estava mesmo é fazendo troça, adotando o comportamento irônico e um tanto escarnecedor que atingiria o paroxismo em obras da geração que a sucederia, como, por exemplo, em Sherrie Levine<sup>10</sup>. Não é de se espantar que muitos dos personagens de Arbus experimentassem um sentimento

---

<sup>9</sup> Ver apêndice relativo ao percurso pessoal e profissional de Arbus que integra este volume.

<sup>10</sup> Levine subverteu a questão da autoria ao “usurpar” fotografias de Walker Evans e Edward Weston como sendo suas, defendendo que as obras tornam-se diferentes pelo fato de outra pessoa assiná-las. Victor Burgin e Richard Prince adotaram atitudes semelhantes.

áspero de traição, como se tivessem sido vítimas de uma emboscada.

Tal estratagema “pérfido” era, por vezes, reconhecido de antemão e colocava as pessoas de sobreaviso. A escritora feminista Germaine Greer recorda-se de uma sessão de fotos num quarto de hotel onde se hospedara em 1971:

Diane chegou e imediatamente pediu para que eu me deitasse na cama. Eu estava cansada, Deus sabe como eu estava cansada, e fiz o que ela me pediu. Então, de repente, ela se ajoelhou e se inclinou sobre mim com uma grande-angular fixando meu rosto e começou a clicar sem parar.

Foi como um duelo entre nós, porque eu **resisti** a ser fotografada daquela maneira – em close com todos os meus poros e rugas aparecendo! Ela me fazia todo tipo de perguntas pessoais e eu percebi que ela só iria disparar quando meu rosto demonstrasse tensão ou preocupação ou aborrecimento (...)

Era uma tirania. Realmente uma tirania (...) Finalmente eu decidi, ‘você não vai fazer isso comigo. Eu não vou ser fotografada como um dos seus *freaks* grotescos. Então eu enrijei meu rosto como uma máscara’ (BOSWORTH, 1995, p. 314-315, grifo do original, tradução livre da autora)

*Feminist in her hotel room, N.Y.C. 1971* (Feminista em seu quarto de hotel

- fig. 10), um retrato em primeiríssimo plano, foi uma das fotografias decorrentes da sessão, confirmando os temores de Greer – além de todos os seus poros e rugas serem acentuados, a imagem mostra uma figura envelhecida e cansada, de dedos flácidos e sobrancelhas bobas. A disposição de ânimos demonstrada por Arbus é bastante parecida com aquela com que retratou um grupo de feministas para uma pauta para o *Sunday Times Magazine*, em setembro de 1969<sup>11</sup>, um retrato um tanto



Figura 10 - Diane Arbus, *Feminista em seu quarto de hotel, N.Y.C. 1971*

<sup>11</sup> Fotos do grupo feminista The Red Stockings e de outras feministas aparecem no artigo *Make war not love!*, publicada pelo *Sunday Times Magazine* de 14 de setembro de 1969 e podem ser conferidas no livro *Magazine Work*. Arbus nos apresenta um grupo de mulheres desleixadas, de cabelos desganhados e com uma certa lassidão nas posturas.

decadente do movimento.

Se, como afirma Sontag, *Family of Man* expõe um conjunto de preceitos morais opostos àqueles enunciados na obra de Arbus, é ilustrativo, para efeito de reflexão sobre as intencionalidades artísticas em jogo, justapor o trabalho da fotógrafa a uma obra da qual é claramente herdeira, à do alemão August Sander, que, numa primeira observação, afina-se a Arbus, sem muitas arestas. Mas veremos que o cotejo é paradigmático para, numa primeira abordagem, elucidar alguns aspectos da obra da fotógrafa.

August Sander legou a Arbus muitas de suas opções fotográficas: o retrato, a persistente frontalidade e centralidade dos modelos, a busca por tipos humanos peculiares (cegos, anões, gêmeos). Mas o que é confluência num nível formal, aparta-se no que diz respeito ao projeto representativo imbuído nas duas obras e também, como mostra Lissovsky, na chamada “latitude de espera”, que pode ser “larga ou estreita, conforme a janela que se abre para o devir do instante. Quando a latitude é larga, o instante instala-se confortavelmente. Quando é estreita, ele parece comprimido, espremido, incontinente em si mesmo” (2003, p. 149).

O trabalho de Sander, um dos pioneiros da fotografia moderna, contém uma intencionalidade que, paradoxalmente, opõe-se ao projeto moderno de fotografia. Em suas imagens não havia nenhum mal-estar em glorificar a beleza e a dignidade do cidadão comum, seja ele nobre ou idiota. Provavelmente as pessoas que registrou ficariam bastante satisfeitas com suas feições sofisticadas. Em Sander, elas aparecem como gostariam de ser lembradas. A fratura fundamental que existe em Arbus (o descompasso entre intenção e efeito) mostra-se muito rarefeita em Sander. Segundo Rubinfiel,

é um axioma básico do modernismo que um artista deve não somente nos mostrar uma coisa, como, mais importante ainda, mostrar como ele altera essa coisa e nos apresenta o funcionamento de consciências. Os descendentes de Sander, Walker Evans e Diane Arbus, por exemplo, trabalharam como examinadores, críticos, inquisidores. (2004, p. 102, tradução livre da autora).

Poderíamos falar aqui de uma engenharia da simulação, de um processo inerente de construção de máscaras, que, na obra de Arbus, como vimos, culmina em desajuste e, na de Sander, em reificação das personas fabricadas para o ato fotográfico. Sander fiava-se à relação especular da fotografia com a realidade, tanto que um dos livros do fotógrafo leva o sugestivo título de *Men without masks: faces of Germany* (Homens sem máscaras: faces da Alemanha), filiando-se exemplarmente a seu tempo histórico, em que prevalecia o discurso da fotografia como mimese, como “espelho do real”, nos termos de Dubois. O título realça o purismo, a transparência inequívoca da qual a fotografia desse período era depositária.



Figura 11 - August Sander, *Anões*, 1906

Mas o jogo de intencionalidades se expande quando lançamos um olhar panorâmico para as obras de ambos. Sander nos dá a ver um inventário do povo alemão durante a República de Weimar (1920-1933). Seu conjunto de imagens desse período é



Figura 12 - Diane Arbus, *Anões russos numa sala da Rua 100, N.Y.C.* 1963

classificatório, científico, estatizante.

Quando retrata uma dupla de anões, Sander o faz como se registrasse uma realidade atemporal, serena, que existe em toda parte em todas as épocas.

Anões não são vistos como criaturas fantásticas, constituiriam apenas uma das variedades da tipologia humana.

Em *Midgets*, 1906 (Anões - fig. 11), os jovens anões mantêm a fisionomia

ativa, comum aos modelos de

Sander, e são mostrados em fundo neutro, do quadril para cima, em plano médio, como que preservando as pequenas pernas da dupla. Em contraste, em *Russian midget friends in a living room on 100th Street, N.Y.C. 1963* (Anões russos numa sala da Rua 100 - fig. 12), imagem bastante conhecida de Arbus, não há defesa. Os três personagens anciãos, mostrados de corpo inteiro, são enrugados, estão vestidos humildemente e ambientados em meio à mobília miúda de sua sala. Às suas costas, junto à penteadeira, vemos afixadas fotografias de pessoas de tamanho normal.

Para além das oposições pontuais, talvez o contraponto decisivo se revele por meio dos títulos que deram ou pretendiam dar a suas séries fotográficas. *People of the Twentieth Century*, de August Sander, obra de natureza catalográfica, que buscava abranger os diferentes tipos humanos que compunham a Alemanha dos anos 20, tem caráter professadamente globalizante, público, positivista. Sander confiava na fisionomia como definidora da personalidade, vestígio da ciência criminológica do século XIX. Destacava os papéis sociais de seus fotografados: *Circus Artists* (Artistas de Circo), *Pastrycook* (Confeiteiro), *Secretary at West German Radio, Cologne* (Secretária da Rádio West German, Colônia), fazendo da variedade de tipos o retrato de uma época. Variedade essa que se chocaria com a supremacia ariana defendida pela ideologia nazista que era gestada no período, o que levou ao banimento de sua obra na década seguinte, quando se dá a escalada de Hitler ao poder. *Family Albums*, único livro que Arbus cogitou realizar em vida, segundo os escritos deixados por ela, revela, pelo próprio título, a valorização das relações privadas em detrimento das personalidades públicas, sociais, que *People of the Twentieth Century* nos dá a ver. A fotógrafa mostrava-se interessada em penetrar redutos familiares, como numa aventura:

Quero fotografar famílias. Outro dia, eu parei duas irmãs idosas e três gerações de mulheres judias do Brooklyn, que estou para visitar em breve... a mais nova está grávida. E há uma mulher, em especial, que eu parei numa livraria e que mora em Westchester. Ela tem cerca de 35 anos,

cabelos extremamente loiros, cílios e botas enormes e provavelmente é casada com um fabricante de roupas ou um *restauranteur* e eu disse que queria fotografá-la junto com o marido e os filhos, então ela sugeriu que eu esperasse o tempo ficar mais quente para que eu pudesse fazê-lo na piscina!<sup>12</sup>... Eles são uma família fascinante. Acho que todas as famílias são horripilantes de algum modo. (ARBUS, 2003, p. 191, tradução livre da autora)

O projeto fotográfico de Arbus corrobora o que Richard Sennett decreta como o fim da cultura pública, ou seja, revela uma ideologia da intimidade, dentro da qual “relacionamentos sociais de qualquer tipo são reais, críveis e autênticos, quanto mais próximos estiverem das preocupações interiores psicológicas de cada pessoa. Esta ideologia transmuta categorias políticas em categorias psicológicas” (1995, p. 317). Sennett demonstra que a impessoalidade passa a ser entendida como um mal social no século XX e a aproximação entre as pessoas torna-se um bem moral. É nesse sentido que compreendemos como Arbus rompe com o legado de Sander, apesar de conservar, num primeiro nível, as mesmas propriedades da fotografia do alemão. Este traz todo o peso da História embutido em seu projeto fotográfico, enquanto Arbus não se interessava por isso, transitando no meio privado e fazendo com que o mundo para fora de suas imagens parecesse não existir ou existir apenas como uma realidade remota. Não é fácil fazer essa afirmação, uma vez que a natureza icônica da fotografia reclama legendas e explicações a respeito do contexto histórico-social da enunciação. Price e Wells observam, como característica inerente à fotografia, a ausência de um “significado iminente”. A imagem fotográfica dependeria, então, de uma “decodificação pelo contexto, pela organização e assim por diante” (2000, p. 58).

Em Barthes encontramos ecos de uma disposição análoga naquilo que ele chama “sentido obtuso” da imagem, que é “descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio (como significação da história); esta dissociação tem um efeito de contranatureza ou,

---

<sup>12</sup> Arbus se refere à família Tarnapol, retratada em *A family on their lawn one Sunday in Westchester, N.Y., 1968*.

pelo menos, de distanciamento em relação ao referente (do “real” como natureza, instância realista)” (1990c, p. 55). Esse sentido que resvala -e que Barthes detecta como onipresente na obra de Serguei Eisenstein- dissocia-se de seu contexto (a diegese fílmica) sem prejuízos.

Em Arbus, verificamos que, apesar de considerada grande representante de um período de forte contestação social e inversão cultural (o *underground* ganha prestígio)<sup>13</sup>, a potência mítica de suas imagens, esse sentido que extravaza a forma, permite dissociar suas imagens desse período sem prejuízos. Sua galeria de *freaks* não é um apanhado sistemático de tipos norte-americanos dos anos 60, mas empresta-se facilmente a uma leitura metafórica do período, resvala docilmente no sentido obtuso, que “pertence à classe dos trocadilhos, das pilhérias, das despesas inúteis; indiferente às categorias morais ou estéticas (o trivial, o fútil, o postiço e o pastiche), enquadra-se na categoria do carnaval” (ibid, p. 48). Seu trabalho se notabiliza pelo privilégio do indivíduo acima da sociedade. Segundo John Szarkowski, “sua obra afastou-se das principais preocupações da geração anterior, valorizando a precisão psicológica acima da formal, o particular acima do social, aquilo que era permanente e prototípico acima do efêmero e do fortuito, e a coragem acima da sutileza” (1999, p. 206). Em Arbus, a História não constitui elemento motriz, mas tem caráter incidental, eventual. Isso não significa, em absoluto, que suas preocupações passavam ao largo do seu tempo, do momento histórico conturbado que foi os anos 60 nos EUA<sup>14</sup>. Arbus tangencia a Guerra do Vietnã e a Guerra Fria, por exemplo, por meio de jovens patriotas e manifestações de rua, mas sua fotografia nunca nos fala sobre esses

---

<sup>13</sup> Essa consideração é feita por Vicki Goldberg em *American Photography: a century of images*. Chronicle Books, São Francisco, 1999, p. 168.

<sup>14</sup> Ver Ariella Budick. *Subject to scrutiny: Diane Arbus's american grotesque*, Nova York (Institute of Fine Arts, New York University), 1996 (tese de doutorado) e Frederick Gross, *Fairy tales for grown-ups: Diane Arbus's social panorama*, Nova York (Graduate Faculty in Art History, The City University of New York), 2005 (tese de doutorado). Ambos os textos propõem leituras históricas e sociais da obra de Arbus, examinando sua obra face às ideologias dominantes do período: a questão do comunismo, o feminismo, a ideologia da domesticidade etc.



Figura 13 - August Sander, *Pedreiro* (1928)

conflitos. A guerra é apenas o contraponto ou o fino comentário das personalidades que ela nos dá a ver em seus retratos. Em outra ocasião, fora convidada a fotografar uma comunidade *hippie* para uma longa reportagem da revista *Newsweek*. Ela recusa, preferindo viajar para encontrar uma dançarina de *topless* e fotografá-la. Mostrava ceticismo frente a esses movimentos. Recusava leituras feministas sobre sua obra.

As profissões em Arbus nunca são definidoras dos sujeitos, são raramente mencionadas nos títulos, não passam de meras abstrações, a camada superficial que se sobrepõe ao enigma particular que todos guardam. Sua fotografia se interessava menos pelas superfícies do que pela interação destas com as subjetividades de seus personagens. Algo muito diferente ocorre em Sander, que titula muitos dos seus retratos com a ocupação dos modelos. Em *Police Officer* (1925) (Oficial de polícia), parece não haver espaço para o sujeito que posa, apenas para o policial. O trabalho exerce força gravitacional tão acentuada sobre seus personagens que uma imagem como *Bricklayer* (1928) (Pedreiro - fig. 13) parece desenhar uma boa metáfora sobre o peso do ofício em suas imagens.

Arbus parece muitas vezes tirar proveito das circunstâncias históricas que vivenciava para fortalecer sua empreitada. Aproveita a semelhança de uma mãe com Elizabeth Taylor, uma das estrelas do momento, para montar o retrato de uma família muito aquém do paraíso hollywoodiano (*A young Brooklyn family going for a Sunday*

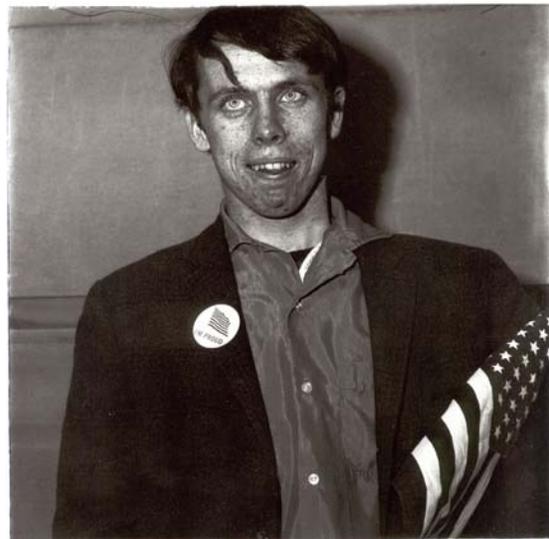


Figura 14 - Diane Arbus, *Jovem patriota com bandeira*, N.Y.C. 1967

*outing, N.Y.C. 1966* – Jovem família do Brooklyn saindo para um passeio de domingo) ou transforma o orgulho de um norte-americano patriota em distúrbio (*Patriotic young man with a flag, N.Y.C. 1967* – Jovem patriota com bandeira - fig. 14). Arbus parece destituir suas imagens da História, ou pelo menos, torna-a acessória, apendicular. Os eventos históricos de seu tempo não se tornaram objetos de suas imagens, mas, antes, num movimento irônico, foi ressaltando o individual e o particular e não o social e o histórico que sua obra ganhou relevância histórica. Sander, na outra ponta, erigiu uma obra profundamente historicista. Nele, o que é incidental, o que é desvio, e não a norma, é o predomínio do privado acima do público. De acordo com Lissovsky,

a estabilidade das imagens em August Sander tem outro caráter. É **sedimentar**. O fotógrafo quer decantar o tipológico em detrimento do pessoal e do individual. (...) Ele não captura suas imagens, ceva-as, prepara-as para o abate. Enquanto aguardam sua hora, [os modelos] vão aos poucos perdendo o nome próprio: um dia estão prontas para o repasto do instante – tornaram-se tão típicas e genéricas quanto um ‘peru de Natal’ (1999, p.103, grifo do original).

Apesar do apego à História, a obra de Sander não é isenta no mapeamento de classes e tipos que propunha. Em *Men without masks*, por exemplo, “artistas e pequenos fazendeiros são proporcionalmente muito mais numerosos do que são na vida real, operários da indústrias são menos; não há nenhuma das milhares de prostitutas que vagavam por Berlim e que não deviam ser escassas em Colônia” (RUBINFIEN, 2004, p. 12, tradução livre da autora). Arbus, por sua vez, radicaliza, mostrando-nos toda uma América composta por criaturas bizarras, muitas vezes idiotas, e mesmo assim incrivelmente familiares. É como se usurpasse das mais variadas pessoas e situações um elemento excêntrico, traçando um denominador comum para a multiplicidade que o mundo abarca. Não se trata de tendenciosidade ou de um equívoco de porcentagem na representação da geografia humana de um dado período e de um dado local, como ocorre em Sander. Seria, no mínimo,

insensato atribuir essa inexactidão a uma obra como a de Arbus. É na onipresença insistente do extraordinário que Susan Sontag localiza a irrelevância da história e da política em Arbus: “as fotografias de Arbus eliminam a política (...) pois sugerem um mundo em que todos são estranhos, irremediavelmente sós, imobilizados em relações e identidades mecânicas e estropiadas. (...) a fria desolação da retrospectiva de Arbus torna a história e a política irrelevantes” (1986, p. 38).

A colocação de Sontag parece demonstrar que em Arbus não há menção a um mundo exterior. Ela não se deixa contaminar por ele. O oposto ocorre em Sander, que projeta o tempo todo o mundo exterior, histórico (a nação, o Estado) em sua fotografia. Foi Arbus que melhor metaforizou sua própria obra. Em carta ao irmão, Howard Nemerov, comenta o livro de memórias recém-lançado deste (*Journal of the fictive life*):

Estou possessa... é como se os nossos sonhos povoassem os sonhos dos outros e, infinitamente, como ramos de árvores, o livro está se multiplicando em minha mente... Também parei de fotografar por cerca de uma semana... e tenho acreditado na culpa e na inocência de fotografar (o que eu secretamente tenho chamado de coleção de borboletas)... (ARBUS, 2003, p. 176, tradução livre da autora).

Arbus fotografa como quem coleciona borboletas, cada inseto é único e valioso por si só, independente da compilação da qual é integrante. Sander fotografa como quem monta um quebra-cabeças que vai resultar numa realidade maior, essa sim de significação plena dentro de seu projeto fotográfico. Cada fragmento é adjacente a outro, o valor unitário é superado pelo valor de conjunto.

Vale insistir neste aspecto de sua obra. Vejamos duas de suas fotografias, ambas retratando protestos populares, algo extremamente raro em seu trabalho<sup>15</sup>. A

---

<sup>15</sup> Imagens factuais, de inclinação jornalística, são bastante inusuais no trabalho de Arbus, que se deteve, eminentemente, em retratos e em fotografias de paisagens, estas últimas, entretanto, de maneira bastante diminuta e peculiar. *Doom and Passion Along Rt. 45* foi o trabalho mais próximo a uma pauta jornalística tradicional que Arbus executou.



Figura 15 - Diane Arbus, *Manifestantes pacifistas passando por Nova Jersey*

primeira foi publicada em novembro de 1962 pela revista *Esquire* acompanhando o artigo *Doom and Passion Along Rt. 45*<sup>16</sup>, de Thomas B. Morgan, e foi republicada no livro *Magazine Work* em 1984 com a legenda *Peace marchers passing through New Jersey* (Manifestantes pacifistas passando por Nova Jersey – fig. 15)<sup>17</sup>. A imagem mostra, em plano distanciado, oito das treze pessoas que compõem uma marcha liderada pelo ativista da paz e futuro amigo de Arbus, Paul Salstrom. Em sua sétima semana, a passeata já havia atravessado dois estados e passava por Woodbury, Nova Jersey, reivindicando a dissolução da corrida armamentista entre os Estados Unidos e a União Soviética. Morgan faz um relato nos moldes do que viria a ser conhecido como Novo Jornalismo (ou Jornalismo Literário, no Brasil)<sup>18</sup>, enfatizando uma realidade subjetiva em detrimento de uma narração factual, alinhada ao *hard news*. Privilegia a descrição dos manifestantes, a procedência de

---

<sup>16</sup> O artigo na íntegra pode ser acessado através do endereço: <http://www.trussel.com/passion.htm>

<sup>17</sup> A fotografia foi publicada algumas semanas depois da Crise dos Mísseis de Cuba, ápice da tensão armamentista entre EUA e URSS.

<sup>18</sup> Neste período, *A sangue frio*, de Truman Capote, principal referência do Novo Jornalismo, estava sendo gestado e só seria lançado no início de 1966, depois da execução do assassino Perry Smith, personagem principal do livro. Apesar de não ser a primeira obra a mesclar elementos de ficção e literatura a um relato jornalístico, *A sangue frio* converteu-se em marco inaugural deste novo estilo de se fazer jornalismo.

cada um deles, os dilemas morais que enfrentavam pela adesão à causa, as frases de efeito que empunhavam em seus cartazes, dando voz a muitos deles. A motivação histórica do evento tem pouca relevância no texto frente ao interesse pelos personagens do protesto e suas idiossincrasias. A fotografia de Arbus concatena essa disposição, mostrando, no horizonte, apenas as silhuetas dos ativistas, vestidos com longas capas, contrapostas a um céu cinzento. Compõe uma imagem que remete muito mais a uma parábola medieval do que a um registro documental e isento. *Manifestantes pacifistas* retoma a famosa cena final do filme *O sétimo selo* (1956), de Ingmar Bergman, em que se vê a Morte, com seu longo manto negro, arrebanhando quase todos os personagens do filme no alto de uma encosta. Arbus não parecia seduzida pela manifestação. Morgan relembra a pauta nos seguintes termos:

A fotografia de Diane e sua atitude em relação às expectativas encarnadas pela passeata eram mais desanimadoras e pessimistas que a minha. Acredito que ela considerava a marcha um exercício de futilidade, enquanto eu sentia que ela poderia ter um sentido no futuro, que tais esforços poderiam mudar um pouco as coisas (SOUTHALL, 1984, p. 159, tradução livre da autora)

A esquiva com que Arbus lidava com o valor histórico do que fotografava, favorecendo quase sempre o anedótico, o mítico e o fictício acima do factual, do cândido e do verídico, de fato, encontrava acolhida no jornalismo que ganhava corpo no período. Gay Talese, um dos expoentes do Novo Jornalismo, certa vez, comentou: “Não estou tão interessado pelo que uma pessoa fez ou falou quanto pelo que ela pensou” (Op. Cit., p. 154, tradução livre da autora). É fácil compreender por que a *Esquire*, que se tornou a maior entusiasta do novo movimento, veiculando regularmente textos de Talese, Norman Mailer e Tom Wolfe, publicou tantas reportagens e artigos acompanhados de fotografias de Arbus, que respondiam tão bem ao espírito do Novo Jornalismo. Ela mesma adotava

o estilo dos novos jornalistas nos artigos que ocasionalmente escrevia para acompanhar suas fotos<sup>19</sup>. *Manifestantes pacifistas*, nesse sentido, torna-se peça bastante emblemática da diluição da pretensa imparcialidade jornalística em favor de uma abordagem que não se vê mais sujeita ao prisma da referencialidade, da ilusória correspondência ponto a ponto com o real.

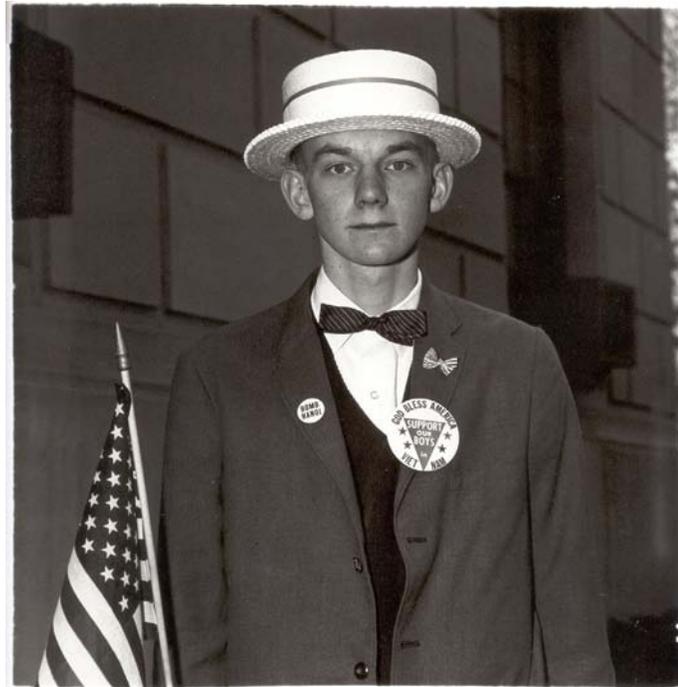


Figura 16 - Diane Arbus, *Garoto com chapéu de palha esperando para marchar numa passeata pró-guerra, N.Y.C. 1967*

A segunda imagem a ser comentada aqui também envolve a militância civil, mas é bem mais conhecida: *Boy with a straw hat waiting to march in a pro-war parade, N.Y.C. 1967* (Garoto com chapéu de palha esperando para marchar numa passeata pró-guerra - fig. 16). O retrato foi ampliado originalmente para compor o portfólio de Arbus (*A box of ten photographs*) e foi publicado pela primeira vez em 1971 na capa da edição de maio da revista *Artforum*. *Garoto de chapéu* é bastante didática no que se refere à abordagem de Arbus frente aos eventos e pessoas que fotografava. O garoto, encontrado num protesto de rua, não é fotografado em meio à manifestação, mas isolado contra uma parede para ser registrado apenas com sua bandeira. O protesto é desprezado, comparecendo vagamente apenas no título da

<sup>19</sup> Alguns textos para revistas, publicados ou não, podem ser encontrados no livro *Magazine Work*. A obra pode, inclusive, ser apreciada como exemplar bastante razoável de como o Novo Jornalismo ganhava as páginas de grandes revistas dos anos 60 e de como o jornalismo literário (como ficou mais conhecido no Brasil) começava a cair em desuso nessas publicações no final da década e início dos 70, período em que, sem surpresas, as pautas encomendadas a Arbus também diminuíram.

imagem. Alguns dados, como o ano que a foto foi feita e os bótons na lapela do jovem, nos informam que se trata da Guerra do Vietnã. Arbus desfaz a pose do ativista consciente e extremado. As inscrições “Bombardêem Hanoi” e “Apóiem nossos soldados” deixam de ter uma função coletiva, social, para conferir e comentar o aspecto perturbado do garoto de ar precoce, vestido com roupas antiquadas e grandes para seu tamanho. O protesto se inscreve na imagem apenas como rubrica. O garoto não se torna item de um contexto maior, é retratado como se fosse o único mistério que vale a pena ser desvendado naquela situação. John Szarkowski comenta a presença de tais distintivos: “os crachás classificadores freqüentemente ostentados por seus modelos parecem disfarces ou fantasias, que ocultam do espectador uma verdade mais íntima” (1999, p. 206).

As roupas e os acessórios do garoto parecem constituir uma carapaça que se sobrepõe e, ironicamente, ressalta o menino de feições infantis e orelhas sobressalentes, abrindo larga distância entre a imagem que ele quer projetar no mundo e aquela que foi captada por Arbus. Em 1978, Szarkowski observou que

para muitos americanos o significado da Guerra do Vietnã não foi político, militar ou até mesmo ético, mas psicológico. O conflito nos trouxe um conhecimento repentino e evidente da fragilidade e do fracasso moral. As fotografias que melhor recordam o choque desse novo conhecimento foram talvez feitas, parcialmente, por Diane Arbus (PHILLIPS, 2003, p. 50, tradução livre da autora)

Bakhtin defende um ponto de vista equilibrado. Segundo ele, não se pode confundir “o mundo representado e o mundo representante (realismo ingênuo), o autor-criador da obra com o autor-indivíduo (biografismo ingênuo). Porém é igualmente inadmissível a concepção dessa fronteira rigorosa como absoluta e intransponível (...)” (2002, p. 358). Como indica Szarkowski, o mundo representante (da qual a Guerra do Vietnã faz parte) ingressa no mundo representado (a obra de Arbus) por um viês

psicológico, que supera a significação política ou militar. Ou seja, Arbus, desinteressada que estava pelo valor de documento de sua fotografia, faz o mundo real adernar, incidindo em sua fotografia de maneira oblíqua, nunca direta.

## 2 A alegoria carnavalesca em Diane Arbus

o poder, o fantástico e as cerimônias

A fotografia de Diane Arbus, como vimos, mantém forte autonomia em relação ao mundo exterior. Esse gesto de afastamento se dá, evidentemente, num nível metafórico, dentro do projeto representativo de que a fotógrafa se incumbiu. Sua obra traz os ecos de um outro momento, uma outra situação específica em que esse efeito suspensivo também se materializa figurativamente. Trata-se do carnaval. Vejamos: no período em que as festas que antecedem a Quaresma ocorrem, toma forma a segunda vida do povo, a “vida festiva”, como denomina Mikhail Bakhtin. Nessa realidade implantada enquanto dura o carnaval, as relações hierárquicas são abolidas e todos experimentam um estado de igualdade, de utopia provisória. Certamente o sentido dessa eliminação era muito mais expressiva durante a Idade Média e o Renascimento europeus, organizados em sociedades notadamente estamentais, com pouca ou nenhuma condição de mobilidade. Outra característica definidora do carnaval são as inversões da ordem normal das coisas, a luxúria, pecado da carne, ganha terreno em oposição ao jejum da Quaresma vindoura. De acordo com Bakhtin, a visão carnavalesca do mundo,

oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão

impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. (1999, p. 9-10)

O Estado e a Igreja eram suprimidos e só compareciam de maneira disforme, por meio das paródias dos cerimoniais da corte e do clero, ou seja, o poder dominante era evocado para fazer rir. Eram acessórios aos festejos. Essas festas

ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, **um segundo mundo e uma segunda vida** aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles **viviam** em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de **dualidade do mundo** (...) (ibid, p. 5, grifos do original)

Mas o carnaval nem sempre apresentou esse caráter não-oficial. Em sociedades primitivas, segundo o autor, havia a convivência paralela dos cultos sérios e dos cômicos. Bakhtin utiliza como exemplo a cerimônia do triunfo que se dava no primitivo Estado romano, em que se celebrava e escarnecia o vencedor ou então nos funerais onde se chorava e ridicularizava o defunto em igual proporção. Os cultos cômicos, nessas sociedades primitivas,

convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos (...). Dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais”

(...) Quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas adquiram um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de cultura popular. É o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia. (ibid, p. 5)

Já vimos que Arbus faz com que as contingências do mundo exterior transponham-se para sua fotografia de maneira tangente, suplementar, como se elas, em si, não tivessem importância, a não ser, certos ecos que produzem em seus personagens e no processo de apreensão do espectador (os botons de *Garoto de chapéu* me parecem o exemplo mais bem acabado para tal asserção). No universo carnavalesco, o Estado e a Igreja, o mundo oficial, nos termos de Bakhtin, existem apenas por meio das formas paródicas e satíricas, ou seja, o poder é instrumentalizado pelas festas, servem aos propósitos do riso festivo. Em oposição ao carnaval, encontramos na sociedade medieval as festas oficiais realizadas nas cortes ou nas igrejas que consagravam a estabilidade do regime vigente, exaltavam a permanência do *status quo*. De acordo com Bakhtin, a festa oficial

tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. (ibid, p. 8)

As festas populares, por outro lado, parodiavam os cerimoniais nobres:

os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros etc.). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos

elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade (ibid, p. 4)

Ao observarmos a fotografia de tom tragicômico de Arbus, *The king and queen of a senior citizen's dance, N.Y.C. 1970* (O rei e a rainha de um baile da terceira idade - fig. 17), percebemos ressonâncias claras da estética e do *éthos* carnavalesco em sua atividade fotográfica. Escolhidos por meio de um sorteio de papelotes dentro de um chapéu, os “monarcas” não são fotografados com a altivez de um retrato de realeza, oficial, mas no formato de um instantâneo doméstico, com sombras fortes às costas dos sujeitos. A imagem é exemplar, pois o contraste entre as feições ordinárias, os trajes cafonas dos personagens (o vestido de estampa leopardo, os óculos grosseiros e a bolsa pousada ao pé da rainha) e os símbolos da realeza (a coroa, o cetro, o manto) recompõe nitidamente o espírito carnavalesco. Estão aí a inversão, a paródia e o rebaixamento das coisas elevadas.



Figura 17 - Diane Arbus, *O rei e a rainha de um baile da terceira idade, N.Y.C. 1970*

Bakhtin, ao discorrer sobre o sentido geral das formas da festa popular e do carnaval, cita a experiência de Goethe, interessado nas festas populares durante toda sua vida, ao assistir a coroação do imperador do “Santo Império romano de nacionalidade germânica” em Frankfurt:

Era uma espécie de jogo meio-real, meio-simbólico, com os símbolos do poder, da eleição, da coroação, da cerimônia; forças históricas reais representavam a comédia simbólica das suas relações hierárquicas, e nesse espetáculo real sem palco, era impossível traçar uma fronteira nítida entre a realidade e o símbolo (ibid, p. 213)

Podemos observar como os “símbolos de poder”, verificados por Bakhtin, são retomados de modo muito peculiar na obra de Arbus em imagens como *O rei a rainha da terceira idade*, já citada, *Muscle man contestant, N.Y.C. 1968* (Competidor musculoso - fig. 72), *The junior interstate ballroom dance champions. N.Y. 1962* (Campeões do Baile Interestadual Junior), *Loser at a Diaper Derby, N.J. 1967* (Perdedor numa corrida de bebês - fig. 54), *Bishop by the sea, Santa Barbara, Cal. 1964* (Episcopisa ao lado do mar), *Muscle man in his dressing room with trophy, Brooklyn, N.Y. 1962* (Homem musculoso em seu camarim com troféu - fig. 18). Os rituais são bastante caros ao universo de Arbus. Em 1963, enviou uma proposta de projeto fotográfico a fim de receber uma bolsa da Fundação Guggenheim sob o título de “Ritos, modos e costumes americanos”, em que dizia:

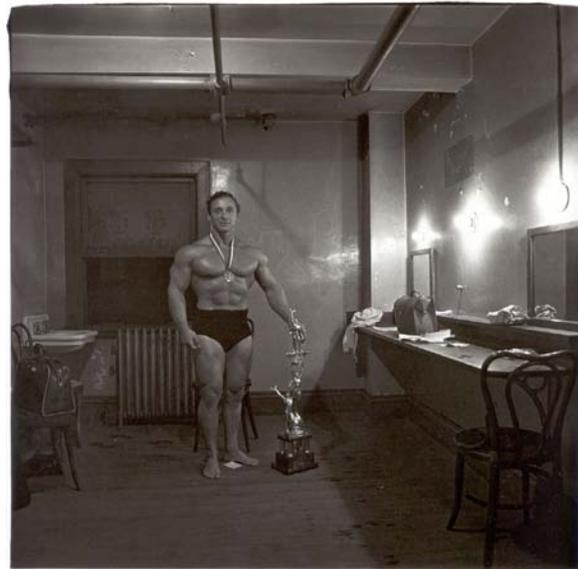


Figura 18 - Diane Arbus, *Homem musculoso em seu camarim com troféu, Brooklyn, N.Y. 1962*

Quero fotografar as cerimônias importantes do nosso presente porque,

enquanto vivemos aqui e agora, tendemos a perseguir somente o que é aleatório, estéril e amorfo. Nos arrependemos pelo presente não ser como o passado e nos desesperamos pela sua marcha constante ao futuro. Os inumeráveis e inescrutáveis hábitos do presente repousam à espera de seus significados. (ARBUS, 2003, p. 41, tradução livre da autora)

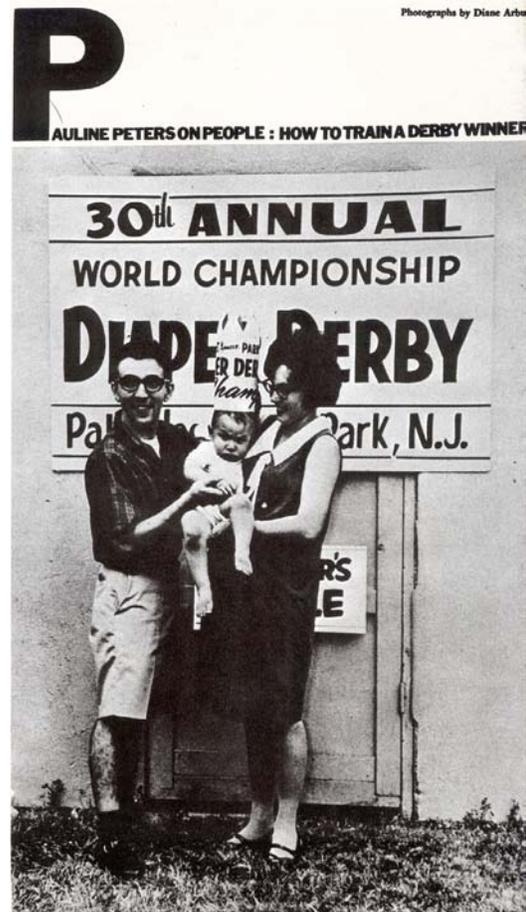
Tanto em sua fotografia como no ambiente carnavalesco, as convenções do mundo oficial nunca ingressam frontalmente, mas de maneira oblíqua, compondo um acréscimo que cumpre funções destoantes daquelas que costuma exercer na vida cotidiana. No carnaval, esse vestígio da vida oficial se mescla ao ambiente festivo, servindo para ser ridicularizado, para rir.

Podemos falar numa “diegese arbusiana”, concepção emprestada da narratologia, pois, como observamos, Arbus tece uma extensa narrativa alegórica, que se preocupa menos em corresponder fielmente à realidade do que em utilizá-la para fins específicos. Algo bastante semelhante ocorre durante as festas carnavalescas, em que Estado e Igreja, mais do que serem suprimidos, têm função clara: são alvos do riso escarneador. É evidente que a relação entre estes dois universos distantes e de naturezas tão distintas não se estabelece com prontidão, mas o que interessa aqui é o gesto, comum a ambos, de criar universos particulares e instaurar com o mundo exterior uma ligação descompromissada, livre das amarras do realismo. Ambos criam uma realidade suspensa em relação à realidade histórica, desgarram-se do mundo, como se criassem um espaço ficcional. No universo de Arbus, como vimos, não há fidelidade nas proporções, sua América se reduz a tolos, megalomaníacos, estrelas decadentes, excêntricos. O real se inscreve em sua fotografia de maneira deformada, embaçando muitas vezes, como na experiência de Goethe, as fronteiras entre o real e o símbolo, tornando cômicos certos aspectos das cerimônias de seu tempo. Ao emprestar a seriedade de eventos prestigiosos, Arbus faz de suas cerimônias decalques divertidos e ativa um dos motivos do carnaval: o destronamento das coisas elevadas, traço mais evidente no cômico burlesco. Nesse sentido,

quanto mais poderosa e mais duradoura for a dominação das coisas elevadas, maior satisfação provocam o seu destronamento e rebaixamento. Daí o sucesso enorme das paródias e transformações quando são atuais, isto é, quando o sublime já cansou os leitores (op. cit., p. 266-267).

Observemos, por exemplo, a fotografia de uma corrida de bebês de Nova Jersey, o 30º Campeonato Mundial da “Grande Corrida de Fraldas” (30th World Championship Diaper Derby), publicada no *Sunday Times Magazine* em 1968 junto ao artigo “Como treinar um bebê campeão” (fig. 19). A palavra inglesa “derby” se refere ao The Derby, corrida tradicional de cavalos que ocorre anualmente no sul da Inglaterra, mas o termo se generalizou e serve como referência a qualquer grande corrida de cavalos. Arbus registra um gesto tipicamente carnavalesco: o rebaixamento do célebre e sofisticado evento oficial. A competição empresta a tônica imponente e grandiosa da corrida “oficial” e a transfere para uma corrida de bebês realizada nos subúrbios dos EUA. O campeão é louvado e recebe uma coroa enorme, com quase a metade de seu tamanho, com a inscrição “Campeão da Corrida de Fraldas”.

Arbus encerra uma diegese própria descolada da narrativa do mundo oficial, o que faz de Sander, que busca, professadamente, acolher e sobrepor um certo período histórico em sua fotografia, um parente muito remoto, ao menos neste aspecto. Como



In the unpadding enclosure (above): Rene Monero, Diaper Derby winner, 1967, led in by proud trainers, Ren Sir, and Linda. Right: candidate for a saliva test; an also-ran dissolves into tears. Overleaf: report on a crawling cham

Figura 19 - Página do *Sunday Times Magazine*, com o artigo “Como treinar um bebê campeão”, fotografia de Diane Arbus

no carnaval, período em que hierarquias são abolidas e um sentimento de igualdade é vivenciado durante alguns dias, Arbus parece aniquilar diferenças, mas isso não significa que seus personagens sejam pasteurizados nesse processo. É delineando as diferenças e excentricidades particulares a cada um que ela vai observar o quão iguais somos todos nós, um gesto carregado de ironia, como lhe era usual. Em 1971, escreveu a Szarkowski:

o sinal de uma minoria é a Diferença, a de nascimento, a causada por acidente, por escolha, por fé, por predileção, por inércia (algumas são parciais e temporárias, outras irrevogáveis). Toda diferença é uma Semelhança também... não para ignorá-las, para amontoá-las todas juntas, mas para observá-las, percebê-las, prestar atenção. (PHILLIPS, 2003, p. 67, tradução livre da autora)

Susan Sontag via este aspecto com pessimismo, sugerindo que Arbus retrata uma América imobilizada em “relações e identidades mecânicas e estropiadas”, impedindo uma “compreensão histórica da realidade” (1986, p. 38). De fato, a tentativa de compreensão histórica por meio de suas fotografias é um exercício, no mínimo, bastante deficitário, pois é um projeto que a fotógrafa não abraça. Arbus constrói uma realidade não-oficial, que é da ordem do mito, da fábula, das metáforas e das parábolas, ambiente esse que se aproxima à morfologia própria das festas populares. Essas características lhe chamavam tanto a atenção que ela própria observava em suas experiências banais algum caráter parabólico. Em seu diário, relata um episódio vivenciado junto a sua filha Amy dentro de um ônibus:

Uma parábola: (...) ontem Amy achou um pequeno cadeado e uma chave presa a uma corrente. Ela brincava trancando e destrancando-o e então decidiu que seria melhor tirar a chave da corrente e, muito satisfeita, como se tivesse resolvido tudo, baixou o gancho do cadeado dentro do buraco da chave. Agora a chave não pode ser perdida, mas também não pode ser usada para abrir o cadeado (ARBUS, 2003, p. 145, tradução livre da autora)

Em carta ao amigo Marvin Israel, descreve a experiência que teve ao fotografar Woogie, artista de um museu de excentricidades:

Woogie me deixou sozinha com um rato e uma cobra dizendo sombriamente que eu devia manter minhas mãos afastadas e chamá-la assim que um tivesse engolido o outro. Estar sozinha com eles foi como um tipo de inversão do que ocorreu no Edén, com a cobra sucumbindo à própria tentação. O rato era quase branco com olhos rosados e suas pernas estavam estateladas em completo abandono enquanto a cobra estava bem alerta e a imensidão de sua boca era um pouco como um sorriso... Parecia um paradoxo sexual, uma parábola a ser encenada no Dia do Julgamento (...). (ARBUS, 2003, p. 149, tradução livre da autora)

Segundo Sandra Phillips, “a fotografia, como uma mídia atrelada à produção de um registro ‘factual’ ou ‘objetivo’ do mundo, paradoxalmente, no trabalho de Arbus,

revela o que é invisível: o mítico ou os aspectos rituais do cotidiano” (2003, p. 63). Arbus reitera essa disposição em muitas cartas e citações que deixou. Ao se referir a Joe Allen, contorcionista conhecido como o “homem de trás para frente”, que se apresentava em espetáculos circenses com as pernas viradas para trás, observou: “Joe Allen é a metáfora para o destino humano – caminhar às cegas rumo ao futuro



Figura 20 - Diane Arbus, *Homem da Guerra Mundial Zero e sua mulher*, N.J. 1964

com um olho virado para o passado” (ARBUS, 2003, p. 154, tradução livre da autora). Ou então, numa declaração famosa, costumava dizer que “*freaks* são como um conto de fadas

para adultos” (PHILLIPS, 2003, p. 54). Arbus flerta com as fantasias anatômicas típicas do deslumbramento com as “maravilhas da Índia” dos povos da Idade Média europeia, observadas por Bakhtin. *Man from World War Zero and his wife, N.J. 1964* (Homem da Guerra Mundial Zero e sua mulher - fig. 20) e *Siamese twins in a carnival tent, N.J. 1961* (Gêmeos siameses numa tenda de carnaval), tirados num circo de Nova Jersey, são representantes desse deslumbre. A inclinação ao mítico fica clara na figura 20, que mostra um homem de rosto inteiramente deformado, a quem Arbus se refere como “homem da Guerra Mundial Zero”, um conflito fantasioso, que nunca existiu.

É importante não perder de vista que a tradição do circo de horrores (*freak shows*), já bastante decadente na época de Arbus, era amplamente popular em meados do século XIX nos EUA. Havia, inclusive, padrões instituídos de espetáculo, com apresentações de tipos humanos seguindo todo um procedimento (figurino e encenação) próprio. Um dos números mais conhecidos era de pessoas com microcefalia, apresentadas como “antigos astecas” (que explorava o deslumbre oitocentista com os povos exóticos do Novo Mundo) ou “cabeças de alfinete” (*pinheads*, no vocabulário dos espetáculos de horrores), cujos cabelos eram raspados para acentuar o tamanho diminuto de suas cabeças. Esse universo exercia grande fascínio em Arbus, que chegou a passar várias tardes no cinema assistindo repetidas vezes ao filme *Freaks*, de Tod Browning (1932) no início dos anos 60. O filme tinha no elenco todo tipo de “aberrações”: irmãs siamesas, *pinheads*, mulheres barbadas, pessoas com disfunções glandulares, anões, gigantes e albinos<sup>20</sup>.

Há passagens emblemáticas dessa orientação fabulística e carnavalesca nos artigos que eventualmente escrevia para acompanhar suas fotografias em revistas. Em “The Full Circle”, um dos primeiros trabalhos para a imprensa, publicado em novembro de 1961 na revista *Harper's Bazaar*, Arbus adota um recurso cômico amplamente carnavalesco: a

---

<sup>20</sup> Arbus chegou a fotografar diversas vezes o ator principal do filme, o anão russo Andrew Ratoucheff. A imagem que se tornou mais conhecida é *Anões russos numa sala da Rua 100, N.Y.C. 1963* (fig. 12).

hiperbolização grotesca. Ao descrever a casa de William Mack, relata exaustivamente as quinquilharias do morador:

O Sr. Mack vive num quarto de 2 x 2,5m, com 9 guarda-chuvas, um sino para vacas, 20 anéis, 5 martelos, 38 bitucas de cigarro numa tigela, 11 pulseiras, 4 relógios, 3 brincos, 6 colares, 35 garrafas vazias, uma arma e um coldre Hopalong Cassidy, um vagão de brinquedo, 46 rolos de fios, 19 escovas e pincéis, 5 pedaços de espelhos quebrados, um carrinho de bonecas cor-de-rosa (...), 5 bastões, 7 tesouras, uma jarra de Maraschino Cocktail Cherries, 6 serras, um conta-gotas, um pote de café amassado, 2 fotografias de Sophia Loren no estilo *pin-up*, uma de Brigitte Bardot e uma de Julie Newmar, 9 cintos, um par de sapatos infantis pendurados pelos cadarços, um distintivo de detetive, 8 escavadores, uma cauda de raposa, uma cópia do Alcorão e uma da Bíblia, um horóscopo de 1959, uma escada, um Guia para a Harmonia Sexual no Casamento (o Sr. Mack nunca foi casado), 9 alicates, 10 chaves de fenda, um dicionário Inglês-Árabe, 18 sacolas de compras, um par de sapatos brancos de enfermeira, um Guia de Moedas Americanas (...) <sup>21</sup>

A literatura de François Rabelais é rica nessa enumeração e descrição excessiva de objetos e de situações da narrativa, naquilo que Bakhtin observa como uma “profanação do número” (1999, p. 409). A maioria das cifras são exageradas, desafiando qualquer compromisso com a verossimilhança. O efeito cômico também advém da pretensão à exatidão, à precisão na lida com os números, à excessiva descrição e numeração das coisas. Essa disposição hiperbólica permeia todo o artigo de Arbus, quando, por exemplo, começa a descrever as 306 tatuagens de Jack Dracula e os 26 títulos de nobreza dos quais Robert de Rohan Courtenay acreditava ser detentor.

Desde o início de sua carreira individual (quando se separa do marido Allan, também fotógrafo, em 1959), Arbus buscou temas familiares ao carnaval: circos, bailes de máscaras, espetáculos de travestis, circos de pulgas, shows de mágica, cerimônias, concursos, festas em geral e certos personagens que se filiam à iconografia de raiz grotesca-

---

<sup>21</sup> O artigo pode ser encontrado na íntegra em ARBUS, Doon. *Magazine Work*. New York: Aperture, 1984.

carnavalesca: artistas de *sideshows* (circos de horrores), marginais, deficientes físicos e mentais, pessoas de sexualidade ambígua, anões e gigantes. De acordo com Wolfgang Kayser, em seu trabalho seminal sobre o grotesco (*O grotesco: configuração na pintura e na literatura*), os motivos que encontramos nessa categoria estética são o “duplo”, as máscaras e a mascarada, “monstros” ou criaturas híbridas, o excêntrico, o insano e o criminoso. As estratégias grotescas incluem “a fusão de diferentes reinos, a coexistência do belo e do bizarro, elementos repulsivos e assustadores, a mistura de partes num todo turbulento, a retirada para um mundo fantasmagórico e noturno” (1963, apud BUDICK, 1996, p. 15). Podemos conferir pontualmente quase todos esses motivos na obra de Arbus: o “duplo”, em suas fotografias de gêmeos ou em *Two girls in matching bathing suits, Coney Island, N.Y. 1967* (Duas garotas com trajes de banho combinando); as máscaras<sup>22</sup> que aparecem com recorrência em bailes e festas, principalmente na série *Untitled* (Sem título); as criaturas híbridas, como é o caso dos travestis e dos hermafroditas retratados em *Hermaphrodite and a dog in a carnival trailer, Md. 1970* (Hermafrodita e um cão num trailer de carnaval) e em *Transvestite at a drag ball, N.Y.C. 1970* (Travesti em um baile homossexual); os “monstros”, como nas imagens de bebês transformados em criaturas imensas e ameaçadoras - *Perdedor numa corrida de bebês, N.J. 1967* (fig. 54) ou ainda em o *Gigante judeu* (fig. 3); o excêntrico, trabalhado ostensivamente em uma de suas primeiras pautas para a imprensa (“The full circle”, *Harper’s Bazaar*, novembro/1961<sup>23</sup>); a coexistência do belo e do bizarro no retrato de Sharon Goldberg<sup>24</sup> ou ainda no projeto não finalizado sobre o “estigma da beleza”<sup>25</sup>, o insano em *Untitled*<sup>26</sup> e em imagens como *Jovem patriota com bandeira, N.Y.C. 1967* (fig. 14); o mundo fantasmagórico e noturno em *A castle in Disneyland, Cal. 1962*

---

<sup>22</sup> Ver capítulo 3.

<sup>23</sup> O título original do artigo era *Eccentrics* (Excêntricos), mas foi alterado pouco antes da publicação.

<sup>24</sup> A imagem fazia parte de uma pauta para a revista *Esquire* sobre “belezas étnicas”: *Minority Pin-ups* (algo como “Pin-ups das minorias”). As fotos nunca foram publicadas pelo periódico.

<sup>25</sup> Segundo Arbus, “a beleza é em si uma aberração, um fardo, um mistério (...)” (ARBUS, 2003, p. 201)

<sup>26</sup> Ver capítulo 3

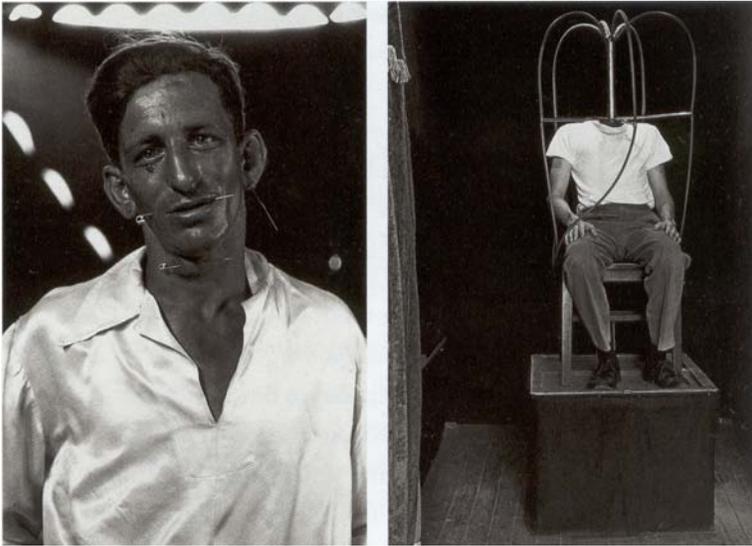


Figura 21 - Diane Arbus, *Human pincushion, Louis Ciervo, MD. 1961* (Homem alfineteiro) e *Headless man, N.Y.C. 1961* (Homem sem cabeça), ambas integrantes do artigo não-publicado *Horror Show*.

(Um castelo na Disneylândia) ou na pauta para a revista *Show* –não publicada- intitulada *Horror Show* (Show de horrores - fig. 21).

Além disso, encontramos em Arbus o gesto, tipicamente carnavalesco, da inversão. Ela desconstrói padrões pictóricos típicos de alguns gêneros fotográficos. Já

vimos em *O rei e a rainha de um baile da terceira idade* (fig. 15) que a fotógrafa subverte convenções do retrato oficioso, digno de monarcas, ao fazê-lo à maneira de um instantâneo, de um flagrante, como num álbum de família. Em outra imagem, *Four people at a gallery opening, N.Y.C. 1968* (Quatro pessoas na inauguração de uma galeria - fig. 22), que trata do mesmo objeto das fotos que ilustram as colunas sociais dos jornais -as festas e os eventos da alta sociedade-, Arbus nos oferece uma imagem recuada, incomum ao olhar “paparazzo”, e com as linhas do teto e do chão desequilibradas. Os personagens, finamente trajados, são contrapostos a uma parede branca e ladeados por duas caixas de tomadas elétricas, remetendo ao vazio e à frivolidade da classe alta nova-iorquina. Em *A house on a hill*,



Figura 22 - Diane Arbus, *Quatro pessoas na inauguração de uma galeria, N.Y.C. 1968*



Figura 23 - Diane Arbus, *Saguão de um prédio*, N.Y.C. 1966

*Hollywood, Cal. 1962* (Casa na colina) e em *A lobby in a building, N.Y.C. 1966* (Saguão de um prédio - fig. 23), temos umas das poucas imagens sem personagens da obra de Arbus. Ambos se aproximam da típica fotografia de paisagens, mas, de antemão, percebemos o embuste manifesto que acaba por subverter características caras ao gênero —o esplendor da natureza, o escapismo, o exotismo. A casa que vemos em *Casa na colina* é apenas uma

fachada, um aparato cinematográfico, escorado por armações metálicas, e o lago rodeado de árvores de *Saguão de um prédio* revela-se uma fotografia ampliada que decora um hall (Arbus toma o cuidado de incluir a linha do chão e uma caixa de tomada elétrica na



Figura 24 - Diane Arbus, *Jovem família do Brooklyn saindo para um passeio de domingo*, N.Y.C. 1966

parte inferior da imagem para destacar a paisagem falsa). Podemos observar como essa inversão se dá no contexto familiar. Para conseguir o retrato da família Dauria, *Uma jovem família do Brooklyn saindo para um passeio de domingo* (fig. 24), Arbus perseguiu Marilyn Dauria e seu filho deficiente mental no metrô e esperou semanas para conseguir aprovação para fotografá-los. Marilyn dizia que todos notavam sua semelhança com Elizabeth Taylor. Tingiu os cabelos para acentuar a semelhança. O casaco com estampa de onça e a maquiagem pesada, com sobrancelhas generosamente pintadas, também remetem a um universo glamouroso, próprio das celebridades. Seu marido Richard, um imigrante italiano que trabalhava como mecânico, vestia-se e penteava-se como James Dean. O *star system* hollywoodiano é evocado nessa imagem, mas apenas para formar uma máscara tênue da ferida no ideal de felicidade familiar do cidadão americano. Os ícones cinematográficos do momento comparecem como disfarces pálidos, vestígios de um mundo exterior distanciado do drama familiar que Arbus capta – o retardo mental de Richard Junior. Segundo Arbus, “a família é inegavelmente unida de um modo doloroso e triste” (ARBUS, 1984, p. 106). A deficiência do filho, misto de graça e maldição, pois conjuga tragicamente a união familiar, confere singularidade à imagem, muito além do que faz supor a aparência idólatra dos jovens pais. A imagem nos mostra que a família ideal, aos moldes do *american way of life*, não é essa. Mas Arbus comenta essa disfunção a seu modo: é reproduzindo as convenções do retrato típico de família (pai, mãe e filhos em pose frontal, um passeio de domingo, cada pai segurando um filho) que ela exhibe o revés da ideologia da felicidade doméstica através da imperfeição do filho, maior pesadelo da maternidade. A imagem, nesse sentido, torna-se extensão de *Gigante judeu*. A mãe da família Carmel, entretanto, enfrenta o filho com assombro, enquanto Marilyn veste a máscara de diva e parece alheia aos filhos e à câmera. Dos quatro personagens o único que mantém contato visual com o espectador é o pai, que parece mais real e crível. O rosto de Marilyn é o rosto de um personagem de ficção, parece advir, como numa colagem, das revistas de celebridades. A inversão do ideal

familiar chega ao paroxismo, numa versão grotesca, em *A woman with her baby monkey*, N.J. 1971 (Mulher com seu bebê macaco - fig. 76). Gladys Ulrich, conhecida como “Mitzi”, está sentada num sofá e segura no colo um macaco vestido como bebê, de fralda e touca branca. Ao alinharmos essa imagem ao da família Dauria e Carmel, temos um contraponto fundamental. A maternidade “monstruosa” é uma opção e não um acidente. Arbus fotografou Mitzi para uma pauta intitulada “Love”, publicada na série fotográfica Time-Life Books. O objeto do amor materno é aqui deslocado para uma figura bestial travestida e tratada como filho. A imersão do grotesco e do vulgar (o animal) dentro do familiar, do nobre (um filho) é um gesto tipicamente carnavalesco.

A inversão também se dá nos ambientes em que Arbus fotografa seus personagens. Frequentemente retira seus *freaks* dos recintos nos quais se apresentam como tais (circos, shows de travestismo, museus de excentricidades) e os fotografa em ambientes ordinários, em casa com os pais, sentados no banco de uma praça, nus ladeando o aparelho de TV numa sala, no quarto de um hotel. Ela mina a distância idealizada que supomos

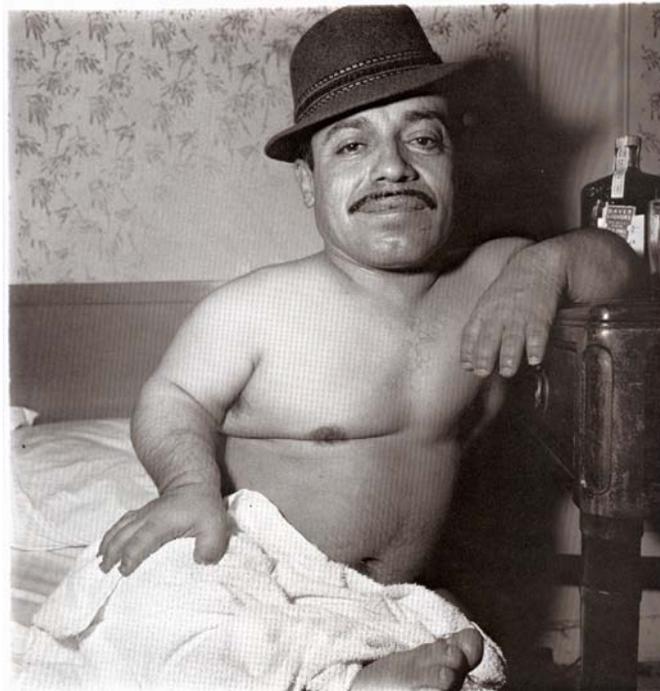


Figura 25 - Diane Arbus, *Anão mexicano em seu quarto de hotel em Nova York, 1970*

ter em relação a eles. É como se presentificasse figuras mitológicas, fotografando-as em suas casas, muito semelhantes a qualquer outra casa, muitas em espaços íntimos, em suas próprias camas. Para Arthur Lubow, em Arbus, “o que choca é a intimidade” (2003, p. 32). Basta observar o modo como ela aborda Lauro Morales em *Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C. 1970* (Anão mexicano em seu quarto de hotel em Nova York - fig. 25): em primeiro plano, torso nu, uma toalha cobrindo suas partes íntimas, num quarto de hotel, acompanhado de um copo e uma garrafa de bebida. Há um transvazamento constante entre o íntimo e o exótico nessas imagens, uma composição de cenários, personagens e situações heterogêneos que habitualmente não ocupam o mesmo território em nosso imaginário, como se realizasse colagens grotescas e surrealistas, atribuindo significados estranhos a ambientes familiares. Segundo Kayser, “o mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é”. Numa cena tipicamente grotesca, “o estranhamento de formas familiares produz aquela vinculação secreta e aterradora entre o fantástico e o nosso mundo, que é próprio do grotesco” (1986, p. 107).

A reflexão sobre esse deslocamento de gêneros e ambientes nos leva de volta a Bakhtin, ao seu conceito de cronotopia<sup>27</sup>, emprestado da teoria da relatividade de Einstein, como metáfora para a análise de gêneros literários. Para ele, o que é importante no termo é “a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como quarta dimensão do espaço)”. O cronotopo teria um significado fundamental para os gêneros na literatura, uma vez que “o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo “(...) Essas formas de gênero, produtivas de início, fortaleceram-se com a tradição e, no desenvolvimento subsequente, continuaram a subsistir tenazmente mesmo quando elas já

---

<sup>27</sup> Ver outra abordagem sobre cronotopos fotográficos encampada por Arlindo Machado em “Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem”, in *Imagem-máquina* (Org. André Parente), Rio de Janeiro (Editora 34), 1999, pp. 100-116. O autor se atém às anamorfoses, ou seja, às deformações geradas pela representação do movimento na película fotográfica, um sentido diferente daquele adotado aqui, já que a “especialização” do tempo não era uma preocupação na fotografia de Arbus.

tenham perdido completamente sua significação realisticamente produtiva e adequada” (2002, p. 212).

Em fotografia, os gêneros não são estanques e classificá-los não é uma operação simples. As imagens fotográficas são freqüentemente divididas em fotos “de rua” e fotos “de estúdio”, fotos amadoras e profissionais, fotos de paisagem, de arquitetura, pornográficas, naturezas-mortas, fotos de família, fotos aéreas, nus, retratos, fotos identificatórias, fotos de moda ou publicitárias. Todas elas, no entanto, dirigem-se a seus temas ou são herdeiras das categorias da pintura ou dizem respeito ao local de produção, ao uso ou são meras dicotomias. Nenhuma parece satisfatória ou propriamente fotográfica. De acordo com Susan Sontag, “nem sequer faz muito sentido falar em escolas (...). Na história da fotografia, os movimentos são fugazes, adventícios, por vezes, meramente superficiais, e nenhum fotógrafo importante é melhor compreendido por integrar um grupo” (op. cit., p. 129).

A ausência de uma classificação canônica em escolas ou gêneros, como ocorre, por exemplo, na literatura e na pintura, não implica em indiscernibilidade, muito menos em ingenuidade. Podemos facilmente identificar uma fotografia como “de natureza” e não como “de família”, não apenas pelos referentes, mas por uma ambientação própria e uma enunciação habitual a cada modalidade de registro. Quando Bakhtin discursa sobre o gênero do romance grego, por exemplo, verifica que a ação do enredo se desenvolve num fundo geográfico amplo e variado, em três ou cinco países separados por mares (Grécia, Pérsia, Fenícia, Egito, Babilônia, Etiópia etc) para comportar toda a ação expansiva típica do gênero (raptos, fugas, perseguições). Outro elemento que o constitui e que demanda largos horizontes é o cronotopo da estrada, que propicia ao herói vários tipos de encontro pelo caminho<sup>28</sup>, gerando as tensões do enredo. Já no cronotopo idílico, a ambientação é bem diferente. O enredo se dá geralmente no país de origem, com montanhas, vales e rios, a casa

---

<sup>28</sup> Dom Quixote, por exemplo, assenta-se nesse motivo e, no cinema, os *road movies* operam com o mesmo princípio.

natal. Esse “pequeno mundo limitado se auto-satisfaz; não se liga de modo substancial nem a outros lugares, nem ao restante do mundo” (2002, p. 333).

O que nos interessa aqui nesta discussão é este aspecto particular do cronotopo do romance, ligado à ambientação da trama, à correspondência específica do cenário a cada gênero de romance. Na fotografia, a despeito da inconsistência da demarcação de gêneros, há uma certa composição cênica que nos permite, em boa medida, inferir de que “espécie” é a imagem. Quando Arbus fotografa um bebê como uma criatura grotesca e monstruosa, que “apaga” a mãe que o sustenta no colo (fig. 54), não há nada na imagem que remeta à inocência, à graça ou a qualquer outra qualidade desejada e esperada numa típica fotografia de um bebê. Quando sobrepõe a perturbação e a tensão de uma criança a um ambiente idílico, ensolarado, com pais e filhos passeando, ou quando fotografa personagens típicos do *métier* circense em ambientes domésticos e familiares, há claramente uma transgressão, uma confusão de domínios fotográficos. É como se interferisse no espaço-tempo (cronotopo) próprio de cada modalidade de imagens, como se, na análise literária bakhtiniana, um



Figura 26 - Diane Arbus, *Dominadora com um cliente ajoelhado*, N.Y.C. 1970

romance grego de aventuras não ultrapassasse as fronteiras da cidade do herói, causando perplexidade. Podemos observar a expansão dessa sensação de deslocamento, de estranhamento com o familiar em fotógrafos de gerações posteriores, especialmente nos anos 90, que acirram a criação de uma “realidade fictícia” ou “construída”<sup>29</sup>, que altera nosso relacionamento com as imagens documentais, com o

<sup>29</sup> Ver EXPÓSITO, Alberto Martín. *O tempo suspenso. Fotografia e relato*. Studium 16



Figura 27 - Diane Arbus, *Criança chorando, N.J. 1967*

desejo inerente de realidade que a imagem fotográfica suscita no espectador.

Outro aspecto a ser observado é o tratamento que Arbus confere aos corpos que retrata. Frequentemente fotografava casais em que as mulheres eram maiores que os homens, como em *Young man and his pregnant wife in Washington Square Park, N.Y.C. 1965* (Jovem e sua esposa grávida no Washington Square Park) ou em *Man dancing with a large woman, N.Y.C.*

1967 (Homem dançando com uma mulher corpulenta) ou então estavam claramente numa posição soberana *Dominatrix with a kneeling client, N.Y.C. 1970* (Dominadora com um cliente ajoelhado - fig. 26). O corpo feminino tem presença singular no sistema carnavalesco. É onde tudo se renova, onde se dá o nascimento do que é novo e a morte do que é velho. Na literatura rabelaisiana, os personagens masculinos encaram as mulheres com receio, temem serem destronados, “corneados” e mortos simbolicamente pela mulher, “essa torrente inesgotável de renovações e de rejuvenecimentos” (op. cit., p. 212). Diana Hulick observa que, no conjunto de imagens publicado em *Diane Arbus - an Aperture Monograph*, há “fortes figuras matriarcais, mas nenhuma figura masculina com a mesma força psicológica. Uma pesquisa das folhas de contato de Arbus mostra que a maioria dos modelos eram mulheres ou homens vestidos de mulher, seguidos, em ordem numérica, de crianças e de homens”<sup>30</sup> (1992, p. 34, tradução livre da autora).

---

<sup>30</sup> Diana Emery Hulick teve acesso aos contatos fotográficos em poder do Estado de Diane Arbus, que mantém os direitos legais sobre a obra, para a realização de uma dissertação. No artigo supra-citado da autora, no entanto, não foram permitidas reproduções do material acessado.



Figura 28 - Diane Arbus, Sem título - senhora transsexual, 1967

As excrescências e a hiperbolização do corpo, familiares à estética carnavalesca, também são destacadas em *Mother holding her child*, N.J. 1967 (Mãe segurando seu filho - fig. 53), que mostra um bebê salivando generosamente para a câmera, ou em *A child crying*, N.J. 1967 (Criança chorando - fig. 27), em que outro bebê chora copiosamente, ocupando todo o quadro, com a boca aberta e as narinas sujas. Há uma série de corpos desproporcionais,

um jogo de equívocos e paradoxos, mulheres graciosas que na verdade são homens, senhoras matronas e transsexuais (Sem título, fig. 28), crianças que se portam como adultos (*The Junior Interstate Ballroom Dance champions, Yonkers, N.Y.C. 1963*) e idosos que se portam como crianças.

Analisando as estratégias de representação em Arbus, Hulick nota algumas peculiaridades no modo como o tempo é trabalhado em suas imagens: “Seu uso do tempo inclui a consciência do estilo, como é demonstrado nas referências, em seu trabalho, a precedentes históricos como as convenções da fotografia do século XIX. Essa consciência do tempo também é observada em sua manifestação do tempo mítico, na sua utilização das figuras de contos de fadas, nas figuras mascaradas e fantasiadas do mundo das festividades folclóricas” (1995, p. 114, tradução livre da autora). Arbus desenvolveu uma técnica fotográfica que conformava limpidamente tais aspectos filiados ao carnavalesco, como o uso do *flash* direto em sua fase madura (como ocorre em *Gigante judeu*, talvez a imagem com maior conotação mítica de sua obra) e o retorno à luz natural e às velocidades baixas de exposição em suas últimas imagens (notadamente em *Untitled*).

A conciliação com o universo carnavalesco se faz patente quando atentamos para os dois processos ou chaves de aproximação que delineamos até aqui. Primeiro, num nível formal –e mais evidente, pois visível–, a presença de personagens fora dos padrões de “normalidade”; a recorrência de festas, cerimônias e competições; as máscaras, usadas por vários modelos, perpassando toda sua obra; a inclinação paródica de algumas imagens, o gosto por deformidades e excrescências, a tolice e o trato com o corpo, que, em Arbus, é volumoso, despudorado e tenso. Segundo, num nível metafórico, o “mundo oficial” é elipsado, permanecendo apenas na forma de alguns traços distorcidos, principalmente pelo recurso da paródia, ou então como evocação subjacente das personalidades dos sujeitos fotografados, como ocorre nas escolhas enunciativas que Arbus faz em *Garoto com chapéu*, como vimos anteriormente.

Dois grandes motivos recorrentes na obra de Arbus (as máscaras e a paródia – pertencentes ao *métier* carnavalesco) serão tratados detalhadamente nos capítulos seguintes, com a análise particularizada de algumas imagens, seguidos de um pequeno ensaio sobre a questão da ambientação em sua obra.

# Parte II

### 3 Fantasias e máscaras

índole teatral e demência

**E**m *Persona*<sup>20</sup> (Ingmar Bergman, 1966), a atriz Elizabeth Vogler, interpretada por Liv Ullmann, se cala em cima do palco durante uma apresentação teatral de Electra. Passa quase todo o filme em silêncio absoluto e acaba internada numa clínica psiquiátrica. A enfermeira Alma é encarregada de tratar a paciente, mas não se sente à altura, uma vez que compreende que a continência da atriz não é sintoma de distúrbio, mas de profunda determinação. Seguindo recomendação médica, as duas mulheres se isolam numa ilha. A voz da diretora da clínica dirigindo-se a Elizabeth, reverbera ao longo de todo o filme:

Você acha que eu não entendo? O irrealizável sonho de existir, não o de parecer, mas o de ser. Consciente o tempo todo, vigilante. A lacuna entre o que você é para si e para os outros. O sentimento de vertigem e o constante desejo de ser exposto, de ser visto por dentro, cortado, talvez até aniquilado

Guiado por uma preocupação semelhante, Walker Evans circulou, entre 1938

---

<sup>20</sup> *Persona* é um termo latino que designa a máscara que os atores usavam nas encenações de tragédias gregas antigas. Como a máscara abafava a voz do ator, inseria-se dentro dela um funil que servia como uma espécie de amplificador. A máscara ficou conhecida como *per sonare* (soar através de). Na teoria junguiana, a palavra se refere à face que projetamos no mundo, no meio social. Há variantes também ancestrais de máscaras teatrais em outras culturas, como no teatro Nô japonês.

a 1941, pelo metrô de Nova York com uma câmera escondida debaixo de seu casaco, esperando assim obter retratos mais “límpidos”, livre do maneirismo incitado pela presença do aparato fotográfico. Em busca do “desvendamento” dos rostos de estranhos, da esperança de haver alguma essência a ser atingida, Evans capta fisionomias em suspensão, às vezes mal-humoradas, próprias dos transportes coletivos das grandes cidades. A expectativa era de fotografar pessoas sem suas máscaras sociais, flagrando-as, sem dar a elas a chance de posar.

Para definir o conceito de máscara (persona), Bakhtin recorre a Jung, segundo o qual: “persona é aquilo que em essência o homem **não é** mas que ele mesmo e os outros tomam como sendo” (2003, p. 427, grifo do original). O próprio teórico russo desenvolveu um princípio literário –a exotopia do autor– que paira morosamente sobre essa questão. Segundo Todorov, exotopia consiste em dizer que “uma vida só encontra um sentido, e com isso se torna um ingrediente possível da construção estética, somente se é vista do exterior, como um todo; ela deve estar completamente englobada no horizonte de alguma outra pessoa; e, para a personagem, essa alguma outra pessoa é, claro, o autor” (ibid, p. 19). Se fizermos uma correspondência com a fotografia pensando nas três instâncias que constituem a obra literária (o autor, a obra, o leitor) e a fotográfica (o fotógrafo, a foto, o espectador), veremos que o fotógrafo detém um excedente de visão, obviamente de natureza diversa da do escritor. Ao lidar constantemente com superfícies, com o modo que seus modelos (no caso do retrato) querem ser vistos na imagem, e não com o funcionamento de consciências dos personagens (como na literatura), o fotógrafo constrói, é certo, realidades menos dinâmicas do que um autor literário, mesmo porque há limitantes evidentes próprios da imagem fotográfica: não há ação, não há narrativa, os personagens, portanto, não podem ser diegeticamente desenvolvidos. Mas os fotógrafos que melhor compreenderam a natureza instantânea da fotografia (moderna, sobretudo) souberam tirar proveito de seu poder de sugestão, choque e mistério. Ao observar seus personagens passearem frente a

sua câmera sem tomarem conhecimento de que participavam de um evento artístico, Evans parecia desejar essa posição exterior de que gozava o escritor. Deter o domínio isolado do acontecimento fotográfico, sem a anuência do modelo. Esse conjunto de fotografias do metrô novaiorquino, publicado em 1966 no livro *Many are called*, ajuda a reforçar a idéia de que a estética do instantâneo daria maior autenticidade às imagens, uma vez que as pessoas não são compelidas necessariamente a posar. A intencionalidade desse projeto é sintomático de um período em que se acreditava que a fotografia retinha algum poder de verdade.

A geração que sucede Evans na fotografia documental americana dificilmente ocultaria uma câmera com o intuito de perseguir alguma espontaneidade no rosto das pessoas, simplesmente por não acreditar que havia alguma espontaneidade a ser buscada.

Ao longo do século XX, os fotógrafos foram compreendendo que a realidade fotográfica não é límpida, mas mediada e construída.

Apesar de indissociável à sua natureza dêitica e barthesiana do “isso foi”, a fotografia sempre tergiversa, é fraca, suscetível a ciladas sígnicas, como a imputação de uma falsa legenda ou a contextualizações tendenciosas.

Esses fotógrafos passaram a se preocupar com questões bem diversas daquelas de seus antecessores.

Quando Diane Arbus faz um dos raríssimos auto-retratos de sua obra<sup>21</sup>, *Self-*



Figura 29 - Diane Arbus, *Auto-retrato grávida*, N.Y.C. 1945

<sup>21</sup> Além de *Auto-retrato grávida*, N.Y.C. 1945, mais dois auto-retratos de Arbus, com sua filha Doon no colo, foram publicados em *Revelations*.

*portrait pregnant, N.Y.C. 1945* (Auto-retrato grávida - fig. 29), coloca sua câmera diante do espelho de seu quarto e parece pôr-se para fora de si, dialogando francamente com o princípio da exotopia do autor com relação ao personagem, ou seja, dissolve essas duas instâncias não coincidíveis. Segundo Bakhtin,

a primeira tarefa do artista que trabalha o auto-retrato consiste em **depurar a expressão do rosto refletido**, o que só é possível com o artista ocupando posição firme fora de si mesmo, encontrando um autor investido de autoridade e princípio, um autor-artista como tal, que vence o artista-homem. (2003, p. 31, grifo do original).

O autor assinala ainda que o auto-retrato contém uma característica ilusória do rosto, lembrando do homem que ri no auto-retrato de Rembrandt (*Auto-retrato com Saskia*). Arbus dissocia seu rosto (o da fotógrafa) daquele que foi fotografado (o da modelo), como se vestisse uma máscara. A gravidez suscita a leitura de que essa dissociação é catalisada pelo não reconhecimento de si no corpo gestante, pela superposição da maternidade sobre os outros papéis desempenhados pela mulher. Arbus reflete sobre a questão da pose:

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 (BOSWORTH, 1984, pp. 131-132, tradução livre da autora)

*Auto-retrato grávida*, imagem bastante precoce na carreira de Arbus, guarda uma espécie de presciência e até uma tônica alegórica sobre o que viria a ser sua obra madura, a partir de 1960. Mais ainda, ela alude e abre caminho para uma das discussões centrais de seu trabalho, para um motivo que percorre, com variações de intensidade, toda sua obra. Chamarei-a aqui de motivo da máscara, que parece englobar satisfatoriamente alguns dos principais discursos acerca do projeto representativo da fotógrafa. Segundo Sennett, “usar máscara é a essência da civilidade. As máscaras permitem a sociabilidade

pura, separada das circunstâncias do poder, do mal-estar e do sentimento privado daqueles que as usam”. O caráter artificioso da máscara, embora assumido como tal, deve ser, em certa medida, ignorada. “Uma pessoa não pode se imaginar representando diante de seu meio ambiente, representando com os fatos de sua posição na sociedade, representando com suas aparências diante dos outros, porque tais condições agora são parte integrante dela própria”. Essa dinâmica complexa entre simulação e a negação da própria simulação minam o senso de autodistanciamento: “perder a habilidade de representar é perder o senso de que as condições mundanais são plásticas” (1995, p. 324).

A câmera de Evans, que, pela ocultação do aparelho, buscava rostos sem máscaras, encontra em Arbus tanto uma abordagem como uma concepção inteiramente diversa ao lidar com o mesmo assunto. Se dispusermos ambos os trabalhos numa linha historiográfica, veremos que há entre eles uma disrupção referente à dicotomia, já clássica, entre transparência e opacidade. O procedimento de Evans, bastante romântico, demonstra confiança no poder realista da fotografia, na transparência da imagem mecânica. Arbus arma outra estratégia: é no embate com a câmera que ela vai tratar essa discussão complexa. É no recurso artificioso da pose e numa estética “pobre” e até considerada “de mau gosto”<sup>22</sup> que ela aponta, com veemência, a opacidade inerente a toda fotografia, sua natureza mediada e construída, incapaz de enxergar um objeto como ele é. Suas imagens sugerem que o que a fotografia atinge é apenas um jogo de camadas que se sobrepõem no sujeito<sup>23</sup>. Tocamos aqui precisamente no drama de Elizabeth Vogler, que, perturbada com o descompasso entre existência e aparência, opta pelo silêncio. Arbus, mais incrédula, contenta-se em observar a defasagem entre a máscara que seus personagens escolhem e o que há por baixo dela. Em vez de agir na surdina, chama os modelos para o enfrentamento.

---

<sup>22</sup> Ver excerto da crítica do *New York Times* em Southall, T. “The magazine years, 1960-1971”, in ARBUS, Doon e ISRAEL, Marvin. *Magazine Work*, p. 165.

<sup>23</sup> É interessante lembrar da conhecida constatação de Honoré de Balzac, segundo a qual, a cada vez que era fotografado, é como se uma fina camada de si emanasse para a fotografia, como se fosse “roubado”.

Há uma crítica social derivada em grande parte das preocupações de Lisette Model, que foi sua professora entre 1957 e 1958 e participante do Novo Objetivismo do final dos anos 30, movimento que trabalhava com superfícies de vidro e porcelana. Model fotografou vitrines de lojas novaiorquinas entre 1939 e 1945, aproveitando o jogo de reflexos criado pelo vidro para fazer composições que se assemelhavam a fotomontagens. Havia um evidente comentário sobre o culto ao *glamour* e à beleza que a imigrante austríaca Model, havia encontrado nos EUA. Arbus reconfigura essa crítica através de referências a celebridades e a Hollywood como em *A house on a hill, Hollywood, Cal. 1963*, *Jovem família do Brooklyn saindo para um passeio de domingo, N.Y.C. 1966* (fig. 24), ou ainda nos retratos de sócias de figuras famosas (fig. 37), todas elas tendo como ponto focal a incorporação de máscaras ou personas. O jogo de aparências e sua fragilidade foi um dos motivos que Arbus mais perseguiu, conduzindo quase a totalidade de suas imagens que vieram a público.

Há um forte componente teatral atravessando sua obra, fato que pode ser observado na persistência da presença de travestis, sócias, atrizes burlescas e uma série de imitadores. A sexualidade, tema bastante caro para sua fotografia, foi explorado à exaustão em amplas gradações: transsexualismo, travestismo, misoginia, nudismo, *stripteases*, hermafroditismo. A maioria dessas modalidades dependem ou se conciliam com o palco, mais ainda, só fazem sentido com a representação

Em “The full circle” (*Harper’s Bazaar*, novembro/1961), Arbus fotografa



Figura 30 - Diane Arbus, Príncipe Robert de Rohan Courtenay, 1961

(ainda em 35 mm) e escreve sobre cinco personagens que têm em comum o fato de terem se “inventado”: Jack Dracula, com suas 306 tatuagens pelo corpo; William Mack, o “sábio do deserto” e grande colecionador de quinquilharias (fig. 799); Príncipe Robert de Rohan Courtenay (fig. 30), “vossa alteza sereníssima”, que acredita ser herdeiro do trono bizantino; Max Maxwell Landar (fig. 55), que acredita ser a primeira pessoa autorizada a se vestir de Tio Sam desde 1812 e planeja trazer o Sino da Liberdade da Filadélfia para Nova York; e Polly Bushong, que incorpora a personagem da senhora Cora Pratt, contratada para pregar pequenas peças em eventos sociais. O artigo traz uma pequena introdução:

Essas são cinco pessoas singulares que parecem metáforas de algum lugar além de onde estamos (...), são inventadas pela fé, autores e heróis de um sonho real através do qual nossa própria coragem e astúcia são testadas e provadas; tanto que nos perguntamos repetidas vezes o que é verdadeiro, inevitável e possível e o que é se tornar isso que nós somos (ARBUS, 1984, p. 14, tradução livre da autora)

A passagem mostra que Arbus se preocupava com questões como identidade e personificação desde a fase liminar de sua carreira individual. Darsie Alexander aponta três elementos técnicos de sua fotografia que contribuem para a configuração teatral de suas imagens: o escrutínio minucioso da cena fotográfica, o uso da luz e o posicionamento do sujeito na composição da imagem. Segundo ela, “a realidade é reconfigurada, exagerada pelo mecanismo distorcido da câmera (...). A quase hiper-realidade que Arbus atinge em suas fotografias é inquietadora em seus detalhes obsessivos” (1995, p. 122, tradução livre da autora). De fato, o formato 6x6, que notabilizou o estilo de Arbus, tende a alongar a periferia da imagem e manter fidelidade de proporções na região central, conferindo certa carga dramática ao resultado final. Há uma atenção especial destinada a ambientes internos e íntimos, a sala das casas de família, os quartos e as camas dos modelos, as coxias de teatros e espetáculos, interiores de salas de cinema. Em 1995, Alexander chegou a contar

em 25 o número de imagens feitas nos aposentos das pessoas fotografadas<sup>24</sup>. A essa conta, soma-se mais um considerável número de fotografias e fotogramas veiculados pela primeira vez em 2003 na mostra *Revelations*. Objetos pessoais, adereços e adornos são enfatizados nessas imagens, como ocorre expressivamente em *A widow in her bedroom, N.Y.C. 1963* (Uma viúva em seu quarto - fig. 31), em que um conjunto excessivo e rigorosamente *kitsch* de estatuária e bibelôs preenchem a cena a ponto de parecer tragar a viúva. As composições de Arbus, com quase a totalidade de seus modelos se posicionando na região central do quadro<sup>25</sup>, acentua seu potencial performático. *Homem nu sendo mulher, N.Y.C 1968* (fig.



Figura 31 - Diane Arbus, *Uma viúva em seu quarto, N.Y.C. 1963*

<sup>24</sup> É importante ressaltar que esse dado se refere ao total de imagens publicado. Há muitas fotografias não conhecidas sob domínio do Estado de Diane Arbus, que detém os direitos sobre todas as imagens da obra.

<sup>25</sup> A centralidade dos modelos, forte característica do trabalho de Arbus, é menos sistemática nas imagens produzidas na primeira metade dos anos 60. Três retratos datados de 1963, do ator Marcello Mastroianni e dos escritores Norman Mailer e William Golding, por exemplo, trazem o corpo ocupando a linha diagonal do quadro.

65) é a peça que melhor representa o componente teatral em Arbus. Há razões evidentes para tanto: o próprio título sublinha a representação, as cortinas que ladeam o personagem remetem de imediato à exibição teatral e a maquiagem carregada é característica da transmutação do corpo para o espetáculo<sup>26</sup>.

Com relação à luz empregada por Arbus, destaca-se como um dos recursos estilísticos que distinguem seu trabalho, o uso do *flash*, tanto em imagens diurnas como em interiores. A luz artificial cumpre funções variadas em suas imagens, ora acentuando detalhes, como em *A woman with a veil on Fifth Avenue, N.Y.C. 1968* (Mulher com véu na Quinta Avenida - fig. 35), ora achatando o espaço fotografado, como ocorre em *Gigante judeu* (fig. 3). Diana Hulick destaca a preocupação constante de Arbus com as superfícies, “com o brilho dos cabelos, da pele, das roupas e das máscaras” de seus personagens (1995,



Figura 32 - Diane Arbus, *Um castelo na Disneylândia, Cal. 1962*

p. 113). O uso do *flash* evidencia também uma forte marca autoral nas imagens, uma recusa à transcrição inflexível do real na imagem. Podemos encontrar uma amostra bastante eloqüente em *A castle in Disneyland, Cal 1962* (Um castelo na Disneylândia - fig. 32), em que o jogo entre variadas fontes de luz e a névoa elabora um retrato sombrio e artificioso de um dos “templos” norte-americanos de diversão. A imagem corrobora

a asserção de Alexander, segundo a qual, esses traços característicos do trabalho de Arbus a distanciam da fotografia documental e a aproximam da “estética do *tableau*, do *still life* e da fotografia construída” (ibid, p. 122). Isso pode ser facilmente observado no processo de escolha da ampliação de *Gigante*

---

<sup>26</sup> Ver discussão sobre essa imagem no capítulo 4.

*judeu*. Em meio às outras opções presentes no contato nº 6882<sup>27</sup>, Arbus opta pela imagem que mais se aproxima da chamada fotografia cândida, não posada, em que os personagens supostamente ignoram a câmera. Observamos que a conformação da cena, com altas luzes na região central, gerando sombras pronunciadas ao fundo, e um escurecimento nos vértices do quadro, adere uma qualidade teatral à imagem. Essa configuração também acentua o caráter mítico do gigante, como se a imagem remetesse ao universo das fábulas. Arbus se porta como uma narradora intrusa, que, através de seus recursos estilísticos (iluminação, pose, frontalidade, ampliação), comenta suas imagens, negando-se a satisfazer a demanda por realismo, pela autonomia da imagem, comum ao gênero documental. Suas fotografias, de fato, desafiam a fronteira entre fato e ficção. Segundo Ismail Xavier, o *tableau*,

tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor, define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da platéia. Como queria Diderot, a “quarta parede” significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão “em outro mundo” (2003, p. 17)

A idéia de “quarta parede”, que ganhou força no século XVIII europeu, visava imputar qualidades realistas ao teatro por meio da auto-absorção da cena. As imagens de Arbus, vistas por esse prisma, são bastante interessantes, pois se utilizam desse recurso não para fazer uma representação realista, mas, ao revés, para denunciar o suposto realismo fotográfico por meio da exacerbação dos recursos artificiosos da imagem, como a luz chapada do *flash*. Essa autonomia da cena certamente não está presente nas imagens frontais de Arbus, em que o olhar do fotografado se dirige abertamente ao espectador, mas ganha relevância em fotografias como *Lady in a rooming house parlor, Albion, N.Y. 1963* (Senhora numa sala de visitas - fig. 33) ou ainda, com maior ênfase, no aproveitamento

---

<sup>27</sup> Para mais detalhes ver capítulo 1.



Figura 33 - Diane Arbus, *Senhora numa sala de visitas*, Albion, N.Y. 1963

da luz ambiente numa fotografia sem título de um casal de idosos publicada na edição de setembro de 1962 da *Harper's Bazaar* (fig. 34).

O interesse por pessoas que acreditavam terem se inventado, tornando-se personagens da vida real, e o uso de recursos artificiosos para salientar o potencial fabulístico e teatral da cena, conduzem à discussão sobre a defasagem entre a imagem que as pessoas têm de si e aquela

que é revelada pela fotografia. Arbus, com sua escrita bastante peculiar e novaiorquina, comenta esse descompasso como uma “lacuna entre intenção e efeito”, declaração que talvez tenha se tornado a mais reproduzida do livro póstumo de 1972 (*Diane Arbus an Aperture Monograph*). Há uma imprecisão conceitual um tanto perturbante em suas palavras. Os pequenos excertos descontextualizados contidos no livro foram tidos como infantis e ingênuos, por sua escritura simples e cativante. Talvez, se não tivesse morrido tão prematuramente, Arbus compartilhasse com Barthes um certo desconforto perante

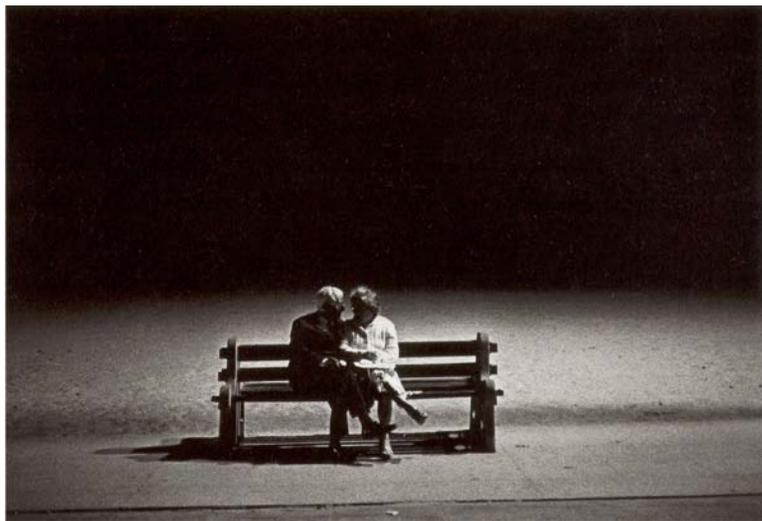


Figura 34 - Diane Arbus, *Sem título*, 1964

as discussões em torno da fotografia, pois ela é quase sempre tratada técnica, histórica ou socialmente. Segundo Barthes (1984, p. 17), “nenhum [livro de fotografia] me falava com justeza das fotos que me interessam, as que me dão prazer ou emoção”. A maneira simples, direta e emotiva de se expressar a respeito de suas fotografias e das experiências que vivenciava ao fazê-las parece desafiar as leituras e críticas correntes sobre sua obra, pela lucidez com que colocava



Figura 35 - Diane Arbus, *Mulher com véu na Quinta Avenida, N.Y.C. 1968*

no papel suas aspirações e seu processo de produção como fotógrafa. Quando Arbus nos fala dessa lacuna entre intenção e efeito, dialoga com uma evidência empírica comum a todos que já se deixaram fotografar: o não reconhecimento de si na própria imagem. Não foi à toa que se interessou fortemente pelas variações de gênero e pela sexualidade. Nem o tempo, nem o discernimento parecem esmaecer essa aparição mística revelada pela fotografia. Apesar da inflação de imagens que experimentamos desde seu nascimento, ela ainda mantém intacta esse poder de assombro, de disrupção com a realidade. Interessante evocar o personagem alemão de *Alice nas Cidades* (Wim Wenders, 1974), Philip Winter, que, em viagem aos EUA, fotografava cenários tipicamente americanos (postos de gasolina, letreiros luminosos, motéis) mas sua Polaroid não conseguia registrar o que ele via. “Fotografias: nunca mostram realmente o que se viu”, lamenta. Em Arbus, esse fenômeno irrompe de várias maneiras em toda sua obra. Podemos ver em *Mulher com véu na Quinta Avenida, N.Y.C. 1968* (fig. 35) como intenção e efeito parecem ser formadas por superfícies tão derrapantes que a concomitância torna-se impossível. O aprumo com que a figura feminina se adornou (o casaco de pele exuberante, o turbante de tule, os brincos de pérolas,

que dão o toque coquete à personagem) se desgarram nitidamente da abordagem feita por Arbus. Esse conjunto de paramentos, certamente considerado de bom gosto pela usuária, é transformado em fantasia na imagem. O retrato é amplamente desfavorável, em leve *contre-plongée*, com uso de luz direta e saturada. A elegância certa é sabotada, substituída pela descrição cáustica. Arbus opera como quem compõe uma pequena falseta, esperando aquele instante em que sua “lacuna” toma maior amplitude. A figura da máscara é valiosa para a fotografia de Arbus. Ela aparece tanto literal como metaforicamente em suas imagens. Há um número expressivo de pessoas vestindo máscaras e fantasias. Contamos em 40 as imagens em que esses adereços aparecem<sup>28</sup>. O interesse por cerimônias e rituais é expresso claramente na proposta de um projeto fotográfico (“American rites, manners and customs”) encaminhado para a Fundação Guggenheim em 1963:

Existem as Cerimônias de Celebração (os Desfiles, os Festivais, as Festas, as Convenções) e as Cerimônias de Competição (Concursos, Jogos, Esportes), as Cerimônias de Compra e Venda, de Jogos de Azar, da Lei e do Show; as Cerimônias da Fama em que os Vencedores Vencem e os Sortudos são Escolhidos ou Cerimônias de Família ou Reuniões (as Escolas, os Clubes, os Encontros). Também existem os Lugares Cerimoniais (o Salão de Beleza, o Salão de Funerais, ou simplesmente a Sala de Visitas) e os Trajes Cerimoniais (o que as Garçonetes vestem ou os Lutadores), as Cerimônias dos Ricos, como a Exposição de Cães, e da Classe Média, como o Jogo de Bridge (...) (ARBUS, 2003, p. 41, tradução livre da autora).

Nessa longa descrição de eventos, percebemos a renitência de ocasiões propícias ao uso de máscaras e à transfiguração de identidades. Arbus frequentou bailes de máscaras, festas de Halloween, fotografando mascarados em extremos opostos da sociedade: em bailes abastados – *A woman in a bird mask, N.Y.C. 1967* (Mulher com uma máscara de pássaro

---

<sup>28</sup> Essa contagem se refere ao universo de imagens contidas nas quatro coletâneas publicadas pelo Estado de Diane Arbus: *Diane Arbus – an Aperture Monograph* (1972), *Magazine Work* (1984), *Untitled* (1995) e *Revelations* (2003).

- fig. 36)– e em instituições psiquiátricas –*Masked woman in a wheelchair, Pa. 1970* (Mulher mascarada numa cadeira de rodas). Sua fotografia aceitava e incitava a multiplicidade de identidades e papéis, que eram escalonados em abismo por toda sua obra. Podemos observar, por exemplo, o embaralhamento de identidades em algumas imagens de sua obra que têm em comum uma inflexão nitidamente vicária.



Figura 36 - Diane Arbus, *Mulher com máscara de pássaro, N.Y.C. 1967*

Em outubro de 1969, a revista

*Nova* publicou uma entrevista com sócias de figuras notórias no artigo “People who think they look like other people” (Pessoas que pensam que se parecem com outras pessoas), com fotografias de Diane Arbus. Há dois retratos de sócias, uma da rainha Elizabeth II e outro do estadista Winston Churchill (fig. 37). O texto indica que se trata de duas das



Figura 37 - Diane Arbus, Sem título - Sócias: Rainha Elizabeth II e Winston Churchill, 1969

peessoas que responderam a um anúncio publicado nos jornais londrinos em busca de sócias de pessoas famosas<sup>29</sup>. Talvez caiba aqui uma ênfase no verbo “pensam” contido no título, não porque a semelhança seja constestável –não o é–, mas porque o valor semântico do termo converge justamente para a falha entre a auto-imagem e a representação. A coincidência entre essas duas instâncias estaria mais no desejo daquele que é fotografado do que na imagem em si.

No mesmo ano e na mesma viagem<sup>30</sup>, Arbus fotografou o museu de cera de Madame Tussaud em Londres, conhecido por criar réplicas irretocáveis de personalidades do cinema e da política. Apesar de ela ter entrado no museu com uma credencial da *Nova*, as imagens não foram aproveitadas pela revista. Quatro delas, no entanto, foram publicadas postumamente na coletânea *Magazine Work*: duas da família real britânica, uma de estadistas do antigo bloco socialista e outra de primeiros-ministros britânicos. Tanto os sócias como os bonecos de cera dão corpo a uma espécie de simulacro particular: a máscara como decalque. Esse motivo específico envolve relações entre identidade e desejo (desejo de ter uma aparência determinada, de fazer a foto coincidir com a imagem que temos de nós mesmos), contém uma tonalidade de possessão. A carranca de Churchill, com o chapéu coco e o charuto em riste, indefectíveis, vira pantomima do original, o que, entretanto, não impede a escapadela de alguns defeitos da “cópia”. A maior delas se concentra na sisudez das sobrelhas, agudas demais em comparação com o original, fazendo com que uma certa textura bonachona do rosto do verdadeiro estadista se esvaia. Ironicamente nas imagens

---

<sup>29</sup> O anúncio, publicado no *The Times* e no *The Evening Standard*, dizia: “Alguma vez já te disseram que você se parece com alguém famoso? Como Elizabeth Taylor... Twiggy, a Rainha, Mick Jagger, Winston Churchill? Se você acha que é sócia de alguém famoso, você pode ser famoso também.” (ARBUS, 2003, p. 198)

<sup>30</sup> Arbus foi a Londres a convite de Peter Crookston, editor da revista *Nova* e correspondente assíduo da fotógrafa desde 1967. Dessa viagem surgiram sete imagens emblemáticas para a reflexão desenvolvida neste capítulo (retratos de sócias, bonecos de cera e de um fã da atriz Joan Crawford). A unidade temática dessas fotos e a série de correspondências trocadas com Crookston, cujo tema dominante eram propostas de pauta, sugerem que Arbus partiu em viagem com objetivos pessoais específicos, além daqueles estipulados pelas revistas que contrataram seu trabalho.

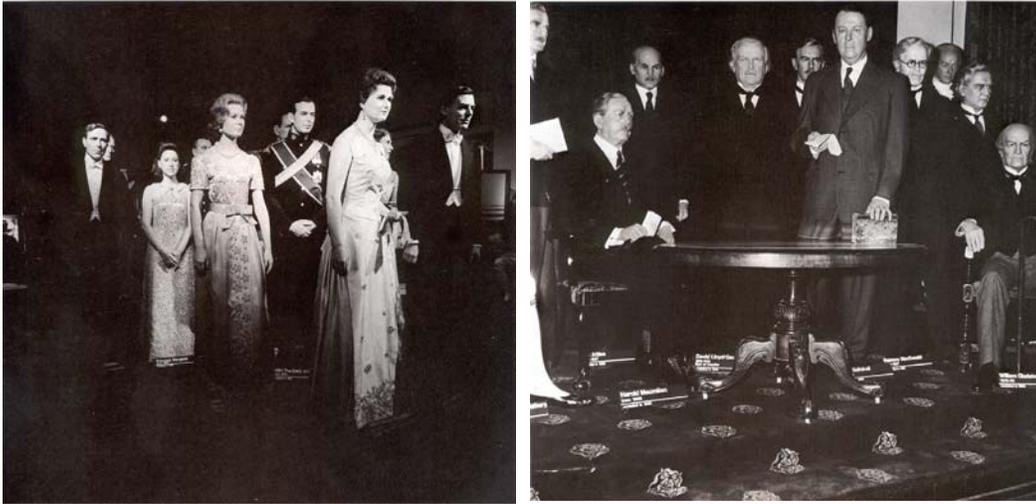


Figura 38 - Diane Arbus, Sem título - família real e primeiros-ministros britânicos, 1969

feitas no Madame Tussaud a rainha Elizabeth e Churchill (fig. 38) não aparecem onde esperamos vê-los: nos *tableaus* da família real e dos primeiros-ministros, respectivamente. Aparecem em outras imagens, como peças fora do jogo, através de seus sócios de carne e osso, como se tivessem escapulado do museu. O cotejo entre esses dois conjuntos de imagens invoca exemplarmente o mito de Pigmalião, rei de Chipre, que se apaixona por uma estátua de marfim e pede à deusa Afrodite que dê vida ao corpo inerte. O rei, atendido, casa-se com a estátua e tem com ela uma filha. O desejo de dar vida a uma estátua é retoricamente materializado por Arbus nessas imagens. O resultado, porém, é um tanto desanimador, pois as cópias de carne e osso parecem tão petrificadas como as de cera.

Esses retratos não são de objetos quaisquer, são de pessoas ou bonecos (a diferença não parece relevante) que fazem as vezes de personalidades públicas, de rostos conhecidos. Tomam seus lugares, representam os “originais” por procuração. Não se trata, portanto, de uma máscara aleatória, mas de uma máscara endereçada. Interessante salientar que a sistemática do olhar em Arbus, que quase sempre conflui para o espectador (dialoga com ele) é aqui excepcionalmente enviesada, mira para o extra-campo. No caso da rainha, é um olhar que se assemelha muito ao da propaganda política, que fita um futuro radioso. Ambos se encontram sentados na mesma direção, mas há um estado de

repouso maior no retrato da rainha do que na de Churchill. Enquanto a primeira é fotografada sentada numa poltrona, mãos pousadas uma sobre a outra e chapéu drapeado, num plano mais aproximado, cortando sua figura pelos joelhos, o segundo é retratado num vasto gramado, mal acomodado numa cadeira que parece suportar seu peso a custo. A cabeça e os pés, imensos, não se harmonizam com o corpo. As duas imagens perfazem uma eficiente dicotomia entre estabilidade e instabilidade da pose em Arbus.



Figura 39 - Diane Arbus, Sem título  
- Sósia: Rainha Elizabeth II, 1969  
(fotografia colorizada)

As fotografias de sósias engrenam um dispositivo de olhar em espiral, que, no lusco-fusco do jogo de simulações, acaba por destacar não a semelhança, mas o próprio ato de imitação. Observamos uma pessoa que se parece com outra tentando ajustar sua imagem para que esta se torne parecida com a imagem da outra pessoa. Jeudy comenta a ambigüidade da idéia de ser um modelo artístico: “apresentar seu corpo ao Outro –artista ou não– como objeto de arte, por procuração, é o começo de um prazer estranho da desapropriação. O corpo do modelo não é objeto de arte; é antes de mais nada o pretexto à autonegação da cópia. (...) [esse ato] revela o quanto a exibição estética é a um só tempo uma encenação do modelo e sua paródia” (2002, p. 39). Arbus curiosamente acentua o efeito de arremedo ao encomendar a um amigo que pintasse o retrato da sósia da rainha, obtendo, assim, uma imagem colorizada (fig. 39).

Chegamos aqui numa imagem que, dentro da reflexão sobre o caráter vicário e abissal da máscara, é exemplar. A fotografia (fig. 40), sem título, foi feita para o *Sunday Times Magazine*, de Londres, para acompanhar um artigo sobre um fã londrino da atriz Joan Crawford, mas não foi publicado pela revista, aparecendo pela primeira vez somente em 1984, em *Magazine Work*. O fã admira a máscara do ídolo, aparentemente um molde em gesso da face de Crawford. Sentado no encosto de um sofá, cujo assento ostenta farta memorabilia relativa à atriz, a figura está de perfil e a luz dura do *flash* projeta uma

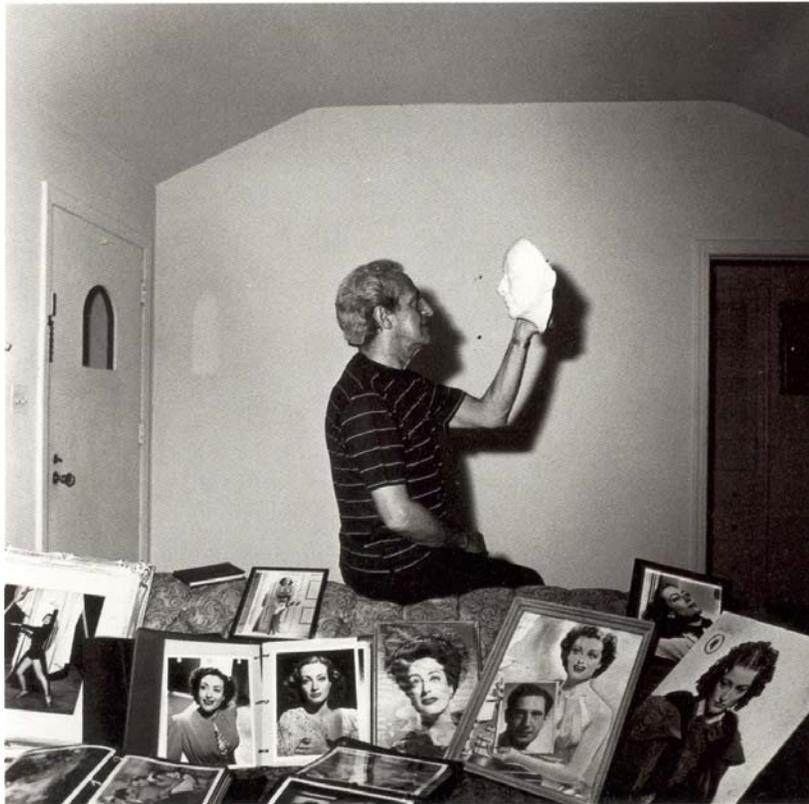


Figura 40 - Diane Arbus, Sem título - fã de Joan Crawford, 1969

sombra carregada na parede ao fundo. A imagem apresenta uma tintura alegórica, narra-nos a empreitada –que a racionalidade julgaria cafona e adolescente– de um adorador de imagens. O fã é um dos vários empilhadores que se entremeiam na obra de Arbus<sup>31</sup> e ilustra perfeitamente um dos modos *kitsch* de relação do homem com seu cenário material: o fetichismo do objeto praticado pelo colecionador (MOLES, 1986, p. 21). A sombra quase autônoma projetada na parede (o nariz adunco do fã é reproduzido à perfeição) e a postura do corpo, que empunha a máscara um pouco acima da linha dos olhos é quase hamletiana.

---

<sup>31</sup> Entre as imagens que contêm clara inclinação ao princípio *kitsch* do empilhamento, destacam-se *Uma viúva em seu quarto, N.Y.C. 1963*; *Pin-up collection at a barber shop, N.Y.C. 1963* (Coleção de *pin-ups* numa barbearia); os retratos de William Mack, o “sábio do deserto”; Jack Dracula, o “homem marcado”, e do príncipe Robert de Rohan Courtenay. A própria fotografia revela-se afeita à profusão de objetos e texturas. Numa imagem feita por Eva Rubinstein em 1971, Arbus posa sentada numa espécie de trono de costas para um mural repleto de fotografias em seu apartamento. Numa outra imagem, vê-se sua cama coberta por uma colcha feita pela própria Arbus, que mais parece um amontoado de inúmeros retalhos de peles de animais. Para mais detalhes ver capítulo 5.

Há uma nítida inclinação teatral na banalidade do gesto, quase um sussurro “ser ou não ser” na afetação da pose, e um senso de humor irresistível quando, percorrendo os olhos pela coleção, percebemos, num golpe de surpresa, que num dos quadros de Crawford, o fã fez uma montagem tosca, colando sua própria foto e fazendo com que a atriz também o segure simbolicamente nos braços. A adoração torna-se grosseiramente recíproca. Arbus põe em cena uma organização de elementos que se dá à maneira de

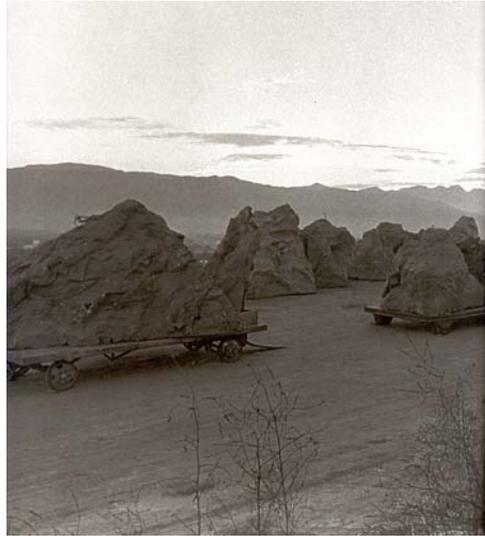


Figura 41 - Diane Arbus, *Pedras sobre rodas, Cal. 1962*

um circuito elétrico, cuja geração de energia se encontra na pulsão idólatra do fã e percorre os olhares enviesados de todas as Joans. A linha recurvada do teto acentua essa sensação de circularidade da imagem.

A dinâmica entre revelação e engano, entre artifício e realidade, encontra ressonância mais profunda nas raras imagens sem personagens de Arbus. A fotógrafa procurou continuamente lugares em que o artifício tornara-se regra. *Rocks on wheels, Disneyland, Cal. 1962* (Pedras sobre rodas - fig. 41), imagem de conotação bastante cômica, ilustra à perfeição a *imagerie* americana, feita de “fachadas decoradas e luminosos. Tudo de plástico, tudo indistinto (...). Tudo que é dotado de materialidade e espessura parece nesse mundo fictício” (PEIXOTO, 1987, p. 190). É sintomático que as imagens que melhor se alinham a essa temática do artifício foram realizadas na Califórnia - na Disneylândia e nos arredores de Hollywood<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Arbus realizou uma longa viagem de ônibus de Nova York a Los Angeles em julho de 1962 com alguns projetos em mente, entre os quais fotografar videntes que liam a sorte de algumas estrelas de Hollywood. Um fato curioso é que ela não possuía licença de motorista (não sabia dirigir) e, numa cidade como Los Angeles, altamente dependente das rodovias, teve que contar com o auxílio do amigo e ator Robert Brown, que a guiou de carro a vários lugares.

Podemos citar ainda, entre as imagens sem personagens decorrentes dessa viagem: *A rock in Disneyland, Cal. 1962* (Uma rocha na Disneylândia), *A house on a hill, Hollywood, Cal. 1962* (Uma casa numa colina) e *A castle in Disneyland, Cal. 1962* (Um castelo na Disneylândia).



Figura 42 - Diane Arbus, *Dois garotos fumando no Central Park, N.Y.C. 1962*



Figura 43 - Diane Arbus, *Sem título, 1971*

Foi em viagem aos EUA, que Jean Baudrillard registrou “ a assustadora diversidade de rostos, sua singularidade, todos propensos para uma expressão inconcebível. As máscaras que a velhice e a morte davam nas culturas arcaicas, aqui os jovens possuem-nas aos 20 anos, aos 12 anos” (1986, p. 17). Os retratos da velhice e da adolescência produzidas por Arbus transladam modelarmente essa observação, desenhando máscaras de idades distantes. Frequentemente enxergava senilidade em crianças (*Two boys smoking in Central Park, N.Y.C. 1962* - Dois garotos fumando no Central Park/fig. 42) ou divisava ares pubescentes na velhice (fig. 43).

### Questões de gênero

Durante toda sua carreira, Arbus apresentou claro pendor às figuras ambivalentes, como constata Hulick ao analisar seu processo de escolha dos fotogramas que iriam ser ampliados:

suas folhas de contato mostram que as imagens que não exibem elementos co-existentes e contraditórios são raramente assinalados como interessantes ou como possíveis opções (...). Imagens em que a razão é óbvia mas unidimensional também são eliminadas. Imagens em que o ordinário e o extraordinário não se interpenetram não são escolhidas. Imagens dominadas por preocupações estéticas como a composição, ou aquelas em que o fenômeno técnico da fotografia supera a expressividade não são assinaladas (1992, p. 38, tradução livre da autora).



Figura 44 - Diane Arbus, *Jovem garoto negro*, Washington Square Park, N.Y.C. 1965



Figura 45 - Diane Arbus, *Travesti num baile gay*, N.Y.C. 1970

O interesse sistemático por essas contradições é um dos motivos que determinaram a constância da presença de figuras sexualmente ambíguas. A ambivalência entre o feminino e o masculino pontua toda a obra, variando da simples confusão de

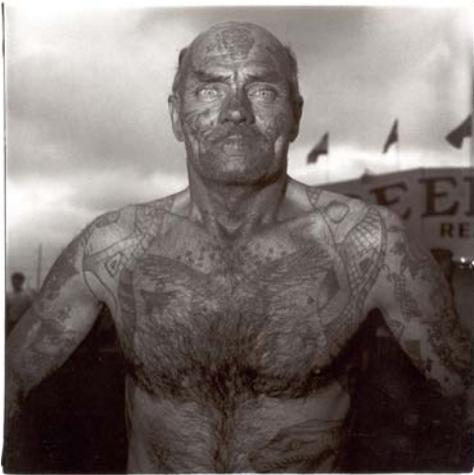


Figura 46 - Diane Arbus, *Homem tatuado em um carnaval, Md. 1970*

gêneros –*A young Negro boy, Washington Square Park, N.Y.C. 1965* (Jovem garoto Negro - fig. 44)– ao travestismo burlesco –*Transvestite at a drag ball, N.Y.C. 1970* (Travesti num baile gay - fig. 45).

Interessante observar como é apreciado o corpo feminino. Uma pesquisa nas folhas de contato de Arbus mostra que “a maioria dos modelos são mulheres ou travestis seguidos em ordem numérica por crianças e homens” (ibid, p. 34, tradução livre da autora). Posicionados lado a lado, as mulheres são freqüentemente maiores, mais corpulentas que os homens e não raro apresentam feições mais expressivas que seus pares. Tanto homens como mulheres são apresentados segundo clichês desgastados relativos à masculinidade e à feminilidade<sup>33</sup>, como ocorre, respectivamente, na ênfase do vigor físico em *Tattooed man at a carnival, Md. 1970* (Homem tatuado em um carnaval - fig. 46) e na exibição dos seios bronzeados com um gracioso jogo de mãos e dedos em *Topless dancer in her dressing room, San Francisco, Cal. 1968* (Dançarina de *topless* em seu camarim). A sexualidade em Arbus é investigada como uma máscara, que pode ser montada e adornada de acordo com um amplo espectro de variações. O sexo não é uma resolução genética, mas um arranjo ocasional ou um forte atestado de volição, tão artificiais e móveis como as pedras da Disney. Dentro dessa gama de sexualidades, Arbus também registrou aqueles a que Baudrillard se referia como *gender benders*, ou seja,

os novos ídolos, os que resultam do desafio da indefinição e que brincam de misturar os gêneros. Nem masculino, nem feminino, mas tampouco homossexual. Boy George, Michael Jackson, David Bowie... Enquanto que os heróis da geração precedente encarnavam a figura explosiva do

---

<sup>33</sup> Podemos observar o acirramento do uso de estereótipos da feminilidade na geração artística que sucede Arbus, por exemplo nas obras das também novaiorquinas Cindy Sherman e Laurie Simmons.

sexo e do prazer, estes apresentam a todos a questão do **jogo** da diferença e de sua própria indefinição (...). Em última instância, não haveria mais o masculino e o feminino mas uma disseminação de sexos individuais que só se refeririam a si mesmos, gerando-se cada um como uma empresa autônoma (1986, p. 42, grifo do original).

*Jovem garoto Negro* ilustra perfeitamente essa indiscernibilidade. Neste caso, o sexo torna-se ainda mais movediço, escapando do domínio volitivo para a simples vacância da sexualidade. A própria definição sexual perde importância em *Two friends at home*, N.Y.C. 1965 (fig. 47), que tanto pode ser traduzido como “Dois amigos em casa”, como “Duas amigas em casa”, já que na língua inglesa o substantivo *friend* admite



Figura 47 - Diane Arbus, *Dois amigos em casa*, N.Y.C. 1965

dois gêneros. O garoto de aparência bem mais jovem que a figura matrona da moça, que envolve seu pescoço com um braço rechonchudo, é na verdade também uma garota e as duas são amantes<sup>34</sup>.

A prática do travestismo tem raízes profundas na tradição carnavalesca e é simbólica da inversão da ordem patriarcal dominante no mundo ocidental. Já vimos que em Arbus são as mulheres e os homens travestidos que predominam numericamente, exercendo na maioria das imagens uma atração psicológica e uma presença física mais vigorosa que a dos homens. A confusão de gêneros é associada por Bakhtin, no domínio do

---

<sup>34</sup> Essa observação foi feita por Diana Emery Hulick, após extensa análise das folhas de contato de Arbus. O casal, mesmo admitindo-se que seja um par heterossexual, já é chocante pela precocidade do suposto rapaz em relação à moça. Esse choque, na verdade, mascara outro: a homossexualidade imprevista do casal.

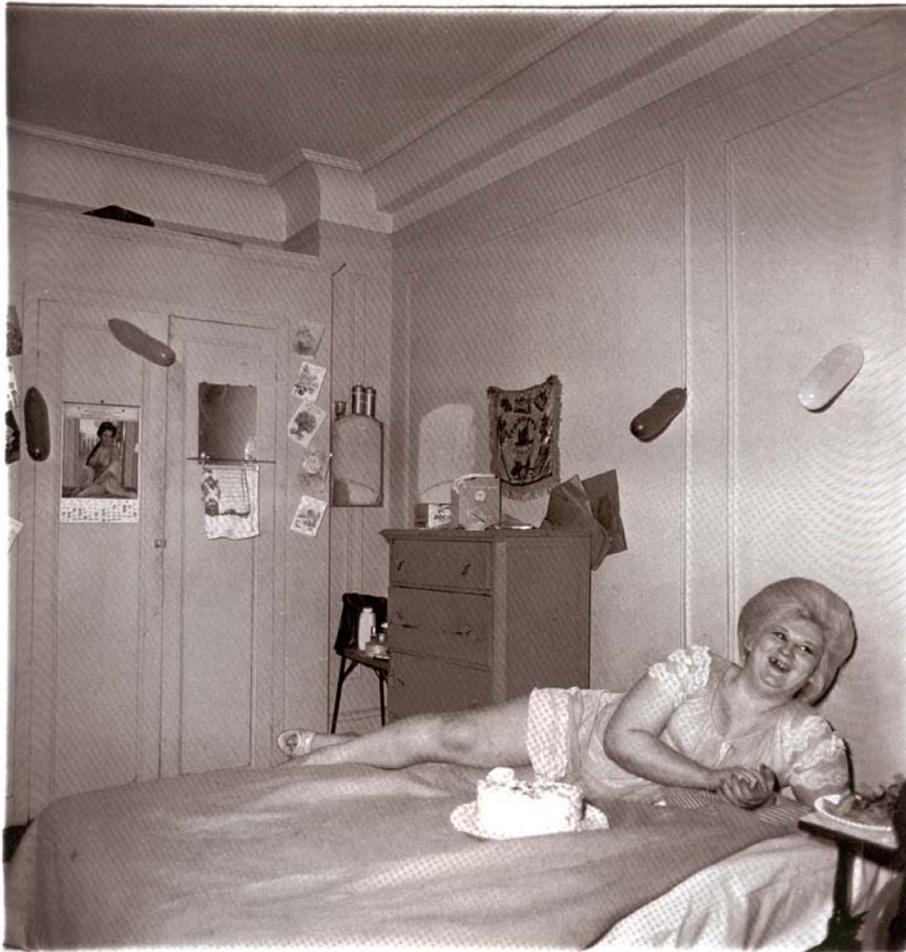


Figura 48 - Diane Arbus, *Travesti em sua festa de aniversário, N.Y.C. 1969*

carnaval, às profanações dos nomes dos santos e de suas funções, hábito comum nas formas carnavalescas medievais:

(...) ‘São Chouriço’ (no sentido de falo), ‘São Guodegrin’, que significa ‘copo grande’ (*godet grand*) (...). Outros invocam ‘São Foutin’ (de *foutre*, foder), forma paródica de ‘São Photin’ (Fócio), outros ainda ‘São Vit’, que significa o falo. Enfim outros gritam a Santa Mamye (Santa Amiga ou puta). Assim, todos os santos cujos nomes a multidão grita, são travestis, seja no plano obsceno, seja no da boa mesa. (1999, p. 166).

Arbus também lança mão de elementos cômicos, como os balões fálicos em *Transvestite at her birthday party, N.Y.C. 1969* (Travesti em sua festa de aniversário - fig. 48), que insistem em comentar a identidade ambígua da dona da festa solitária. Ao fundo,

vê-se dois espelhos e um calendário com a imagem de uma mulher sentada sobre as pernas exibindo seios volumosos. A imagem e os espelhos formam uma curiosa cadência que metaforiza a transição do masculino para o feminino. O primeiro espelho (da direita para a esquerda) está quebrado (a rachadura se reflete nitidamente na parede), portanto, inutilizado em sua função, pois não projeta uma imagem perfeita, mas defeituosa. O segundo está intacto, com um par de toalhas pendurado sob ele, e fixado um pouco mais acima do primeiro, ficando claro que é esse o espelho usado rotineiramente pelo travesti. O primeiro espelho reflete uma imagem partida, o segundo, insinua uma projeção feminina distorcida, através da imagem do travesti, e o calendário, a imagem biologicamente feminina. O jogo de imagens parece dar forma a uma projeção especular cadenciada, que alude à transformação.

Arbus fotografou este personagem, identificado como Vicki, várias vezes desde 1966<sup>35</sup>. Em março de 1969 recebeu um telefonema, em que ela a convidava para sua festa de aniversário, onde estavam presentes apenas seu cafetão, uma amiga prostituta e o bolo. A fotógrafa, a essa altura, já era *habitué* do universo transformista de Nova York, mas mesmo assim demonstra certo assombro ao constatar que o travesti desta imagem não apresentava nenhuma das características dos travestis que ela costumeiramente pudesse reconhecer:

ela vive vestida de mulher e se prostitui como mulher. Eu nunca pensaria que ela é um homem. Não consigo ver um homem nela. Já fui em restaurantes com ela e todos os homens do lugar viraram para olhá-la fazendo todo tipo de barulho e assobio. E eram para ela, não para mim (ARBUS, 1972, p. 14, tradução livre da autora).

O relato indica que o transformista realmente vivia como uma mulher e não

---

<sup>35</sup> Vicki aparece em *Transvestite with a torn stocking, N.Y.C. 1966* (Travesti com uma meia-calça rasgada), que figura em *Diane Arbus – an Aperture Monograph* e na exposição *New Documents*, realizada no MoMA em 1967, e ressurge recentemente em *Transvestite on a couch, N.Y.C. 1966* (Travesti num sofá) e *Transvestite and her birthday cake, N.Y.C. 1969* (Travesti e seu bolo de aniversário) publicadas no livro *Revelations*.



Figura 49 - Diane Arbus, *Garota loira com batom brilhante*, N.Y.C. 1967

sob a máscara de um personagem. Arbus estava atenta a essas variações dentro do travestismo e da homossexualidade, no modo como essas pessoas percebiam a si mesmas e como elas eram percebidas pelos outros. Havia aqueles que personificavam mulheres apenas para apresentações de palco, valendo-se largamente de estereótipos femininos; os que, numa variante mais carnavalesca, vestiam-se como mulheres deixando propositalmente traços de masculinidade para acentuar o efeito grotesco e cômico –*Hermaphrodite and a dog in a carnival trailer*, Md. 1970 (Hermafrodita e cão num trailer de carnaval); os que levavam a vida como mulheres –como ocorre enfaticamente com a senhora que se submeteu a uma cirurgia transsexual (fig. 28)–; as mulheres que viviam como homens; e, como contraponto, as mulheres que, pelo excesso e pela artificialidade, assemelhavam-se a travestis –*Blonde girl with a shiny lipstick*, N.Y.C. 1967 (Garota loira com batom brilhante - fig. 49). Estas, particularmente, emparelham-se com os travestis na linha de chegada (ou de partida) de uma trajetória circular, de onde se depreende que a natureza dicotômica da sexualidade (masculino e feminino) pode ser tão volátil como uma simples muda de roupa.

O motivo do travestismo como máscara acaba, inevitavelmente, por desembocar no pensamento junguiano. O conceito de *anima*, o conteúdo inconsciente, culturalmente feminino, desenvolvido no homem, está referido nas imbricações de gênero em Arbus. A mitologia é rica em representações da *anima*, por meio de figuras femininas comumente identificadas com as musas inspiradoras ou com um misto de sedução e perigo. A Odisséia de Homero traz o exemplo mais difundido; o personagem de Ulisses, em retorno a Ítaca, é alertado pela feiticeira Circe para o perigo do canto das sereias. Ordena, então, a sua tripulação que o amarre ao mastro do barco para perfazer imune o trajeto de volta para casa,

porém, gozando da beleza do canto. Essa ligação patente com o universo mítico foi dividido pelo amigo Richard Avedon:

Em todo trabalho de Arbus os mais simples acontecimentos fotográficos incorporam um tipo de literatura: enigmas, fábulas, lapsos freudianos, e a linguagem metafórica que pertence aos sonhos e aos pesadelos. Nenhuma fotografia, antes ou depois dela, fez do ato de olhar um exercício de tanta inteligência ao mostrar que olhar as coisas ordinárias significa tornar-se responsável pelo que se vê (McPHERSON, 1995, p. 119, tradução livre da autora).

No universo de Arbus, tanto a musa como a *femme fatale*, que seduz e mata, são representações toscas ou caricatas (os travestis e as dominatrix). São, em sua maioria, figuras de circo, que se utilizam largamente de identidades femininas universalmente conhecidas (odalisca, dançarinas de cabaré, *strippers*).

Essa leitura nos leva a destacar a notável repetição de poses e situações nas imagens da fotógrafa. Hulick observa que essa constante reiteração “sugere o duplo ou *doppelgänger*<sup>36</sup>, que é a contraparte espiritual e visível de um ser humano, uma projeção



Figura 50 - Diane Arbus, *Garota sem blusa sentada em sua cama, N.Y.C. 1968*



Figura 51 - Diane Arbus, *Dona de casa porto-riquenha, N.Y.C. 1963*



Figura 52 - Diane Arbus, *Mulher com négligé, N.Y.C. 1966*

<sup>36</sup> *Doppelgänger* (do alemão, *doppel* = duplo / *gänger* = andarilho) pode ser compreendido, literalmente, como “companheiro de estrada” ou no sentido de “gêmeo mau”, como é mais difundido. Esta figura é mais conhecida na cultura norte-americana do que na nossa, tendo uma conotação fantasmagórica e maligna. Acredita-se que, quando visto pelo “original”, o duplo prenunciaria sua morte. Esse motivo já foi bastante explorado pela cinematografia norte-americana, como, por exemplo, nos filmes de David Lynch e Brian de Palma, especialmente em *Irmãs Diabólicas* (1973), deste último. Um *doppelgänger* bastante conhecido é o vilão Bizarro, duplo do personagem Super-Homem, que geralmente possui poderes idênticos ao do herói e provém de um mundo às avessas em relação à Terra.

psíquica que pode ser uma sombra ou o reflexo de um arquétipo encontrado no folclore e nos mitos” (1992, p. 38). É uma leitura abertamente junguiana de Arbus. Podemos examinar como a fotógrafa demarca tais repetições nas imagens *Girl sitting on her bed with her shirt off, N.Y.C. 1968* (Garota sem blusa sentada em sua cama - fig. 50), *A puerto rican housewife, N.Y.C. 1963* (Dona de casa porto-riquenha - fig. 51) e *Woman in her negligee, N.Y.C. 1966* (Mulher com négligé - fig. 52). Justapostos, os retratos sugerem a passagem dos anos, mas também uma escalada de classes sociais. Na primeira foto (da esquerda para a direita) vemos uma figura andrógina, franzina, de seios mirrados e cabelos bufantes. Arbus opta por uma iluminação dura, o que acentua os pêlos do antebraço, as pintas e as manchas do torso e aumenta o volume da cabeça, e um posicionamento de câmera ligeiramente abaixo da linha dos olhos da garota. Estas opções enunciativas, associadas aos lençóis desgrenhados e o papel de parede floreado ao fundo, conferem um aspecto caótico à imagem e à personagem. O olhar desdenhoso, de cima para baixo (o olho esquerdo é nitidamente maior que o direito), e os braços cruzados denotam desconforto, quase uma recusa, em tomar parte do ritual fotográfico. Na segunda imagem, vemos que Arbus toma mais distância (já podemos ver o joelho da moça), posicionando a câmera quase na mesma altura da foto anterior. A personagem, entretanto, tem os olhos voltados para cima, mirando o extra-campo à sua direita, e exibindo decote acentuado com as alças do vestido escorregando pelos braços. Há um ordenamento maior no ambiente e na personagem, a luz é mais amena, a cama está alinhada, a moça usa jóias e berloques nas mãos e no pulso, maquiagem carregada na região dos olhos (a sobrancelha esquerda mais espessa que a direita). A postura do corpo é mais expansiva em relação à primeira imagem, os braços se estendem e se relacionam com o decote do vestido, desenhando triangulações e o formato de um “M”. A terceira imagem mostra a personagem mais velha, que curiosamente parece olhar para a mesma região do extra-campo que a mulher porto-riquenha, reproduzindo posicionamento semelhante dos braços. É a imagem mais clara das três (Arbus aproveita



Figura 53 - Diane Arbus, *Mãe segurando seu filho*, N.J. 1967

a luz natural que penetra pela direita da imagem) e a mais distanciada (já podemos ver os pés da personagem, cruzados e pousados sobre o carpete). A miscelânea de texturas finas (a colcha e o saio de cama, o franzido do négligé, a sapatilha metalizada) e a luz, um tanto celeste, que banha o quarto, dão uma aparência elegante ao quadro.

Por meio dessa restituição constante de tipos, poses e situações,

Arbus faz a questão da individualidade oscilar. As imagens dessas três mulheres parecem entrar em fase, como se fossem projeções psiquicamente equivalentes da mesma persona, embaralhando o universal e o individual. A fotografia de Arbus, especialmente as imagens que enfocam o travestismo e a sexualidade, advoga a instabilidade da identidade. A mobilidade desta é alegoricamente demonstrada pelo aparato trivial que faz de um homem uma mulher (roupas, maquiagem, acessórios etc). A identidade seria mera questão de performance, de incorporação de máscaras sociais.

Os estereótipos dos papéis sociais de homens e mulheres (principalmente) são abordados para cavar ali no terreno das obviedades contradições iminentes. Veja, por exemplo, como Arbus trata a questão da maternidade, defendida como a



Figura 54 - Diane Arbus, *Perdedor numa corrida de bebês*, N.J. 1967

quintessência da felicidade feminina na era macartista. Seus retratos de bebês são, em sua maioria, imagens em forte primeiro plano, com a criança tomando quase todo o quadro, não deixando espaço para a mãe, que aparece à meia-luz com apenas  $\frac{3}{4}$  do rosto em *Mother holding her child, N.J. 1967* (Mãe segurando seu filho - fig. 53) ou totalmente eclipsada em *Loser at a Diaper Derby, N.J. 1967* (Perdedor numa corrida de bebês - fig. 54). A luz direta do *flash* é trabalhada de modo a acentuar traços grotescos das crianças, a saliva viscosa, as mãos enormes, a expressão entediada e ameaçadora. Assim como o gigante rabelaisiano Gargantua, que nasce da orelha esquerda de sua mãe, Arbus nos apresenta bebês como monstros que subjagam a figura materna. Não há nenhum enlevo na maternidade, segundo essas imagens.

É importante acrescentar ainda que as questões de gênero em Arbus passam ao largo de duas discussões que culminariam uma década após sua morte: a AIDS e os movimentos artísticos feministas. A sua representação da homossexualidade traz intenções completamente diversas das de Robert Mapplethorpe, por exemplo, cuja sensibilidade homoerótica atentava para as práticas sexuais da subcultura gay. Enquanto o travestismo em Arbus era um escândalo apenas no plano moral (o que não era pouco nos anos 50/60), no trabalho de Nan Goldin, essa prática obteve outro tipo de recepção num contexto em que a transmissão da AIDS era conhecida de maneira incipiente, sendo tachada de o “câncer gay”. Durante os anos 80 também desponta o movimento das *Guerrilla Girls*<sup>37</sup>, que, vestidas com máscaras de gorila, questionavam a representatividade feminina no cenário artístico e a própria imagem das mulheres, comumente retratadas como meros condutos do prazer sexual. O trabalho de Arbus, visto em retrocesso, ensaia esses temas exponenciados na década que sucede sua morte e foi importante precursor para alguns fotógrafos que se afirmariam no período.

---

<sup>37</sup> Mais informações sobre o movimento podem ser encontradas em [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com)

*Untitled*

O interesse em investigar a figura da tolice e da loucura é facilmente observada ao longo da carreira de Arbus. Sentimentos supostamente nobres como o patriotismo e o nacionalismo são examinados como meros adereços e sintomas de distúrbio<sup>38</sup> em *Garoto com chapéu de palha esperando para marchar numa passeata pró-guerra, N.Y.C. 1967* (fig. 16) e *Jovem patriota com bandeira, N.Y.C. 1967* (fig. 14). As bandeiras, os botons e as roupas destes personagens produzem um discurso largo, falastrão, constituem significantes nacionalistas que dissertam por meio dos corpos prematuros de seus usuários. Funcionam como máscaras.

Essa visão do patriotismo como perturbação já fora abordado, numa veia mais solitária e melancólica, em 1961, quando Arbus fotografa Max Maxwell Landar (fig. 55),



Figura 55 - Diane Arbus, Sem título - Max Landar (Tio Sam), 1961

que se vestia como o Tio Sam, símbolo da nação de que se via baluarte. Max usava a fantasia para fazer propagandas de lojas, mas na maior parte do tempo a vestia para anunciar a si mesmo. Vagava pelas ruas de Manhattan e elevava a mão ordenando que o tráfego de carros parasse, repetindo seu nome para todos ouvirem. Costumava fazer imitações repentinas de Shirley Temple e dançar o Cha cha cha agitando maracas invisíveis no ar. Tinha delírios de grandeza:

No ano passado eu era Ninguém, agora sou Alguém... Sou o que chamo de Personalidade... sem dúvida o mais jovem

<sup>38</sup> A leitura de Arbus sobre o patriotismo estadunidense mantém-se atual e mereceria nova análise à luz da atual política externa do país.

homem de 80 anos do mundo: nenhum pêlo nem mesmo nas minhas partes íntimas... minha barba é como a de Bernard Shaw (...) Quando estiver pronto, serei Buffalo Bill (...) Estou escrevendo minha história de vida que será parecida com a MISSÃO PARA MOSCOU que Dwight D. Eisenhower escreveu (...) sou um soprano-contralto, o Melhor Cantor do mundo, tenho a voz de um homem, de uma mulher e uma criança... Vou para Hollywood (...) Posso prolongar a vida das vítimas de leucemia (...) Eu digo ao Congresso o que eles têm que fazer e tenho certeza de que vou ter um encontro com Kennedy... Sou um Fenômeno (ARBUS, 1984, p. 20, tradução livre da autora).

Arbus viajou com Max Washington, capital, para acompanhar e fotografar o cumprimento de sua “missão”: ser o primeiro homem a apertar as mãos de Eisenhower depois de ele deixar a presidência para seu sucessor, John Kennedy. Não conseguiram chegar nem perto do presidente e acabaram dormindo nos bancos de uma estação de metrô. Subiram os 898 degraus das escadas do Monumento de Washington e, segundo Arbus, lá de cima, Max “solenemente fez uma oração a George Washington para uma platéia de cinco guardas e eu”

(ibid).

O compromisso com um destino “épico” e quixotesco também aparece nos retratos da episcopisa Ethel Predonzan (fig. 56), que acreditava ser irmã gêmea de Jesus Cristo. Ela havia se mudado de Nova York para a Califórnia, seguindo recomendação de Jesus, que teria a avisado que Seu segundo retorno aconteceria no dia 4 de dezembro de 1964. O surto messiânico a levava a



Figura 56 - Diane Arbus, *Episcopisa em sua cama, Santa Barbara, Cal.* 1964

acreditar que podia operar certas “proezas” notáveis: havia escrito 1600 páginas de uma Bíblia através de “ditado divino”, havia curado pessoas (por telefone inclusive), podia ver pessoas desaparecerem nas ruas, recebia visitas de seres de outros planetas (os saturnianos, segundo ela, não tinham orelhas, apenas um buraco na cabeça e pernas muito curtas). Vicki Goldberg já apontara que “seus excêntricos [de Arbus] são simplesmente pessoas que vivem nossos sonhos de uma maneira exagerada e os vestem como fantasias” (2003, p. 238).

Talvez essa visão da loucura se concilie com o diagnóstico estrangeiro de Baudrillard sobre a América, segundo o qual

um dos problemas específicos dos Estados Unidos é a glória, em parte por causa de sua extrema raridade em nossos dias mas também em virtude de sua extrema vulgarização (...). Neste país, a glória não cobre a mais alta virtude, nem o ato heróico, mas a singularidade do mais pequeno destino. Portanto, há glória de sobra para todo o mundo (...) (1986, p. 51).

Arbus, como vimos, havia esquadrinhado sob vários aspectos a figura da tolice e da loucura. Mas é em 1969 que começa a fotografar pessoas com retardo mental clínico, internadas em duas instituições de Nova Jersey. O projeto se estende até 1971 e em 1995 é lançado em livro com o mesmo título dado a toda a série – *Untitled* (Sem título). Ocorrem, a partir dessa seqüência, mudanças na composição de suas fotografias. Os planos aproximados são abandonados e há uma nítida preferência por grupos em detrimento dos retratos individuais. Kathryn Shields contabilizou em *Untitled* 31 indivíduos com síndrome de Down (fig. 57), 37 com outros distúrbios e 51 com condições não-identificáveis devido ao uso de máscaras (2001, p. 276). De fato, o número de fantasiados e mascarados é muito maior nessa série do que no restante da obra. O motivo da máscara adquire uma conotação diversa daquela examinada até aqui. Apesar de estarem presentes fisicamente na maioria das imagens, as máscaras deixam de exercer a função social (como analisada por Jung através do arquétipo da persona), que foi verificada nos conjuntos de imagens que selecionamos



Figura 57 - Diane Arbus, *Untitled*, 1969-71

neste capítulo. *Untitled* circunscreve, em vários sentidos, uma fronteira em torno de si mesmo. É o único projeto temático intensivo, de longa duração, não-comercial e com número expressivo de fotografias realizado por Arbus; a fotógrafa, que selecionava seus modelos nas ruas de acordo com seus interesses, num processo um tanto aleatório, passa a se defrontar com uma grande uniformidade de tipos humanos (parte significativa dos internos, por exemplo, era portadora de síndrome de Down, apresentando os mesmos traços específicos); pela primeira vez, a participação dos modelos torna-se irrisória (muitos estão completamente alheios ao ritual fotográfico). Este último fator desbarata toda a fundação do projeto representativo que Arbus edificara até então. A decalagem entre auto-imagem e representação, um dos foros mais privilegiados de sua fotografia, perde envergadura. Nessas imagens, as poses amaneiradas, que caracterizam seu trabalho maduro, são extintas. Os personagens encontram-se abstraídos, não-conscientes dos códigos sociais imbuídos numa tomada fotográfica e do processo de objetificação da qual fazem parte ao serem fotografados. Arbus certamente estava consciente de que não deveria fotografá-los da mesma maneira que fazia com outros personagens. Apesar das imagens serem todas feitas dentro dos domínios de instituições psiquiátricas, as tomadas internas são raras. A grande maioria são imagens externas, muitas com uma linha de árvores traçando o horizonte e um gramado vasto se estendendo

largamente às costas dos modelos, amplitude essa dificilmente vista em fotografias anteriores. O tempo de exposição das imagens diminui<sup>39</sup> e o *flash* não é utilizado em muitas imagens, fazendo com que muitos corpos apareçam borrados. Arbus abre mão da precisão em favor do lirismo, como aponta sua filha Doon no posfácio de *Untitled*. A dispensa da luz artificial integra os personagens na paisagem, não os destaca do cenário ao fundo.



Figura 58 - Diane Arbus, *Untitled*, 1969-71

Esse relevo dado aos corpos pelo flash era quase um procedimento de rotina, bastante característico dos trabalhos mais conhecidos da fotógrafa. Era, em boa medida, responsável pela estética semelhante a um *tableau* teatral, como já observamos.

Em carta ao ex-marido Allan, Arbus mostra-se bastante entusiasmada, com o novo “método” que adotara:

... Tirei fotos extraordinárias. Aquelas do Halloween em Nova Jersey, das mulheres retardadas. De algum modo e eu não entendo como, digo, não sei se o flash não funcionou ou se funcionou apenas como preenchimento, mas elas são bastante borradas e irregulares, mas algumas são deslumbrantes [sic]. FINALMENTE o que eu estava procurando. E parece que eu descobri a luz do sol, o sol do fim de tarde do início do inverno. É simplesmente maravilhoso. Em geral, parece que eu corrompi toda sua

<sup>39</sup> O estilo das imagens mais conhecidas de Diane Arbus, produzidas, majoritariamente, entre 1962 e 1969, notabiliza-se pelo formato quadrado, uso da luz do *flash* e altas velocidades. Em *Untitled*, Arbus mantém o uso da câmera 6x6, mas experimenta variações nos tempos de exposição e nas combinações de luz natural e artificial. Curioso notar como, em muitas imagens, os personagens não estão centralizados, ocupando metade ou 2/3 do quadro. Esta série prenuncia a última mudança no formato de câmera feita por Arbus, que desejava naquele momento “imagens mais narrativas e temporais, menos fixas e isoladas, mais dinâmicas, com mais coisas acontecendo” (ARBUS, 2003, p. 213). No final de 1970, ela adquire uma Pentax 6x7, formato intermediário entre o 35 mm e o 6x6. Como seu suicídio se dá cerca de 7 meses após esta aquisição, há pouco material a ser analisado a respeito de possíveis mudanças de estilo decorrentes do uso da nova câmera.

técnica brilhante, fazendo todo o possível até obter imagens EXATAMENTE como instantâneos, só que melhores (...) (ARBUS, 2003, p. 203, destaques do original, tradução livre da autora)

Essas opções afastam as imagens de *Untitled* do estilo documental clássico e esse desvio é determinante para dissuadir o olhar benevolente e solidário e as conseqüentes reações de protesto suscitados, por exemplo, pelas fotografias das crianças trabalhadoras de Lewis Hine ou pelas imagens dos cortiços de Nova York feitos por Jacob Riis. A temática delicada deste último projeto de Arbus (a lida com pessoas que, em tese, não podem se defender do olhar alheio e que estão em posição de inferioridade em relação à classe instruída e em relação ao poder do manicômio) poderia resvalar facilmente em abordagens fáceis e maniqueístas, como a vitimização dos internos e a criminalização das instituições, apelando para uma leitura condolente do espectador. Esse tipo de discurso, de fato, mostrava-se bastante conveniente aos anos 60, momento em que os EUA passam a reavaliar as instituições psiquiátricas e o tratamento dado pelas famílias aos deficientes mentais. Até os anos 40, o internamento de deficientes e o tratamento indiscriminado dos diferentes níveis de demência era prática comum. Havia também a opção de manter familiares retardados em casa na tentativa de escondê-los, como ocorreu com o caso ilustre de Rosemary Kennedy, irmã mais nova do presidente, que sofria de retardo mental (provocado pela falta de oxigenação durante o parto). Apesar de os Kennedy serem militantes de movimentos ligados aos deficientes mentais, a família mantinha oculta a demência de Rosemary, chegando a lobotimizá-la em 1941, o que evidentemente piorou seu estado. No mandato de John Kennedy (1961-1963) algumas políticas públicas e uma ampla discussão sobre o tema foram instaurados.

Bastante sintomático desse debate é o documentário de Frederick Wiseman, *Titicut Follies* (1967), filmado num manicômio judicial, estopim de extensa polêmica sobre o tratamento dispensado aos dementes pelo Estado norte-americano. Questionador do

poderio das instituições de seu país, o cinema de Wiseman, no entanto, não é reformador. É visto reiteradamente sob a pecha da frieza e da insensibilidade no trato com seus personagens. As imagens dos internos do manicômio de Bridgewater andando nus e sendo humilhados pelos guardas levaram à censura do filme pela suprema corte do estado de Massachusetts sob acusação de invasão de privacidade dos pacientes. Há passagens no filme, em que o cineasta se aproveita nitidamente da autoridade da presença da câmera para instigar ou exacerbar acontecimentos na rotina do manicômio. A humilhação dos internos, que pelo visto devia ser rotineira, é mais intensa justamente porque há o olhar vigilante da câmera.

Arbus adota postura um tanto divergente, esquivando-se olímpicamente do embaraço de uma abordagem como a de Wiseman (não que este embaraço debilite seu cinema, pelo contrário, é nele que encontra vitalidade). A instituição não aparece em *Untitled*, não há enfermeiras, médicos ou seguranças em nenhuma imagem. Os internos nem mesmo são retratados em ambientes fechados (salvo em algumas poucas imagens). O que se vê é uma ampla liberdade, personagens dispostos numa relva arcadiana, a perder de vista, sombras alongadas de fim de tarde, e muitos grupos em vez dos habituais retratos individuais. Tirante as formalidades, o que aparta Arbus de Wiseman no manejo com o mesmo referente é a disposição mítica, sobressalente nas fotografias da primeira e inimaginável no filme do segundo. A realidade empírica, o factual, tem pouco peso na representação da loucura feita por Arbus, o que toma corpo nesta série, assim como em muitas outras imagens de sua obra, é uma combinação



Figura 59 - Diane Arbus, *Untitled (3)* 1970-71



Figura 60 - Diane Arbus, *Untitled*, 1969-71

de realidade e imaginação. Há fantasias de coelho, de super-heróis, máscaras de fada, de fantasmas, de diabo, de palhaço, de bruxa e grupos com a mesma fantasia, como se fizessem parte de uma irmandade (fig. 60). A opção por “desinstitucionalizar” essas imagens reitera a recusa da fotografia de Arbus em observar os dementes por um viés histórico-social, característica que já examinamos.

Outra peculiaridade da série é seu laconismo, traço preservado pela linha editorial do livro, cujas páginas não são numeradas e que não traz nenhuma referência a quem fez a seleção de imagens, às pessoas e aos locais que aparecem nas fotos<sup>40</sup>, apenas um breve posfácio, sem nenhum dado informativo. As instituições onde a série foi feita não são identificadas. Nenhuma das fotos é titulada (não se conhece o motivo dessa ausência), o que ironicamente parece bastante apropriado, já que a questão da identidade, tão fundamental na fotografia de Arbus até então, perde muito terreno em *Untitled*.

A onipresença das máscaras também tem efeito irônico, pois mesmo quando elas não aparecem, alguns internos parecem vesti-la, dado os traços fisionômicos característicos de algum distúrbio ou ainda pelas contorções faciais (fig. 61 e fig. 62). Esse elemento compõe uma complexa metáfora para a loucura. O louco erige uma barreira intransponível, como uma máscara, que não permite o conhecimento integral de sua realidade. Arbus trabalha delicadamente essa metáfora ao mesclar mascarados e não-mascarados na série, fazendo com que a presença do acessório torne-se quase indiferente, pois mesmo aqueles

---

<sup>40</sup> Mary Kathryn Shields (*Masking in photography and the art of Diane Arbus and Eugene Meatyard*) acredita que *Untitled* foi realizado no Vineland Training Center for the Mentally Retarded em Nova Jersey, pois, segundo ela, os pequenos prédios que aparecem ao fundo das imagens conferem com os da instituição.



Figura 61 - Diane Arbus, *Untitled*, 1969-71

que não o usam são tão inacessíveis como qualquer outra pessoa nessas imagens. Essa indiferença indica que o jogo entre intenção e efeito se dilui, perde substância.

*Untitled* impõe a Arbus um forte paradoxo: se, como nota Rubinfien, “o objeto transcendente de Arbus é o modo como as pessoas desafiam seus próprios destinos” (2005, p. 75), o que fazer com essas pessoas, completamente alheias a essas preocupações? Ela, que

havia se distinguido pela representação de poses construídas (vide as aparições coquetos de vários travestis em sua obra), lida agora com pessoas com uma auto-imagem desvirtuada ou irrisória (dependendo do nível de retardo), que mal buscam se representar nessas fotografias. Um expediente de rotina da qual Arbus por vezes lançava mão ao fotografar era se apresentar como uma simples estudante de fotografia. Isso dava a sensação de que os modelos tinham maior controle sobre a sessão fotográfica, maior domínio sobre a própria imagem. Até mesmo essa pequena travessura cai por terra em *Untitled*.

Ao mesmo tempo que essa série pode ser vista como uma continuidade e um aprofundamento do trabalho anterior de Arbus, há fortes contrastes em relação a este. Ao discorrer sobre a fotógrafa, alguns autores utilizam como principal chave de análise uma visão reflexiva, psicanalítica, segundo a qual cada imagem feita por Arbus seria

metaforicamente uma projeção de si mesma<sup>41</sup>. Com efeito, essa leitura parece abranger as principais discussões que envolvem a obra, além de dispor do suicídio de Arbus como uma espécie de confirmação de sua visão trágica. A estreita ligação e colaboração entre fotógrafa e modelo, durante o ato fotográfico, provoca no espectador uma estranha sensação de que o enunciador está sempre presente na imagem, como um centro



Figura 62 - Diane Arbus, *Untitled*, 1969-71

gravitacional para o qual tudo converge. Em *Untitled*, Doon Arbus observa que: “sua presença [de Arbus], o centro invisível de suas imagens, aquilo que você não pode ver e não pode ignorar, está agora incluída na imagem, mas passa despercebida. O colaborador torna-se testemunha” (1995).

Este projeto final desenha uma engenhosa e sutil armadilha para o esquema sólido e uniforme que a fotógrafa havia arquitetado com esmero durante, pelo menos, sua última década de vida. De acordo com Bosworth, Arbus teria tido uma conversa com sua ex-professora Lisette Model confessando que

havia mudado sua opinião sobre as fotos dos retardados – ela as odiava agora, odiava-as porque não podia controlá-las! Ela sempre detinha o controle sobre suas fotos antes – com seu *flash* e seu formato

<sup>41</sup> Ver FARINA, M. “Na altura da carne e depois do espelho”, in *Revista Studium*, Campinas, n. 13; COLEMAN, A.D. “Diane Arbus: her portraits are self-portraits”, in *New York Times*, 5 de novembro de 1972; e SEKULA, A. “Dismantling modernism, reinventing documentary (notes on the politics of representation)”, in *Art of the Twentieth century* (Org. Jason Gaiger e Paul Wood), New Haven (Yale University Press), 2003, p. 142.

quadrado, ela aprisionava seus objetos. Mas a Pentax era diferente, e, é claro, os retardados eram diferentes de qualquer outro modelo: eles não colaboravam com ela na tomada fotográfica – eles não a olhavam nos olhos, não notavam sua presença ou contavam a ela suas histórias, nem se eles estavam encantados ou seduzidos por ela. Enfileirados na grama com suas fantasias de Halloween, eles estavam em transe. Uma estranha iluminação – quase uma exaltação – emanava de seus corpos rechonchudos, de suas cabeças grandes e empinadas. O mundo deles, feito de barulhos, passos pesados e brincadeiras de rolar na grama, era um mundo que ela nunca poderia conhecer, nunca poderia entrar, e isso a irritava, frustrava e deprimia. (1984, p. 312, tradução livre da autora)

Se Arbus detinha algum poder de direção e, mais importante, de negociação nas imagens que produzia, em *Untitled* ele se rarefaz.

O percurso traçado até aqui sob o prisma da máscara, mais relevante em algumas imagens e menos em outras, mas fundamental no panorama da fotografia de Arbus, ressalta a ambigüidade que esta obra fazia questão de acolher e trabalhar. No seu elogio à permutação dos sexos, aos limites estrábicos entre o equilibrado e o insano, ela dá forma e endossa o significado primordial da máscara: a negação da identidade e do sentido único. Arbus analisou essa questão sob ângulos diversos até chegar ao projeto que parecia ser a culminação de sua jornada. Não se sabe se *Untitled* foi finalizado ou se ainda seria completado. O testemunho de Model, em oposição à euforia que Arbus manifestara no início do projeto, deixa em aberto os caminhos que Arbus tomaria a partir das mudanças técnicas e estéticas trazidas pela série.

## 4 Arremedo do sexo e caducidade

o espírito parodístico de Arbus

**E**m 1966, o escritor Yukio Mishima reencenou o martírio de São Sebastião para o fotógrafo Kishin Shinoyama (fig. 63). A imagem exhibe um corpo semi-nu, firme e torneado, cravejado por três setas, uma na axila, outra na costela e a terceira no abdômen, que penetram a carne viril e cobreada do escritor. As mãos, atadas acima da cabeça, desfalecem languidamente indo ao encontro de um olhar extasiado pela morte. Ao fundo, uma mata cerrada, trespassada por raios de sol em contra-luz, tece uma estamparia arguta e compõe o cenário da auto-violação.

A acuidade no tratamento plástico da luz (a foto foi feita num estúdio de Tóquio), que enleva rigorosamente cada músculo, é de certa forma reflexo da trajetória obstinada que levou Mishima a se fazer personagem para a reatualização do culto a São Sebastião. Estigmatizado pelo corpo franzino e pela estatura modesta (1,52m), o escritor tornou-se obcecado pela busca do ideal grego de beleza física, concentrando-se, a partir dos 30 anos, em esculpir o corpo praticando *kendo*, caratê, halterofilismo e boxe. A fixação pelo *Hagakure* (manual de conduta do samurai), seu livro de cabeceira desde a adolescência, e a adesão ao ativismo ultra-nacionalista, com a

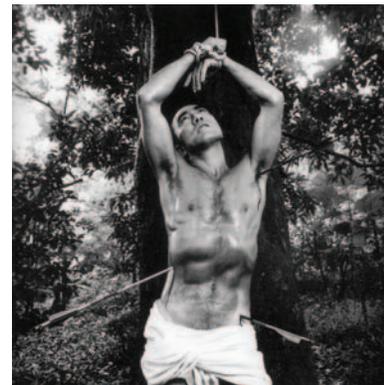


Figura 63 - Kishin Shinoyama, São Sebastião, 1966

fundação de seu exército particular, o *Tatenokai* (Sociedade do Escudo), acirraram o ímpeto narcisista. Conquistado o corpo ideal, Mishima deu vazão a facetas inusuais para a figura canônica do escritor intelectual. Tornou-se ator de cinema e teatro e passou a posar para fotos ousadas, quase sempre semi-nu.

A carne devassada de São Sebastião é presença emblemática no imaginário homoerótico universal e foi com o São Sebastião de Guido Reni (fig. 64) que Mishima teve sua primeira ejaculação na adolescência. O corpo sensualmente contorcido pungido por flechas, a boca corada entreaberta que se sobressai da pele pálida e os olhos afetados virados para o céu seguem o receituário barroco.



Figura 64 - Guido Reni, *São Sebastião*, 1615-1616

O *acting out* de Mishima parodia Reni, mas não o escarnece. Longe disso, reformula intenções, resguardando a forma. Essa preservação, no entanto, acentua mais as diferenças do que indica similaridades. Primeiro, há o teor do olhar de São Sebastião, que, em Reni mira diretamente um Deus temido. Ele olha para o céu, mas em seu rosto não há a expressão dolorosa condizente com a agrura de seu corpo. O que se vê é a representação da face de todo mártir cristão, uma piedade desdenhosa aos mortais que a ele alvejaram, pois estes não podem ver o Senhor como ele o faz naquele momento

de absoluto enlevo. Enquanto o olhar do santo de Reni é projetado para o exterior, para um plano extra-mundo (o pintor tornou-se célebre pela argúcia na pintura de olhares em comunhão com o Divino), o de Mishima absorve-se em si mesmo, em seu próprio deleite sadomazoquista. Seu corpo é mártir e senhor de seu próprio prazer. O escritor exhibe seu

<sup>42</sup> Convém assinalar que o mazoquismo requer como complemento e fundamentação o voyeurismo, dois motivos recorrentes e capitais na literatura do escritor, pois só assim ocorre o processo de identificação entre observador e sujeito (CHAN, 2003).

torso rijo como só os convictos de sua própria atratividade podem fazer. A direção de seu olhar parece se confinar ao pequeno espaço circunscrito por seus braços, remetendo ao Narciso de Caravaggio<sup>42</sup>. Segundo, há o suporte –fotográfico em Mishima, pictórico em Reni–, que suscita defasagens abruptas. A questão da representação é modular. Vejamos: conta a lenda que o cristão Sebastião teria ingressado no exército romano no século III, período em que os cristãos eram perseguidos pelo Império, não para se proteger, mas para pregar sua fé e dar conforto aos mártires do cristianismo, capturados e mantidos sob o jugo dos militares. Tornou-se capitão da guarda pessoal do imperador Diocleciano –a Guarda Pretoriana. Descoberto o ardil, foi penalizado com a lendária morte por flechadas. Mishima, em seu livro *Confissões de uma máscara*, após descrever a beleza extraordinária de Sebastião, questiona:

A beleza que exibia Sebastião, o jovem capitão da Guarda Pretoriana, não estaria destinada à morte? E as robustas mulheres de Roma, com seus cinco sentidos aguçados pelo sabor da boa bebida, de estremecer os ossos, e pelo gosto da carne gotejante de sangue, não teriam elas logo percebido seu malfadado destino, que ele próprio ignorava, não o teriam amado por causa disso? O sangue corria no interior daquele corpo alvo com fúria e velocidade ainda maiores, espreitando a fenda por onde jorraria tão logo dilacerada a carne. Como poderiam as mulheres deixar de ouvir desejos tão intensos de um tal sangue?

Não se tratava de uma vida frágil. Não era, de modo algum, um destino lastimável. Era, antes, insolente e trágico. A ponto de se poder chamá-lo resplandescente.

O trecho é amostra do embevecimento que a dor e o estraçalhamento do corpo, por meio da conotação altamente sexual das setas, pode provocar. Daí desponta a verve iconoclasta de Mishima ao, ironicamente, reproduzir com apuro a pintura de Reni, alterando-lhe a significação.

O pintor, por sua vez, atualizou e revigorou a figura de Sebastião para o século XVII, sobrepondo mais uma camada mística ao santo, ou seja, reforçando a mitologia

que o cercava. Isso foi possível porque havia ali a ação de uma consciência significativa, a consciência cristã. A representação, portanto, sublinha a permanência do mito na mesma arena de sua fundação, ou seja, mantém intacto o substrato semiológico de que é herdeiro. Mishima, em oposição, negocia com o São Sebastião de Guido Reni, retirando-lhe o maneirismo beato e injetando-lhe um arrebatamento orgástico. Enquanto a pintura de Reni rememora, exalta, santifica, a fotografia de Mishima-Shinoyama seqüestra, inverte, faz de São Sebastião mero conduto para o prazer carnal. O suporte fotográfico trabalha aqui de forma interessante. Como emanção físico-química da realidade, a fotografia ratifica o acontecimento transformado em imagem. Portanto sabemos que a presença de Mishima não é apenas traço, mas elemento crucial que difere as duas imagens. O escritor coloca-se entre São Sebastião e o mito, funciona como mediador, *vive* o flagelo, ativando, assim, um componente teatral: a personificação. Monta o teatro do prazer. Por outro lado, Reni nos mostra a martirização como ponte para o aperto no céu e por isso mesmo seu mártir desliga-se completamente da dor mundana. Em Mishima a dor é desejo e a imagem é sedução.

A idéia da retomada de uma imagem de fundo para fins reformadores – e não palimpsésticos – aproxima-se, obviamente com reservas, do historicismo utópico bakhtiniano relacionado ao universo carnavalesco<sup>43</sup>. Ao inscrever a obra de François Rabelais numa tradição popular enraizada que, durante um período licencioso, invertia a rígida hierarquia da sociedade medievo-renascentista, Bakhtin ressaltava que o golpe às estruturas dominantes dependia, de certo modo, da manutenção das mesmas. Este paradoxo originário se encontra na raiz de toda paródia. A aniquilação da matriz paródica resulta no abortamento da própria paródia. Que sentido teriam as coroações e as cerimônias bufas levadas a cabo durante as festas populares, se a estrutura procedente (as coroações e as cerimônias oficiais realizadas nas cortes) fosse ignorada? A filiação é ironicamente vital para

---

<sup>43</sup> Ver Bakhtin, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais. Hucitec, 1999.

as formas paródicas.

Em Bakhtin, contudo, há uma pulsão otimista central, daí a sedução e o vigor político de sua análise da cultura popular. Sua apologia ao carnaval, como terreno da igualdade, relativizava as verdades e as autoridades no poder e acreditava na “vitória do povo” e na “imortalidade popular”. A sensibilidade estética contemporânea é, certamente, muito mais cautelosa ou menos utopista, se quiserem.

Se o São Sebastião de Mishima desafia instâncias hierárquicas superiores ou convenções (seja a diluição do indivíduo na sociedade japonesa ou a queda da divindade imperial ou qualquer outra questão), o ataque é subterrâneo, colateral, pois o que é problematizado na imagem são questões de foro muito mais íntimo (a homossexualidade dissimulada e a dor como iluminação) que político. As formas de arte contemporânea parecem, de fato, muito mais cínicas e preocupadas em jogar com o próprio código, denunciar a alienação de classe, corromper a noção de autoria e originalidade do que cultivar uma crença revolucionária ao estilo bakhtiniano.

Se a arte anterior pensava participar na transformação social mediante a expansão de novos processos e de novos materiais, através do transvazamento do quadro e do tempo histórico da obra, a arte atual tende a não se iludir fora de si própria e a refazer os seus próprios passos. (DE FUSCO, 1998 apud REIS, 1998)

Apesar da filiação inegável com as festividades populares, a paródia, como jogo contemporâneo, rescinde o contrato de exclusividade com o escárnio e com o riso jocoso dirigido ao texto (ou à imagem) parodiado, tornando esses expedientes apenas ocasionais, que podem ou não integrar as intenções artísticas (vide o caso de Mishima, que não ri, apenas instrumentaliza São Sebastião).

Diane Arbus escorou-se no mesmo binômio sedução-exibicionismo assinalado no São Sebastião de Mishima para compor uma de suas imagens de apelo paródico mais

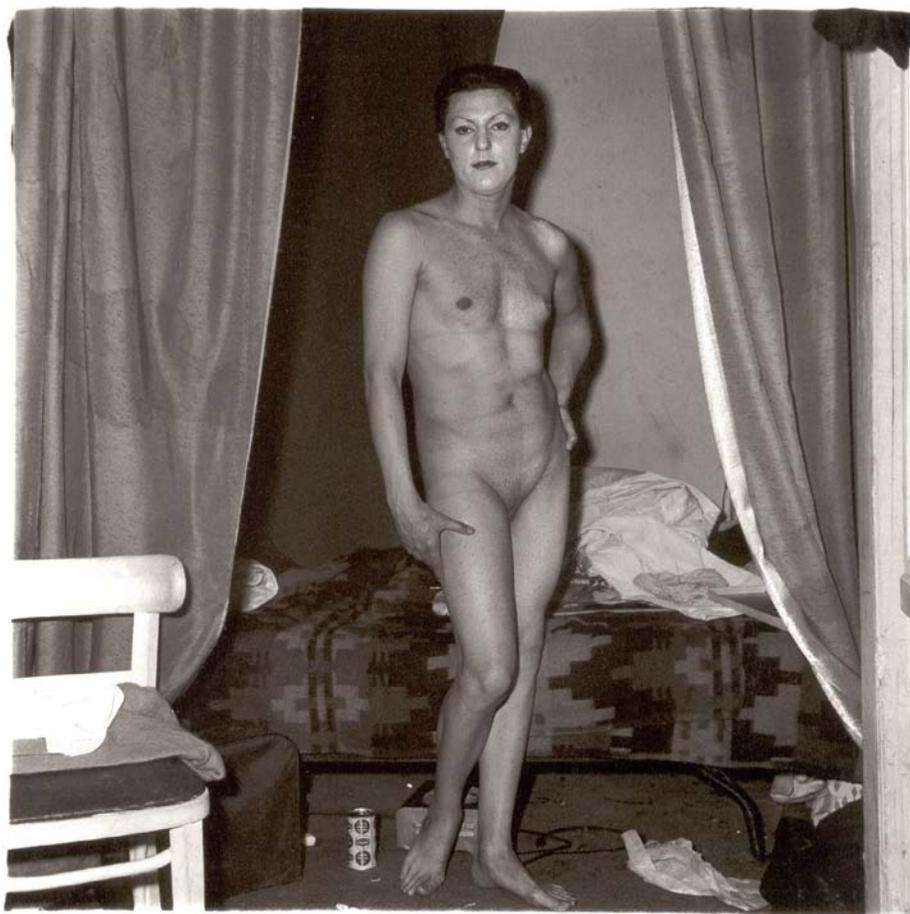


Figura 65 - Diane Arbus, *Homem nu sendo mulher*, N.Y.C. 1968

evidente – *A naked man being a woman* N.Y.C. 1968 (Homem nu sendo mulher - fig. 65)–, porém, como veremos, o ataque às convenções de sua época não era nem acidental nem utópico.

Vale aqui uma ressalva: Arbus certamente não ocupa seu lugar na história por conta de sua faceta parodista. De fato, entre suas imagens mais conhecidas, são poucas, porém significativas, as que exercem formalmente o gênero. Talvez as fotografias que mantenham um compromisso mais elementar com a paródia, trabalhando com uma estrutura icônica e notória de fundo, sejam, além de *Homem nu*, os retratos de Charles Atlas publicados no *Sunday Times Magazine* em outubro de 1969 (fig. 70 e 71). Mas isso não significa que outras imagens não apresentem nuances ou conotações paródicas. Basta

observar o retrato de Sharon Goldberg, feita para compor a série (não-publicada) *Minority Pin-ups*, ou o plano distanciado, de contornos épicos, de uma marcha pela paz publicada pela *Esquire* em 1962 (fig. 15), que parece restituir o último plano de *O Sétimo selo* de Ingmar Bergman, ou ainda a série com o sugestivo título *Let us now praise Dr. Gatch*, publicado pela *Esquire* em junho de 1968, um arremedo do clássico documental *Let us now praise famous men*, de Walker Evans e James Agee.

A apreciação do Mishima parodista expõe a chave para o início de uma problematização a respeito de alguns elementos relevantes em *Homem nu*. Ambas as imagens contêm um nítido impulso performático que visa ao auto-elogio, distanciando-se das vertentes cômicas, além de tensionarem claramente o imaginário homoerótico. Passemos a algumas considerações pormenorizadas acerca de *Homem nu* e dos retratos de Charles Atlas.

### ***Homem nu sendo mulher***

*Homem nu sendo mulher N.Y.C. 1968* expõe o jogo de intenções que coopta a distinção de *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli (fig. 66) e a lança para um plano de aparências voláteis. Sua Vênus exhibe-se frontalmente no que parece ser seu quarto.



Figura 66 - Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus*, 1486-86

Duas cortinas emolduram seu corpo nu, deixando para o plano posterior uma cama desarrumada

e no anterior algumas peças de roupa sobre uma cadeira. A posição de suas pernas e pés reproduz **meticulosamente** a Vênus renascentista

-só que aqui o jogo de pernas, em vez de sinalizar graça e harmonia, é mais um maneirismo típico dos que precisam recorrer ao excesso para serem mais femininos que as próprias mulheres. A figura ostenta uma maquiagem pesada, apóia a mão esquerda sobre os quadris, arqueados na mesma direção, e a mão direita pousa sobre a coxa, de forma que o polegar aponta provocantemente para a região genital. Mas aí o sexo inexistente, escondido entre as pernas. A mão que encobria um seio em Botticelli passa a delatar o engodo. O artifício desdobra-se numa barganha entre revelação e engano, que é central na apreensão da imagem.

Atentemos aqui, para os objetos de cena, que indicam as origens das duas figuras e agenciam a degradação do encanto clássico da pintura. Em *O nascimento de Vênus*, os elementos que se situam aos pés da figura central formam uma espécie de pedestal. Uma das versões sobre o nascimento da deusa Vênus, divulgada por Hesíodo, aponta sua filiação a Urano. Ela surge das águas, sobre uma concha, empurrada pelos ventos, representados pelo casal de Zéfiro, anunciadores da primavera, situados à esquerda na pintura, que sopram rosas em sua direção. A deusa nasce das espumas do mar (*aphros*), que, segundo a *Teogonia*, é a mistura do sêmen e do sangue de Urano. Vênus sintetiza a alma cristã consagrada pela água do batismo. A concha e a água remetem diretamente à questão da fecundidade, impossível no caso de Arbus, cuja Vênus, que é um homem “sendo mulher”, como indica o título, só pode materializar relacionamentos estéreis.

Em contraste, é um conjunto confuso e vil que adquire a função de pedestal em Arbus –uma lata de cerveja, um aparelho elétrico, pedaços de papel amassados e roupas amarrotadas–, que confere um visual abjeto à imagem e sugere a origem e a condição pouco nobres do personagem, denunciando sua marginalização. O personagem, entretanto, não ratifica essa condição. Sua Vênus é figura de resistência: austera, segura, quase soberba, imune à rejeição da sociedade da qual faz parte.

Os elementos que emolduram as figuras centrais –as cortinas em Arbus; os

Zéfiro e uma das Horas em Botticelli— acentuam o caráter ambíguo das duas imagens. As cortinas aludem claramente à conformação de um palco teatral e engrenam a propensão performática da composição da imagem, ou seja, acentuam o fato de que o que se vê ali é um espetáculo transformista, portanto, dúbio (este ponto será formulado mais adiante). Um olhar mais atento localiza o que parece ser uma terceira cortina disposta no último plano da imagem, atrás da cama, formando uma linha divisória que reparte o fundo, com precisão, entre duas partes iguais, uma clara (a parede) e outra escura (a cortina), e que incide exatamente no centro do topo da cabeça do modelo, como se o dividisse também em duas partes iguais. Metade do corpo sobrepõe o fundo negro e a outra metade o fundo claro, criando uma sutil metáfora da condição sexual ambígua e cindida do sujeito. Ambigüidade essa, que também é trabalhada, obviamente com outras finalidades, por Botticelli à luz do neoplatonismo florentino. O pintor apresenta a figura de Vênus ao lado dos amantes Zéfiro, que movem a deusa com o sopro da paixão, enquanto uma das Horas, filhas de Têmis, deusa da lei e da ordem, traz um manto para cobrir sua nudez e levá-la, vestida, para o encontro com os deuses. As figuras que cercam Vênus marcam a dicotomia castidade/sensualidade, bastante premonitória da disrupção na arte de Botticelli, cuja antiga adoração pagã aos deuses clássicos converteu-se no sectarismo entusiástico aos ensinamentos do frade Savonarola.

É interessante o fato de *Homem nu* manter essas ligações com uma peça alegórica, descompromissada com o realismo, que reforça justamente a ambigüidade sexual e a potência fabuladora e mítica da fotografia de Arbus.

Cabe aqui lembrar uma característica enunciativa capital para a assimilação do conjunto de seus personagens: a frontalidade marcada —presente na maioria de suas imagens— corrobora uma aceitação mútua e calculada entre fotógrafa e fotografados, dando relevo à precisão psicológica e, conseqüentemente, à individualização destes. Seus personagens não são prototípicos de uma classe, de um estado emocional ou de qualquer

organização taxonômica, não há vocação metonímica em suas fotografias.

Quanto aos elementos de cena, podemos observar que o uso da luz artificial separa nitidamente dois espaços, aquele composto pelos elementos em primeiro plano que recebem a luz –o modelo, as cortinas e a cadeira– e o outro, jogado na penumbra, pela cama e por alguns objetos sob ela. Essa divisão de terrenos aparta o domínio do espetáculo daquele habitado pelo fotógrafo (e também pelo espectador). A disposição das cortinas, esboçando um palco teatral, demarca a fronteira. Como assinala Roland Barthes, o olhar do espectador condiciona a representação. O teatro conforma uma geometrização do espaço, pois pressupõe uma disposição em forma de cone entre a cena representada e o espectador –que seria o vértice (1984, p. 81-87). Há, portanto, um contrato tácito que prevê a separação diegética entre a ação do palco e a dos observadores. Arbus, ao conduzir essa geometria barthesiana para o domínio do fotográfico, enfatiza, a ponto de saturar, a representação e, por tabela, o embuste (evidente) da situação: um homem que se passa por mulher, fazendo da feminidade algo volúvel, mera questão de personificação e não de gênero. Os contornos de palco e o encobrimento do sexo remetem prontamente à situação dúbia dos *castrati* nas cortes seiscentistas, que encerravam no mesmo corpo fascínio e aberração.

O fato de o personagem estar nu e de haver contornos nítidos de um palco teatral, o que confere carga dramática à imagem, evidenciando uma feminidade *fake*, ainda que resguardando um último artifício, a ocultação do sexo, revela o engano. Engano esse que se encontra na raiz das intenções artísticas de Arbus, no que ela aponta como “lacuna entre intenção e efeito”<sup>44</sup>.

O ponto nodal é justamente esse lapso entre a confiança numa auto-imagem estável e a revelação imprevista da imagem materializada. Intenção e efeito invariavelmente se repelem, como sugere o título dado à foto.

*Homem nu sendo mulher*, como peça paródica, interessa-se pela veneração

---

<sup>44</sup> Ver capítulo 1.

da qual *O nascimento de Vênus* tornou-se alvo ao longo dos séculos. Interessa-se por seu valor semântico acumulado, que o consolidou como um dos ícones máximos e universais da “alta cultura”. Ao transformar a Vênus de Botticelli numa figura repudiada pela moral norte-americana vigente, o que interessa à fotógrafa é a distância homérica que separa, no imaginário conservador do período, uma pintura clássica e um travesti que habita os porões de Nova York. Arbus ironicamente mantém, como na grande maioria de suas imagens, uma composição clássica, com as presenças humanas centradas e simétricas, mas esse rigor se mostra, de saída, agente da antinomia.

No entanto, se *Homem nu* carrega alguma conotação política desestabilizadora, certamente, ela não é endereçada ao artista do Renascimento. Esta é uma ressalva importante. Arbus produz o que Linda Hutcheon denominou “transcontextualização paródica”: “repetição com distanciamento crítico, que permite uma sinalização irônica no centro exato da similaridade” (1986-87, p. 179-207, tradução livre da autora), fenômeno que caracteriza grande parte das formas de arte do século XX. A ruptura fundamental que as artes do período decretam com relação à longa tradição paródica refere-se a sua emancipação dos laços com o burlesco e o ridículo. A estratégia do parodista deixa de ser exclusivamente antifrásica e a obra parodiada torna-se instrumento de uma crítica oblíqua e não o seu alvo. O equívoco terminológico, bastante recorrente, é a associação, única e exclusiva, da paródia à sátira. Os formalistas russos identificavam a paródia moderna como composta por “obras que conseguem, efetivamente, libertar-se do texto de fundo o suficiente para criarem uma forma autônoma [...]” – essa tendência, chamavam-na “refuncionalização” (ibid, p. 28). A autonomia do texto, entendida sob a ótica tanto do projeto formalista como do pós-estruturalista, parece, contudo, fatal à paródia, à medida que esta reclama, como antecedente condicional, uma realidade exterior à estrutura. Em *Homem nu*, a codificação parodística mostra-se dependente da História da Arte e o saldo crítico desta filiação só é visível, como veremos, por meio da contextualização histórico-social da

enunciação.

No caso deste estudo, é importante assinalar que as imagens fotográficas de Arbus que se servem de estruturas já dadas coadunam-se claramente às experiências paródicas modernas. Um indício forte é que elas não pressupõem um compromisso necessário com o riso, embora muitas delas carreguem uma inclinação cômica patente. Arbus vale-se de expedientes específicos para problematizar padrões de conduta de seu tempo, sendo que o viés cômico é mais um efeito colateral de suas intenções paródicas do que um fim deliberado –o que não diminui em absoluto a potência do riso em algumas de suas imagens. (Tal consideração é aqui válida para rechaçar a percepção corrente do senso comum, segundo a qual Arbus manteria um projeto escarnecedor gratuito que se sobreporia a toda e qualquer outra intenção –seja ela social, política ou artística– e que sua maldade teria sido paga com seu suicídio).

Diane Arbus viveu seu período artístico mais produtivo durante os anos 60. A energia de suas fotografias era investida contra um código moral autoritário, que se alimentava do delírio persecutório que se afirmou como o subproduto da Guerra Fria que mais se impregnou no cotidiano do cidadão norte-americano. O sentido político do termo “comunista” foi esvaziado e passou a servir de designação para qualquer tipo de desvio. Homossexuais, mulheres independentes, mães solteiras ou divorciadas se adequavam bem a esse sentido mais generalista e alienado do termo.

O período histórico-social em que Arbus fotografou uma série de homossexuais, travestis, transsexuais e hermafroditas coincidiu com o auge da esquizofrenia da Guerra Fria. Segundo Lauren Trainer (2000, p. 77), Arbus teria começado a fotografar essas pessoas em 1957 e mantido o interesse por elas até o final da vida, em 1971. O choque que essas imagens provocam hoje é quase irrisório quando comparado à tensão que suscitavam à época que foram produzidas. Num ambiente em que as funções femininas e masculinas eram nitidamente demarcadas e celebradas na sociedade e na família, não poderia haver

ameaça maior que os homossexuais, ainda mais se estes fossem identificados dentro do próprio lar. Em meio à histeria macartista, a obsessão pela correção moral na educação dos filhos produziu efeitos esdrúxulos como os testes científicos IT Scale e Gough Femininity Scale, que procuravam identificar inclinações homossexuais por meio de escalas (BUDICK, 1996, p. 60).

Ariella Budick, em seu estudo sobre Arbus, salienta que os “desvios” sexuais eram frequentemente atribuídos à confusão dos papéis masculinos e femininos dentro da hierarquia familiar. Mães que trabalhassem fora de casa, por exemplo, eram vistas como uma ameaça aos próprios filhos, que, presenciando a masculinização da mãe tenderiam a se tornar homossexuais.

Em meio a esse ambiente hostil, as fotografias de Arbus tocavam num nervo exposto do período. Yuben Yee, antigo funcionário do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), recorda-se que durante a exposição *Recent Acquisitions*, em 1965, sob curadoria de John Szarkowski, tinha entre suas atribuições limpar as fotografias de Arbus, pois era comum as pessoas cuspirem em seu trabalho (TRAINER, op. cit.). Em 1961, a revista *Harper's Bazaar* publicou um dos primeiros trabalhos em revistas da carreira de Arbus, desde sua separação –pessoal e profissional– de seu marido Allan Arbus. Um conjunto de seis fotografias integraram o artigo intitulado “The full circle”, que tratava de pessoas excêntricas que habitavam Nova York. A revista, no entanto, vetou uma das imagens, a única de um transsexual, um retrato de Miss Stormé de Larverie, “a senhora que parece ser um senhor”, sintoma do alarido conservador que estas imagens ainda faziam ecoar.

Tendo em conta o tecido histórico-cultural de onde se originou e por onde circulavam as imagens de Arbus, é inevitável perceber o arranjo teatral de um retrato como *Homem nu* como manifesto de uma certa vocação brechtiniana. O teatro épico de Brecht se assenta numa sucessão de quadros, que encerram cada um uma potência significativa auto-

suficiente, característica que o fraterniza ao cinema de Eisenstein, constituído pela “adição de instantes perfeitos”, como bem observou Barthes. A cena da escadaria de Odessa em *Encouraçado Potemkin* é altamente independente, daí o fetiche pela seqüência, que o faz se descolar do domínio do filme sem prejuízos. “Esse instante crucial, totalmente concreto e totalmente abstrato, é aquilo a que Lessing chamará (no Laoconte) o instante premente. [...] Em Brecht, é o *gestus social* que retoma a idéia do instante premente. [...] É um gesto ou um conjunto de gestos (mas nunca uma gesticulação), onde se pode ler uma situação social completa” (BARTHES, 1984, p. 84). Em *Homem nu*, Arbus escolhe não um tema apenas, mas um instante premente, como se no decorrer de uma performance retirasse da sucessão de poses e gestos, aquele cujo significado será crucial. O dedo que aponta o sexo (ou a falta dele), como vimos, não é nada simplório, mas ainda assim não seria da mesma natureza que o *gestus social* de Brecht. Este não estaria no gesto dêitico em si, mas inscrito numa marca: o seu comedimento. Se assim não fosse, se o dedo fosse flagrantemente panfletário, a imagem não conteria o motor de seu sentido político, que é justamente a censura. A força da prudência do gesto constitui um oxímoro: mostra e reforça, por meio da continência, que há uma instância normativa superior, que proíbe e desautoriza em nome da moral. De um lado há a imponência da figura proibida -o travesti-, de outro a minúcia do dedo, que se torna semanticamente colossal. Está aí, neste pormenor, a visão de *uma situação social completa*.

Apesar da repercussão polêmica dessas fotos e do contexto social tenso em que elas se inseriam, a fotografia de Diane Arbus não buscava retratar questões sociais ou históricas<sup>45</sup>, o que fica claro no corpo de sua obra e nos escritos que deixou. Sua fotografia e suas intenções eram essencialmente pessoais. Mesmo em seus trabalhos para a imprensa, costumava sugerir e executar suas próprias pautas.

Para efeito de uma “desmontagem” de *Homem nu* como signo, um último adendo: Arbus fez outros retratos do mesmo personagem (gastou 18 rolos de filme na sessão), seis foram publicados recentemente no livro-coletânea *Revelations*. As imagens foram

---

<sup>45</sup> Ver aprofundamento dessa discussão no capítulo 1.

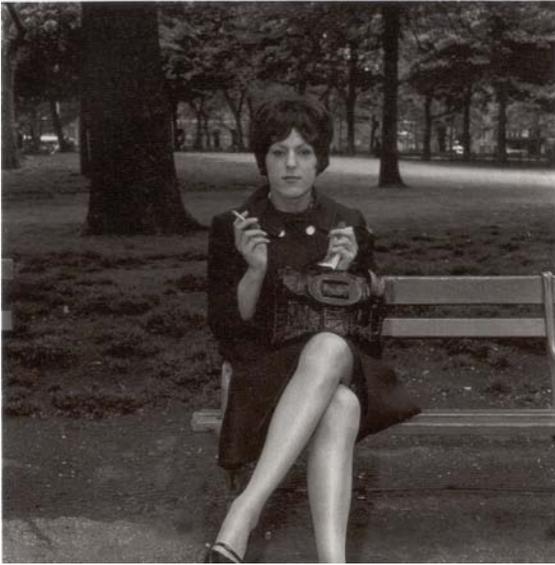


Figura 67a - Diane Arbus, retrato sem título retirado do contato nº 5634, intitulado *Catherine Bruce e Bruce Catherine*, de 1968



Figura 67b - Diane Arbus, retrato sem título retirado do contato nº 5639, intitulado *Catherine Bruce e Bruce Catherine*, de 1968

retiradas de alguns contatos fotográficos intitulados pela fotógrafa como *Catherine Bruce e Bruce Catherine*. A legenda aponta a numeração e a posição de cada fotograma na seqüência do contato<sup>46</sup>, permitindo-nos reconstituir a trajetória da tomada fotográfica. A primeira imagem (fig. 67a, contato nº 5634) mostra Catherine (é assim que ela passará a ser chamada quando caracterizada como mulher) sentada na extremidade de um banco no Central Park elegantemente trajada: peruca escura, mantô longo, abotoado, meia-calça, uma bolsa no colo, cigarro aceso entre os dedos –cujo arranjo feminil parece formar um leque–, pernas cruzadas, olhar rígido para a câmera. Na próxima imagem (fig. 67b, contato nº 5639), Catherine já se encontra em seu quarto –o mesmo onde *Homem nu* foi tomada–, agora, apenas de sutiã, anágua e meia-calça, sentada de pernas cruzadas com o corpo posicionado obliquamente

---

<sup>46</sup> Arbus inicia a numeração sistemática de seus contatos a partir de 1956, hábito que mantém até o final da carreira. Entre esses primeiros trabalhos numerados, encontram-se alguns rolos de negativos quadrados feitos com uma Rolleiflex. O formato é logo abandonado e substituído pelo filme de 35mm. Arbus retoma o negativo quadrado, traço distintivo de suas imagens mais conhecidas, a partir de 1962, fase de maior maturidade artística e reconhecimento. Para mais detalhes técnicos, ver SELKIRK, Neil. “In the darkroom” in ARBUS, Doon. *Revelations*. New York, Random House, 2003, p. 267-275.



Figura 67c - Diane Arbus, retrato sem título retirado do contato nº 5639, intitulado *Catherine Bruce e Bruce Catherine*, de 1968



Figura 67d - Diane Arbus, retrato sem título retirado do contato nº 5643, intitulado *Catherine Bruce e Bruce Catherine*, de 1968

em relação à câmera e a mesma joanete pronunciada, indicativo do martírio dos saltos altos. A mão direita parece alisar a perna esquerda. O toque dialoga com o erotismo da boca entreaberta. Sobre a cama, algumas peças de roupa. Na terceira foto (fig. 67c, ainda no contato nº 5639) já se entrevê a mesma composição de *Homem nu* – a expressão do rosto é rigorosamente idêntica –, a mesma disposição dos objetos de cena, numa tomada mais distanciada. Catherine está nua, sentada, pernas cruzadas escondendo o sexo, continua acariciando a perna. O volume de roupas amontoadas aumenta – provavelmente as peças íntimas da foto anterior. A quarta imagem (fig. 67d, contato nº 5643) traz uma dose de choque. Catherine é Bruce. De volta aos bancos do Central Park, Bruce (é assim que ele passará a ser chamado quando caracterizado como homem) mal lembra Catherine. Veste calças compridas, casaco escuro, meias e sapatos pretos, apóia o cotovelo esquerdo no descanso do banco, segurando frouxamente uma garrafa envolta num saco de papel. As sobrancelhas, bastante arqueadas em Catherine, tornam-se débeis em Bruce. O cabelo parece laqueado à James Dean e as mãos, altamente expressivas e sedutoras em Catherine, esvaziam-se de encanto, parecendo quase bobas. A postura, cambaleante e reservada, é de

recuo e não de cumplicidade como nas imagens anteriores.

A seqüência permite deduzir que Arbus conheceu Catherine no parque, acompanhando-a a sua casa para uma sessão fotográfica –que resultou na célebre imagem da série– e retornou ao Central Park com Bruce. Essa passagem, quase cinematográfica, é de mão dupla, funciona como um palíndromo. Obedecendo a sucessão temporal dos fotogramas, vemos o desmantelamento da figura do travesti, que tem, na linha de chegada, a masculinidade de Bruce. A ordem inversa ironicamente restitui Catherine, como se o sentido de leitura realmente não fizesse diferença e nem importasse. A nuance metafórica da cortina ao fundo do cômodo, comentada anteriormente, é reiterada, permeando espiritualmente toda a seqüência. Vejamos: na segunda imagem, Catherine ainda veste algumas peças femininas

e seu corpo está contido sugestivamente no fundo negro, ocultando o desenho da linha dos cabelos do personagem. A terceira foto, a mais próxima a *Homem nu* (inclusive com expressão facial espantosamente idêntica), já traz Catherine posicionada na “fronteira”, deixando seu corpo dividido entre claro e escuro. O curioso é que as fotos externas parecem corroborar a volatilidade da cisão entre masculino e feminino. A opção pela conjunção aditiva “e”, em vez da alternativa “ou” no título dado aos contatos (*Catherine Bruce e Bruce Catherine*) também sugere a coexistência de Catherine e Bruce e não a sobreposição



Figura 68a - Diane Arbus, retrato sem título retirado do contato nº 4038, de 1965

Figura 68b - Diane Arbus, retrato sem título retirado do contato nº 4038, de 1965

oportuna de um(a) pelo outro(a). A primeira imagem é acentuadamente mais escura que a última. Arbus parece não utilizar o *flash* direto em Catherine, mas utiliza-o em Bruce. O gramado está sombreado na primeira foto e ensolarado na última. Há a presença, um tanto perturbadora, de troncos de árvores formando blocos espessos e escuros às costas de Catherine, enquanto em Bruce há apenas o gramado extenso e iluminado. A seqüência parece bastante didática, mostra-nos a emergência de uma criatura das profundezas para o plano da classe casta e instruída. Mas o preço a pagar pela “ascensão”, explica-nos Arbus, é a completa insipidez e banalidade daquilo que já foi extraordinário e vistoso.

Restam ainda duas imagens do mesmo personagem, que se encontram no contato n° 4038 (fig. 68a e 68b), portanto, muito anterior à seqüência tratada até aqui (o negativo data de 1965, três anos antes do encontro que resultaria em *Homem nu*). Em meio aos outros rostos e corpos do contato, talvez a presença de Catherine Bruce passe ao largo de uma apreciação desatenta do livro. Não há nada, de fato, na apresentação anódina do personagem que o difira das outras pessoas do contato. Catherine está sentada novamente num banco de parque (agora no Washington Square Park, Nova York) e tanto a languidez de sua postura como a trivialidade do penteado e das roupas (que não são propriamente masculinas nem femininas) afastam-na resolutamente dos extremos bem delineados que o próprio personagem construiria com esmero em seu encontro decisivo com Arbus. A própria composição do quadro é bem menos solene: a figura 68b mostra Catherine entre duas pessoas, com algumas plantas às suas costas. A opção pela não-exclusividade no quadro e pelo achatamento do fundo demonstra o pouco relevo dado ao modelo e contrasta com o tratamento ilustre e com o alcance da profundidade de campo das outras duas imagens no parque de 1968. Ratificando o desinteresse, na figura 68a, o personagem torna-se coadjuvante fortuito, quase um intruso da alegria do próximo. O que falta, o que se esvai nessas imagens é aquele ímpeto fabulador que cadenciou a seqüência geradora de *Homem nu*. Não há nelas nenhum dom premonitório dos retratos subseqüentes. O que se depreende

vigorosamente do confronto dessas duas fotos preliminares com as cinco que seriam produzidas posteriormente é o grau de importância que a representação, a fabricação de *personas*, exercia na estilística de Arbus.

### **Charles Atlas**

As duas fotografias de Charles Atlas (fig. 69 e 70), publicadas pelo *Sunday Times Magazine* de Londres em outubro de 1969, trazem cada uma as marcas evidentes de duas figuras: o Pensador de Auguste Rodin e o mito grego de seu homônimo, Atlas. Nascido como Angelo Siciliano na Itália, o imigrante Atlas ganhou o epíteto “o corpo mais perfeitamente desenvolvido do mundo” ao vencer um concurso de fisiculturismo em 1922 no Madison Square Garden, em Nova York. A notoriedade permitiu-lhe comercializar



Figura 69 - Diane Arbus, *Charles Atlas sentado, Fla, 1969*

pelos correios um programa de musculação chamado “dynamic tension”, que existe até hoje sendo vendido pela internet, mesmo após sua morte em 1972. Transformou-se numa espécie de líder dos “cultuadores de músculos”, pregando a transformação física como ingresso para a felicidade. Em sua pitoresca estratégia de merchandising, constava uma tira em quadrinhos que narrava como um incidente numa praia mudou definitivamente sua vida. Adolescente e franzino, Atlas, 50 Kg, era motivo constante de chacota. Ao passar uma tarde com sua namorada em Coney Island, um garoto atirou areia em seu rosto. A moça acaba rejeitando-o e Atlas nunca nunca mais voltaria a vê-la. A pulsão da revanche levou-o à musculação. A experiência traumática e o ardor da desforra converteram-se em caução para a eficácia de seu programa, que prometia fazer do consumidor frustrado, como ele fora, um “novo homem” em apenas sete dias. As passagens anedóticas de sua biografia, além de escorar peças publicitárias, deram origem a marcas registradas da Charles Atlas, Ltd., não podendo ser plagiadas, como “Dynamic-Tension®”, “Atlas Nutrition®”, “The World’s Most Perfectly Developed Man”, “97-pound weakling”, “Insult that Made a Man Out of Mac®”, “Hero of the Beach”, “Hey Skinny®”<sup>47</sup>.

Conhecido pelo “físico perfeito”, Atlas serviu de modelo para algumas estátuas esculpidas no início do século passado, como a de George Washington e a de Abraham Lincoln. Arbus toma de empréstimo o mesmo princípio. O corpo que já se fez molde para a representação de grandes líderes vira reprodução do Pensador, uma das esculturas mais celebradas pelo mundo. O fato ilustra a condição do corpo como mercadoria. Atlas seria o emblema máximo da subjugação do ser pela aparência, afinal tudo nele e dele, do nome ao *business*, são extensões, por vezes jocosas, de seus músculos. O efeito irônico da pose é imediato, evocando a famosa citação de Auguste Rodin a respeito de sua escultura:

O que faz meu Pensador pensar, é que ele não pensa apenas com o cérebro,

---

<sup>47</sup> Sobre os materiais publicitários, dados biográficos e as marcas registradas de Atlas, acessar sua homepage disponível em [www.charlesatlas.com](http://www.charlesatlas.com)

com sua testa enrugada, suas narinas dilatadas, lábios comprimidos, mas com cada músculo de seus braços, costas e pernas, com o seu punho cerrado e dedos dos pés crispados em garras (CALLAS, 2004)

A tônica mordaz que a citação de Rodin suscita está no fato de Charles Atlas ser nacionalmente conhecido por seu corpo e não por seu intelecto, ocupando a posição extravagante de precursor de competições como o Mister Universo –cujo expoente máximo é o governador Arnold Shwarzenegger– e do comércio desvairado de fórmulas e produtos de musculação. A expressão do corpo de Atlas, em oposição ao do Pensador original, é quase tautológica, como se declamasse “músculos são apenas músculos”.

O gesto de Atlas –a inclinação do torso, o cotovelo sobre o joelho e a mão fechada apoiando a cabeça– toma uma forma, um desenho prototípico, que pela reprodutibilidade alucinante da imagem de o Pensador, no sentido benjaminiano do termo, ativa instantaneamente o código da paródia. Arbus parece muito mais intransigente aqui do que fora em *Homem nu*. É interessante como a fotógrafa desdenha a “coincidência estúpida consigo mesmo”, nos termos de Bakhtin, da masculinidade exacerbada de Atlas, enquanto



Figura 70 - Diane Arbus, sem título, 1969

exalta a ambigüidade de Catherine Bruce, como se fizesse o elogio do motivo carnavalesco da máscara<sup>48</sup>, que, segundo o teórico russo, “traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, uma alegre negação da identidade e do sentido único (...). A máscara está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem (...)” (1999, p. 35).

Catherine Bruce mantinha

<sup>48</sup> Ver capítulo 3.

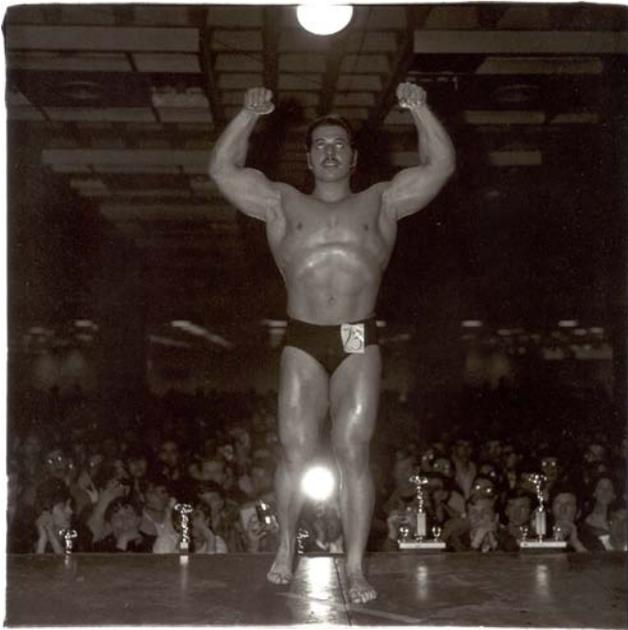


Figura 71 - Diane Arbus, *Competidor musculoso*, N.Y.C. 1968

uma postura ativa, seu olhar, isento, fixava a câmera. Já ao fotografar Atlas, Arbus opta por tomar certa distância e isolá-lo no quadro, incluindo na imagem alguns móveis e elementos decorativos de sua casa, fazendo com que o modelo vire peça de decoração, uma estatueta à moda da casa. A câmera se esquiva do olhar direto, não encara o personagem. Mesmo na segunda foto, em plano médio, escolhe um ângulo baixo,

deixando o teto emoldurar a face do modelo, que olha para o fora de campo numa expressão de alheamento pétreo. O gestual caricato da exibição muscular –braços erguidos, punhos cerrados, motivando o enrijecimento do bíceps– e a invasão do teto no enquadramento (recurso composicional também explorado em outros trabalhos) fazem com que Atlas pareça suspender com os braços a própria casa, retomando claramente o mito do Atlas autêntico, titã condenado por Zeus a sustentar o céu nos ombros por toda a eternidade. O uso do *flash* forma no teto uma enorme sombra e explora o bronzeado, acentuando a semelhança com a estatuária *kitsch*. A luz direta que incide obliquamente de baixo para cima mostra-se perversa, ressaltando com apuro clínico a pele flácida e envelhecida do torso e dos braços, o rosto vincado e a papada pronunciada. O enquadramento é desestabilizador, deixando a linha que separa teto e cortina inclinada bruscamente para a direita, como se a casa estivesse tombando sem o conhecimento do dono.

Cabe aqui um parêntese: as imagens de Atlas integram um sub-conjunto peculiar da obra de Arbus que revela sua veia caricaturista. Dentro desse rol específico destacam-se *Muscle man contestant*, N.Y.C. 1968 (Competidor musculoso - fig. 71), que

retoma a temática dos concursos de fisiculturismo, mostrando o corpo humano como pastiche ampliado dos pequenos homenzinhos (troféus) ao pé do personagem, ou as imagens da espiscopisa Ethel Predonzan (fig. 56), e sua afetação beata, ou ainda as fotos que acompanham o artigo “Blaze Starr in nighttown”, publicada na *Esquire* em julho do mesmo ano, que mostra Starr, estrela de espetáculos burlescos, a ensaiar uma pose em sua sala.

A tônica paródica de outras imagens de Arbus, no entanto, não são formais, não se valem de obras alheias, como ocorre em *Homem nu* e nos retratos de Atlas, mas se revelam por meio de manobras específicas, sorrateiramente. Nesse sentido, Atlas toca



Figura 72 - Diane Arbus, sem título - Mae West, 1965

na zona de intersecção de dois grupos de imagens, pois além de absorver e reformular uma estrutura imagética precedente (O Pensador), põe em movimento uma figura que pontua o trabalho de Arbus: a negação da decadência física. Duas outras imagens que integram seu trabalho para revistas ativam engrenagem comum: *The 1938 Debutante of the Year at home, Boston, Mass. 1966* (A debutante do ano de 1938 em casa - fig. 11), retrato de Brenda

Frazier que apareceu originalmente no artigo “The girl of the year, 1938”, publicada pela revista *Esquire* de julho de 1966, e as fotos de Mae West (fig. 72 e 73) que ilustraram o artigo “Emotion in motion”, da revista *Show* de janeiro de 1965. Os três personagens destas imagens –Atlas, Frazier e Mae West– já tiveram seus momentos de notabilidade e esplendor físico e, a despeito da passagem dos anos, mostram-se ainda submetidas às sobras de glórias

passadas. Incapazes de recuperar o brilho que um dia já tiveram, mesmo porque quase todo o fascínio que exerceram decorria da juventude de seus corpos, ainda se empenham em resgatar uma aura há muito perdida. Tornam-se cópias malogradas das próprias juventudes,



Figura 73 - Diane Arbus, sem título - Mae West, 1965

paródias depauperadas de si mesmas.

Ciente da alienação e da empreitada inútil, Arbus produz registros cáusticos, que corroem pela base qualquer esperança de um retorno nostálgico.

A fama (provisória) reconvocada pelas sessões fotográficas de Arbus, agenciadas por revistas de grande circulação, inspira na postura e na feição desses personagens uma pompa desmedida. A restauração

das antigas “personas” desses três sujeitos é feita por encomenda, com hora marcada, extinguindo-se após a sessão, dado o ostracismo em que se encontram. O processo de mascaramento não se produz pelo empréstimo da aparência alheia, mas a partir do vestígio longínquo da própria beleza perdida, que é comercialmente inconcebível fora da juventude. A nuance paródica se dá, de modo sub-reptício, pela tentativa do auto-arremedo, pela reapresentação de poses e trejeitos irrecuperáveis, que só fazem evocar um rearranjo grotesco do passado. Essa impossibilidade de retomada deflagra o contraste, que faz da simples tentativa um projeto frustrado de antemão.

O caso de Mae West, estrela hollywoodiana dos anos 30, é emblemático. West fez fama na época da Grande Depressão, notabilizando-se no teatro, em 1926, com a peça *Sex*, de sua própria autoria. O título viria a ser um prognóstico cabal de sua imagem nas

décadas seguintes. Estreou em Hollywood em 1932, no momento em que o cinema sonoro se afirmava, com o filme *Noite após noite*, seguido de *Santa não sou* no ano seguinte, ambos grandes sucessos de bilheteria. Seus filmes recorriam mais a seus apelos sensuais e a sua personalidade voluptuosa do que à construção de um conteúdo consistente. A Segunda Guerra transformou-a numa *pin-up* caricata. Seus seios avantajados fizeram com que seu nome servisse para apelidar os coletes salva-vidas dos soldados da RAF (força aérea inglesa). West virou alvo da censura e seus filmes passaram a ser supervisionados pela Legião da Decência, organização da Igreja Católica dos EUA, com poucos resultados, já que o rendimento financeiro que produzia nas salas de cinema garantia a permanência de seus filmes em cartaz. Ficou conhecida também por declarar-se viciada em homens. A biografia peculiar, com passagens pitorescas, fazia de sua personalidade uma atração independente de sua carreira no cinema.

Dentre as três matérias aqui em questão, a de Mae West foi a única que contou com texto de Arbus. Logo no início, a fotógrafa introduz uma sucessão de engodos e monta um quadro de decadência excêntrica ao descrever a casa da atriz.

Sua fortaleza é quase tão inconquistável como a da Bela Adormecida. Há uma cerca alta ao redor de sua casa em Santa Mônica, um telefone quebrado no portão e uma placa alertando ‘Cuidado com o Cão’ ao lado da campainha apesar de não haver nenhum cachorro para se tomar cuidado. Pra lá do jardim não aparado, ao longo da sala, entre as fotos da dona da casa nua, um par de macacos-barrigudos selvagens brincam num trapézio (ARBUS; ISRAEL, 1984, p.58)

Mais adiante, Arbus comenta o diálogo com West:

‘Mae sexy’, ela às vezes se auto-denomina com apreço, e corre seus dedos sobre sua própria topografia. ‘Sou a primeira a usar a expressão no seu sentido puro em público. Eu inventei os gestos’, diz ela, fazendo-os. ‘Eu sou o *sex symbol* original. As outras são imitações’ (ibid, p.61)



Figura 74 - Diane Arbus, *Marido e mulher na floresta num campo nudista, N.J. 1963*

A reivindicação tagarela pela propriedade de um título instável, que não lhe serve mais, é anacrônica. A falência da notabilidade de West é captada por meio de retratos pouco favoráveis, que acentuam o exagero da maquiagem - os cílios longuíssimos e carregados que se destacam dos cabelos, da roupa e da decoração de tons pálidos e dourados- e as expressões afetadas. As imagens não agradaram a West, que ao vê-las escreveu uma carta enfurecida descrevendo as fotos como “cruéis e sem glamour algum” (BOSWORTH, 1984, p. 197). A atriz costumava dizer que o lugar onde melhor trabalhava era na cama e por isso sempre recebia as visitas em seu leito. Aderindo à rotina, a sessão de Arbus foi aí realizada. Decorado no estilo e no gosto dos anos 30, o ambiente metaforiza o encapsulamento de West num paraíso pretérito, um duplo vazio de Hollywood. A mesma temática do paraíso irreconciliável se encontra numa outra ponta do trabalho de Arbus, sua galeria de nudistas, que registra o desejo moderno de um escapismo barato. Algumas exibem filiações paródicas patentes, como *A husband and wife in the woods at a nudist camp, N.J. 1963* (Marido e mulher na floresta num campo nudista - fig. 74), que reproduz a vasta iconografia de Adão e Eva nos jardins do Éden.

A cama, que West divide com um de seus macacos, e a poltrona, onde aparece sentada numa das fotos, estão com a pintura desgastada, refletindo a caducidade da vedete e dando sinais de que mesmo no terreno das ilusões consoladoras o tempo é impiedoso. É a passagem do tempo, aliás, que reverbera pelo ambiente, no aspecto rugoso e vincado do conjunto formado pela cama, cortinas e pela roupa de West, texturas que ressoam



Figura 75 - Diane Arbus, *Mulher com seu bebê macaco, N.J. 1971*

seu envelhecimento dissimulado.

A decrepitude é apurada pela ação do *flash* direto, que aumenta as imperfeições e acentua a situação bizarra da sessão fotográfica.

A imagem de West e seu macaco remete, de imediato, a uma das últimas fotos de Arbus: *Woman with her baby monkey, N.J. 1971* (Mulher com seu bebê macaco - fig. 75), publicada pela *Time-Life Books' Photography Series*, como parte da série "Love".

Nela, uma mulher de meia-idade acalenta nos braços um macaco vestido de branco como um bebê humano. A fisionomia da "mãe" – o desenho dos lábios e o olhar indolente – guarda, curiosamente, traços que se assemelham aos do "filho". O título da série ("Love") parece dirigir significativamente a disposição de Arbus em compor uma imagem conscienciosa e franca do amor maternal, tido como o mais incondicional dos amores. A maternidade é assinalada pelo reflexo do *flash* na parede ao fundo, que parece desenhar um halo, como se coroasse a mãe, refazendo os contornos das muitas madonas pintadas ao longo da história da arte. A respeito deste retrato, Arbus comenta:

Essa é a senhora Gladys Ulrich ("Mitzi")... com Sam, o bebê, um macaco Rhesus de cauda cortada.... O Sam original se enforcou por acidente. Foi duro para ela falar sobre isso... 'É a vontade de Deus. Se você merece, você vai encontrar o que perdeu. Tive uma vida maravilhosa e muito amor. Não posso dizer que não tive amor'. (SUSSMAN; ARBUS, 2003, p.217)

O cotejo das imagens de West e "Mitzi" só faz afirmar a presença do animal da



Figura 76 - Diane Arbus, *A debutante do ano de 1938 em casa, Mass. 1966*

primeira como uma excentricidade frívola perdida em meio à tessitura luxuosa e demodé de seu leito. Ao comentar a dificuldade de “Mitzi” em falar sobre a morte do “filho” anterior, Arbus se coloca como testemunha de um sentimento autêntico. Por extensão, contemporizamos com a singularidade deste amor. A patologia, mostra-nos ela, não está no desejo de uma maternidade inexequível, mas prevalece ali

naqueles lugares onde os relacionamentos são reduzidos a ninharias levianas.

No elogio ao excesso, Brenda Frazier (*A debutante do ano de 1938 em casa, Boston, Mass. 1966* - fig. 76), capa da revista *Life* em 1938, vem unir-se a Mae West. A echarpe de plumas brancas que a envolve é signo da procedência abastada e indica que ocupou um posto para poucas, o de diva da alta sociedade norte-americana. Pressionada pela mãe socialite, Frazier fez sua estréia nas colunas sociais ainda na adolescência junto às celebridades da época, atingindo a apoteose com a capa da *Life*. Passou, então, a ser imitada em todo o mundo. Ainda hoje, figura nas listas das maiores socialites de todos os tempos. O rosto bastante branco às custas de muita maquiagem, o batom vermelho e os cabelos acentuadamente pretos viraram traços característicos. O *status* de celebridade no período da Grande Depressão instala uma decalagem exorbitante em relação a seus compatriotas inventariados pela FSA (Farm Security Administration) e relatados por John Steinbeck em *As vinhas da ira*. A atmosfera luxuosa é imprimida pelos cabelos, olhos e

sobrancelhas escuras de Frazier mergulhados num emaranhado branco e pomposo formado por travesseiros, as plumas (que se repetem num primeiro plano fora de foco) e a colcha. O braço direito emerge ereto da fina confusão de texturas, segurando um cigarro entre os dedos. A composição da imagem se assemelha muito aos retratos de Mae West, como se ambas as personagens estivessem imersas, quase afogadas, na brancura incomodamente rebuscada do ambiente.

Estas três imagens, que protagonizam um quadro de decadência, apresentam pessoas com uma profunda relação de dependência com os personagens que criaram para si, explicitando poses de sobejo e estrelismo, ainda que deslocados. A inobservância da oposição irremediável, juventude/velhice, leva-os a apostar ainda numa auto-referência cosmética, explicitada nas poses empoladas –no dedo indicador de Mae West que, sôfrego, segura sua face, tentando inspirar algum charme ou no olhar soberbo de Brenda Frazier.

Arbus enxerga as desgraças individuais destes personagens e os ironiza, monta um cenário carnavalesco de suas tragédias maquiadas, dos dribles penosos que ainda tentam dar na velhice. Tais personagens abrem caminho para uma abordagem que se tornou corriqueira em se tratando do escopo da obra de Arbus: aquela que a imbui de uma missão depreciadora da sociedade de consumo. A crítica existia, é inegável (vide o próprio conjunto de retratos analisados neste capítulo), porém não a observamos como uma incumbência que determinasse sua rotina. A admissão de um caráter reativo totalizante, visto como norma incondicional, é mais um resíduo do romantismo que envolveu sua morte do que um componente lúcido e onipresente em sua trajetória fotográfica.

Os traços paródicos que analisamos neste ensaio, como já posto, não são efusivos na obra da fotógrafa, mas são importantes demonstrações de como Arbus trabalhava com o artifício deliberado, com o constante embaralhamento de papéis de que padece o mundo de mercadorias e de imagens em que vivemos.

## 5 A ambiência em Arbus

o *kitsch*, a casa, os objetos de cena

A comunidade de Levittown, Long Island (EUA), deve seu nome a sua criadora, a companhia Levitt and Sons, maior construtora residencial do país nos anos 50. A empresa não fazia apenas casas, mas comunidades inteiras em ritmo fordista (com picos de uma casa a cada 15 minutos). A de Levittown tornou-se paradigma da classe média do pós-guerra, a consagração do sonho americano. Ao adquiri-las, o consumidor tinha acesso a toda uma comunidade enlatada: campos de beisebol, piscinas, igrejas e escolas. A vida nos subúrbios era a realização do idílio familiar: distância da pobreza das grandes cidades, tranquilidade, refúgio da violência urbana.

Diane Arbus foi a Levittown em 1963 às vésperas do natal. As casas Levitt se repetiam uma após a outra, uma igual a outra, equidistantes, desenhando uma paisagem insossa. Fotografou a sala de uma delas, sem ninguém, apenas uma enorme árvore como personagem principal: *Xmas tree in a living room in Levittown, L.I. 1963* (Árvore de natal numa sala de Levittown - fig. 77). O ângulo da tomada repete curiosamente o de *Gigante judeu* (fig. 3), inclusive com a intrusão dos braços de uma poltrona na margem inferior do quadro e posicionamento idêntico dos sofás. A árvore de aspecto lacrimoso mal cabe na sala, assim como o gigante Eddie, espremida pelo teto e pelos presentes a seu pé. Como num jogo de erros, a ausência da estrela que deveria estar em seu topo é compensada pelo relógio de formato natalino da parede. O asseio do abajur plastificado se repete em *Gigante*

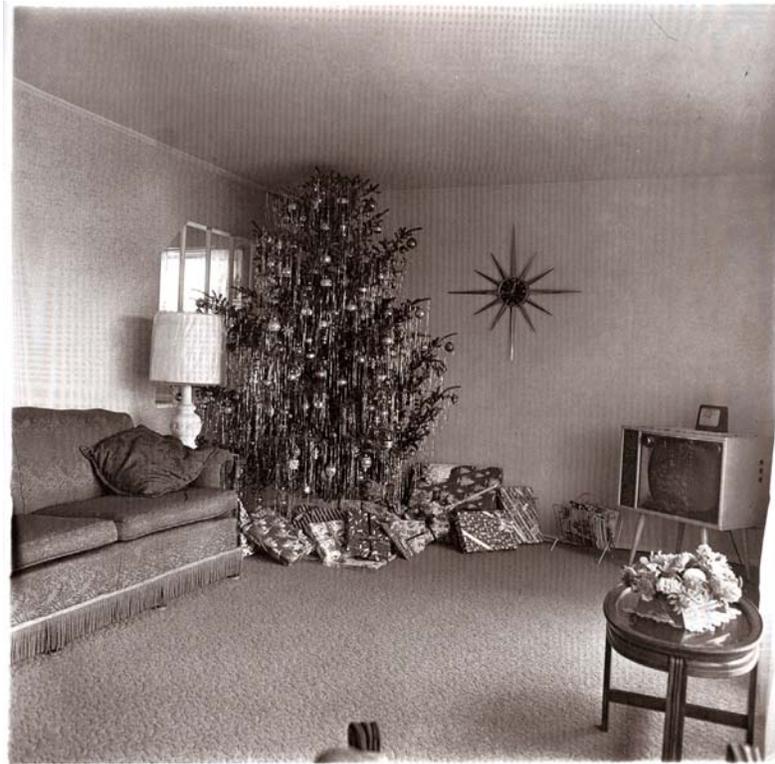


Figura 77 - Diane Arbus, *Árvore de natal numa sala de Levittown, L.I.* 1963

*judeu* e em *Dona de casa porto-riquenha* (fig. 51), chegando às vias do absurdo em *Room with a plastic couch, N.Y.C.* 1970 (Quarto com sofá de plástico – fig. 78), demonstrando o espírito de prudência anti-séptica de uma classe média em ascensão.



Figura 78 - Diane Arbus, *Quarto com sofá de plástico, N.Y.C.* 1970

Habituada a fotografar pessoas, Arbus dispensa a presença humana, dada a eloquência da árvore e do sofá, que povoam, como personagens, cenários absolutamente impessoais. Cenários e objetos de cena são elementos que dão fundamento a muitas de suas imagens. Já comentamos em *Saguão de hotel* (fig. 23), a opção por fotografar uma paisagem falsa, uma imagem colada à parede, inclusive com a inserção do rodapé para denunciar

<sup>49</sup> Ver capítulo 2.

o embuste<sup>49</sup>. O ato de colar uma fotografia de enormes dimensões numa parede, criando a ilusão de se estar ou de se olhar para determinada paisagem como se ela realmente estivesse ali a alguns passos, revela um modo de relação com o ambiente tipicamente *kitsch*. Essa imagem nos leva a Baudrillard, segundo o qual, nos EUA, “tudo é retomado pela simulação. As paisagens pela fotografia, as mulheres pelo roteiro sexual, os pensamentos pela escrita, o terrorismo pela moda e pelos mídia, os acontecimentos pela televisão. As coisas só parecem existir por esse estranho destino.” (op. cit., p. 29).

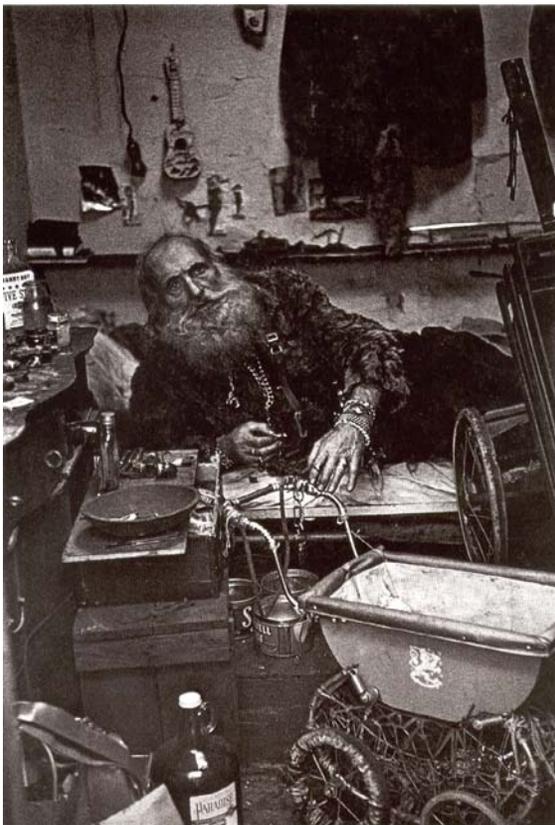


Figura 79 - Diane Arbus, *William Mack, o Sábio do Deserto*, 1961

Observamos as extensões desses modos de relacionamento em pontos extremos da escala social em *Uma viúva em seu quarto, N.Y.C. 1963* (fig. 31) e no retrato de William Mack, o Sábio de Deserto (fig. 79). A acumulação de quinquilharias da viúva (souvenires, estatuetas indianas, um enorme vaso oriental, o cesto espelhado sob a mesa) atesta seu gosto duvidoso e metaforiza um modo aquisitivo de relação com o ambiente. Segundo Abraham Moles (1986, pp. 35-36), esse modo é nitidamente burguês, possessivo, toma as coisas como extensões do homem. Já a raiz do desejo de Mack é um tanto distinto.

Mack é um coletor das mercadorias que a burguesia descarta, daí a falta de nexos em seu bricabraque. Há uma relação surrealista entre os objetos: um carrinho de bebê, um martelo, uma cauda de raposa, sapatos de enfermeira<sup>50</sup>, “uma aproximação de objetos fora de seu quadro habitual” (ibid).

<sup>50</sup> Ver descrição detalhada dos objetos de Mack na página 54.

Essa exibição orgulhosa de bugigangas sempre se dava em ambientes íntimos. Era comum Arbus conhecer seus personagens nas ruas, nos espetáculos noturnos, nos camarins e acabar fotografando-os em suas casas, especialmente em seus quartos, o que parecia constituir a culminação de seus objetivos<sup>51</sup>. À medida que cresce a intimidade com seus modelos, cresce também o escrutínio dos ambientes, como nota Hulick, ao pesquisar uma série de contatos fotográficos sob domínio do Estado de Diane Arbus:

“Entre 1961-62, Arbus fez a primeira foto da cama do camarim do Clube 82. Até 1961, o canto do cômodo onde estava a cama não fora fotografado. Agora os detalhes mais ordinários da vida dos travestis são incluídos. Símbolo cultural da intimidade e do inconsciente, a cama marca o acesso crescente da fotógrafa a seus personagens” (1992, p. 35).

Hulick ainda descreve alguns fotogramas datados de 1966-67, em que um homem, visto em contatos anteriores como travesti, é fotografado como homem, com roupas masculinas, ao lado de sua mãe num jardim, algo bastante raro dentre suas imagens. Essa reversão (homem que se apresenta como mulher e volta a ser homem junto da mãe) pressupõe um alto grau de intimidade e, certamente, era uma grande conquista para a fotógrafa.

O ponto alto dessa conquista pode ser muito bem observada no contato 4457 (fig. 80), que mostra um casal semi-nu num sofá. Num sobressalto, percebemos que Arbus troca de lugar com a moça, deixando-se fotografar nua, deitada no colo do personagem masculino, que abre um largo sorriso. Essa obsessão em se aproximar cada vez mais de seus modelos pode ser lida como uma reação ao que Sennett diagnostica como uma total ausência de relacionamentos humanos de que padece o homem moderno, mergulhado numa sociedade intimista. As platéias, nesse contexto, deixam de ser testemunhas para se

---

<sup>51</sup> Para aprofundar essa discussão, rever análise dos retratos *Homem nu sendo mulher*, N.Y.C. 1968 e *Travesti em sua festa de aniversário*, N.Y.C. 1969 nos capítulos 4 e 3, respectivamente.



Figura 80 - Diane Arbus, Contato nº 4457 (Arbus está no segundo fotograma de cima para baixo, na coluna central)

tornarem meras espectadoras. “O resultado foi uma tentativa cada vez maior de se retrair de todo contato com os outros, de se proteger pelo silêncio, até mesmo de parar de sentir a fim de não demonstrar sentimentos” (1995, p. 320). Já que a extroversão deixa de ser pública,



Figura 81 - Diane Arbus, *Blaze Starr em casa*, 1964

Arbus vai buscar ali nos recantos mais íntimos essa demonstração de emoções, já em vias de extinção. É na troca e na revelação de sentimentos que fotógrafa e personagens criam um vínculo emocional. O mesmo desejo de intimidade de Arbus é refletido no espectador, que, carente de sociabilidade, também ansia por enxergar mais além, por ir mais além, ali nos recônditos de vidas secretas.

Ironicamente, a biografia de Arbus sofreu investidas da mesma natureza, acometida que estava por uma curiosidade pública mórbida sobre a relação entre seu suicídio e suas fotos, entre sua criação abastada e suas aventuras pelas margens da sociedade, e pelos meios que empregava para conseguir suas imagens (relatos, não confirmados, de relações sexuais com casais e anões se inscrevem nesses expedientes).

O ambiente doméstico é, assim, tratado como um palco privado, terreno por excelência de uma vida estética, que ora acolhe o rebolado de uma dançarina, que se oferece como espetáculo (fig. 81), ora serve de santuário de adivinhações (fig. 82). O espaço privado também abriga uma série de “clássicos” da estética *kitsch*: estatuária



Figura 82 - Diane Arbus, *Madame Sandra*, 1964



Figura 83 - Diane Arbus, Dr. George Dareos, 1964

de jardins (fig. 83), pinturas de mau gosto, decoração com motivos florais, aludindo ao *art nouveau*, e objetos multifuncionais. O gosto pela acumulação e pelo excesso pode ser visto nas paredes de uma barbearia, abarrotadas de pôsteres de mulheres nuas, na profusão de atavios e jóias de uma socialite ou na decoração da casa do Príncipe Robert (fig. 30) ou de Mae West (fig. 73). O *kitsch* religioso também comparece no abajur em

forma de anjo sobre a mesa-de-cabeceira da episcopisa Predonzan (fig. 56). Sintomas de uma sociedade que valoriza e necessita de suas posses para se definir.

Esse exagero muitas vezes desestabiliza o personagem, o proprietário no caso, atribuindo-lhe aspecto excêntrico e esdrúxulo, como ocorre notadamente em *Uma viúvia em*



Figura 84 - Diane Arbus, *Madalyn Murray em seu quarto, 1964 e Madalyn Murray em frente a sua casa, 1964*

*seu quarto, N.Y.C. 1963* . Os retratos da ativista atéia Madalyn Murray (fig. 84), o primeiro feito dentro de seu quarto e o outro no lado externo, em frente a sua porta, imbuem sentidos discordantes à mesma personagem. Na foto interna, seu vestido conflita com o papel de parede, com o reflexo deste no espelho da penteadeira e com a textura da cama. A posição de Murray é um tanto tensa, principalmente se contraposta à segunda imagem, em que o relaxamento desejável a um retrato parece chegar a termo.

Pode-se arriscar interpretar essa diferença na representação dos ambientes internos e externos como uma reação à ideologia burguesa da domesticidade, segundo a qual o lar seria o reduto da virtude e da família, em oposição à rua, lugar do perigo e da perdição. Esse contraste foi trabalhado e repisado exaustivamente por uma longa tradição melodramática, que ajudou a sacramentar essa idéia de lar. Em Arbus, em geral, os cenários externos, as ruas e as praças, parecem ser mais generosos com seus personagens do que os ambientes que eles próprios escolheram para si. Isso porque os signos que projetam a personalidade do dono - muitas vezes, no caso de Arbus, seu desequilíbrio - são seus pertences pessoais e a decoração de suas casas (veja o arranjo amaneirado do quarto de Mae West). A esfera doméstica é o lugar privilegiado do *kitsch*, onde “se exerce de maneira construtiva a relação com as coisas”. Moles aponta que, em oposição, o ambiente de trabalho, a fábrica, a oficina, o escritório não carregam essa conotação (op. cit.). O dado interessante a notar aqui é que Arbus nunca fotografou locais de trabalho. O que mais se aproxima desses ambientes seriam os camarins de teatros, mas mesmo assim são atmosferas bastante diversas daquelas das profissões convencionais. Ao fotografar o comediante Bennett Cerf, por exemplo, ela evita fazê-lo em seu escritório, preferindo ir a seu apartamento e postar seu modelo em diferentes cômodos e cadeiras. Talvez o contraste entre a representação de exteriores e interiores fique mais evidente na série *Untitled*, em que as raras imagens internas mostram personagens bem mais agoniadas do que seus colegas fotografados nos gramados externos à instituição (fig. 58, 59 e 61) .

Thomas Southall bem observou que “na maior parte, seus retratos não eram simplesmente sobre rostos e expressões. Eram também sobre corpos, roupas, mobília, papel de parede – todos os detalhes e pertences de um indivíduo (...)” (1984, p. 159).

Quando Arbus fotografa Lauro Morales, o anão mexicano (fig. 25), num quarto de hotel ao lado de uma garrafa de bebida mostra, com certo espanto, que os *freaks* também se hospedam em hotéis e apreciam o mesmo uísque das pessoas de estatura normal. Consumindo, exerce sua existência, sua cidadania.

Os aparelhos de TV, em particular, são presenças constantes nas casas de Arbus, especialmente nos lares da classe média, ausentando-se significativamente nas imagens de ambientes de famílias mais abastadas. Percebemos uma certa entronização da TV, que constitui freqüentemente o ponto focal dos ambientes, uma espécie de altar que ostenta as fotos da família, fotos de presidentes, bandeiras norte-americanas, objetos de estima. Com

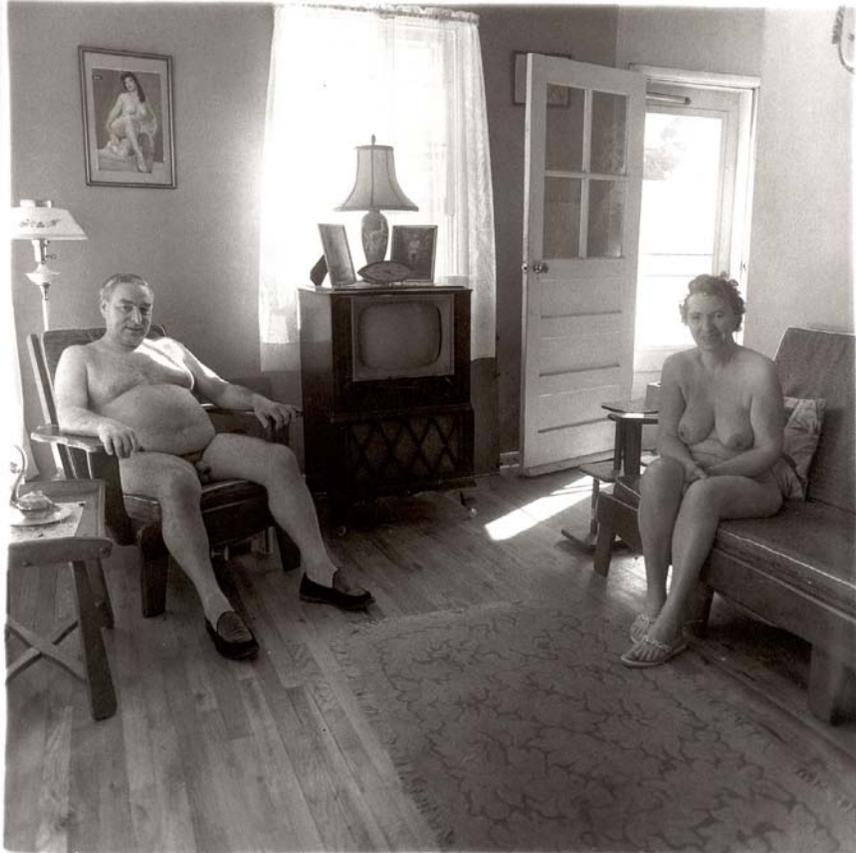


Figura 85 - Diane Arbus, *Aposentado e sua mulher em casa num campo nudista numa manhã, N.J. 1963*



Figura 86 - Russel Lee, *Condado de Hidalgo, Texas*, 1939

*Aposentado e sua mulher em casa num campo nudista numa manhã, N.J. 1963* (fig. 85), Arbus atualiza à sua maneira a fotografia de Russel Lee, *Hidalgo County, Texas*, 1939 (fig. 86), feita num tempo em que o rádio ainda imperava nas residências americanas. Tanto a televisão de Arbus como o rádio de Lee carregam as fotos de seus donos. Enquanto os retratos em cima do rádio parecem solenes, mostrando, cada qual, um homem e uma mulher bem trajados, em posição oblíqua em relação à câmera, como que fingindo desconhecê-la, em Arbus a foto em cima da TV mostra, sem surpresas, a dona da casa nua, de corpo inteiro olhando francamente para a câmera. As fotos dentro das fotos espelham a atitude de Lee e Arbus: ele opta pela auto-absorção da cena (o homem lê uma revista, a mulher costura fingindo ignorar o ato fotográfico); ela faz seus personagens admitirem a presença da câmera. As pinturas penduradas nas paredes repetem esse arranjo: remete ao passado na foto de Lee (parece uma gravura de uma corte do século XVIII); e, na foto de Arbus, mostra uma mulher nua de pernas contorcidas no melhor estilo Gina Lollobrigida.

O efeito cômico dos cenários muitas vezes advém da traição que o plano de fundo estoca ao personagem, principalmente àqueles que demonstram grandes pretensões. A imagem de Max Landar, o Tio Sam (fig. 55), é bastante ilustrativa desse efeito. Seus

surtos de grandiloquência<sup>52</sup> são desmentidos pela paisagem miserável, pelo lixo que se entulha às suas costas, pelas paredes gastas e pelas roupas no varal que se enfileiram sobre ele. Segundo Bakhtin,

o plano de fundo, invisível e desconhecido, que se passa às costas da personagem, pode tornar cômicas sua vida e suas pretensões ético-cognitivas: um homem pequeno sobre o grande plano de fundo do mundo, um conhecimento pequeno e a confiança do homem nesse conhecimento sobre o fundo de ignorância infinita e desmedida, a certeza que um homem tem de sua condição central e exclusiva ao lado da mesma certeza dos outros: em todos esses casos, o fundo esteticamente utilizado se transforma em momento de desmascaramento (2003, p. 19).

Muitas personagens de Arbus são acometidas pelo uso desse recurso delator, que descortina pretensões disparatadas ou inatingíveis [episcopisa Ethel Predonzan (fig. 56), Príncipe Robert de Rohan Courtenay (fig. 30), Ruth St. Denis, Manifestantes pacifistas passando por Nova Jersey (fig. 15)].

No roteiro de Arbus, a sucessão de determinados objetos, a prodigalidade do *kitsch*, a ambiência da casa e da rua, definem uma busca por imagens que, ao mesmo tempo, atestem o quão longe ela chegou (o quanto realmente conseguiu adentrar na vida desses personagens) e definam a experiência cotidiana do cidadão norte-americano.

---

<sup>52</sup> Ver descrição do encontro de Arbus com Landar no capítulo 3.

## Apêndice

apontamentos de um percurso

**R**elatar o percurso biográfico e profissional de Diane Arbus requer boa dose de ponderação. Até 2003, a única fonte bibliográfica disponível era a biografia não autorizada escrita por Patricia Bosworth em 1984 –*Diane Arbus - a biography*<sup>53</sup>–, cuja veracidade foi contestada diversas vezes. Sem a cooperação das pessoas mais íntimas da fotógrafa, as filhas Doon e Amy, o ex-marido Allan e amigos próximos, Bosworth contou apenas com depoimentos orais dos irmãos, da mãe e de alguns colegas para reconstituir sua trajetória.

No mesmo ano, em artigo inflamado, a fotógrafa Elsa Dorfman (1984) acusa Bosworth de criar uma história folhetinesca e sensacionalista, escrita de maneira reles, que não investigava questões relevantes como, por exemplo, o peso que seu *background* na fotografia de moda exerceu sobre sua carreira de retratista. A fórmula, no entanto, rende várias reedições e mantém altas as vendas do livro, mesmo após mais de 20 anos de seu lançamento. O anúncio da cinebiografia de Arbus, *Fur*, baseada em Bosworth, tem estréia prevista para novembro/2006, com direção de Steven Shainberg e com a atriz Nicole Kidman no papel de Arbus, e já se espera mais um surto de vendas da obra.

Em boa medida *Diane Arbus - a biography* ajudou a cristalizar a imagem

---

<sup>53</sup> A biografia de Bosworth é usada por este estudo com reservas, sempre contrastando informações e citações com outras fontes.

da artista deprimida e vulnerável, protegida e isolada, cujo talento, mistura de dádiva e desgraça, teria a levado ao suicídio. Sua fotografia é comumente tida como “maldita”, como se realmente contivesse um mal que teria selado seu destino trágico. Esse tipo de leitura se assemelha muito a lendas que cercam talentos artísticos simultaneamente brilhantes e desditosos como o do mítico *bluesman* Robert Johnson, que teria vendido a alma ao diabo em troca da habilidade ímpar como guitarrista. A mística que envolve o suicídio de uma artista de olhar excepcional, cujo auge se dá numa época de poucas mulheres fotógrafas, já compõe, de saída, cenário propício para especulações de todo tipo. A mais comum é aquela que observa toda sua obra em retrocesso a partir do suicídio, como se ela encerrasse um crescendo maligno e funesto que a conduziram para a morte.

Talvez a vida e a obra de Arbus alimentaram tanto o imaginário popular devido ao controle ferrenho que sua filha mais velha Doon exerce sobre seu patrimônio artístico. A dificuldade de pesquisadores e estudantes em lidar com licenças para reprodução de imagens e textos e até mesmo para conseguir os nomes das pessoas que Arbus fotografou é bastante conhecida e obstrui a viabilidade de muitas pesquisas e publicações. O lançamento de uma biografia não autorizada, com todos os reveses e equívocos inerentes a esse tipo de obra, torna-se, nessas condições, quase inevitável.

Em 2003, um material inédito da obra de Arbus vem à tona na primeira retrospectiva de seu trabalho em mais de 30 anos. *Revelations* percorreu museus dos EUA e da Europa com mais de 180 fotografias, textos e correspondências, formando longas filas em Los Angeles, São Francisco e Houston<sup>54</sup>, evidência incontestada da notoriedade de seu legado. Uma importante e extensa cronologia biográfica e profissional, com escritos e imagens inéditas, incluindo as folhas de contato de retratos famosos, como *Gêmeas idênticas, Roselle, N.J. 1967* e *Criança com uma granada de brinquedo no Central Park, N.Y.C. 1962*, é publicada em catálogo de mesmo nome que acompanha a exposição. Os

---

<sup>54</sup> Atualmente em exibição no Walker Art Center, Minneapolis, até 8 de outubro de 2006.

textos de autoria da fotógrafa revelam uma escritora pungente e sagaz, a comentadora mais lúcida e perspicaz de seu próprio trabalho.

O material rompe um silêncio de décadas dos executores do patrimônio de Arbus, que, apesar de já terem publicado três obras –*Diane Arbus - an Aperture monograph* (1972), *Magazine Work* (1984) e *Untitled* (1995)–, todas pela editora Aperture, nenhum deles abrange o percurso pessoal e profissional de Arbus, limitando-se ao formato de livros ilustrados, bastante significativos, mas com um mutismo incômodo. *Revelations* preenche lacunas e prepara terreno para uma nova aproximação do público a uma obra, não apenas perturbadora e excêntrica, mas rigorosamente formidável e renovadora.

A trajetória exposta a seguir baseia-se majoritariamente nesta publicação e intenciona dar conta, de maneira pontuada e breve, da intensa biografia de Diane Arbus.

\*\*\*

Nascida Diane Nemerov em 14 de março de 1923, Diane Arbus foi filha de uma próspera família judia de Nova York. Proprietários da Russek's Fifth Avenue, loja de departamento especializada em roupas femininas, os Nemerov notabilizaram-se pelo comércio de casacos de pele luxuosos. Viajavam frequentemente para a Europa para acompanhar as últimas tendências da moda, hospedando-se em resorts elegantes da costa francesa. Os três filhos de David e Gertrude Nemerov eram mantidos sob os cuidados de governantas e babás.

O primeiro filho do casal, Howard, distinguiu-se como um dos principais poetas de sua geração, tendo lecionado na Washington University e integrado a Academy of American Poets. Diane, a filha do meio, tornou-se uma das fotógrafas mais notáveis e populares de seu país e ajudou a redefinir a fotografia documental a partir dos anos 60,

auge da contracultura. Frequentara escolas privadas de perfil progressivo na infância e adolescência, demonstrando grande aptidão para a pintura. O colega de classe Alexander Eliot recorda: “sua pintura era como as suas futuras: extremamente reverentes ao objeto”. Diane, no entanto, demonstra insatisfação com o meio. Numa carta a Eliot, comenta: “às vezes... sinto como se eu pudesse pegar qualquer coisa, conhecê-la do **meu jeito e pintá-la** mas o resultado não é tão bom como o modo como eu conheço essa coisa” (SUSSMAN; ARBUS, 2003, p. 126, grifos do original).

Em 1937, conhece Allan Arbus, funcionário do departamento de propaganda da loja da família, com quem se casa aos 18 anos numa pequena cerimônia, contraindo o sobrenome com o qual ganharia notoriedade. Logo após, recebe de presente do marido uma câmera Graflex e é motivada a assistir uma aula com Berenice Abbott. O casal é contratado pelo pai de Diane para fazer os anúncios publicitários da Russek's nos jornais.

Em 1944, grávida de sua primeira filha, Doon, Diane começa uma pequena série de auto-retratos documentando a evolução de sua gravidez. São alguns dos poucos registros que fizera de si mesma.

Diane e Allan alugam um estúdio em Manhattan em 1946 e iniciam uma parceria profissional em fotografia de moda que duraria mais de uma década, dedicando-se ocasionalmente a seus trabalhos individuais. Um dos primeiros clientes regulares foi a revista *Glamour*. Suas fotografias também foram publicadas pela *Vogue*, *Seventeen* e por algumas agências de publicidade. Um retrato dessa época mostrando um pai e seu filho lendo jornais num sofá, publicado originalmente pela *Vogue*, foi incluído por Robert Steichen na exposição *Family of Man* do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York).

A parceria definia claramente as funções de cada um: Allan, mais afeito aos aspectos técnicos da fotografia, era quem operava a câmera e processava os filmes em laboratório, enquanto Diane atuava como uma espécie de cenógrafa e diretora artística, tendo as idéias para os ensaios e arranjando as locações e os adereços necessários. A dupla se

inspirava nos trabalhos de fotógrafos expoentes da área como Louise Dahl-Wolfe, Richard Avedon e Irving Penn.

Os anos 50 foram os mais produtivos da carreira do casal. Havia poucos aparelhos de TV nas casas norte-americanas e os anúncios publicitários que circulavam em revistas e jornais recebiam altos investimentos. Diane e Allan aproveitaram o período de prosperidade, fotografando capas para a *Glamour* e a *Seventeen* e fazendo vários trabalhos publicitários, que chegaram a figurar em páginas inteiras da *Life*. Tornaram-se os fotógrafos mais requisitados para as capas da *Seventeen*. Porém, suas fotografias nunca chegaram a ter grande influência no campo da fotografia comercial, muito menos a notoriedade das imagens de Avedon ou de Penn, fotógrafos “estrelas” das revistas *Harper’s Bazaar* e *Condé Nast*, respectivamente.

Allan esforçava-se em aprimorar sua técnica fotográfica, passando horas em seu laboratório, testando emulsões e papéis até atingir uma cópia perfeita. Segundo o amigo Eliot, numa viagem à Itália, o casal fotografou as ruas de Roma e apesar das imagens de Allan serem “maravilhosas”, as de Diane eram ainda melhores (BOSWORTH, 1984, p. 115).

Mas não houve rivalidades. Pelo contrário, Allan sempre incentivou o trabalho individual de Diane, mesmo porque sabia que ela nutria certa obsessão pela fotografia, por seu poder de captar o desconhecido e o excêntrico, como nenhuma outra mídia fazia.

Os Arbus trabalhavam intensamente, mas a fotografia de moda não os satisfaziam. Allan pretendia tornar-se ator e Diane, cada vez mais deprimida com seu papel na dupla, desejava, de algum modo, penetrar nas histórias das pessoas que fotografava, algo impossível nos editoriais de moda, que lidam apenas com a superfície. Buscava autenticidade nas pessoas, algo que lhe parecia muito distante das imagens cosméticas que produzia. Certa vez, comparando as roupas das modelos com as de pessoas comuns, comentou: “Quando as roupas pertencem a uma pessoa, elas assumem as características do

dono e ficam maravilhosas, ajustam-se ao corpo de uma maneira diferente” (ibid, p. 119).

Por volta de 1955, Diane ainda procurava moldar um estilo pessoal. De acordo com Allan, a confiança em suas capacidades como fotógrafa nunca estremeceu, mas havia certa insegurança quanto a o quê fotografar (ibid, p. 139).

Muitas de suas imagens não a agradavam. Inicia, então, dois cursos com a fotógrafa austríaca Lisette Model entre 1955 e 1957. As primeiras imagens que a aluna apresentou a Model eram vagas e granuladas, com intensa carga poética, como sugere Diane:

No começo, costumava fazer coisas bem granuladas. Era fascinada com o que os grãos faziam porque eles formavam um tipo de tapeçaria com todos aqueles pontinhos e tudo podia ser traduzido para essa mídia de pontos. A pele podia ser igual à água, que podia ser igual ao céu e você negocia com a escuridão e a luz e nem tanto com a carne e o sangue... Foi a minha professora, Lisette Model, que finalmente esclareceu que quanto mais específico você é, mais geral vai ser o resultado... (SUSSMAN; ARBUS, 2003, p. 141)

Estas primeiras imagens revelam também a influência patente dos primeiros trabalhos de William Klein. Os Arbus haviam adquirido nesse período o primeiro livro do fotógrafo, *Life is good and good for you in New York* *trance witness reveals*, de 1956.

Diane passa a fotografar interiores de teatros e cinemas e faz algumas imagens de acentuada carga irônica como *Carrol Baker on screen in “Baby Doll” (with silhouette), N.Y.C. 1956* (Carrol Baker na tela em “Boneca de carne”), em que sobrepõe a silhueta de um espectador de cinema à expressão erótica do rosto de Baker projetada na tela. Sandra Phillips vê nessas imagens um esforço da fotógrafa em examinar a relação entre o real e o fictício (2003, p. 54).

Seguindo os conselhos de Model, Diane começa a se tornar específica quanto a seus assuntos: os andróginos, os aleijados, os mortos, os moribundos, dos quais ela não desviava os olhos, segundo Model (SUSSMAN; ARBUS, 2003, p. 141). A professora,

famosa por fotografar extremos –pessoas gordas, magras, ricas ou pobres–, torna-se uma presença importante na construção de um estilo autoral que a aluna jamais abandonaria.

Durante as aulas, descobre o Hubert's Museum, espécie de circo de horrores de Nova York, e o Club 82, casa de espetáculos travestis, dois importantes redutos de *freaks*, que Diane exploraria nos primeiros ensaios fotográficos que publicou individualmente e que a ajudaram a traçar objetivos mais claros quanto ao caminho que tomaria na fotografia.

Vai repetidas vezes ao cinema assistir ao filme *Freaks* de Tod Browning (1932), cujos atores eram anões, gêmeos siameses, mulheres barbadas, albinos, bebês com lábios leporinos, entre outros.

Nesse período começa a sistematizar seus negativos e contatos, numerando-os, hábito que mantém pelo resto da carreira. Dentre os primeiros rolos numerados, há alguns negativos quadrados usados numa Rolleiflex 6x6, que logo seria abandonada em favor de uma Nikon 35mm. Diane só voltaria às cópias quadradas em 1962, formato que se tornaria uma das marcas de seu trabalho.

Em maio de 1959, a *Esquire*, planejando uma edição inteiramente dedicada à cidade de Nova York, encomenda uma pauta a Diane. O diretor de arte da revista, Robert Benton, tinha interesse especial por suas fotografias de interiores de teatros. Nesta época Diane usava negativos 35mm e havia parado de fazer cortes em suas imagens, ampliando todo o fotograma. Foi também nesse ano que o casal Arbus se separou. Allan continuaria ainda por alguns anos trabalhando com fotografia de moda, mantendo um estúdio e um laboratório. As fotos continuaram sendo creditadas a “Diane e Allan Arbus”, como o foram desde o início da parceria profissional.

Em outubro, Diane inicia a pauta para a *Esquire*, inaugurando uma longa relação com editores, revistas e suplementos de jornais nos quais publicaria 250 fotografias em mais de 70 artigos até 1971 (SOUTHALL, 1984, p. 152). Seu projeto pretendia mostrar a cidade do “elegante” ao “sórdido” e seria seu primeiro trabalho individual em revistas desde

sua separação. O ensaio, intitulado “The vertical journey - six movements of a moment within the heart of the city”, foi publicado na edição de julho de 1960, contando com seis fotografias 35mm legendadas pela própria Diane. A escolha dos modelos<sup>55</sup> já indicava o que viriam a ser seus principais interesses na década que se iniciava e apartava em definitivo seu trabalho individual da fotografia de moda.

O ingresso de Diane no mercado de revistas se dá num período de reformulações profundas no perfil editorial e gráfico das publicações. As fotografias ganhavam espaço privilegiado no novo *design* elaborado para as páginas. Jornalistas como Gay Talese, Norman Mailer e Tom Wolfe, expoentes do Novo Jornalismo norte-americano, escreviam para a *Esquire*, sob editoria de Harold Hayes, injetando elementos de ficção aos textos jornalísticos. Coincidência ou não, a fotografia de Diane Arbus parecia se adequar quase com precisão a essa nova abordagem, pois tanto ela como a proposta do Novo Jornalismo dependiam do envolvimento pessoal com os fatos e personagens que registravam.

Arbus procurava não apenas documentar pessoas, acontecimentos e ambientes tais quais eles lhe apareciam, mas de alguma forma superar suas simples aparências com grande uso da imaginação e de uma relação única que cultivava com seus personagens. Essa qualidade de exceder o mero registro fez com que suas imagens fossem por diversas vezes consideradas expressionistas.

A guinada das redações das revistas nos anos 60 provocou forte demanda por jovens fotógrafos que imprimissem um olhar pessoal aos fatos. As fotografias de Robert Frank e Bruce Davidson ilustraram as páginas da *Vogue*, *Vanity Fair*, *Esquire* e *Show* neste mesmo período.

Arnold Gingrich, fundador da *Esquire*, descreve o novo papel do fotógrafo: “...

---

<sup>55</sup> Foram publicados os retratos de Congo “The jungle creep”, apresentado pelo circo de horrores Hubert’s Museum como o “selvagem haitiano”; Dagmar Patino, representante da alta sociedade novaiorquina; o ator anão Andrew Ratoucheff; Flora Knapp Dickinson, regente da associação das Filhas da Revolução Americana; Walter Gregory, o “louco de Massachusetts”; e os pés de um cadáver.

O que se tem a mostrar, assim como o que se tem a dizer, deve ser largamente interpretativo na hora que uma revista mensal é lançada... A fotografia desempenha um duplo papel como historiadora e comentadora.” (ibid, p. 152).

Em 1960, começa a fotografar tipos mais mitológicos como o anão mexicano Lauro Morales, também conhecido como “Cha Cha”, e o “gigante judeu” Eddie Carmel no Hubert’s Museum, onde era apresentando como “O maior cowboy do mundo”. Arbus continuaria fotografando-os por quase uma década. Há imagens de Carmel em diversas ocasiões: em seu trabalho como vendedor numa agência de seguros, caminhando pelo Times Square Garden e nas ruas em meio aos carros do trânsito de Nova York. Foi construindo uma relação que lhe permitiu conhecer sua personalidade e seus hábitos. Apesar de ter coletado várias fotos de Carmel, Arbus só ampliaria a primeira delas em 1970. Destes encontros, resultou uma imagem que viria a ser uma das mais conhecidas de sua obra:

*Gigante judeu com seus pais no Bronx, N.Y. 1970.*

Até sua morte, em 1971, Arbus construiria e manteria com esmero o relacionamento com as pessoas que fotografava. Voltava ao Hubert’s Museum regularmente, mantendo contato freqüente com algumas das pessoas que se apresentavam na casa. Assistia às performances dos travestis que posaram para ela e era convidada para festas. Suas agendas trazem anotações do aniversário de alguns deles.

Em 1961, Arbus publica seis retratos em 35 mm na *Harper’s Bazaar*. Intitulado *The full circle*, o artigo, escrito por ela, tem como foco pessoas excêntricas e apresenta um grande avanço estilístico em relação a *The vertical journey*. Arbus só tornaria a redigir um artigo para acompanhar suas fotos três anos depois. O parágrafo introdutório de *The full circle* revela algumas preocupações para as quais Arbus começa a dar forma por meio de suas imagens. O artigo abre com as seguintes considerações:

Essas são cinco pessoas singulares que parecem metáforas de algum lugar além de onde estamos (...), são inventadas pela fé, autores e heróis de um

sonho real através do qual nossa própria coragem e astúcia são testadas e provadas; tanto que nos perguntamos repetidas vezes o que é verdadeiro, inevitável e possível e o que é se tornar isso que nós somos (ARBUS, 1984, p. 14, tradução livre da autora)

De fato, o segundo ensaio fotográfico de Arbus transparece maior unidade temática, confiança e clareza quanto a suas metas artísticas se contraposto ao ensaio do ano anterior. A fotógrafa demonstra maior apuro na composição dos elementos de cena e abandona a granulação presente em algumas imagens de *Vertical journey*, optando pela nitidez no foco, o que dá relevo à precisão psicológica dos personagens. Entre os fotografados, figuram modelos expressivos da fase inicial de sua carreira, pessoas que eram, de alguma forma, auto-invenções: a transsexual Miss Stormé de Larverie; Jack Dracula, o homem com 306 tatuagens; William Mack, conhecido por acumular todo tipo de quinquilharias que encontrava pelas ruas; Prince Robert de Rohan Courtenay, que acreditava ser o herdeiro do trono bizantino do Império Romano do Oriente; e Max Maxwell Landar, que tinha delírios de grandeza por se vestir como o Tio Sam.

Não se sabe ao certo quando Arbus passou a considerar a mudança para a Rolleiflex, câmera de médio formato, mas cartas enviadas a alguns amigos revelam que ela estava à procura de fotos mais claras e nítidas. Em 1962, por sugestão de Model, passa a sair com a Nikon e a Rolleiflex para se adaptar à nova câmera. Viaja de ônibus a Los Angeles para fotografar videntes que liam a sorte de algumas estrelas de Hollywood. Na Disneylândia, faz algumas das poucas fotografias sem personagens de sua obra, usando tanto o médio formato como o 35 mm.

Algumas das primeiras fotos feitas com a Rollei são publicadas: retratos de Marcello Mastroianni, pela *Show*, Norman Mailer e James T. Farrell, pela *Esquire*. Nesse período de adaptação ao novo aparelho, faz uma de suas imagens mais memoráveis, *Criança com uma granada de brinquedo no Central Park, N.Y.C. 1962*, retrato de um garoto segurando uma granada de brinquedo com a expressão bastante angustiada, contrastando

com a paisagem idílica do Central Park ao fundo. Esse pequeno conjunto é uma primeira amostra das composições centradas, em formato quadrado, que a consagrariam na fase madura de sua carreira.

De volta a Nova York, candidata-se à bolsa da Fundação Guggenheim com o projeto intitulado “American rites, manners and customs”. Conta com o incentivo de Lisette Model, Robert Frank, Walker Evans e Lee Friedlander, que recomendam a Arbus a apresentação de seu trabalho a John Szarkowski, então chefe do departamento de fotografia do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York). Sobre as fotografias de Arbus, Szarkowski, logo após, comentaria:

Eu realmente não gostava delas mas elas eram muito fortes e dava para sentir que ela [Arbus] era uma pessoa muito ambiciosa, realmente ambiciosa. Não de um jeito barato. Do jeito mais sério que pode existir. Uma pessoa que não ia se contentar com sucessos menores (...) Havia algo intocável nesse tipo de ambição. Você não pode manipulá-lo... Acho que ela desejava cada palavra que dizia, cada foto que tirava, tudo que fazia, acho que ela queria que tudo isso fosse perfeito –para alguma grande revelação que estava por vir. Apavorante! (SUSSMAN; ARBUS, 2003, p. 165)

No dia 15 de abril de 1963, recebe uma carta do presidente da Fundação Guggenheim, Henry Allen Moe, informando-lhe da conquista da bolsa, no valor de US\$ 5,000, e de que esta cobriria o período de um ano, começando em junho. Moe requisitava também uma carta-resposta manifestando ciência do prêmio. Arbus escreve: “Prezado Sr. Moe. Junto com minha notificação, meus profundos agradecimentos.” Moe replica: “Sua notificação é a mais curta de todas e não poderia existir melhor.” (ibid, p. 166).

Foi também nessa época que conhece o trabalho do alemão August Sander através de Walker Evans, que lhe apresenta a coleção de retratos “People of the Twentieth-Century”, um inventário dos tipos sociais da Alemanha durante a República de Weimar. Arbus adquire algumas imagens de Sander em coleções públicas e particulares. Segundo

Sandra Phillips, “nenhum outro fotógrafo da geração de Arbus foi capaz de fazer uso tão pessoal do trabalho de Sander” (2003, p. 56).

Nesse mesmo ano, visita pela primeira vez um campo de nudistas, o Sunshine Park em Nova Jersey. Escreve um artigo sobre o tema para a *Esquire*, “Notes on a nudist camp”. Porém, o texto e as fotos nunca foram publicados, aparecendo somente em 1984 na coletânea *Magazine Work*.

Arbus continuaria a perseguir o tema dos nudistas pelos próximos cinco anos, em campos de Nova Jersey e da Pennsylvania, despindo-se ela mesma para poder se inserir nos locais e fotografar seus freqüentadores. Em seu artigo desvela uma visão pessoal da experiência: “é como andar dentro de uma alucinação sem saber ao certo de quem é” (ARBUS; ISRAEL, 1984, p. 68). Arbus atentava para o caráter surreal daquele microcosmo social, relatando que a primeira pessoa que vê no Sunshine Park é um homem nu cortando grama. Havia tipos dos mais variados: fumando cachimbos, caminhando apenas de meias com um pacote de cigarros dentro, mulheres usando colares e chapéus. Chegou a participar de uma partida de vôlei nua, demonstrando certo desconforto com os pulos que tinha que dar sem roupas.

Arbus continuava a receber pautas de revistas e os anos de 1962 a 1964 foram bastante prolíficos. Fotografou para dois artigos publicados na edição de abril de 64 da *Harper's Bazaar*, um sobre “jovens herdeiras”, que incluía um retrato da jovem e futura atriz Mia Farrow, então com 19 anos; e o outro sobre parcerias de sucesso, intitulado “Affinities”, que traziam fotos de Lillian e Dorothy Gish, atrizes do cinema mudo hollywoodiano, e dos bailarinos Rudolf Nureyev e Erik Bruhn, entre outros.

Incentivada pelo amigo e editor da *Harper's Bazaar*, Marvin Israel, Arbus faz uma viagem pelos Estados Unidos de ônibus para completar seu projeto para a Guggenheim.

Em Baltimore, numa pauta para a *Esquire*, fotografa Blaze Starr, conhecida

como a “Rainha do Burlesco”. Duas fotos acompanharam o artigo “Blaze Starr in nighttown” da edição de julho da revista.

Em agosto, fotografa a episcopisa Ethel Predonzan em Santa Bárbara, Califórnia. Predonzan, que morara em Nova York, havia se mudado para a costa oeste pois acreditava que era lá que Jesus Cristo faria Sua segunda aparição na Terra no dia 4 de dezembro daquele ano.

Durante a mesma viagem, fotografa Mae West, então com 72 anos, para a revista *Show*. O relato do encontro, escrito por Arbus, é publicado junto às fotos. Dentre elas, consta uma de suas poucas imagens coloridas. O editor da revista receberia, logo após a publicação, uma carta enfurecida da atriz dizendo que as fotos eram “cruéis, pouco lisonjeiras e sem *glamour* algum” (BOSWORTH, 1984, p.197).

Em outubro, o MoMA adquire sete fotografias de Arbus, entre elas *Criança com uma granada de brinquedo no Central Park, N.Y.C. 1962*; *Marido e mulher na floresta num campo nudista, N.J. 1963*; *Aposentado e sua mulher em casa num campo nudista numa manhã, N.J. 1963*; e *Viúva em seu quarto, N.Y.C. 1963*.

No início de 1965 fotografa oito casais para o artigo “On marriage” da *Harper’s Bazaar*. O tema do casamento já havia sido cogitado por Arbus em 1960, segundo indica seu caderno de notas daquele ano. Porém, a pauta para a *Harper’s* se mostrou menos ambiciosa que seu projeto original, que previa depoimentos de Marilyn Monroe sobre o assunto e retratos de casais bastante ecléticos (SUSSMAN; ARBUS, 2003, p. 171).

As fotos publicadas mostravam casais convencionais numa felicidade apaziguadora, quase publicitária, que destoavam bruscamente do tipo de fotografia que Arbus vinha perseguindo com tanto empenho há quase uma década. O resultado foi bastante decepcionante para ela e sintomático das concessões que por vezes fazia para continuar recebendo pautas e pagamentos com certa regularidade<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Durante todo o período em que fotografou para a imprensa, Arbus nunca foi contratada, atuando sempre como *freelancer*.

O episódio, no entanto, foi uma exceção durante o longo convívio com os periódicos. Não havia uma fronteira nítida entre o trabalho comercial e pessoal de Arbus. Ambos se confundiam com frequência, fato um tanto raro na carreira da maioria dos fotógrafos, que costumam ter suas obras clivadas entre o trabalho de rotina, para publicação, e o independente, de fim de semana, quando empenham toda a capacidade criativa. Thomas Southall aponta que muitos dos projetos que interessavam a Arbus dependiam de credenciais de imprensa. O acesso a lugares restritos parecia ser uma das principais motivações para seu trabalho jornalístico:

Estive trabalhando numa pauta que me abriu várias portas que eu queria que se abrissem... É sobre o AMOR e é para a Time Life Books, então ninguém diz não (1984, p. 164).

Quase ao mesmo tempo, Arbus trabalhava num artigo para a *Esquire*, “Familial Colloquies”. Fotografou duplas novamente, desta vez de pais e filhos adolescentes. Uma das imagens, que acabou ficando de fora da edição, era um retrato da ensaísta Susan Sontag junto a seu filho David.

Inicia uma série de fotografias no Washington Square Park, que inauguraram uma nova mudança em seu trabalho: dispensa o marginador na ampliação de suas fotos, deixando as bordas irregulares, propositalmente toscas, com margens pretas e grossas. O novo procedimento mostrava o negativo por completo, sem cortes. O *New York Times*, alguns anos depois, publicaria uma resenha sobre o trabalho de Arbus, em que comenta essa característica: “(...) ocasionalmente há uma sutil sugestão de *pathos*, aqui e ali diluído levemente com um vago senso de humor. Às vezes, isso tem que ser acrescentado, as bordas da imagem beiram o mau gosto” (ibid, p. 165).

Com o incentivo de Marvin Israel, Arbus começa a ministrar um curso de fotografia na Parsons School of Design para cerca de doze alunos.

No mesmo período, o MoMA realiza a exposição “Recent Acquisitions:

Photography” e inclui duas fotos de Arbus, adquiridas no ano anterior: *Aposentado e sua mulher em casa num campo nudista numa manhã, N.J. 1963* e *Dois travestis, N.Y.C. 1961*.

Arbus solicita renovação da bolsa da Fundação Guggenheim e inclui no currículo a mostra recém-lançada pelo MoMA e o curso na Parsons. Recebe em março de 1966 a notificação de que sua solicitação, no valor de US\$ 7,500, fora aprovada.

As edições de março da revista *New York* e a de julho da *Esquire* trazem duas imagens suas: a primeira de James Brown (que acompanhava o texto da filha de Arbus, Doon) e a segunda de Brenda Diana Duff Frazier, eleita “debutante do ano” pela revista *Life* em 1938.

Arbus começa a trabalhar numa grande pauta encomendada pela *Harper's Bazaar* sobre artistas norte-americanos contemporâneos. Fotografa Roy Lichtenstein, Marvin Israel, James Rosenquist, Lucas Samaras, Frank Stella, entre outros, resultando no artigo “Not to be missed: the American art scene”, em julho de 1966.

Neste mesmo mês, descobre ter contraído hepatite e se afasta do trabalho por três meses. Enquanto isso, John Szarkowski, curador do MoMA de 1962 a 1991, planeja uma exposição chamada “New documents” para fevereiro do próximo ano. Seleciona três fotógrafos: Diane Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand para compor a mostra. O objetivo seria dar conta da fotografia documental contemporânea, cujo enfoque, segundo Szarkowski, teria se deslocado para metas mais pessoais, sobretudo pela atividade dos fotógrafos em questão (SUSSMAN; ARBUS, 2003, p. 181).

Nos meses subseqüentes, o curador começa a trabalhar na seleção das imagens junto a cada fotógrafo individualmente. Arbus enfrenta problemas com a autorização de uso das imagens de seus modelos. Visita algumas pessoas que fotografou nos anos anteriores para obter autorizações.

No final do ano viaja para Kingston, Jamaica, com sua filha mais nova, Amy, e faz um editorial de moda com crianças locais para um suplemento de moda do *New York*

*Times*. As fotos são publicadas em março de 1969, incluindo uma das poucas fotos coloridas de Arbus, na capa do suplemento, intitulado “Children’s fashions”.

A exposição “New documents” é inaugurada em fevereiro de 1967 com 30 fotografias de Arbus. O conjunto total de imagens, que incluía o trabalho de Friedlander e Winogrand, introduzia a noção de “paisagem social”, um olhar atento e crítico, e não sentimental, para os conflitos da vida moderna. A mostra, e especialmente o papel decisivo de Szarkowski à frente do MoMA, ajudariam a firmar o lugar da fotografia dentro dos museus norte-americanos.

Entre os convidados de Arbus para a vernissage, figuraram algumas das pessoas que costumava fotografar, como o gigante Carmel e o Príncipe Robert de Rohan Courtenay. A crítica especializada dá amplo destaque a seu trabalho, concentrando-se em seu tema central –os marginais, os *freaks*. Na resenha “Showing it like it is” (Mostrando as coisas como elas são), título que confere suposto realismo à obra da fotógrafa, John Gruen ressalta que as imagens são “brutais” e “ousadas” não só porque Arbus penetrou territórios fechados, mas porque ganhou a confiança de seus habitantes.

Incomodada com a repercussão da imprensa e com o número de telefonemas e cartas que passara a receber, viaja para a Flórida, com recursos do Guggenheim. Afirma, em correspondências, que após a exposição, passou a ser vista como uma *expert*, de personalidade incrivelmente amável, o que lhe causava bastante desconforto (ibid, p. 186).

Quando volta a Nova York, fotografa uma série de eventos, incluindo uma marcha pró-guerra do Vietnã em maio. Duas imagens dessa manifestação tornaram-se bastante conhecidas: *Garoto com chapéu de palha esperando para marchar numa passeata pró-guerra, N.Y.C. 1967* e *Jovem patriota com bandeira, N.Y.C. 1967*.

Em agosto vai ao Palisades Amusement Park, em Nova Jersey, para fotografar os vencedores e os perdedores da 30ª Competição Diaper Derby, uma corrida anual de bebês. Fotografa *Criança chorando, N.J. 1967* e *Mulher segurando seu filho, N.J. 1967*, publicadas

no ano seguinte pelo *Sunday Times Magazine* de Londres, no artigo “How to train a derby winner”.

Numa festa de natal para gêmeos em Nova Jersey, fotografa as irmãs Cathleen e Colleen Wade, de 7 anos, resultando na célebre imagem *Gêmeas idênticas, Roselle, N.J. 1967*.

Em fevereiro de 1968, Arbus cobre uma pauta para a *Esquire* e viaja para a Carolina do Sul por vários dias. Fotografa o doutor Donald Gatch, médico que atendia a população do distrito rural de Beaufort e fazia uma campanha para chamar a atenção das autoridades para a situação de miséria e subnutrição da região. Três imagens são publicadas no artigo “Let us now praise Dr. Gatch”, da edição de junho, clara alusão ao trabalho de Walker Evans para a FSA “Let us now praise famous men”.

O *Sunday Times Magazine* aproveita algumas imagens que Arbus havia feito independentemente e ilustra mais dois artigos nesse mesmo ano: “Dr. Glassbury widow” (7 de janeiro) e “Please don’t feed me” (21 de março).

Recebe, em março, uma pauta da revista *New York* para fotografar a atriz Viva, que havia atuado em filmes de Andy Warhol. Arbus faz um registro perturbador, mostrando Viva com seus seios nus e os olhos virados para cima, como se estivesse sob efeito de alguma droga. A atriz se defenderia, logo após, dizendo que fora enganada pela fotógrafa, que havia lhe dito que faria apenas uma tomada do rosto:

Essas fotografias são umas farsas. Pareço bêbada, mas eu não estava. Estava muito sóbria (...) Diane Arbus mentiu, trapaceou e me vitimizou. Confiei nela porque ela agia como uma mártir, uma pequena santa. Jesus! Por trás ela era tão ambiciosa como todos nós somos quando se trata de ganhar (BOSWORTH, 1984, p. 263)

Arbus continua a pesquisar assuntos, tanto para seus projetos pessoais como para seu trabalho em revistas. Demonstra interesse crescente em fotografar famílias

e planeja editar um livro com o título “Family Album”, que nunca chegou a ser feito. Grande parte das idéias que ela tinha neste período, como fotografar criminosos, internos de instituições psiquiátricas, clubes de sexo etc, estão expressas em cartas enviadas a Peter Crookston, editor do *Sunday Times Magazine*. As correspondências relatam alguns desentendimentos entre a fotógrafa e a revista quanto à questão do pagamento pelas fotos publicadas.

Em julho, é hospitalizada novamente com hepatite e descobre que na primeira ocorrência da doença, seu quadro clínico havia sido mal diagnosticado, pois não tinha apenas hepatite, mas alergia a anticoncepcionais e tranqüilizantes. Após a recuperação, começa a lecionar novamente, mas sem grande entusiasmo, admitindo que o fazia por falta de recursos.

Fotografa Eugene McCarthy e a viúva de Martin Luther King, candidato democrata à presidência da República, na mesma noite das eleições de 68, para a *Harper's Bazaar*. Faz mais alguns trabalhos para a *Esquire* e o *Sunday Times Magazine*, porém vê as propostas de trabalho minguarem. Não havia razões específicas para o declínio. Arbus aponta que sua reputação, que havia se tornado enorme nos últimos anos, talvez tenha atrapalhado a continuidade dos trabalhos (SUSSMAN; ARBUS, 2003, p. 196).

Southall vê no remanejamento das editorias das revistas um forte motivo para o fato, já que o trabalho dos fotógrafos *freelancers* dependia, como ainda depende, de contatos pessoais (1984, p. 170). A própria linha editorial das publicações sofria alterações com a chegada da conservadora era Nixon. O caráter experimental da *Harper's*, por exemplo, foi perdendo força.

Por volta de setembro inicia sessões de terapia com a psiquiatra Helen Boigon.

Em novembro, o *Sunday Times Magazine* lança uma edição especial sobre famílias, que inclui duas fotografias e texto de Arbus no artigo “Two american families”. As imagens estão entre as mais reproduzidas da obra da fotógrafa: *Jovem família do Brooklyn*

*indo a um passeio de domingo, N.Y.C. 1966 e Família no seu gramado num domingo em Westchester, N.Y. 1968.*

Viaja no meio de dezembro para as Ilhas Virgens, Caribe, para realizar uma segunda pauta para o suplemento do *New York Times*, “Children’s fashions”.

Demonstra, em carta a Crookston, desejo de fotografar deficientes mentais, irmãos gêmeos adultos e mulheres que se submeteram a cirurgias plásticas.

Em fevereiro de 1969, Crookston deixa o *Sunday Times Magazine* e torna-se editor da revista inglesa *Nova* e convida Arbus para fazer algumas pautas para a publicação.

O ex-marido de Arbus, Allan, fecha seu estúdio em Nova York e muda-se para a Califórnia para seguir a carreira de ator, o que representa grande mudança na rotina profissional da fotógrafa. Apesar de lidar com as revelações e as ampliações de seus próprios negativos desde o início da carreira, a maior parte de seus filmes costumava ser processado pelos assistentes de Allan, no estúdio agora fechado. Arbus passa, então, a dedicar maior parte de seu tempo ao trabalho de laboratório.

Por indicação do amigo Richard Avedon, Arbus é convidada a fotografar uma câmera fotográfica para um anúncio publicitário. Embora a idéia de trabalhar com publicidade fosse, segundo ela, “repugnante”, admite que o pagamento era muito alto para ser recusado (ibid, p. 197). Arbus, de fato, mostrava-se bastante impaciente e intransigente em fotografar assuntos que não partissem de suas idéias. Costumava sugerir pautas incansavelmente aos editores.

Em abril, viaja para Londres para fotografar para a *Nova*. Começa a trabalhar com sócias de pessoas famosas, convocadas pela revista por meio de anúncios em alguns jornais: Winston Churchill, Elizabeth Taylor, Sophia Loren e a rainha Elizabeth. Em paralelo, Arbus fotografa os bonecos do famoso Museu de Cera Madame Tussaud e um grupo de adolescentes motociclistas na cidade de Brighton.

De volta aos EUA, realiza um trabalho para a agência de seguridade social do

governo, o Social Security Administration, viajando para a Flórida para fotografar alguns beneficiários da agência. Entre eles, Andrew Ratoucheff, o anão russo que Arbus conhecera em 1960, numa pauta para a *Esquire*. Durante a mesma viagem, fotografa o fisiculturista Charles Atlas para o *The London Sunday Times*.

O trabalho de Arbus começa a ganhar maior proeminência dentro dos museus norte-americanos. Três fotos são compradas pelo Metropolitan de Nova York e cinco pelo Instituto Smithsonian. Dez imagens compuseram uma exposição itinerante do MoMA neste ano, *New Photography U.S.A.*, e outras nas mostras *Human Concern/Personal Torment: the Grotesque in American Art*, no Whitney Museum, e *Thirteen Photographers*, no Pratt Institute.

Em carta ao ex-marido, Arbus demonstra profunda irritação com a ampla exposição e reconhecimento de seu trabalho e com a imitação de seu estilo:

Me sinto paranóica e perseguida... Em parte por causa das malditas honrarias e das pessoas querendo me ver e me mostrar fotos iguais as minhas e museus querendo cópias sem nenhuma remuneração. Tudo isso significa que eu não posso fotografar. E a maioria das coisas que estou fazendo é uma porcaria... Odeio o mundo da fotografia e os fotógrafos. Todo mundo está usando Rolleis e Portriga [o papel fotográfico que ela usava] e ampliando com bordas (ibid, p. 200)

No verão de 1969, Arbus consegue algumas permissões para fotografar instituições de deficientes mentais de Nova Jersey, projeto para o qual vinha ativando contatos há pelo menos um ano. O conjunto de imagens marca um novo momento de reformulação de suas opções estéticas. Em vez da nitidez do foco, agora a busca é por imagens anuviadas. A mudança, no entanto, não se dá com facilidade. Arbus relata a Allan algumas dificuldades em atingir o equilíbrio ideal entre a luz do flash e a do ambiente, o que a fazia perder muitas imagens:

não sei se o flash não funcionou ou se funcionou apenas como

preenchimento, mas elas são bastante borradas e irregulares, mas algumas são deslumbrantes [sic]. FINALMENTE o que eu estava procurando. E parece que eu descobri a luz do sol, o sol do fim de tarde do início do inverno. É simplesmente maravilhoso. Em geral, parece que eu corrompi toda sua técnica brilhante, fazendo todo o possível até obter imagens EXATAMENTE como instantâneos, só que melhores (...) (ARBUS, 2003, p. 203, destaques do original)

Arbus planeja um livro sobre mulheres com deficiência mental e mostra-se animada com a idéia. O projeto, porém, não foi concluído por ela, sendo postumamente editado apenas em 1995 por sua filha Doon, resultando no livro *Untitled*:

O livro sobre as mulheres retardadas me entusiasma. Eu posso fazê-lo em um ano... é a primeira vez que encontro um objeto em que a multiplicidade é o principal. Quero dizer, não estou apenas procurando pela MELHOR foto entre elas. Quero fazer um monte... E acho que sou capaz de escrevê-lo porque eu realmente adoro elas (ibid, p. 203, destaque do original).

A ênfase na quantidade, e não mais nas particularidades que definem a unicidade de uma imagem, é explicitada pelas legendas dessa série. O hábito de legendar as imagens de maneira descritiva, beirando a redundância, sempre com o local onde a foto foi captada e o ano, é sistematicamente abandonado pela primeira vez. As fotografias de doentes mentais trazem apenas a inscrição “Untitled 1970-1971” (sem título), sem localização e com datação vaga.

No final do ano, John Szarkowski convida-a para pesquisar e editar um material para o projeto de uma exposição sobre fotojornalismo no MoMA, intitulado “The iconography of daily news”. Arbus vê-se animada com o tema e com a perspectiva de ser paga com regularidade durante alguns meses, pois, apesar do prestígio crescente, sua posição financeira sempre fora instável.

Viaja novamente ao Caribe na passagem de ano para fotografar para o suplemento “Children’s fashions” do *New York Times Magazine*.

Decide se candidatar a um apartamento em Westbeth, um prédio no West

Village voltado para artistas. Dentre os requisitos, constavam: seriedade do trabalho artístico do candidato, avaliado por um grupo de artistas, e uma renda anual máxima que não deveria exceder US\$ 8,400. A mudança é encorajada por amigos que, preocupados com seus acessos de depressão, esperavam que ela se sentisse menos só na nova casa.

Arbus consegue um apartamento no nono andar e se muda em janeiro de 1970 com suas duas filhas. Um atraso na liberação de recursos atrasa o início do projeto de Szarkowski sobre fotojornalismo para junho. Enquanto isso, Arbus organiza um portfólio com dez fotografias no formato 20x24 e pretende confeccionar 50 cópias para serem vendidas por US\$1,000 cada. Marvin Israel elabora o *design* do material.

Em setembro, viaja a Los Angeles para fotografar uma comunidade de aposentados e outra de pessoas solteiras para o *The London Sunday Times Magazine*. Era a primeira pauta depois de um longo período. As fotos são publicadas na edição de janeiro do próximo ano.

No mês seguinte, recebe o prêmio Robert Leavitt da Sociedade Americana dos Fotógrafos de Revistas. Arbus comparece na cerimônia sem grande entusiasmo.

A confecção de seu portfólio se arrasta por alguns meses devido a alguns erros do fabricante. Nesse mesmo período, trabalhando no projeto do MoMA, descobre cerca de 8 mil fotografias do fotojornalista Weegee, morto em 1968, por meio de uma mulher com quem o fotógrafo morara. Seleciona 383 delas para o projeto e cogita uma futura exposição individual dessas imagens.

Arbus continua a fotografar os deficientes mentais em Nova Jersey e enfrenta problemas com seu equipamento. Sente-se cada vez mais inclinada a trocar de câmera e a abandonar o uso do *flash* à luz do dia, uma das características marcantes de seu estilo até então. Após emprestar uma Pentax 6x7 do fotógrafo Hiro, parceiro de estúdio de Avedon, decide comprar a mesma máquina. Sem dinheiro, programa uma aula em seu apartamento em Westbeth para levantar fundos.

O ano termina sem que Arbus consiga a pauta que vinha fazendo todos os finais de ano no Caribe para o suplemento de moda infantil do *NYT*.

No início de janeiro de 1971, anuncia seu curso nos jornais. Planeja dar aulas para uma turma pequena, mas acaba aceitando 28 candidatos e organiza dez sessões semanais. Confessa a Allan não se sentir estimulada com o curso, nem com o material apresentado pelos alunos (ibid, p. 215). Encomenda uma Pentax 6x7 do Japão por intermédio de Hiro.

Arbus visita diversas vezes a retrospectiva do trabalho de Walker Evans, exposta no MoMA.

Nesse período, recebe uma pauta da *Time-Life Books* para trabalhar um tema genérico, o “Amor”. Planeja fotografar irmãos gêmeos idosos, uma mulher que cria um macaco como se fosse seu filho, um casal de deficientes físicos e uma mulher que cria 150 gatos em casa.

Candidata-se a uma bolsa concedida pela Fundação Ingram Merrill, contando novamente com uma carta de recomendação de John Szarkowski. O projeto inscrito é intitulado de “The Quiet Minorities” e a descrição revela a intenção de fotografar todo tipo de Diferença, “aquelas provocadas por acidentes, por escolha, pela fé, por nascimento, e também a Similaridade na Diferença, os grupos, clubes e associações para cada uma dessas diferenças” (ibid, p. 218). Arbus sistematiza o interesse por um tema que, de alguma forma, já vinha fotografando desde o início de sua carreira: mini-sociedades, pequenas subculturas cravadas na sociedade norte-americana, como os nudistas de Nova Jersey, os travestis, os deficientes mentais e os artistas de circo. Arbus não ganha a bolsa.

No final de fevereiro, viaja a Alemanha para acompanhar o amigo Marvin Israel, cujas pinturas estavam sendo expostas em Hannover. Fotografa Helene Weigel, viúva de Bertolt Brecht, para a *Harper's* e entra em desacordo quanto ao pagamento. Em carta a Allan, comenta que a revista se recusava a custear as despesas da viagem:

Eu estava tão brava e às lágrimas e todos eles eram educados... Ruth [Ansel, editora de arte] negando conhecimento e responsabilidade, mostrando interesse e simpatia sobre o quanto eles eram detestáveis, mas recusando qualquer ajuda real. Num momento teve o atrevimento de dizer que Geri [Trotta, editor] tinha me dado a pauta como um favor! (ibid, p. 220)

Algumas unidades de seu portfólio ficam prontas e em maio a revista *Artforum* publica em matéria de capa o lançamento do material, intitulado “A box with ten photographs - Diane Arbus”, contendo algumas das imagens que começavam a despontar como as mais populares de sua obra. Quatro delas foram expostas em “New Documents” em 1967 e todas acompanhavam legendas escritas a mão pela autora. Richard Avedon adquire as duas primeiras caixas. A brasileira Bea Feitler, amiga de Arbus e diretora de arte da *Harper's*, compra a nº 5. O artista plástico Jasper Johns compra o nº 6. Ao que tudo indica, apenas quatro unidades foram vendidas antes de sua morte (ibid, p. 220). O portfólio é único em sua obra, pois foi inteiramente editado por Arbus, sem a intervenção de curadores e editores.

Ela ainda fotografaria neste ano o casamento da filha do presidente Nixon para o *London Times*, em junho, e o Piquenique Anual da Federação dos Deficientes Físicos, para o qual fora convidada.

Em Massachussets, dá uma aula de retrato junto a Lee Friedlander e Garry Winogrand na Hampshire College. Quando volta a Nova York, recebe uma carta da Little People's Convention, encontro anual de anões, em resposta a um pedido que Arbus havia feito para fotografar o evento. A carta recusava a solicitação dizendo: “nós temos nossas próprias pessoas pequenas para nos fotografar” (BOSWORTH, 1984, p. 313). O episódio foi bastante penoso para a fotógrafa, segundo relatos de amigos.

Na noite de 28 de julho, é encontrada morta na banheira de seu apartamento. Arbus havia tomado uma alta dose de barbitúricos e o corpo, em estado de decomposição, tinha incisões profundas nos pulsos. A última página escrita de seu diário data do dia 26. As

páginas referentes aos dias 27 e 28 foram arrancadas do caderno, provavelmente por alguma autoridade que esteve no local, e nunca foram recuperadas.

## Considerações finais

Num mundo onde a apetência por imagens só faz crescer, Diane Arbus produziu retratos generosos e francos, que dependiam visceralmente da colaboração do modelo e não de um lampejo de sorte ou da culminação de um momento apoteótico. Não era fotógrafa de surdina ou de ciladas, interessava-se pelos seus modelos exibindo-se como modelos. Aproveitava-se da convicção de uma sociedade de que era preciso estar visível para poder existir. Uma dialética profunda entre natureza e artifício se esgueira ao longo de sua obra. Acusada de praticar uma fotografia desalmada e perversa, que explorou ao limite a dor do próximo, Arbus provoca ainda hoje reações contraditórias de espanto e ternura, sendo, talvez por isso mesmo, objeto de enorme culto. É evidente que suas imagens de travestis, anões e dementes eram recebidas com uma dose de choque muito maior em sua época do que hoje. Já estamos (pelo menos acreditamos estar) devidamente “imunes” a esses impropérios imagéticos.

Seu trabalho é apontado como uma das pontes que ligam a fotografia modernista à pós-modernista e como o ponto de fusão entre a fotografia de moda, o fotojornalismo e uma forte visão pessoal. De variadas formas, seus interesses artísticos, o desinteresse pela beleza canônica e a vigorosa ironia de sua obra aplainaram os caminhos de fotógrafos que lhe sucederam: Peter Hujar, Mary Ellen Mark, Les Krims, Robert Mapplethorpe, Nan Goldin, entre outros.

O que buscamos delinear neste estudo é a constante mítico-alegórica na composição das imagens e na apresentação de personagens, paisagens e objetos de cena. Frequentemente Arbus fotografava personagens com nítido afã performático, reclinados ao excesso da exibição. Aproveitava-se do regime de visualidade do cinema, dos espetáculos de cabaré, dos circos de horrores e dos carnavais.

Talvez possa se especular que essa propensão decorra, em parte, do ceticismo quanto aos movimentos sociais e políticos que a fotógrafa reiteradamente demonstrava (isso nos anos 60, período de forte contestação social). Não confiava na fotografia como uma crônica histórico-social, pelo menos não na **sua** fotografia.

Exaltava o Ser, com todas as suas nuances e ambigüidades, não se esforçava em fazer aderir neles nenhum predicado exógeno. Suas imagens são, por vezes, cômicas, grotescas, parodísticas, monumentais, mas nenhum adjetivo parece se encaixar docilmente à sua obra, daí a profusão de leituras contraditórias que inspirou.

Apesar de sempre figurar nas listas de fotógrafos modernos, Arbus entreviu e explorou durante todo o tempo uma das propriedades mais arcaicas da fotografia. Na fatura, suas imagens nos falam do conluio que a fotografia estabeleceu, desde sua origem, com as superfícies, que nunca retornam uma imagem justa de nós mesmos. É aí, nessa falha, que Dubois vê o local de origem da ficção, dos dramas e dos fantasmas (1993). Se é assim –instiga-nos Arbus– mais vale a ironia, o teatro de imagens assumido como tal, a representação alegórica, a pose como ela deve ser: centrada, exibicionista e despachada.

## Referências bibliográficas\*

ADAMS, R. Bringing out the dead: inside the Arbus archive. **American Quarterly**, College Park, mar 2005, vol.57, n.1, p. 207-222.

\_\_\_\_\_. Diane Arbus and the fashioning of freaks. In: \_\_\_\_\_. **Strange company: women, freaks, and others in twentieth-century America**. 1997. 263 p. Tese (Doutorado em Filosofia). University of California, 1997.

ALETTI, V. Show stopper. **Aperture Magazine**, Nova York, outono/2005, n. 180, p. 44-51.

ALEXANDER, M. D. Diane Arbus - a theatre of ambiguity. **History of Photography**, Oxford, v. 19, n. 2, 1995, p. 120-123.

ARBUS, D. **Diane Arbus** - Untitled. Nova York: Aperture, 1995.

\_\_\_\_\_. **Revelations**. Nova York: Random House, 2003.

\_\_\_\_\_. **Magazine Work**. Nova York: Aperture, 1984.

\_\_\_\_\_ e ISRAEL, M. **Diane Arbus** - an Aperture Monograph. Nova York: Aperture, 1972.

ARMSTRONG, C. A house on a hill, Hollywood, Cal. 1963. **Artforum International**, Nova York, v. 38, nov 1999, p. 123.

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.

---

\* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BARTHES, R. **A câmara clara** - nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. A mensagem fotográfica. In \_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 11-25 a.

\_\_\_\_\_. Diderot, Brecht, Eisenstein. In \_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 85-92 b.

\_\_\_\_\_. O terceiro sentido. In **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 45-61 c.

BAUDRILLARD, J. **América**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BOGDAN, R. Profiles of presentation. In **Freak Show** - presenting human oddities for amusement and profit. Chicago: The University of Chicago Press, 1990, p. 119-266.

BOSWORTH, P. **Diane Arbus** - a biography. Nova York: Norton, 1984.

BUDICK, A. Gender and politics. **History of Photography**, Oxford, v. 19, n. 2, 1995, p. 123-126.

\_\_\_\_\_. **Subject to scrutiny**: Diane Arbus's american grotesque. 1996. 248 p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Institute of Fine Arts, New York University, Nova York, 1996.

BUTLER, J. Surface tensions. **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 30 jun. 2006.

CALLAS, D. A fusão das artes ... isso é arte!. **Autor**, São Paulo, Ago. 2004. Disponível em: <<http://www.revistaautor.com.br/artigos/2004/38dgc.htm>>. Acesso em 20 maio 2006.

CHAN, S. The Performativity of Death: Yukio Mishima and a Fusion for International Relations. **Borderlands e-journal**, Adelaide, Out. 2003. Disponível em: <[http://www.borderlandsejournal.adelaide.edu.au/vol2no2\\_2003/chan\\_mishima.htm](http://www.borderlandsejournal.adelaide.edu.au/vol2no2_2003/chan_mishima.htm)>. Acesso em 22 maio 2006.

DECARLO, T. A fresh look at Diane Arbus. **Smithsonian Magazine**, Washington, maio 2004. Disponível em: <<http://www.smithsonianmag.com/issues/2004/may/arbus.php?page=1>>. Acesso em mar. 2006.

DORFMAN, E. Untitled. Book review. **The Women's Review of Books**, Wellesley, v. 13, n. 4, Jan. 1996, p. 17.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

ESTEVEZ, J. Diane Arbus Revelations. **Revista Fotosite**, São Paulo, n. 4, Fev./Mar. 2005, p. 54-59.

EXPÓSITO, A. M. O tempo suspenso. Fotografia e relato. **Studium**, Campinas, n. 16, outono 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>>. Acesso em 15 abr. 2006.

FARINA, M. Na altura da carne e depois do espelho. **Studium**, Campinas, n. 13, outono 2003. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/13/4.html>>. Acesso em 15 abr. 2006.

GOLDBERG, V. e SILBERMAN, R. **American Photography: a century of images**. São Francisco: Chronicle Books, 1999.

GOLDBERG, V. The discomfort of strangers. **Vanity Fair**, Nova York, Nov. 2003, p. 238.

\_\_\_\_\_. Icons, in **The power of photography** - how photographs changed our lives. Nova York: Abbeville Press, 1991, p. 135-162.

GROSS, F. Arbus and the critical atmosphere surrounding portraiture in the 1960's. In \_\_\_\_\_. **Fairy tales for grown-ups: Diane Arbus's social panorama**. 2005. 305 p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Graduate Faculty in Art History, The City University of New York, Nova York, 2005.

HEARTNEY, E. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HULICK, D. E. Diane Arbus's expressive methods. **History of Photography**, Oxford, v. 19, n. 2, 1995, p. 107-116.

\_\_\_\_\_. Diane Arbus's women and transvestites. **History of Photography**, Oxford, v. 16, n. 1, 1992, p. 34-39.

HUTCHEON, L. The Politics of Postmodernism: Parody and History. **Cultural Critique**, Minneapolis, n. 5, 1986-87, p. 179-207.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia** – ensinamento das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

JEFFREY, I. Diane Arbus and the past - When She Was Good. **History of Photography**, Oxford, v. 19, n. 2, 1995, p. 95-99.

JEUDY, H. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LEE, A.W. e PULTZ, J. **Diane Arbus: family albums**. New Haven: Yale University, 2003.

LISSOVSKY, M. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In DOCTORS, M. (Org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 142-155.

\_\_\_\_\_. O refúgio do tempo no tempo do instantâneo. **Lugar comum** - estudos de mídia, cultura e democracia, Rio de Janeiro, n. 8, 1999, p. 89-109.

LUBOW, A. In communion with the outsider - what Diane Arbus was shooting for. **The New York Times Magazine**, Nova York, 14 set. 2003, p. 27-44.

MACHADO, A. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In PARENTE, A. (Org.) **A imagem-máquina** - a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 100-116.

MCCLURE, R. Diane Arbus – Exposed at last for decades, her over-protective daughter kept much of Diane Arbus's work from public view. **The Financial Times**, Londres, 13 dez. 2003, p. 34.

MISHIMA, Y. **Confissões de uma máscara**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

MOLES, A. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

NICKEL, D. R. **Picturing modernity**: highlights from the photography collection of the San Francisco Museum of Modern Art. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1998.

O'BRIEN, B. Learning to read - the epic narratives of Diane Arbus and August Sander. **Art New England**, Brighton, out-nov 2004, p. 22-23 e 67.

PHILLIPS, S. S. The question of belief. In ARBUS, D. **Revelations**. Nova York: Random House, 2003, p. 50-67.

PRICE, D. Surveyors and surveyed. In **Photography**: a critical introduction. Nova York: Routledge, 2000, p. 65-115.

PRICE, D. e WELLS, L. Thinking about photography: historically and now. In **Photography**: a critical introduction. Nova York: Routledge, 2000, p. 9-64.

ROSE, B. Diane Arbus: the American scene as the American nightmare. In **Autocritique** - essays on art and anti-art 1963-1987. New York: Weidenfeld & Nicolson, 1988, p. 33-36.

RUBINFIEN, L. The mask behind the face. **Art in America**, Nova York, n. 6, jun-jul 2004, p. 96-105.

\_\_\_\_\_. Where Diane Arbus went. **Art in America**, Nova York, n. 9, out 2005, p. 65-75.

SCHJELDAHL, P. Arbus in the dark. In **The Village Voice**, Nova York, 24 jan. 1995, p. 75.

SEGAL, D. Double Exposure - A Moment With Diane Arbus Created A Lasting Impression. **The Washington Post**, 12 maio 2005, p. C01.

SEKULA, A. Dismantling modernism, reinventing documentary (notes on the politics of representation). In GAIGER, J. e WOOD, P. (Org.) **Art of the Twentieth century**. New Haven: Yale University Press, 2003, p. 139-145.

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

SENNETT, R. A sociedade intimista. In **O declínio do homem público**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 317-409.

SHIELDS, M. K.. **Masking in photography and the art of Diane Arbus and Eugene Meatyard**. 2001. 466 p. Tese (Doutorado em Filosofia) - School of the Arts Richmond, Virginia Commonwealth University, Richmond, 2001.

SOMERS-DAVIS, L. Diane Arbus. **Encyclopedia of Twentieth-Century Photography**. Routledge, 2005. Disponível em: <<http://www.routledge-ny.com/ref/20Cphoto/arbus.html>>. Acesso em: 13 jan. 2006.

SONTAG, S. **Ensaaios sobre fotografia**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

SOUTHALL, T. The magazine years, 1960-1971. In ARBUS, D. e ISRAEL, M. **Magazine Work**. New York: Aperture, 1984, p. 152-171.

SUSSMAN, E. **Lisette Model**. New York: Phaidon Press, 2001.

\_\_\_\_\_ e ARBUS, D. A chronology. In ARBUS, D. **Revelations**. New York: Random House, 2003, p. 121-225.

SZARKOWSKI, J. **Modos de olhar**. Nova York: Museum of Modern Art, 1999.

TRAINER, L. The missing photographs: an examination of Diane Arbus's images of transvestites and homosexuals from 1957 to 1965. **Athamor**, Tallahassee, n. XVIII, Florida State University, 2000, p. 77-80.

VAN LIER, H. La cellularité photonique: Diane Arbus. In **Histoire Photographique de la Photographie**. Paris: Le Cahiers de la Photographie, 1992, p. 146-154.

XAVIER, I. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.