

## Anormais na obra fotográfica de Diane Arbus

### *Abnormals in the photographic work of Diane Arbus*

Daniela Szwertszarf<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo investiga a relação entre a iconografia teratológica e a fotografia artística através da análise da obra fotográfica de Diane Arbus (1923-1971). Seu olhar inovador aborda questões relevantes sobre os novos sentidos do anormal. Nos anos 60, a redefinição dos conceitos de norma e desvio faz o monstro passar da ordem do outro para a ordem do idêntico. As produções teóricas de Michel Foucault, Jean-Jacques Courtine, Erving Goffman e Ieda Tucherman oferecem as ferramentas necessárias para a discussão sobre a obra de Diane Arbus na sua relação com o universo teratológico.

**Palavras-chave:** Fotografia. Monstros. Anormais. Contracultura. Diane Arbus.

#### Abstract

This article studies the relation between teratological iconography and artistic photography through an analysis of Diane Arbus' (1923-1971) photographic work. Her innovative gaze raises relevant questions about the new meanings of the abnormal. In the 60s, the redefinition of norm and deviance concepts turns the monster from the realm of the other to the realm of the identical. Theoretical works of Michel Foucault, Jean-Jacques Courtine, Erving Goffman and Ieda Tucherman offer necessary tools to the discussion of Diane Arbus' work in relation to the teratological universe.

**Key words:** Photography. Monsters. Abnormals. Counterculture. Diane Arbus.

## 1 Introdução

Neste artigo, procuraremos relacionar o olhar específico de Diane Arbus com o olhar geral dos anos 60 sobre os anormais. No século XIX, as feiras de exibição das monstruosidades viveram o seu apogeu, celebrando o olhar cruel sobre o corpo diferente. Do século XIX até a metade do século XX, o monstro passa da alteridade radical para a ordem do idêntico. O termo *freak* se populariza, nos anos 60, ganhando variações de sentido que refletem mudanças históricas na percepção

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). É mestre (2011) em Comunicação Social, pelo Programa de Pós-Graduação da UFRJ, na linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas. E-mail: ladrilho7@yahoo.com.br.



sobre o corpo anormal. No entanto, ainda subsistem muitas barreiras que o impedem de integrar-se na sociedade como igual. Diane Arbus não só estava inserida no contexto da sensibilidade de sua época, como foi uma das responsáveis por trazer a anormalidade para um campo de visibilidade que ela própria ajudou a forjar. Tentaremos esboçar uma interpretação do seu trabalho a partir das fotografias e da relação de Diane Arbus com os seus modelos.

## **2 Monstros: da alteridade à igualdade**

Em 1880, a exibição dos monstros estava entre as atrações mais populares em capitais como Londres, Nova Iorque e Paris. No entanto, essa data marca o auge e o começo do declínio desse tipo de diversão popular. Está nascendo um novo sentimento de compaixão pelos monstros. Isso se dá, em parte, devido ao desenvolvimento de uma nova ciência, a teratologia, que vai afirmar a humanidade dessas almas confinadas em corpos fenomenais. Esse sentimento, porém, é muito frágil. A proximidade com o corpo monstruoso vai continuar a despertar repulsa.

Com o progressivo desaparecimento das feiras de diversões, torna-se cada vez mais escassa a possibilidade, para um cidadão médio, de se ver diante de um corpo disforme. O olhar médico passa a ser o único olhar legítimo a se deitar sobre as anomalias corporais, ao classificar qualquer outro olhar que se detenha sobre o corpo anormal como patológico. Este saber enquadra a população determinando, por idade e por sexo, os riscos inerentes à prática de frequentar as feiras de exibição de monstros. Surgem, nesse momento, as classificações psiquiátricas que têm o olhar por objeto, como, por exemplo, as perversões. O que ocorre, portanto, é que o campo das anomalias sai dos objetos e passa aos sujeitos. Ele deixa de ser atribuído às deformidades físicas para classificar os olhares postos sobre elas. A curiosidade pelos monstros será considerada perversa e doentia, a não ser que seja exercida por um médico. A deformidade humana, progressivamente, deixa de ser vista como corpo monstruoso para passar a ser considerada como corpo enfermo.

O reconhecimento da enfermidade vai se fazer sentir entre as normas sociais da percepção da anomalia, principalmente, depois da Primeira Guerra Mundial, quando um grande número de mutilados retorna da guerra para o convívio da sociedade civil. Desenvolve-se um discurso de assistência que enxerga a necessidade de uma solidariedade coletiva para com esses deficientes corporais, os

*handicaps*. O período entre as duas guerras substitui o enfermo pelo mutilado. Este termo, “mutilado”, traz embutida a noção de que a invalidez deve ser compensada através de ações sociais.

A exibição dos monstros só desaparece completamente depois da Segunda Guerra Mundial. O que se vê, do final do século XIX até a primeira metade do século XX, é o monstro passar da ordem do outro para a ordem do idêntico. O espetáculo dos monstros só pode prosperar à medida que o laço de identificação do espectador com o objeto da exibição é fraco.

### **3 Diane Arbus e os anos 60**

A carreira de Diane Nemerov começa nos anos 40, quando ela se casa com Allan Arbus. Ambos iniciam uma bem-sucedida parceria como fotógrafos de moda. Constantemente insatisfeita, dada a profundas crises de depressão, Diane Arbus decide abandonar a parceria, em 1956, para lançar-se numa jornada própria. Começa, assim, a carreira de Arbus como fotógrafa artística que vai perdurar até 1971, ano do seu suicídio. Durante o período em que Arbus está fotografando, por Nova Iorque e arredores, ocorre uma ampliação do olhar lançado sobre a deformidade física e as deficiências corporais. Mais do que uma ampliação da visibilidade, o importante é que esse olhar torna-se mais sensível. Durante os anos 60 e 70, multiplicam-se os dispositivos legais e administrativos em prol dos portadores de deficiências. Entre o fim dos anos 1950 e o começo dos anos 1980, surgem vários grupos que militam em nome do *handicap*. Diane Arbus é representativa dessa nova sensibilidade, assim como o sociólogo Erving Goffman, sobre quem falaremos adiante.

Do final do século XIX à metade do século XX, assistimos à passagem do moderno ao pós-moderno (TUCHERMAN, 1999). Na sociedade moderna, ou sociedade disciplinar, haviam sido criadas normas de submissão do corpo às normas sociais, para que ele fosse moldado através de meios de confinamento. Esse investimento sobre o corpo individual projetou sobre ele uma visibilidade maior do que nas épocas anteriores. Devido a essa grande visibilidade, ocorre uma quebra da homogeneidade do corpo social construído pela disciplina e pela vigilância. Nas décadas de 1960 e 1970, surgem novos corpos: o corpo feminino e feminista, o corpo *hippie*, o corpo *gay*, o corpo *punk*, os *skinheads*, etc.

Os meios de controle, no entanto, começam a alastrar-se. A sociedade disciplinar passa por uma transformação (FOUCAULT, 1987). Surgem novos discursos e novos modelos de administração. A fábrica é substituída pela empresa. Os modos de confinamento são substituídos por um controle permanente. O desvio é reapropriado na lógica do consumo. Percebe-se que uma aplicação de poder mais sutil (e lucrativa) pode ser adotada. A partir dos anos 1960, a norma é relativizada. Surgem novas práticas de desvio corporal e de “de intervenção nos corpos que se utilizam da estética do bizarro como forma de se opor à norma” (ibidem, p. 130-132). Tatuagens, *body piercing* e outras marcações corporais abrem o caminho para uma nova análise do *freak*.

A apreensão dos *freaks* e a noção do monstro não poderiam se manter as mesmas. Na década de 1960, com o movimento da contracultura, surge um novo fenômeno ligado à aparência e expressão do corpo. “Se anteriormente *freak* designava uma pessoa que portasse malformações ou deformações, nos anos 60, toda a contracultura começa a reconhecer-se como *freak*” (ibidem, p. 143). Os membros da contracultura abarcam desde os *hippies* até os integrantes de grupos de esquerda. Eles controlam sua aparência física e comportamento social, tornando as normas irrelevantes.

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

As atitudes de resistência passam a ser exercidas no próprio corpo. Para Tucherman, “o bizarro passou a significar uma nova postura social, transformando-

se numa estratégia de afirmação da diferença, mas também de fuga dos sistemas disciplinares” (ibidem, p. 144). A música *Freak out!*, de Frank Zappa, líder do grupo *Mothers of Invention*, seria uma espécie de manifesto, que afirma a rejeição a padrões de pensamento considerados obsoletos e restritivos, para expressar criativamente as suas relações com o ambiente imediato e com a estrutura social.

Dessa forma, a relação afetiva com as aberrações passa de um equilíbrio entre a repulsão e atração, para uma relação de atração e identificação. No período moderno, o *freak* representava a alteridade radical. A sedução do *freak*, a partir dos anos 1960, “é indicar o que nós somos, todos nós. Os monstros não representam mais o Outro, senão um eu escondido dentro de cada um” (ibidem, p. 145). No caderno de anotações de Diane Arbus, encontra-se uma citação que mostra a ressonância entre a sensibilidade de Arbus com o contexto: “Se somos todos *freaks*, nossa tarefa é nos tornarmos o máximo possível o *freak* que nós somos” (PHILLIPS, 2003, p. 54).

### **3 O olhar implicado: relação entre Arbus e seus temas**

No final do século XIX, o monstro era a alteridade radical. Nos anos 1960, o monstro é entendido como uma construção cultural. Portanto, a monstruosidade reside no olhar de quem olha, e não no corpo de quem é olhado. O outro reside dentro de cada um. A partir daí, Diane Arbus vai poder trabalhar uma nova visão sobre a deformidade física, a excentricidade e a diferença. Seu método para alcançar esse propósito é bastante rigoroso, incluindo pesquisas, marcações prévias de encontros e, principalmente, a construção de uma relação consistente com o sujeito a ser fotografado. Essa é a principal característica da forma de Arbus fotografar: o seu envolvimento com o tema.

O livro *Estigma*, escrito pelo sociólogo Erving Goffman, é considerado complementar à obra de Diane Arbus. Ambos são emblemáticos da mudança do olhar sobre o corpo anormal. Tanto o livro de Goffman quanto as fotografias de Arbus traduzem um desejo de “arrancar o disforme, o mutilado, o enfermo da alteridade monstruosa, e garantir a sua integração na comunidade dos corpos comuns” (COURTINE, 2008, p. 331). O livro *Estigma* esclarece os tipos de tensões que envolvem o encontro de um “estigmatizado” com um “normal”, e nos ajuda a perceber porque é importante não coibir esses encontros.

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

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

As interações sociais vão ser cada vez mais marcadas por uma “desatenção calculada”, ou pela “não-atenção polida”, cujo objetivo será o de reduzir os contatos entre os olhos, estabelecer a distância, “aliviar o peso dos modos e dos tempos de observação do corpo de outrem” (COURTINE, *op. cit.*, p. 334). A norma exige que o olhar não se demore sobre a anomalia física.

O indivíduo estigmatizado pode se retrair com o encontro, ou aproximar-se com agressividade, o que pode provocar no seu interlocutor uma resposta desagradável, tornando o face-à-face uma situação de muita violência. Para ele, as situações sociais são fonte de uma profunda angústia. Como também é angustiante para o normal, que pode reagir abertamente e sem tato ante a deficiência, ou mesmo não fazer nenhuma referência explícita a ela. Isso pode significar, para o estigmatizado, tanto uma agressividade quanto uma falta de cuidado.

Sentimos que o estigmatizado percebe cada fonte potencial de mal-estar na interação, que sabe que nós também a percebemos e, inclusive, que não ignoramos que ele a percebe. O desconforto se manifesta nas referências cuidadosas, palavras comuns da vida cotidiana que de repente se tornam tabu, o olhar vago, a ligeireza artificial, a loquacidade compulsiva, a seriedade embaraçosa (GOFFMAN, *op. cit.*, p. 27-28).

Courtine defende que esse olhar, ainda que incômodo, não deve ser recalçado. A tendência do “normal” será a de evitar contatos sociais com os estigmatizados, o que é pior para o estigmatizado. A insegurança sentida pela pessoa portadora de uma deformidade pode levar à deficiência quase fatal do sistema do “eu”, na medida em que ela nunca deixa de pensar em si como uma pessoa inferior.

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

Diane era tão atraída pelos *freaks* quanto por eles repelida. Alguns a assustavam. Essa era uma de suas motivações ao ir para o *Hubert's Museum*: ela queria sentir medo e dominar o medo. Ficava, por horas, olhando para o andar gingado da mulher gorda de cheiro forte, a destreza do homem sem braços que acendia um cigarro com os fósforos segurados pelos dedos do pé. Quando Diane, pela primeira vez, abordou os *freaks* fora do palco com a sua câmera, eles a olhavam com indiferença; pareciam insolentes, taciturnos; eles não se sentiam bem com uma “normal”. Ela era gentil e paciente, indo lá todos os dias, conversando com todos, para que se acostumassem com sua presença, até que “ela se tornou quase uma da gangue”, disse Presto, que estava apresentando o seu ato de comer fogo no *Hubert's Museum*, na mesma época. Uma vez que ela sentia que os *freaks* confiavam nela, pedia para eles posarem (BOSWORTH, 1984, p. 167).

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



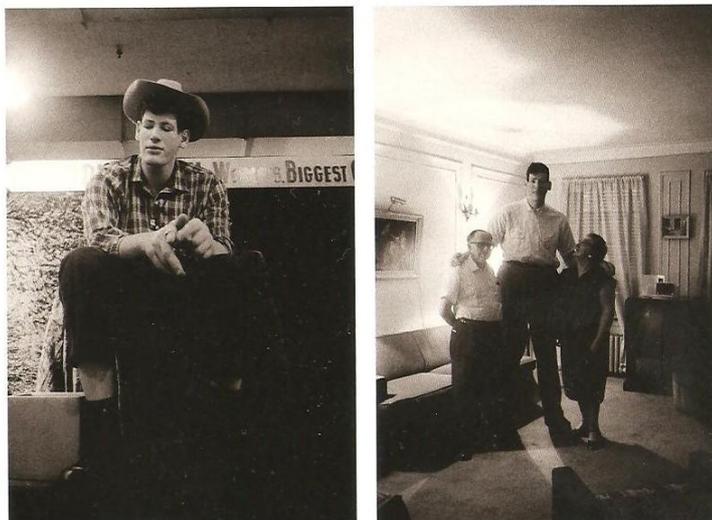
Folha de contato com fotos do anão mexicano Lauro Morales, no seu quarto de hotel, em 1960.  
Fotos: ARBUS; ARBUS, 2003.

A relação aprofundada entre Diane e aqueles que ela fotografava permitiu-lhe evitar clichês. Diane fotografou Lauro Morales, o anão mexicano, diversas vezes, tendo a oportunidade de conhecer seus pensamentos e hábitos. Nos negativos de 1960, vemos Morales no seu quarto de hotel. Diane procura retratá-lo como uma pessoa feliz, divertida, com senso de humor, e muito bem resolvida com seu corpo. Se compararmos esse negativo com a famosa foto de 1970, veremos que o tempo deu a Arbus e a Morales uma maturidade e segurança que é imediatamente sentida na imagem. A foto de 1970 é muito mais provocativa em relação ao tipo de imaginário que criamos sobre o anão em geral. Morales está nu, enrolado apenas por uma toalha. A conexão entre a fotógrafa e o modelo era palpável, quase erótica. Como havia dito Diane em determinada ocasião, tirar uma fotografia tem a ver com sedução (ibidem, 1984).



*Mexican dwarf in his hotel room, N.Y.C., 1970.*  
Foto: ARBUS; ARBUS, 2003.

Considerar que essa relação é interesseira por parte de Arbus, seria desmerecer a capacidade de percepção, entrega e confiança por parte dos estigmatizados. Vemos, através da pose nas fotos, que todo o trabalho era fruto de uma imensa colaboração mútua. Essa relação que Diane mantinha com quem fotografava é o que fez dela uma fotógrafa inteira, generosa, e não perversa. O tempo e a intimidade permitiram a Diane apurar a sua sensibilidade. É o que percebemos também nas fotos que ela tirou de Eddie Carmel, o gigante judeu do *Bronx*.



Eddie Carmel no *Hubert's Museum* como o maior caubói do mundo, e Eddie em casa com seus pais, ambas de 1960.  
Fotos: ARBUS; ARBUS, 2003.

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



*A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y.C., 1970.*  
Foto: ARBUS; ARBUS, 2003.

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

Eles desenvolveram uma grande amizade. Diane convidou-o para a abertura da exposição *New Documents*, no MoMA, em 1967. Eddie convidou Diane até sua casa, para que Diane o fotografasse lá, no *Bronx*, aonde ele vivia com seus pais, que tinham estatura “normal”. Ele estava morrendo lentamente de uma doença nos ossos, mas continuava falando sobre se juntar ao carnaval. Ele fazia o papel do *cawboy* mais alto do mundo para o circo *Ringling Brothers*, na *Madison Square Garden*. De 1962 até 1970, Diane retornou várias vezes ao apartamento de Eddie até capturar a imagem que queria, na qual o gigante e seus pais se confrontam mutuamente (BOSWORTH, 1984).

Diane se entregava para aqueles que ia fotografar assim como eles se entregavam a ela. Nesta folha de contato, temos um exemplo claro de como Diane aprofundava a experiência, envolvendo-se de corpo inteiro.



Folha de contato #44567 de um casal no sofá.

Fotos: ARBUS; ARBUS, 2003.

Nessa folha de contatos, podemos ver que, no segundo *frame* de cima para baixo, na segunda coluna, Diane está nua, deitada por sobre o colo do rapaz negro. Essa foto é altamente reveladora da disponibilidade de Diane em relação àqueles

que fotografava. Esse tipo de relação nos prova que Diane não buscava apenas o olhar invasivo ou chocante. Ela buscava verdadeiramente a experiência, como disse Marvin Israel. Registrava a experiência com os olhos mais honestos e precisos. A fotografia de Arbus se situa entre a violência e a doçura, produzindo retratos ambíguos e únicos. Para Marion Magid, por fim, a grande humanidade de Arbus foi ter santificado a privacidade que ela parece ter violado (MAGID *apud* PHILIPS, 2003, p. 331).

Diane disse ter ficado horas olhando para a foto *Coney Island bather, 1941* de Lisette Model (ARBUS *apud* SUSSMAN, 2003, p. 192). Uma das anotações do caderno de Diane fazia referência a uma sabedoria oriental que dizia passar-se do tédio ao maravilhamento. A foto da banhista, assim como a foto *Untitled (10) 1979* emana uma espécie de permissão, um tipo de “*let it be*”, uma redenção.



*Untitled (10) 1970-71*  
Foto: ARBUS; ARBUS, 2003.

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

Diane Arbus estava largamente inserida no contexto de sua época. Nos anos 1960, o *freak* passa a ser associado a qualquer comportamento que se desvie da norma. No entanto, o sentimento de compaixão para com os anormais esmaecia. Assim que a presença dele se torna concreta, surge o incômodo. Para alcançar um novo olhar sobre as diferenças e excentricidades, Arbus busca um envolvimento com o fotografado. Diane estabelece uma cumplicidade única, que transparece nas suas fotos através da humanidade que é atribuída a cada diferença. A exaltação da singularidade do ser é a marca registrada do seu trabalho.

## REFERÊNCIAS

ARBUS, Diane; ARBUS, Doon. **Diane Arbus: Revelations**. New York: Random House, 2003 .

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

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

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

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

PHILLIPS, Sandra S. The question of belief. In: ARBUS, D.; ARBUS, D. **Diane Arbus: Revelations**. New York: Random House, 2003. p.50-67

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

TUCHERMAN, Ieda. **Breve História do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Passagens, 1999.

Artigo:

Recebido em: 23/11/2012

Aceito em: 27/12/2012