



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**WENDEL ALVES DE MEDEIROS**

**IMAGEM, PODER E CORPO:**  
**Da programação disciplinar à desconfiguração em Diane Arbus**

**Fortaleza**

**2014**

**WENDEL ALVES DE MEDEIROS**

**IMAGEM, PODER E CORPO:**

**Da programação disciplinar à desconfiguração em Diane Arbus**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.

**Fortaleza**

**2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- M44i      Medeiros, Wendel Alves de.  
            Imagem, poder e corpo : da programação disciplinar à desconfiguração em Diane Arbus /  
            Wendel Alves de Medeiros. – 2014.  
            121 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte,  
            Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2014.  
            Área de Concentração: Comunicação – Fotografia e audiovisual.  
            Orientação: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.
- 1.Arbus,Diane,1923-1971 – Crítica e interpretação. 2.Imagem corporal. 3.Corpo humano –  
            Aspectos simbólicos. 4.Corpo humano – Aspectos sociais. 5.Poder(Ciências sociais). 6.Imagens  
            fotográficas. 7.Crítica fotográfica. I. Título.

**WENDEL ALVES DE MEDEIROS**

**IMAGEM, PODER E CORPO:**

**Da programação disciplinar à desconfiguração em Diane Arbus**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

A citação de qualquer trecho desta dissertação é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Orientador)

Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dr. Silas de Paula

Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico à minha família, Francisco Alves Medeiros, Maria Irene Medeiros, Rudney Alves de Medeiros e Narla Silva Lopes de Medeiros. Pilares importantíssimos em minha trajetória.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, acima de tudo.

Ao orientador Prof. Dr. Osmar Gonçalves do Reis Filho, pela gentileza, presteza, cuidado e condução clara e objetiva deste trabalho. Suas considerações e sugestões foram cruciais; aprendi muito nesses dois anos de pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC.

Aos colegas professores do Curso de Licenciatura em Artes Visuais do IFCE, lugar de amplas discussões no campo da arte que inevitavelmente influenciaram esta pesquisa.

Ao Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte (LICCA) e ao Grupo de Estudos sobre Vilém Flusser, ambos da UFC, pela partilha materializada nas leituras que de alguma forma estão presentes neste trabalho.

## RESUMO

Imagem, poder e corpo: da programação disciplinar à sua desprogramação em Diane Arbus, trata sobre como a linguagem fotográfica, em relação ao poder, produziu a imagem do corpo. Versamos, nesta pesquisa, sobre como fotógrafos construíram modos de ver e fazer ver a imagem corpórea nas sociedades disciplinares de Michel Foucault (1999) e do controle de Gilles Deleuze (1992). A fotografia, nesse contexto, vai ser considerada como um dispositivo disciplinar, usada por diferentes instituições interessadas em moldar o corpo, adequá-lo ao regime de produção em voga. Trabalhamos a hipótese de que os modos de ver e fazer o corpo funcionariam como programas, *softwares conceituais*, formais e estéticos executados em função de um sistema maior representado pela disciplina. O que aconteceria se o *software disciplinar* fosse desprogramado? A desprogramação seria uma relação de forças entre os próprios fotógrafos? Seria a programação um modo de dessubjetivação e a desprogramação um processo de subjetivação em que os fotógrafos trabalhariam suas próprias produções de realidades? Irrealidades dentro da realidade? Objetivamos com o exposto identificar modos de ver e fazer ver um corpo reprogramado, verdadeiros movimentos de desprogramação, de insurgência e desruptividade dentro desse *software operacional disciplinar*. Destacamos a figura da fotógrafa Diane Arbus como um desses fotógrafos que problematizaram os usos da fotografia dentro dessa perspectiva disciplinar, atravessada por relações de saberes-poderes. Convocamos Arbus como um ponto nodal dessas relações na história da fotografia. Além de Foucault (1999) e Deleuze (1992), como aporte teórico necessário a esta pesquisa, convocamos Flusser (1985), Fabris (2004), Rouillé (2009), Sontag (2004), Soulages (2010) e Kuramoto (2001).

Palavras-chave: Imagem. Poder. Corpo. Programa. Arbus.

## ABSTRACT

Image, power and body: From disciplinary programming to its own deprogramming based on Diane Arbus, it deals about how the photographic language, in relation to power, has produced the body image. In this research, we have raised issues on how photographers have created manners of seeing and making to see the corporal image in the societies of Michael Foucault (1999) and the control of Gilles Deleuze (1992). The photography, in this context, will be considered as a disciplinary tool, used by several institutions interested in shaping the body, adapting it to the production regime in evidence. We have worked on the hypothesis that the manners of seeing and making the body would work as conceptual softwares, formal and esthetic executed in function of a greater system represented by the discipline. What would happen if the disciplinary software were deprogrammed? Would the deprogramming be a relation of power amongst the photographers themselves? Would the programming be a desubjectivation and the deprogramming a subjectivation process in which photographers would work on their own realities? Unrealities within the reality? We aimed to indentify manners of seeing and making to see a reprogrammed body, real movements of deprogramming, insurgency and disruptive ways within this disciplinary operational software. We highlighted the photographer Diane Arbus as one of these photographers who have problematized the usage of photography under the disciplinary perspective, through relations of knowledge-power. We have Arbus as a nodal point of these relations throughout the photography history. Besides Foucault (1999) and Deleuze (1992), as theoretical support were also taken Flusser (1985), Fabris (2004), Rouillé (2009), Sontag (2004), Soulages (2010) and Kuramoto (2001).

Keywords: Image. Power. Body. Program. Arbus.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem do jovem Kafka .....	p. 28
Figura 2: “Ainda um pouco” .....	p. 30
Figura 3: Auguste Luchet - 1855-1859 .....	p. 31
Figura 4: <i>Carte de Visite</i> .....	p. 33
Figura 5: <i>Jules Léotard - after Disdéri albumen carte de visite</i> .....	p. 35
Figura 6: <i>Courbet – O atelier do artista</i> .....	p. 37
Figura 7: Presos de Birmingham (1860-1862) .....	p. 41
Figura 8: Perfis criminais de Bertillon .....	p. 42
Figura 9: Fichas criminais com impressões digitais, 1891 .....	p. 44
Figura 10: <i>Animal Locomotion</i> .....	p. 46
Figura 11: Estudos de movimento .....	p. 47
Figura 12: Paciente de histeria em observação médica no Hospital Salpêtrière .....	p. 48
Figura 13: Duchanne de Boulogne .....	p. 50
Figura 14: <i>Sisters</i> .....	p. 52
Figura 15: Família de trabalhadores migrantes que fogem da seca em Oklahoma .....	p. 54
Figura 16: <i>Untitled</i> .....	p. 56
Figura 17: <i>The Law of Series</i> .....	p.62
Figura 18: Propaganda da Coca-Cola .....	p. 64
Figura 19: Retoques digitais nas fotos de candidatos ao cargo de governador nos estados brasileiros .....	p. 66
Figura 20: <i>New York. Manhattan</i> .....	p. 70
Figura 21: Ensaio <i>La Moquette</i> .....	p. 72
Figura 22: <i>Fat Lad</i> .....	p. 81
Figura 23: <i>Fanny Mills</i> .....	p. 82

Figura 24: <i>A Castle in Disneyland</i> .....	p. 92
Figura 25: <i>Lady Bartender at home with a souvenir dog</i> .....	p. 93
Figura 26: <i>Blaze Starr in her Baltimore home</i> .....	p. 95
Figura 27: <i>Two friends at home</i> .....	p. 96
Figura 28: <i>Hermaphrodite and Dog in Carnival</i> .....	p. 97
Figura 29: <i>Child with a toy hand grenade in Central Park</i> .....	p. 98
Figura 30: Folha contato de <i>Child with a toy hand grenade in Central Park</i> .....	p. 100
Figura 31: <i>Dwarfs</i> .....	p. 102
Figura 32: <i>Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C.</i> .....	p. 103
Figura 33: <i>Untitled (6)</i> .....	p. 107
Figura 34: <i>Ken Moody and Robert Sherman</i> .....	p. 111
Figura 35: <i>Sem título</i> .....	p. 113
Figura 36: <i>Untitled # 408</i> .....	p. 115

## SUMÁRIO

Introdução .....	11
1. Instalação .....	21
2. Execução .....	27
3. <i>Upgrade</i> .....	40
4. Rumo à desprogramação .....	57
5. Reprogramação em Arbus .....	76
6. Dissecando a reprogramação em Arbus .....	90
7. Desconfigurações nos programas ou Arbus 2.0 .....	92
8. Considerações finais .....	117
Referências .....	119

## Introdução

Esmiuçando os engendramentos do poder e seus efeitos imputados aos indivíduos, esta pesquisa surge como uma inquietação que decide investigar a relação entre poder, imagem e corpo na fotografia. Com nossos questionamentos, abrimos então uma discussão sobre como a linguagem fotográfica, apropriada pelo poder, produziu a imagem do corpo.

Primeiramente, o presente trabalho leva em consideração que o corpo – como um dos grandes temas da cultura – é uma questão que não se fecha, ou seja, não se resume ao seu invólucro e nele há um verdadeiro ponto nodal de múltiplos investimentos. Sobre o corpo existem hoje concepções e visões que se diferenciam radicalmente da máxima essencialista do “penso, logo existo”, de René Descartes. É o corpo em troca com o meio; corpo cibernético; corpo biológico; corpo virtual; corpo mídia; corpo-suporte na arte; tantos corpos, portanto, tantas visões que em certa medida esses *corpos-possíveis* implodem quaisquer noções universais do sujeito e da existência de um “eu” imutável.

De acordo com Santaella (2004, p. 9), “muito do que percebemos e experienciamos é construído socialmente: nossa identidade psíquica e sexual, o que constitui o prazer, a dor, onde estão as fronteiras do eu”. Dessa forma, não seria obstatante pensar o corpo como fruto da atuação de forças que o modificam e até o controlam em diferentes momentos na história da humanidade. Segundo Greiner e Katz (2001):

A ideia de um corpo controlado e/ou construído remete a Foucault, que descreve o corpo como o sítio onde os discursos se inscrevem, como um ponto nodal das relações produtivas de poder. Em vários textos, Foucault duvidou da existência material e separada de um corpo fora de sua existência social. [...] Foucault vai estudar constelações diferentes de poder (hospital, regimes políticos, escolas, prisões etc.) como nexos fundamentais ao entendimento das configurações do corpo (GREINER; KATZ, 2001, p. 67).

Pensando o corpo em conexão inseparável de sua existência social e também como um ponto atravessado por relações produtivas de poder, convocamos o filósofo francês Michel Foucault (1999) para ser o aporte teórico dessas questões, na tentativa de que ele possa contextualizar e elucidar como se dá essa mecânica de atuação do poder sobre os corpos. Foucault vai nos dizer que tanto o poder – que atinge o corpo – quanto

o biopoder – que atinge a espécie humana – vão assumir formas heterogêneas por intermédio de dispositivos disciplinares interessados em vigiar, controlar e punir os indivíduos. Essa coerção e disciplina advêm de saberes e são materializados por diferentes instituições interessadas em moldar, impor normas ao corpo e dele extrair toda a sua capacidade física para responder aos anseios produtivos. O interesse do poder, segundo Foucault (1999), é controlar o corpo para estar apto a suas funções produtivas dentro de um regime de produção capitalista fabril que permeou o século XIX e atingiu seu ápice no século seguinte. Esses conceitos nos despertaram particular interesse e encontram-se nas obras *Vigiar e punir: o nascimento da prisão* (1999), *Microfísica do poder* (1979) e *História da sexualidade I* (1988).

Para esta pesquisa, o corpo é inteiramente constituído pelo discurso foucaultiano. Santaella (2004, p. 66) reforça nossa escolha ao afirmar que “com Foucault, descortinou-se um campo de investigação relativo à ação das práticas culturais, instituições, saberes e poderes sobre a experiência do corpo”.

Foucault não pôde dar continuidade a suas questões referentes ao corpo; outros autores, portanto, seguiram investigando nesse caminho a partir de seus construtos conceituais. Dessa gama de perspectivas com base foucaultianas, interessa-nos algumas observações tecidas pelo renomado filósofo francês Gilles Deleuze (1992) em relação às sociedades que se instauraram em função do poder. Concentramo-nos em extrair de Deleuze (1992) uma atualização sobre as ditas sociedades disciplinares foucaultianas, principalmente quando nos diz que a partir do momento em que o capitalismo passa a atuar em escala planetária com foco no setor de serviços, sociedade disciplinar é o que já não somos mais. Deleuze trará então o conceito de sociedade do controle, que para a pesquisa em questão, vai ser de suma importância quando adentrarmos o século XX com suas transformações políticas, sociais, econômicas e culturais que atravessaram o corpo.

Natural que as questões que envolvessem as relações produtivas de poder e o corpo fossem também reverberar no campo imagético por intermédio da arte. Propositamente não vemos sentido separar a fotografia do campo artístico por acreditarmos que essa discussão do que seja ou não arte foge ao escopo desta pesquisa. Concentraremos, portanto, nossas inquietações especificamente na fotografia. A razão dessa escolha é que a fotografia, diferentemente da pintura e do desenho, vai ser alardeada como um invento maquínico capaz de reproduzir o real sem a mediação direta do homem no suporte, não temos a mão sendo conduzida por uma decodificação mental

incidindo no papel ou outro material, *cosa mentale*, como teria dito o pintor italiano Leonardo da Vinci em seu tratado sobre a pintura, a fotografia em seus primórdios alimentará a crença de que ela é uma janela transparente para o mundo, um recorte obtido pelo disparar de um botão da máquina fotográfica. É preciso salientar que Rouillé (2009) vai somar a essas considerações o fato de que a fotografia vai refletir toda a ânsia pelo desenvolvimento e a modernização que a Revolução Industrial e suas máquinas a vapor desencadearam no século XIX. É na sociedade oitocentista que a fotografia vai surgir e se juntará ao bojo de tantas outras invenções tecnológicas que se sucederam nesse período.

Como um saber, a fotografia, por intermédio dos homens – chamados de daguerreotipistas até posteriormente receberem a alcunha de fotógrafos –, vai produzir poder, ou seja, pelos usos que os fotógrafos destinaram ao aparelho fotográfico, podemos pensar que a fotografia vai então também atuar como um dispositivo disciplinar. Existem várias concepções de outros filósofos a partir de Foucault do que seja dispositivo, mas fiquemos com a sua definição clássica a respeito:

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Do exposto acima é possível pensar que várias instituições – do núcleo familiar aos hospitais psiquiátricos – utilizaram a fotografia como um dispositivo, interessadas, por intermédio das imagens produzidas nas suas máquinas fotográficas, em moldar, vigiar e controlar os indivíduos, bem como também promover um cuidado à vida, ao corpo-espécie.

Portanto, a partir da fotografia, notadamente esta pesquisa se atém a investigar as diferentes configurações imagéticas que o corpo assume na sociedade disciplinar foucaultiana e posteriormente na sociedade do controle deleuziana.

Interessa-nos, com isso, versar sobre como os fotógrafos foram construindo seus modos de ver e fazer ver a imagem corpórea dentro desse contexto disciplinador sobre o corpo e o corpo-espécie. Delimitamos um percurso para investigar esses modos de ver e fazer ver o corpo, que se inicia com o surgimento da fotografia na sociedade oitocentista, fortemente marcada, segundo Rouillé (2009), pela fotografia-documento, que atravessa o século XX, mas que a partir dos anos de 1950 sofrerá mudanças

conceituais, estéticas e formais, que aos poucos caracterizarão a chegada da fotografia-expressão, termo também cunhado por Rouillé (2009).

Trabalharemos a hipótese de que esses modos de ver e fazer o corpo se assemelhariam ao funcionamento de programas, espécie de *software conceitual*, formal e estético, aplicativos que seriam executados em função de um sistema maior que representaria a disciplina.

O conceito de programa surgiu a partir das leituras do filósofo tcheco Vilém Flusser. Ele contribuiu de forma ímpar na construção de um pensamento filosófico em que as imagens produzidas por aparelhos são pensadas além de suas funções técnicas. Também como aporte teórico, escolhemos trabalhar com a obra *Filosofia da caixa preta* (1985), livro que apresenta-nos o conceito de imagens técnicas e demonstra a capacidade delas de criarem fascínio magicizante sobre o homem e a vida em sociedade.

Por imagens técnicas compreendemos as que são produzidas por aparelhos: fotografia, TV, vídeo, cinema, internet, entre outros. Novamente vamos nos ater à imagem técnica fotográfica. Na perspectiva flusseriana, o indivíduo, ao fazer parte de uma civilização da imagem, programa imagens e impõe suas mensagens. Segundo Flusser (1985):

Uma distinção deve ser feita: hardware e software. Enquanto objeto duro, o aparelho fotográfico foi programado para produzir automaticamente fotografias; enquanto coisa mole, impalpável, foi programado para permitir ao fotógrafo fazer com que fotografias deliberadas sejam produzidas automaticamente. São dois programas que se coimplicam. Por trás destes há outros. [...] O econômico-social: aparelho programado para programar o aparelho industrial, comercial e administrativo. O político-cultural: aparelho programado para programar aparelhos econômicos, culturais, ideológicos e outros. [...] todo programa exige metaprograma para ser programado. [...] Isto implica o seguinte: os programadores de determinado programa são funcionários de um metaprograma, e não programam em função de uma decisão sua, mas em função do metaprograma (FLUSSER, 1985, p. 16).

É a partir da noção de programa que vamos estabelecer uma ponte entre o pensamento foucaultiano e flusseriano. A máxima de que todo programa exige um metaprograma aproxima a ação de cada fotógrafo em sintonia ou não com as questões pertinentes à disciplina e ao poder. Cada fotógrafo, de acordo com Flusser (1985), seria então um programador. Os fotógrafos programariam seus programas para serem executados em conformidade com os preceitos do *software operacional sociedade disciplinar*, produzindo imagens que vão vigiar, punir e adestrar o corpo.

O que aconteceria se o *software disciplinar* fosse desprogramado? Como seria essa operação do outro lado da linha do poder? A desprogramação seria uma relação de forças entre os próprios fotógrafos? Seria a programação um modo de dessubjetivação e a desprogramação um processo de subjetivação em que os fotógrafos trabalhariam suas próprias produções de realidades? Irrealidades dentro da realidade?

Mediante o exposto, objetivamos nesta pesquisa identificar modos de ver e fazer ver um corpo reprogramado, movimentos de desprogramação, de insurgência, desruptividade dentro do *software operacional disciplinar*, portanto, novas perspectivas que envolvam a imagem do corpóreo.

Para tanto, destacamos a figura da fotógrafa Diane Arbus como um desses fotógrafos que problematizaram os usos da fotografia dentro dessa perspectiva disciplinar, atravessada por relações de saberes-poderes. Arbus é convocada como um ponto nodal na história da fotografia. Claro que não panfletamos nesta pesquisa que somente Arbus vai irromper na lógica operacional de tantos programas imagéticos arraigados a esse sistema operacional disciplinar ou do controle. Acionamos Arbus por talvez representar um momento em que sua produção imagética vai dar conta de outras questões que se distanciam da transparência e objetividade da fotografia-documento. As imagens de Arbus vão estabelecer espécie de jogo da irrealidade dentro da realidade; acionarão com questões bem distantes do mundo e muito próximas de um particular universo, verdadeira desprogramação. De acordo com a construção metafórica que criamos nesta pesquisa, Arbus vai desinstalar o programa disciplinar que tanto acompanhou a fotografia e o corpo desde o século XIX.

Além da ironia, personificada pelo uso do documental em favor da construção de imagens que se assemelhariam a um *trompe l'œil*, Soulages (2010, p. 214) vai apontar que “máscara, artifício, ilusão: são esses os objetos das fotos de Arbus. São também os componentes da fotografia: uma foto é uma pseudocópia do real, aparentemente um artifício.” Selecionamos abaixo um conjunto de imagens que nos proporcionará um caráter amostral de que em sua obra ora aparece um desses conceitos e noutros, encontraremos os três em confluência.

Figura 23: *A castle in Disneyland, Cal., 1962*; Figura 24: *Lady bartender at home with a souvenir dog, New Orleans, 1964*; Figura 25: *Blaze Starr in her Baltimore home, 1964*; Figura 26: *Two friends at home, 1965*; Figura 27: *Hermaphrodite and Dog in Carnival, 1970*; Figura 28: *Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.*; Figura 29: *Folha contato de Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.*;

Figura 31: *Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C., 1970*; e Figura 32: *Untitled (6), 1970-71*.

O conjunto dessas imagens produzidas por Arbus não apresenta somente questões relacionadas ao corpo; a obra de Arbus vai brincar com o *kitsch* e o *camp*, ambos os estilos que demarcam peças e atitudes estranhas, não convencionais; aliás, nessas imagens o estranho, o dito *freak*, não se resume somente à aparência, importante ponto em Arbus; podemos arriscar que nessas imagens, com exceção da Figura 32, há também a presença da intimidade, da relação dialógica, um suposto controle que parte de Arbus, uma necessidade quase que feroz de comandar a cena, de fotografar o momento em que o estranho vem à tona. Podemos arriscar que o estranho, o *devir-pose*, é o que perpassa suas imagens e nelas tentaremos apontar por que Arbus vai destoar desse sistema operacional denominado anteriormente de *disciplina* e que no século XX vai ter a alcunha de *sociedade do controle*, segundo Deleuze (1992).

Esta pesquisa é perfilada por acontecimentos históricos, essenciais para compreendermos a relação entre imagem, poder e corpo na fotografia. Como aporte teórico para as questões históricas ligadas à fotografia no século XIX, convocamos a autora Annateresa Fabris (2004) com sua obra *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*; nela tivemos um apanhado aprofundado sobre a produção dos retratos burgueses e suas convenções, o surgimento dos estúdios fotográficos em escala industrial, bem como da abordagem de uma fotografia utilizada como dispositivo disciplinar e recenseador pela polícia, prisões e hospitais.

É importante ressaltar que na busca por contextualizar os modos de ver e fazer ver o corpo pelos fotógrafos ao longo da história da fotografia recorreremos ao autor André Rouillé (2009), que a partir de sua obra *A fotografia entre documento e arte contemporânea* nos forneceu os argumentos teóricos que justificaram as transformações ocorridas na passagem da fotografia-documento para a fotografia-expressão atravessadas pelas relações dos saberes-poderes sobre o corpo. Rouillé (2009) versa sobre as mudanças entre a fotografia oitocentista – pretensiosamente mais indicial e transparente – e a fotografia a partir dos anos de 1950 em diante, ambas pautadas por transformações nos regimes de verdade e de produção de cada época.

Também se fez necessário acionar o pensamento do filósofo Flusser (1985) e Susan Sontag (2004) para balizar neste trabalho os efeitos da fotografia em nossas vidas a partir de sua vertiginosa expansão no século XX. Sontag (2004), por exemplo, vai demonstrar até que ponto os programas dos fotógrafos são capazes de alterar nossa

mediação com o mundo, de como as fotografias vão se interpor entre nós e a vida que pulsa lá fora. São considerações importantes que nos dizem ser a fotografia agora uma produtora de mundos, de outras realidades possíveis, e com isso, caminhos se abrem para uma outra perspectiva: a da desprogramação, ou seja, a implosão dos construtos conceituais foucaultianos, inclusive da própria fotografia-documento.

Kuramoto (2001) e Soulages (2010) contribuíram para tecer importantes considerações e análises que se somaram às nossas observações sobre a obra de Diane Arbus.

O trabalho foi dividido em sete partes. Ressaltamos mais uma vez que, metaforicamente pensamos a questão disciplinar como uma espécie de sistema operacional, capaz de abrigar os fotógrafos e seus programas atuando em compatibilidade com a “disciplinarização do corpo, no sentido de torná-lo dócil e apto ao sistema de produção” (ÂNGELO, 2007, p. 3).

As três primeiras etapas, portanto, referem-se a 1. “Instalação”; 2. “Execução”; e 3. “Upgrade” desse sistema operacional, dos construtos conceituais foucaultianos em relação à fotografia, sobre como os fotógrafos trabalharam seus modos de ver e fazer ver o corpo dos indivíduos e do corpo-espécie nas sociedades disciplinares entre o século XIX e o começo do XX. A fotografia na figura dos fotógrafos vai idealizar e teatralizar o corpo por intermédio das convenções, regras e poses imputadas ao retrato burguês; produzirá imagens corpóreas para servir de produto aos ateliês de artistas e cursos de Belas-Artes; destinará as visualidades do corpo aos estudos da medicina e da ciência; e por fim, vai cuidar de assumir uma posição panóptica – termo foucaultiano –, ao cuidar do recenseamento de aglomerados humanos nos hospitais psiquiátricos, identificação de infratores e desviantes da norma, produzir dados visuais para as instituições interessadas em administrar a massa de miseráveis, por exemplo, os atingidos pelo *crash* nova-iorquino em 1929, bem como ela vai inventariar, tipificar e classificar o elemento humano para diversos fins.

As três etapas posteriores, 4. “Rumo à desprogramação”, 5. “Reprogramação em Arbus” e 6. “Dissecando a reprogramação em Arbus”, referem-se à expansão vertiginosa da fotografia em escala mundial, de como os aparelhos fotográficos que se imbricaram nos lares mediou nossa relação com o mundo, tornando-se verdadeiras janelas que se interpõem entre nós e o mundo. Contextualizamos que ainda há espaço de atuação da disciplina subjugando os corpos, não mais com a mesma ênfase e características do século XIX, haja vista que as transformações sociais e tecnológicas,

como a capacidade de transmissão de dados e o próprio capitalismo atuando em escala planetária, provocaram uma gradual mudança em que o controle – e não mais a disciplina – passará a caracterizar a sociedade no século XX. Todos esses fatores vão provocar uma reavaliação por parte dos fotógrafos em seus programas, nos seus modos de ver e fazer ver o corpo. Nestas etapas trabalhamos a ideia de que uma reprogramação do papel da disciplina e da fotografia está em curso. Ressaltamos também que o século XX trouxe mudanças formais, estéticas e conceituais na linguagem fotográfica, assistimos, portanto a fotografia cada vez mais ser apropriada por artistas, amadores, mídia impressa e televisiva, entre outros.

Ainda nessas três etapas posteriores vamos seguir apontando que a fotografia, outrora portadora de objetividade e transparência, representante incontestável da verdade e do real como muitos acreditavam, no novo século vai se reinventar, buscar novas questões, reprogramar-se não somente pelo *upgrade* de uma sociedade antes disciplinar, mas que agora passa a ser caracterizada pelo controle, como também por fotógrafos que vão executar com seus programas, novos modos de ver e fazer ver o corpo, um movimento fora da curva em relação ao poder.

A fotografia vai mergulhar rumo ao abismo da expressão, do ulterior, da fábula, do artifício e do simulacro e pautados por estes novos caminhos, escolhemos a fotógrafa Diane Arbus como um nó górdio desse momento expressivo que começa a ganhar força a partir dos anos de 1950. No intuito de nos aprofundarmos em relação a esse momento que caracteriza a fotografia-expressão e sua valoração pela opacidade, irrealdade, fábula, entre outros, analisamos algumas obras da fotógrafa Diane Arbus, descobrindo a mecânica de seu programa, ou melhor, de sua reprogramação. Mudança que tentamos na análise identificar como ponto dissonante, escape e fuga inclusive dos construtos conceituais de disciplina, vigilância e coerção aos corpos.

Na sétima etapa, denominada de “Desconfigurações nos programas ou Arbus 2.0”, decidimos então pensar um *Arbus pós-1971* como uma espécie de viral, de como sua obra vai espalhar, afetar, enfim, criar conexões com novos processos de subjetivação por intermédio de outros fotógrafos. Outra vez atentamos para o fato de que não vamos inventariar ou quantificar os fotógrafos que dialogam de alguma forma com Arbus, nossa pretensão é ter um caráter amostral e colocar em evidência alguns fotógrafos que também seguiram trajetórias pelo avesso, atuando na dobra, pelo lado de fora do saber e do poder. Dessa forma, fizemos um pequeno recorte apontando as confluências, os atravessamentos, os pontos nodais de três renomados fotógrafos:

Robert Mapplethorpe, Nan Goldin e Cindy Sherman, na tentativa de expor que os processos de subjetivação e desubjetivação no que diz respeito a relação entre corpo e imagem na fotografia estão em constante *devir*.

Quanto à análise das imagens nesta pesquisa, fez-se imprescindível defini-la em função de nosso objeto de estudo, ou seja, da relação entre poder, imagem e corpo na fotografia. As imagens foram selecionadas levando-se em consideração como a linguagem fotográfica, apropriada pelo poder, produziu a imagem do corpo. Partimos então de imagens fruto de uma fotografia que assumiu num dado período histórico sua condição de dispositivo disciplinar e noutro executou um movimento contrário a esse caráter disciplinador, trabalhando em sua linguagem outras questões que envolveram o corpóreo.

Claro que nessas escolhas é preciso que nos atenhamos para o que Vicente (2000, p. 155) nos diz que “o caráter polissêmico das imagens visuais e audiovisuais confere ao analista o estatuto de novas interpretações”. Em função de programas e desprogramações, inevitavelmente fizemos essas novas interpretações.

Seguindo esse caminho, interpretando nossas imagens e analisando-as, passamos inevitavelmente segundo Vicente (2000, p. 148) pelo “nosso pré-conhecimento ou reconhecimento adquirido do referente, do processo cultural que as produziu [...] devido a nossa própria inserção neste processo de produção”. As imagens retiradas de seus contextos, além de suas expressões originais, a partir da interpretação ou análise recebem um enunciado secundário que existe em função de seus pontos de origem.

Então, nesta pesquisa vai surgir uma espécie de mediação que nos permitiu em cada imagem neste trabalho, pensá-las como representações desse enunciado secundário que é a via disciplinar foucaultiana e a do controle Deleuziana. A representação seria segundo Vicente (2000, p. 156) como “um conceito ‘guarda-chuva’”. No mesmo bojo da representação devem ser consideradas nas análises das imagens as histórias causais, as informações incorporadas, autorias e semelhanças com o referente. É preciso levar em consideração que a ideia de guarda-chuva refere-se a não partir de um único ponto dos citados acima, todos se equivalem e são importantes para o processo analítico, afinal, pensar a ideia de representação como algo maior segundo Vicente (2000):

Forman un entramado donde ninguno de ellos puede considerarse por separado como necesario o suficiente, pero todos ellos son pertinentes en el sentido de servir potencialmente para una aplicación idónea del concepto de representación figurativa (BLACK, 1991, p. 167, *apud* VICENTE, 2000, p. 156).

Levando em consideração o que Black (1991) pontuou, pensamos as imagens selecionadas nesta pesquisa como representações deslocadas de seus contextos históricos e rearranjamo-las em nossos construtos conceituais.

## 1. Instalação

Após a primeira fotografia ter sido reconhecida em 1826 pelo francês Joseph Nicéphore Niépce e a invenção da técnica fotográfica registrada de forma oficial em 1839 na Academia Francesa de Ciências por seu conterrâneo Louis Daguerre, nota-se desde o seu surgimento que a inegável novidade trazida pela quase instantaneidade de uma imagem produzida por um aparato maquínico transformou nossa percepção do mundo a partir do século XIX. Algo semelhante ao deslumbramento que o filósofo Walter Benjamin experimentou ao descrever suas impressões e sensações diante das imagens de uma vendedora de peixe e do fotógrafo Karl Dauthendey com sua esposa.

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós (BENJAMIN, 1987, p. 94).

Sem dúvida, a passagem paulatina do retrato pictórico ao retrato fotográfico que capturava e eternizava os corpos nos seus variados suportes fotossensíveis aprimorados ao longo do tempo atesta significativas mudanças culturais provocadas pelo advento da fotografia. Impropérios, descrenças quanto aos seus usos, comparações inevitáveis entre a tradicional e austera pintura da época e a novidade que concebe imagens técnicas caracterizaram o alarde de sua chegada. A democratização dessa linguagem ainda dependia de alguns fatores ligados aos seus processos que começavam na preparação do modelo e estendiam-se à revelação de suas imagens. Esse trâmite demorava, era custoso, e nisso as famílias abastadas da alta burguesia em ascensão colocaram a fotografia num ambiente socialmente restrito. Somente após a invenção do formato cartão de visita em 1850 por André Adolphe Eugène Disdéri e, com isso nasce sua fase industrial, foi possível estender, segundo Fabris (2004, p. 29), “o direito de imagem não só à pequena burguesia, mas ao próprio proletariado”.

Notam-se por esses pequenos recortes que inicialmente a atividade fotográfica, principalmente a que retratava os indivíduos no século XIX, não se desvinculou de um contexto macro de bases políticas, sociais, culturais e econômicas. Na sua gradual expansão, a fotografia passou a fazer parte dos grandes centros urbanos e do cotidiano das pessoas e, de certa forma, tornou-se natural que as imagens fotográficas refletissem

os nossos modos de ser e estar no mundo, ou melhor, diríamos: modos de ver e fazer ver as coisas e os corpos.

No tocante ao corpo, o prodigioso século XIX trouxe questões que propiciaram certo distanciamento da noção fisiológica e anatômica que até então tínhamos sobre ele. Foi um período de grandes invenções tecnológicas, como a própria fotografia, avanços na saúde com o surgimento da medicina preventiva, várias descobertas no campo científico, de novas teorias, a exemplo do Darwinismo; uma época impulsionada rumo à modernização sob a égide de um regime capitalista industrial. Natural que diante desse cenário as imagens técnicas produzidas por aparelhos fotográficos acirrassem e de alguma maneira contribuíssem na problematização do que seja o corpo ou de como ele é apresentado ao mundo.

Segundo Santaella (2004):

Os conceitos sobre a experiência do corpo e sua relação com o mundo começaram a extrapolar sua suposta dimensão exclusivamente natural até então mantida sob a tutela da fisiologia e da anatomia. Abriu-se, assim, “uma nova zona de visibilidade ao corpo”, permitindo a leitura das “inscrições dos fatores econômicos e políticos, da moral, da cultura, dos fantasmas e dos investimentos de desejo que circunscrevem o modo como o corpo emprega sua força de trabalho, instintual ou pulsional”. Dos anos 60 em diante, a partir da obra de Foucault, acentuaram-se as análises que procuram pensar “o modo como o corpo – sua doença, sua sexualidade, seus prazeres, seus gestos e posturas, sua sensorialidade, sua relação com os objetos, com o espaço e com o outro – é atravessado por instituições, instrumentos, saberes, poderes etc.” (BRUNO, 1999, p. 101, *apud* SANTAELLA, 2004, p. 27).

Nessa perspectiva apontada por Santaella (2004), mesmo na contemporaneidade, a obra de Foucault faz-se importante por implodir a noção biológica que convencionalmente damos ao corpo. Como ponto de partida, temos, por intermédio desse autor, que o corpo é uma questão que não se fecha. Ele aponta-nos que o corpóreo vai além do invólucro, supera o orgânico e o inorgânico, ultrapassa as noções essencialistas e identitárias do sujeito e nos diz que ele é o resultado de um embate de forças, da ação de diferentes dispositivos que advêm de exercícios de poder, interessados em discipliná-lo e regulá-lo. A abordagem foucaultiana, que de certa forma libera o corpo dessas noções clássicas que o encerram em representações dicotômicas, aproxima-o da fotografia, e nela assistimos desde sua invenção multiplicidades dos modos de vê-lo e fazer vê-lo.

Interessam-nos essas visibilidades possíveis do corpóreo atravessado por instituições, instrumentos, saberes e poderes constituídos pelo filósofo francês Michel Foucault. Sobre Foucault, Gadelha (2007, p. 76) nos diz que “lhe agradava muito que seus construtos conceituais servissem de ‘caixa de ferramentas’ para aqueles que neles vissem aqui e ali algo de útil para lidar com seus próprios problemas”. A fotografia é aqui convocada para dar conta dessas questões por intermédio de suas imagens bidimensionais. Ela promove tradução, descoberta e reinvenção da noção tridimensional que temos do nosso corpo.

Quanto ao que seria dispositivo Foucault (1979) nos diz que:

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, preposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve com função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante. Este foi o caso, por exemplo, da absorção de uma massa de população flutuante que uma economia de tipo essencialmente mercantilista achava incômoda: existe aí um imperativo estratégico funcionando com uma matriz de um dispositivo, que pouco a pouco, tornou-se o dispositivo de controle-dominação da loucura, da doença mental, da neurose (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Foucault (1999, p. 119) identifica, em *Vigiar e punir: o nascimento da prisão* – obra que marca a passagem de sua arqueologia<sup>1</sup> para a genealogia<sup>2</sup> – “uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo”, denominando-a de *anátomo-política* ao

---

<sup>1</sup> Caracteriza até o final dos anos de 1970 o método de pesquisa do filósofo. Uma arqueologia não é uma “história”, na medida em que, como se trata de construir um campo histórico, Foucault opera com diferentes dimensões (filosóficas, econômica, científica, política, etc.), a fim de obter as condições de emergência dos discursos de saber de uma dada época.

<sup>2</sup> A genealogia é uma pesquisa histórica que se opõe ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teologias, que se opõe à unicidade da narrativa histórica e à busca da origem, e que procura, ao contrário, a “singularidade dos acontecimentos fora de qualquer finalidade monótona”.

analisar os séculos XVIII e XIX. Ele percebe que os dispositivos disciplinares voltam-se para o corpo, moldando-o conforme as normas definidas por instituições interessadas em mantê-lo dócil e útil na lógica operacional do capitalismo fabril. Distribui-se então os corpos nos espaços dessas instituições, mede-se o tempo despendido na execução de tarefas, classifica-o de acordo com suas funções num sem-número de atividades que o expõem a diversas sujeições. Foucault não faz referência à fotografia como um dispositivo disciplinar em sua obra, mas ressalta que “o dito e o não dito são elementos do dispositivo” (FOUCAULT, 1979); dessa forma é possível concebê-la como tal pelos usos que as instituições interessadas em docilizar, vigiar e controlar o corpo atribuem a essa linguagem. As instituições também criam modulações de construção social e cultural dos indivíduos.

Posteriormente, Foucault (1988) promove uma espécie de atualização de seu conceito sobre o exercício do poder. Ele percebe na transição entre os séculos XVIII e XIX um conjunto de forças atuando numa outra instância além da coerção, da punição e vigilância pontual aos indivíduos. Surge então um poder que agora se estende às massas, um controle que almeja otimizar o corpo, de regulá-lo e fazer viver por intermédio de mecanismos globais que proporcionem o equilíbrio da espécie e que terá o seu ápice de atuação na sociedade oitocentista, perdendo a reverberação de sua força conforme as novas transformações que se instauraram no século XX. Segundo Foucault (1988) esse é um poder que:

Centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte aos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos, e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores: uma biopolítica da população*. As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação – durante a época clássica, desta grande tecnologia de duas faces – anatômica e biológica, individualizante e especificamente, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida – caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima a baixo (FOUCAULT, 1988, p. 131, grifo do autor).

Não devemos esquecer, porém, que a perspectiva *anátomo-política* foucaultiana do poder – que incide sobre os indivíduos via dispositivos disciplinares – não exclui a atuação macropoder denominada de *biopoder* que se dirige ao corpo-espécie. Ambas, segundo Foucault (1988, p. 131), “não são antitéticas e constituem, ao contrário, dois

polos de desenvolvimento interligados por todo um feixe intermediário de relações”. Essas duas técnicas de exercício de poder estabelecem um *continuum* de ações que se oscilam, modulam-se e atuam de forma sutil e também positiva por primar à vida.

Como a fotografia refletiu tudo isso? Ela, em seu início, vai reverberar essas técnicas de exercícios de poder de acordo com usos que a destinamos e que de certa forma estão ligados a uma lógica de operação dentro de um regime de produção em sua fase industrial, que pedia corpos otimizados, preparados para a execução de tarefas no espaço da fábrica, os ditos corpos dóceis e úteis. Inevitavelmente, essas orientações que se voltam ao corpo vão ecoar nos modos de ser e estar na sociedade oitocentista. Nisso, diferentes estratégias de representação dos corpos se configuraram por intermédio da atuação da disciplina e do biopoder, prologando-se também em boa parte do século XX.

Um olhar mais atento nesta pesquisa, minucioso, diríamos, não tarda para trazermos à tona os aspectos sutis em que determinados controles atuaram direcionados aos gestos corpóreos. Várias técnicas fotográficas foram aplicadas ao longo do tempo para orientar nossos corpos na obtenção de uma imagem desejável que estivesse de acordo com os padrões estéticos difundidos em cada época.

A linguagem fotográfica – para se adequar aos valores e preceitos dos séculos XIX e XX – também subjugou o corpo dentro de um espectro moral. A imagem corpórea produzida por um aparato maquínico estava sob os efeitos de um conjunto de regras e aos julgamentos da sociedade. Noutras situações, a fotografia contribuiu para otimizar o corpo associando sua imagem corpórea ao prolongamento da vida, a um poder que atua imputando positividade e desempenho. Mais à frente, vamos expor, por intermédio das imagens da fotógrafa Diane Arbus, como o corpo em sua obra se coloca diante dessas questões em que o poder reconfigura-se num momento em que já não nos encontramos mais sob a égide de uma sociedade disciplinar, e sim – essa mudança se deve também a uma nova fase do regime de produção – numa sociedade que, de acordo com Deleuze (1992), não mais pune, mas agora nos controla.

Dessa forma, assistimos, no início do século XIX, ao aparecimento de uma fotografia que, por limitações técnicas e antes da sua industrialização, teatraliza e idealiza o corpo, dando à imagem corpórea um tratamento artístico muito próximo ao do retrato pictórico, mas que se encontra rigidamente vinculada aos ditames da pose. Posteriormente, com o seu barateamento e produção em escala industrial, ao criar produtos fotográficos como os catálogos e os álbuns, alcançam as massas, e com isso, em certa medida, vai provocar uma espécie de serialização do corpóreo constituída

muito em parte pela realidade dos procedimentos em estúdios. Não nos esqueçamos de que nesse período a fotografia, que prioritariamente registrava o indivíduo e o núcleo familiar, voltou-se para o corpo-espécie e assumiu uma postura mais recenseadora, encabeçada pelas instituições repressoras como a polícia, cientificista através da medicina, arquivista e objetiva por intermédio de fotógrafos que iniciaram seus projetos de caráter exploratórios na constituição de arquétipos sociais e outras finalidades. Nessa esteira, muitos fotógrafos produziram suas imagens de acordo com o que essas instituições desejavam saber sobre o indivíduo ou o corpo-espécie.

Importante lembrar que a fotografia numa perspectiva foucaultiana ao exercer o seu papel de dispositivo disciplinar ou posteriormente um agenciamento pela ótica deleuziana não utilizará forças que advêm de cima para baixo, pelo contrário, como um saber, o seu poder constitui-se de forma horizontalizada, de fotógrafo para fotógrafo.

## 2. Execução

Os dispositivos disciplinares e o biopoder circunscrevem-se na fotografia por diferentes razões no período oitocentista; estendem-se ao século XX, mas perdem sua força por conta das mudanças políticas, sociais e econômicas em escala global; nesse ínterim, diferentes configurações da imagem corpórea se constituem. Pontuaremos sobre essas paulatinas mudanças nas imagens fotográficas dos indivíduos; nelas, evidentemente, está contemplada a corporeidade. A fotografia dirigiu-se ao corpo, adaptando-o nos espaços utilizados para a elaboração de suas imagens, orientando-o como ele deveria se portar diante da objetiva, para que o ato fotográfico lograsse êxito. Algumas dessas pequenas e sutis imposições estão presentes nos relatos de Walter Benjamin (1987), em seu ensaio *Pequena história da fotografia*:

Dizia-se da câmera de Hill que ela mantinha uma discreta reserva. Mas seus modelos não são menos reservados, eles têm uma certa timidez diante do aparelho, e a regra de um fotógrafo posterior ao período de apogeu, “não olhem jamais a câmara”, poderia ter sido deduzida desses modelos (BENJAMIN, 1987, p. 95).

Diante da novidade maquinica do século XIX, é nítido esse desconforto gerado por um aparelho que concebe miniaturas de si de uma forma *sui generis*, não mais pelo contato direto do homem num determinado suporte, e sim pela mediação de um aparelho que mais se assemelha a uma câmara obscura e que tem como diferencial o fato de fixar a imagem que nela se projeta. Dominar as técnicas de manuseio desse equipamento e elaborar enquadramentos, *frames* que delimitam como o corpo, vai aparecer e se portar, indicavam que esses saberes já produziam sutis poderes capazes de alterar pelo menos o estado físico e quem sabe também o psicológico dos corpos retratados.

São engendramentos e atuações do poder, microexperiências de sujeição dos indivíduos que se intensificam na fase industrial e seriada da fotografia. Período que faz surgir, segundo Benjamin (1987), a decadência e os gostos duvidosos nos *ateliês* fotográficos, quando os técnicos – homens que operavam as máquinas fotográficas – substituem os pintores e posteriormente tornam-se homens de negócios que industrializaram a fotografia por intermédio de produtos fotográficos como os álbuns. Os indivíduos não se davam conta dessas microtransformações que seus corpos eram

acometidos quando fotografados. Surge então uma necessidade estranha de produzir aparências, reproduções imagéticas de corpos em situações que Benjamin (1987) achava por demais constrangedoras e que tomaram conta da vida em sociedade naquela época.

Apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas: o tio Alexandre e a tia Rika, Gertrudes quando pequena, papai no primeiro semestre da faculdade e, para cúmulo da vergonha, nós mesmos, com uma fantasia alpina, cantando à tirolesa, agitando o chapéu contra neves pintadas [...] Foi nessa época que apareceram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala de trono que nos é evocada, de modo tão comovente, por um retrato de Kafka (BENJAMIN, 1987, p. 97 e 98).



**Figura 1: Imagem do jovem Kafka – autor desconhecido**

Benjamin (1987) descreve, numa dessas situações embaraçosas, a fotografia do jovem Kafka, de feições tristes, olhar desolado e perdido, provavelmente incomodado por pousar para uma objetiva vestindo roupas apertadas num ambiente abafado portando adereços, que de acordo com a expressão em seu rosto, talvez estivesse segurando esses objetos a contragosto. O corpo do então jovem escritor encontra-se moldado num espaço que constrói imagens semelhantes a uma linha de produção. Após a elaboração da fotografia do menino Kafka, supõe-se que o ateliê fotográfico e os mesmos adereços poderiam ser utilizados novamente por qualquer um, obrigando os futuros retratados a assumirem determinadas configurações de suas imagens corpóreas a partir de um

cardápio de opções muito comum de se encontrar nos ateliês fotográficos da segunda metade do século XIX.

Do autor podemos apreender que antes da industrialização, precisamente nos tempos gloriosos de fotógrafos como David Octavius Hill, Julia Cameron e Nadar, as imagens fotográficas continham uma aura caracterizada por “qualidades plásticas que despertarão a atenção de Benjamin: discrição diante do modelo, concepção sóbria, expressão sintética e uma luminosidade que emerge da escuridão” (FABRIS, 2004, p. 22). De certo, é possível deduzir que, independentemente desses momentos atravessados pela fotografia, as diferentes representações do corpo seriam esse universo de microtransformações, novas configurações materializadas nas visualidades corpóreas que estariam ligadas não só às limitações e avanços técnicos do ato fotográfico, como também é possível avançar intuindo que as imagens corpóreas criadas pelos fotógrafos funcionariam mediante as normas de cada época. Simbolicamente, elas produziriam idealizações, estereótipos de infindáveis categorias que encarnariam o belo, o feio, a virtuosidade, a felicidade, entre outros.

Estávamos, então, diante de produções imagéticas que carregariam em si saberes – determinados conhecimentos que gerariam atuações de poderes – que, dentre tantas atribuições, também moldariam o corpo, talvez com o intuito de orientá-lo para a realização de algumas tarefas, não só numa perspectiva econômica, mas em todos os níveis possíveis e imagináveis que implicasse o uso desse corpo, que ao conformá-lo incluiriam conseqüentemente sua aceitação em sociedade.

De tantas formas que a fotografia poderia assumir como um instrumento capaz de configurar o corpóreo, ela começará pelo retrato fotográfico no século XIX. Por excelência, o retrato nos dá essa dimensão de um corpo que se sujeita a determinadas forças. Dentre elas, destacaremos a idealização. Segundo Fabris (2004):

O retrato supõe a tradução fiel, severa e minuciosa do contorno e do relevo do modelo. Isso não exclui a possibilidade da idealização, ou seja, a escolha de atitude mais característica do indivíduo e a ênfase dos detalhes mais importantes em detrimento dos aspectos insignificantes do conjunto (FABRIS, 2004, p. 21).

A idealização na fotografia, como era de praxe na pintura, em poucas linhas, seria um recurso para evitar a recusa do indivíduo como ele é. O corpo então se sujeita ao jogo que lhe é imposto de formular uma aparência que possa ser aceita não só pelo retratado como também pela sociedade. Não está em julgamento se tal atitude era

correta ou não, o que importa é perceber o engendramento do poder, suscitando uma adequação do retrato corpóreo às convenções. Nos retratos fotográficos era comum forjar uma idealização; presume-se daí que o feio almejava ser belo, o pobre gostaria de por um instante ser visto como rico e assim por diante.

Diversos fotógrafos se dedicaram a elaborar retratos nessa época; cada um vai configurar a imagem do corpo de acordo com suas convicções sobre como apresentá-lo, evidentemente imputando a essas imagens valores positivos, fotografias que circulariam como cartões de visita, que proporcionariam oportunidades, novas funções, contatos ou apenas promoveriam um cuidado consigo.

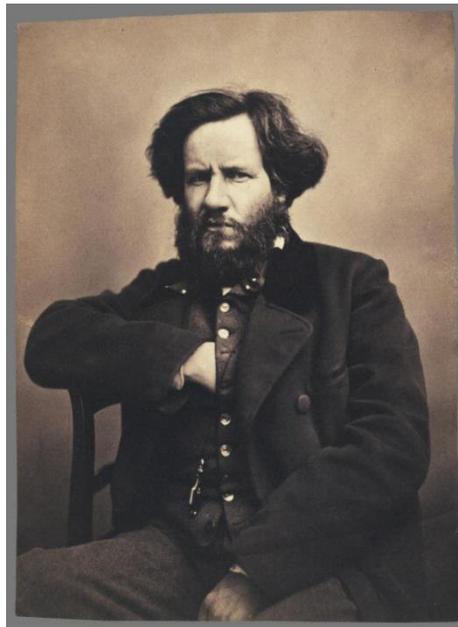


**Figura 2: “Ainda um pouco”, 1860 – *Hulton Archive/Getty Images* - Julia Margaret Cameron**

Podemos citar a fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815-1879), que começou a fotografar aos 48 anos por *hobby* e pertencia a uma família abastada. Cameron, antes de 1850, estabelecia uma espécie de fórmula, que de acordo com Fabris (2004, p. 23), “ao buscar o desfocamento da imagem, aspira ‘combinar o real com o ideal, sem sacrifício da Verdade pela possível devoção à Poesia e à Beleza’”. Cameron envolve os corpos de seus retratados numa atmosfera teatral e luz peculiar.

Já outro fotógrafo de renome na época, Gaspar Félix Tournachon (1820-1910), conhecido como Nadar, caricaturista e jornalista, primava por apresentar o corpóreo como:

Uma imagem direta e espontânea, apesar do artifício da pose: o modelo era colocado geralmente de pé contra um fundo neutro, sob uma claraboia alta, numa atitude alerta, congenial àquela vontade de criar um instantâneo psicológico, sublinhado pela gestualidade corporal colocada a serviço da expressão do rosto. [...] imbuído das ideias fisionômicas que circulavam no seu tempo, Nadar concentra no rosto a expressão do caráter do indivíduo. Por isto estigmatiza um uso da fotografia que começava a difundir-se em meados do século XIX, a propaganda política (FABRIS, 2004, p. 24 e 25).



**Figura 3: Auguste Luchet - 1855-1859 - *Salted paper print*. Fonte: J. Paul Getty Museum - Nadar [Gaspard Félix Tournachon]**

Nas figuras 2 e 3, o saber desses fotógrafos também gerou poder; presenciamos nessas imagens que circularam na sociedade oitocentista regimes de verdades que se instauram por intermédio de suas técnicas e discursos; ambos criaram a seu modo verdades que estão ligadas à manutenção da atuação de um poder que se manifesta nas suas mais diferentes constituições. Segundo Deleuze (2005, p. 49), “não há modelo de verdade que não remeta a um tipo de poder, nem saber ou sequer ciência que não exprima ou não implique ato, um poder se exercendo”. Antes de a fotografia industrializar-se, era comum encontrar a imagem corpórea idealizada ou teatralizada; a aura de que tanto falava Benjamin (1987) e que a essa realidade ele atribuiu momentos de glória vividos pela linguagem fotográfica. Essas verdades sobre como o corpo deveria ser apresentado estavam fortemente conectadas com as orientações formais, plásticas e conceituais advindas da pintura e que permaneceram por um bom tempo após o surgimento da fotografia. Foi uma transição difícil, até que fotógrafos e o resto

da sociedade oitocentista entendessem as particularidades dessa novidade maquinica. Claro que essas verdades poderiam conter falhas e contradições, mas que, se ajustando às necessidades do próprio poder – que no caso dos fotógrafos citados idealizaram os retratados como se fossem personagens atuando na sociedade da época – continuaram sendo aceitas naquele período.

Chegada a fase industrial da fotografia na segunda metade do século XIX, vários estúdios fotográficos tentavam formas de atrair a clientela, e como bem citamos – em termos de inovações tecnológicas aliado a um sagaz tino comercial –, destacamos o fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri e sua famosa criação denominada de *Carte de Visite* ou formato Cartão de Visita. Esses Cartões de Visitas expandiram-se e democratizaram a fotografia. Nada mais eram do que retratos tirados em série através de uma máquina fotográfica com um sistema de lentes múltiplas. Disdéri conseguia obter oito imagens fotográficas com esse método.

Qualquer cliente poderia ter a duplicação de seu corpo e distribuir suas cópias para quem quisesse, e caso precisasse de mais duplicatas de si, o estúdio de Disdéri guardava os originais para disponibilizar quantas *Cartes de Visite* o cliente desejasse. Na Figura 4 abaixo percebemos essas duplicatas, sempre com algum apoio para garantir que a foto não borre e sob as orientações rígidas das poses impostas aos modelos. Segundo Fabris (2004):

Disdéri cria o modelo de um determinado retrato burguês, no qual o modelo – geralmente de pé e vestido com suas melhores roupas – posa diante de um cenário. Os ambientes, que já se faziam presentes na fotografia dos primórdios, são transformados por Disdéri num aparato ostensivo, no qual o indivíduo desempenha um papel predeterminado graças a uma pose teatral, que nada mais é do que “o agenciamento policiado dos signos de sua integração social”, de acordo com a hipótese de Christian Phéline (FABRIS, 2004, p. 29 e 30).

As imagens dos Cartões de Visitas almejam serem os retratos burgueses de outrora, sendo que depois de democratizados para as massas formaram uma infinidade de estereótipos sociais, construtos de identidades sociais que inevitavelmente reproduziam os gestos e as poses dos mais abastados. Os Cartões de Visita enfatizavam a teatralidade da pose.

Tudo se limitava à operação do aparelho fotográfico, que ainda não permitia captar com plena liberdade os movimentos e gestos do corpo. Posteriormente, os componentes importantes para a constituição do ato fotográfico como os obturadores –

que possuem a característica de congelar ou borrar o movimento pelo tempo em que ficam abertos – foram aprimorados a partir de 1880.

Mesmo assim, as poses limitavam-se à capacidade de apoiar o corpo, enrijecendo-o, sugando sua espontaneidade. Nisso, a máquina fotográfica, as traquitanas de estúdios e os adereços que compunham os cenários eram elaborados com esmero para não macular o registro produzido pela novidade que supostamente superaria a pintura.



**Figura 4: *Carte de Visite*, s/a, por André Adolphe Eugène Disdéri.**

Nesse pequeno recorte de tempo reside o que para a pesquisa é de suma importância: a fotografia desde os seus primeiros passos também contribuiu para a fabricação da imagem corpórea e as representações de papéis sociais de cada época; as *Cartes de Visite* são o exemplo de como o recurso da *pose* fora amplamente utilizado para este fim. Fabris (2004) reforça:

Ao folhear os álbuns, o indivíduo é colocado diante de um repertório codificado de atitudes gestuais, que impõem (parecendo sugerir) a pose mais digna, ou seja, a pose mais adequada a atestar sua posição social. O próprio fato de a frontalidade absoluta não ser privilegiada nos retratos realizados nos ateliês fotográficos é um indicador social: a burguesia é estimulada a ostentar aquela mesma assimetria que caracterizava o retrato pictórico no século anterior (FABRIS, 2004, p. 35).

Retratando os modelos de corpo inteiro e completamente regidos pelas *poses* advindas da tradição das belas-artes como a pintura, as *Cartes de Visite* ilustram como a

fotografia por muito tempo replicou alguns rituais sacros de representação e como essa forma de operar agiu em conformidade com questões sociais e econômicas que nos atravessam, perceptíveis na elaboração dos diversos discursos imagéticos que funcionavam de acordo com as regras da vida em sociedade.

Os que procuravam o estúdio de Disdéri desejavam ser retratados, duplicados e caracterizados conforme seus ofícios ou o que almejavam ser. A fotografia – diferente da pintura – poderia credenciar os desejos dessas pessoas, oferecer-lhes o atestado cabal de que aquele acontecimento era verídico; eis o drama de tantos pintores que perderam seus empregos, além de *status*, e que posteriormente tornaram-se grandes fotógrafos. Com o advento da fotografia, a idealização – ou a imagem ficcional – era uma realidade um pouco mais possível, diríamos até comum às pessoas das classes menos abastadas, ao ponto de ansiarem por retratos ou suas duplicatas, vestidas com os trajes refinados da classe burguesa.

Ao criar uma imagem ficcional, isto é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original (FABRIS, 2004, p. 56).

A fotografia oitocentista, com a recorrente produção desses *avatares*, faz da pose o seu elemento estético principal amplamente conectado com questões pertinentes à ascensão social e ao cuidado de como éramos percebidos por seus pares. Na Figura 5, nos deparamos com o retrato de corpo inteiro de um artista acrobata chamado Jules Léotard caracterizado conforme seu ofício. A recusa da elaboração de uma imagem dissociada de sua vida profissional é o que mais nos chama a atenção; a força com que age a fotografia na produção de um saber, dobrando esse corpo, construindo sua máscara conforme a lógica de operação dos estúdios fotográficos do final do século XIX e começo do XX nos dá a dimensão de que a fotografia impunha aos seus retratados, conseqüentemente ao corpo, aspectos que nos lembram da ação de um dispositivo disciplinar. A encenação por intermédio das orientações dadas pelos fotógrafos constituíram imagens corpóreas ficcionais, verdadeiros simulacros. Fabris (2004) nos diz:

Se a pose responde, num primeiro momento, a imperativos técnicos, assume rapidamente o caráter intrínseco de apresentação de um simulacro. Graças a ela o sujeito torna-se um modelo; deixa-se captar como uma forma entre outras formas, ao interagir com um cenário que

Ihe confere uma identidade retórica quando não fictícia, fruto de uma ideia de composição plástica e social a um só tempo (FABRIS, 2004, p. 58).

O acrobata Léotard apoia-se numa coluna e segura com sua mão esquerda um mastro cuidadosamente preparado para dar maior veracidade possível de sua ocupação. Suponhamos que deva ter sido orientado para deslocar levemente sua cabeça para o lado esquerdo, fitando o longínquo para garantir mais estabilidade ao corpo, criando certa imobilidade para que a foto pudesse ser tecnicamente concretizada. O que temos é o desejo de Léotard ser fotografado dessa forma e as orientações dadas pelo fotógrafo Disdéri se assemelham a um conjunto de regras, espécie de *checklist* ou programa imagético para que a operação se realize com sucesso. Plenamente, não temos ideia se o acrobata saiu satisfeito com a sua duplicata, provavelmente sim, até porque retratados e fotógrafos trabalhavam em função da fabricação de uma prova, de algo ligado aos acontecimentos exteriores em suspensão. O mundo para a fotografia era uma grande expedição e os troféus precisavam ser exibidos.



**Figura 5: Jules Léotard - after Disdéri**  
*albumen carte de visite, 1860s - 3 1/4 in. x 2 in.*  
 (81 mm x 50 mm) - Given by M. Hutchinson, 1965.

Ora, numa sociedade ávida por uma pretensa objetividade das coisas, o ato de posar já indicava certa infração ao realismo vigente da época, e no tocante ao corpo, convenciona-o transcendendo o seu movimento natural, petrificando-o no *modus operandi* perpetuado pela tradicional pintura. É claro que ao longo da história da

fotografia a pose é apenas um ínfimo exemplo de uma imposição ou adequação necessária à realização da fotografia aplicada às imagens, um recurso amplamente utilizado pelos fotógrafos quando querem criar determinadas atmosferas que estejam relacionadas aos diferentes tipos de discursos imagéticos para os quais essas imagens se propõem.

Ainda sobre a pose e como era o trabalho realizado em estúdio, principalmente o de Disdéri:

Algumas das vestes usadas são oferecidas pelo ateliê aos clientes, vindo, inclusive, descosturadas para serem adaptadas ao corpo do retratado, o que evidencia a conjunção entre realidade e ficção, verdade e sonho, imposição social e vontade individual. Tudo isso numa sociedade – dividida em classes e universos distintos de homens e mulheres [...] Nesse sentido, devemos crer que as fotografias são materiais produzidos socialmente e, portanto, fruto das condições oferecida pela realidade social que permeia sua produção e difusão (LEITE, 2011, p. 3 e 4).

Os ateliês ou estúdios fotográficos, na esteira de um empreendimento de sucesso comercial que foram as *Cartes de Visite*, tornaram-se verdadeiros espaços de construção de ideais corpóreos; tudo poderia ser escolhido para a construção de um corpo que não refletia o retratado. O cliente poderia se servir de um amplo cardápio de *poses* e vestimentas, encarnando quantos personagens e máscaras sociais desejasse assumir. Era um verdadeiro jogo pautado pela convenção e que consideramos um importante fato histórico na intenção de demonstrar o quanto a imagem do corpo – já nos primórdios da invenção fotográfica e em determinados contextos – replicava estereótipos sociais como se executassem uma cartilha de programações imagéticas que propunham aos retratados emular quem eles quisessem. Fabris (2004) reforça essa constatação:

A fotografia é fonte de mentiras, provocadas pelo desejo da clientela de ter uma aparência fidedigna e agradável. Nadar registra em suas memórias vários episódios nos quais a clientela põe à mostra, sem pudores, uma profunda vontade de idealização: o literato que reconhece na primeira prova o próprio olhar “bondoso... doce... leal... e inteligente”; o personagem famoso, que não consegue pregar olho, por ter detectado na fotografia examinada na véspera um fio de cabelo fora da risca; atores e oficiais tão tomados por si a ponto de exibirem uma grande fatuidade; o pastor anglicano maquilhado com carmim... A vontade de idealização é levada tão longe pela clientela que Nadar não só aconselha os fotógrafos a adotarem uma medida profilática – falar na possibilidade de uma “réplica” antes da tomada –, como inventa um expediente ardiloso – apresentar ao modelo a prova de outra pessoa (FABRIS, 2004, p. 27).

A fotografia começava a ganhar um impulso comercial; os produtos visuais nos estúdios estavam sendo comercializados a pleno vapor; a grande procura era de fato eternizar a imagem individual ou em família. O uso da fotografia cada vez mais despertava sua desconfiança por parte dos críticos, que a rechaçavam enquanto expressão artística; o destino dessa invenção parecia estar confinado a um mero produto; mais um na vasta e universal prateleira do capitalismo industrial. Os estúdios eram procurados; as pessoas queriam pagar para serem fotografadas conforme seus ídolos, ou na esperança de que nesses espaços, pelo menos uma vez em suas vidas, fosse concretizada por intermédio das imagens a possibilidade de ascender socialmente, de alimentar o sonho de fazer parte de um seletivo grupo e de ser alguém. Natural que nessas buscas individuais existissem – como sabemos que em nossos tempos assim o são – réplicas de imagens corpóreas, configurações visuais, saberes que nos forçam a buscar ou alcançar determinados modelos imagéticos, essas formas em suspensão, como se estivessem num imaginário cabide e que qualquer um pudesse se servir, usá-las como *avatares* e sair por aí, desfilando com seus novos “eus”.

Acontece que em toda orientação e regra, costumeiramente existem exceções, as fugas para estradas desconhecidas que nos levam a repensar sobre qual rumo e posição devemos tomar sobre as coisas e nós mesmos. Enquanto uma infinidade de estúdios fotográficos funcionavam como espaços mágicos no período efervescente de transição dos séculos XIX e XX concebendo pela vestimenta, adereços e maquiagem as transformações corpóreas, vários fotógrafos elaboravam outras visualidades dos corpos retratando-os sem tanto esmero, destinando produções fotográficas de poses desnudas aos cursos acadêmicos de Belas-Artes e outros fins.



**Figura 6: Courbet – *O atelier do artista*, 1855: obra, detalhe do quadro e fotografia usada para a pintura.**

Essa fotografia, que tinha por função ser meramente instrumental, desprovida de qualquer artifício, propiciou que tanto a medicina quanto outras áreas pudessem apropriar-se desse tipo de registro imagético para classificar, inventariar ou atribuir outros usos, como, por exemplo, registrar as anomalias humanas para fins científicos. Dessa forma, passavam a conviver no mesmo período as imagens glamorosas dos fotógrafos de outrora, personificados pelos cuidados na elaboração desses registros, os ateliês que produziam as *Cartes de Visite* de indivíduos e famílias de forma quase que padronizada e seriada ao seguir os preceitos estéticos da época e outras produções visuais que captavam os corpos destinando-os a algum tipo de pesquisa, completamente distante de qualquer imagem idealizada e artística como se costumava ver.

Evidente que esse tipo de produção imagética voltada à ciência não sofria trucagens para os fins que se almejava nos estúdios fotográficos da sociedade oitocentista. Nas duas situações apresentadas o costumeiro era que o corpo apresentava-se imgeticamente como um produto, uma coisa. Nos ateliês, era comum essa produção de imagens corpóreas-produtos; mexia-se com o imaginário do cliente, já que ele almejava ser reconhecido como alguém importante, de ofício e posses definidos. Cabia ao fotógrafo, para isso acontecer, fornecer orientações técnicas e instruções de como esse modelo deveria se portar diante da câmera. Sua preocupação primeira era que o produto foto estivesse impecável e que novamente ele pudesse ser procurado para confeccionar mais fotografias.

A produção fotográfica de estúdio, que exalta os corpos, sobrepõe-se, pela sua abundância (mas rejeita, pelo seu funcionamento e sua estética), a essa outra produção, mais obscura, que fragmenta os corpos e denuncia certas realidades íntimas às vezes próximas do horror (ROUILLÉ, 2009, p. 115).

Essas distinções que segregavam as fotografias do corpóreo – de *portraits* utilizados para construir máscaras sociais por intermédio dos recursos clássicos das poses e as produções visuais que necessitavam do corpo – ambas eram situações que o transformava para diferentes fins. Eram os corpos apresentados para satisfazerem as convenções sociais, corpos-úteis para os estudos nas Belas-Artes e outros campos do saber, corpos-prazeres para alimentarem os desejos da carne, imagens corpóreas com diferentes propósitos. A lista é interminável e ilustra uma constante na história da fotografia: estamos diante de oscilações de apresentação da imagem corpórea que parecem ampliar ou reduzir a potência desse corpo, os modos de ver e fazer ver o corpo

por cada fotógrafo, construtos imagéticos que derivam de relações de saberes e poderes, um conjunto de forças heterogêneas que agem sobre as representações em cada época.

Tantas visualidades que carregam em si mensagens subliminares, formas de se construir, técnicas de persuasão, trucagens criadas para uma apresentação impecável dos corpos, não seria absurdo pensar que “o poder *produz realidade* antes de reprimir. E a realidade também produz verdade antes de ideologizar, antes de abstrair ou de mascarar” (DELEUZE, 2005, p. 39, grifo do autor). Crenças ligadas, segundo Fabris (2004), a uma “interioridade espiritual” ou a um “entendimento moral do sujeito” que leva-nos a pensar nas estratégias adotadas por esses fotógrafos nos seus sutis direcionamentos que dialogavam com essa variação de premissas sobre como a imagem de alguém deveria ser apresentada. Essas fotografias tentaram imputar de alguma forma valores positivos; imagens que apresentaram não só as condições utópicas de beleza, comportamental, moral, como se fizeram úteis para outros campos. Como ressalta Vilas Boas (2002), são saberes que se apropriam do corpo, relações multiformes impossíveis de serem localizadas em qualquer instituição.

Este poder atravessa esse corpo, estruturando-o como um meio e fim, com um detalhamento tão minucioso que alcança-o até no nível dos gestos, das atitudes, dos comportamentos, dos modos de falar, de estar, de ser. Nas palavras de Félix Guattari, isto é micropoder, que se expressa ou se esconde no nível capilar, molecular. Este micropoder é exercido mesmo quando, na esfera do macropoder, tenham ocorrido grandes mudanças. Por isso mesmo, para Foucault nem o controle, nem a destruição dos aparelhos do Estado seriam ações capazes de fazer desaparecer o poder (VILAS BOAS, 2002, p. 78).

É preciso salientar que estamos nos referindo a um poder que promana de vários pontos e se entrelaça na vida em sociedade. Não seria correto afirmar que ele promana apenas das imagens, o poder não é localizável, na realidade ele se estabelece através das relações com o outro, conosco e com as coisas.

[...] do ponto de vista de Foucault, o poder para ser eficaz, deve produzir uma positividade, de tal modo que o incremento da vida social tem, como preço o adestramento do corpo, seu “disciplinamento”: mas deve-se reter o caráter sempre crítico do argumento foucaultiano, pois afinal ele não é um apologeta do poder. (VILAS BOAS, 2002, p. 82).

### 3. *Upgrade*

Do exposto, percebemos que a fotografia vai dar conta não só dos controles dos gestos e das atitudes dos indivíduos diante da objetiva, como também será utilizada para recensear as massas. Caberia pensar que a imagem corpórea pudesse então ser vigiada, controlada pelas instituições que têm interesse em mantê-la nessas condições, a exemplo da polícia e dos hospitais psiquiátricos? A história nos mostra que as instituições interessadas em ter a fotografia como um instrumento auxiliar na questão da vigilância e no controle das massas a transformou numa espécie de dispositivo panóptico<sup>3</sup> – termo foucaultiano –, que com a sua capacidade de reprodução e aprimoramento técnico seria possível identificar quaisquer desviantes da norma. Verifica-se toda uma operação desde o surgimento da fotografia no sentido de enquadrar e classificar de forma generalizada o corpo-espécie. Segundo Fabris (2004):

A sociedade do século XIX, ao conferir à imagem fotográfica o papel de atestado de uma existência, faz do retrato um instrumento de recenseamento generalizado, que tanto pode exaltar os feitos do indivíduo, quanto apontar à atenção pública aqueles que apresentam desvios patológicos (FABRIS, 2004, p. 40).

Dessa maneira, a fotografia vai evidenciar os corpos que não preenchem os requisitos para exercerem não só as atividades que exigem força e a utilidade para as engrenagens do atual sistema funcionar, como também focará nos indivíduos que fogem às regras desse regime de produção. Surgem nesse contexto os retratos de identificação utilizados pelos órgãos policiais e prisionais como um eficaz instrumento de controle e cerceamento.

---

<sup>3</sup> Um mecanismo arquitectural, utilizado para o domínio da distribuição de corpos em diversificadas superfícies (prisões, manicômios, escolas, fábricas). O Panóptico era um edifício em forma de anel, no meio do qual havia um pátio com uma torre no centro. O anel dividia-se em pequenas celas que davam tanto para o interior quanto para o exterior. Em cada uma dessas pequenas celas, havia, segundo o objectivo da instituição, uma criança aprendendo a escrever, um operário a trabalhar, um prisioneiro a ser corrigido, um louco tentando corrigir a sua loucura, etc. Na torre havia um vigilante. Como cada cela dava ao mesmo tempo para o interior e para o exterior, o olhar do vigilante podia atravessar toda a cela; não havia nenhum ponto de sombra e, por conseguinte, tudo o que o indivíduo fazia estava exposto ao olhar de um vigilante que observava através de persianas, de postigos semicerrados de modo a poder ver tudo sem que ninguém ao contrário pudesse vê-lo. Fonte: <<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/momentos/sociedade%20disciplinar/Pan%C3%B3ptico.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

Desde os primórdios da fotografia, tem-se notícia já do uso dos daguerreótipos<sup>4</sup> pela polícia parisiense na elaboração de um arquivo, um dossiê dos infratores de toda ordem. Precisamente em Bruxelas, na Europa, a imagem fotográfica foi utilizada com a mesma finalidade por volta de 1843 e 1844; a forma como o corpo era retratado já atestava que sua aplicação, segundo Fabris (2004, p. 41), “permitia decodificar a mensagem de que eram portadores no interior de um sistema fechado, no qual o indivíduo era classificado como perigoso”. Diferente do retrato burguês, de toda a idealização corpórea, das produções imagéticas em estúdio, em que os indivíduos poderiam usar adereços e roupas na tentativa de eternizar uma imagem teatral e encenada, a fotografia recenseadora em 1860 era elaborada com poses simples e diretas, sem preocupações quanto à elaboração de cenários, mas ainda utilizava-se do formato dos retratos: corpo inteiro, meio corpo e busto, além de possuírem molduras ornamentadas. Percebemos na Figura 7 que nessa fase não havia muita distinção entre um retrato comum burguês das fotografias com o intuito de inventariar os delinquentes europeus.



**Figura 7: Presos de Birmingham, (1860-1862) – Ambrótipos - West Midlands Police - fotógrafo desconhecido**

<sup>4</sup> O daguerreótipo, processo pioneiro na história da fotografia, até hoje é tido como um dos suportes mais nobres para a gravação e conservação da imagem fotográfica. Inventado pelo francês Louis Daguerre, em 1837, o daguerreótipo é, basicamente, uma chapa de cobre revestida com prata e sensibilizada com iodo. Após a fotografia ser realizada, a imagem positiva é revelada com vapor de mercúrio. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/historia/southworth-hawes/>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

Travou-se então uma busca na tentativa de confeccionar um modo próprio de fotografar os infratores. Era preciso diferenciar os que não se adequavam ao sistema. O que as instituições almejavam por intermédio dessas imagens era captar o que Fabris (2004) denomina de gestualidade particular de cada modelo – mão na cintura ou na coxa, braços cruzados, polegar no colete, entre outras posturas. Posteriormente, com a criação do Ateliê Fotográfico da Polícia de Paris em 1888, adota-se e expande-se um sistema global de identificação criado por Alphonse Bertillon.<sup>5</sup> O sistema consistia na obtenção de duplo retrato, um de frente e outro de perfil com medidas antropométricas e acompanhado por uma descrição do infrator conforme aponta a Figura 8.



**Figura 8: Perfis criminais de Bertillon, 1893 - fotógrafo desconhecido.**

<sup>5</sup> O primeiro método científico de identificação amplamente aceito foi desenvolvido pelo francês Alphonse Bertillon em 1879. A antropometria, também chamada de Bertillonage em homenagem a seu criador, confiava em uma combinação de medidas físicas coletadas por procedimentos cuidadosamente prescritos. É um sistema complexo e completo de identificação humana que, além dos assinalamentos antropométrico, descritivo e dos sinais particulares, apresenta a fotografia do identificado de frente e de perfil, reproduzida a um sétimo e as impressões digitais que foram introduzidas por Bertillon em 1894, obedecendo a uma classificação original. Disponível em: <<http://www.papilosopia.com.br/historia.html>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

O sistema visual de Bertillon, segundo Fabris (2004, p. 43) era “um método científico de classificação tipológica, graças ao qual são constituídos repertórios ilustrados de suspeitos e indiciados”; a proposta era por intermédio das imagens fotográficas desses corpos, captar as características físicas mais marcantes que pudessem indicar traços psicológicos e enquadrar essas produções imagéticas em determinados grupos sociais aos quais pertenciam. Dessa forma, os corpos eram retratados obedecendo a um rígido padrão de pose. Notemos acima na Figura 8 que as fotografias das cabeças, tanto de frente quanto de perfil, mantêm um mesmo tipo de expressão; era preciso manter certa uniformidade na confecção dessas imagens para garantir que os aspectos físicos se sobressaíssem. Há uma necessidade clara de tipificar e descrever os aspectos mais relevantes nos infratores para que os conjuntos dessas informações possam ajudar na identificação desses desviantes não só pela polícia como também por suas vítimas.

Com a expansão das grandes cidades e do corpo-espécie nesses espaços, muito em função do deslocamento do homem do campo às zonas urbanas com o objetivo de trabalhar nas fábricas, cada vez mais o século XIX experienciava os olhares anônimos dos rostos e corpos na multidão; um inquietante e curioso fenômeno ligado à ciência fisionômica então surge, tanto que Fabris (2004, p. 45) ressalta que naquela época “se acreditava que era possível pôr a nu o homem interior graças à análise de seus traços”; com isso, um sem-número de estudos fisionômicos experimenta um crescimento exponencial, inclusive para tentar estereotipar as fisionomias dos indivíduos como pertencentes a grupos distintos. As fichas criminais de Bertillon se aprimoram; na Figura 9, além das rígidas poses de frente e de perfil, inclui-se as digitais dos infratores. Cada vez mais um tipo de fotografia se desenvolvia para captar todos os detalhes nas cenas dos crimes bárbaros, o próprio Bertillon desenvolve um sistema simples que posicionava a câmera do alto para que os corpos fossem retratados sem que nada fosse alterado nesses espaços. Os corpos sem vida dos entes queridos, outrora retratados com toda a dignidade e pompa ao lado dos familiares, agora também figuravam nas imagens necessárias ao esclarecimento dos fatos nas mesas dos legistas e nos noticiários policiaescos.



**Figura 9: Fichas criminais com impressões digitais, 1891 - Alphonse Bertillon.**

Esses fatores propiciaram a ascensão de uma fotografia em que o

retrato torna-se uma imagem disciplinar à qual toda a sociedade deverá se sujeitar, a princípio, para circunscrever anormalidades e desvios, e, posteriormente para atestar o pertencimento do indivíduo ao corpo social. [...] O retrato policial, reduzido a um mapeamento sistemático dos traços distintivos da fisionomia, implica também a eliminação do retoque para não pôr em risco suas qualidades mais importantes – objetividade informativa e exatidão (FABRIS, 2004, p. 46).

Com a ficha criminal munida de informações além da imagem, tinha-se em mãos um dossiê robusto na tentativa de minimizar o tempo nas investigações, uma cultura da eficiência, do tempo gasto ser considerado dispêndio financeiro, algo imperdoável para a lógica de operação dos regimes de produção. As bases estavam lançadas para uma fotografia que livros e diversos autores denominaram pretensamente de objetiva, informativa, exata, conseqüentemente menos idealista e ficcional. Essa suposta neutralidade aplicada aos propósitos policiais deram margem para que outros campos do saber inserissem a fotografia em suas pesquisas por dispensar o recurso das poses burguesas e suas firulas em forma de adereços presentes nos cenários dos ateliês fotográficos da época oitocentista.

Imagens do corpo humano em movimento então foram construídas. Retrataram outras poses, que em nada lembravam os rituais burgueses de construção dos retratos, posições nunca antes imaginadas pelos fotógrafos dos tempos auráticos e da fase

decadente industrial apontada por Benjamin (1987). Ângulos que simplesmente nossos olhos não captariam sem o auxílio do processo de aprimoramento e experimentação direcionado ao aparelho fotográfico.

Imagens corpóreas sem identidade, desfiles de corpos sem expressões definidas, o prioritário era decodificar o movimento, analisar o posicionamento, o deslocamento, posturas, quais músculos se contraíam e se expandiam, toda uma instrumentação guiada passo a passo, investigar as possibilidades e os limites corpóreos. Uma fotografia deveras cientificista, preocupada com resultados, utilizada como testemunha ocular da ciência e suas questionáveis buscas, atestadora de dados concretos, mais próximos de uma pretensa realidade.

Nesse aspecto, alguns dos mais famosos experimentos em relação ao movimento dos corpos foram encabeçados pelos respectivos fotógrafo e cientista – Eadweard Muybridge e Jules Etienne Marey. Eles conseguiram estabelecer relações entre corpo, espaço, tempo e movimento por intermédio das *cronofotografias* de Muybridge<sup>6</sup> e os aprimoramentos empreendidos na construção dos obturadores – o fuzil fotográfico de Marey – capaz de congelar qualquer deslocamento dos corpos e objetos. A Figura 10 nos traz essa dimensão da ausência de identidade, da nulidade do sujeito, uma imagem de um corpo feminino que apenas está aí para propósitos científicos. A imagem corpórea assume diversas posições, e em cada quadro, ao fundo, percebemos linhas horizontais que estão dispostas dessa forma para medir, calcular tamanhos e proporções da imagem desse corpo. Há um saber implicado por Muybridge, não no campo do controle, da punição e vigilância, mas o uso do corpo e da fotografia que gera um poder positivo, uma força que dobra este corpo, necessária e essencial nos estudos do fotógrafo para testar suas hipóteses em relação ao movimento dos corpos.

---

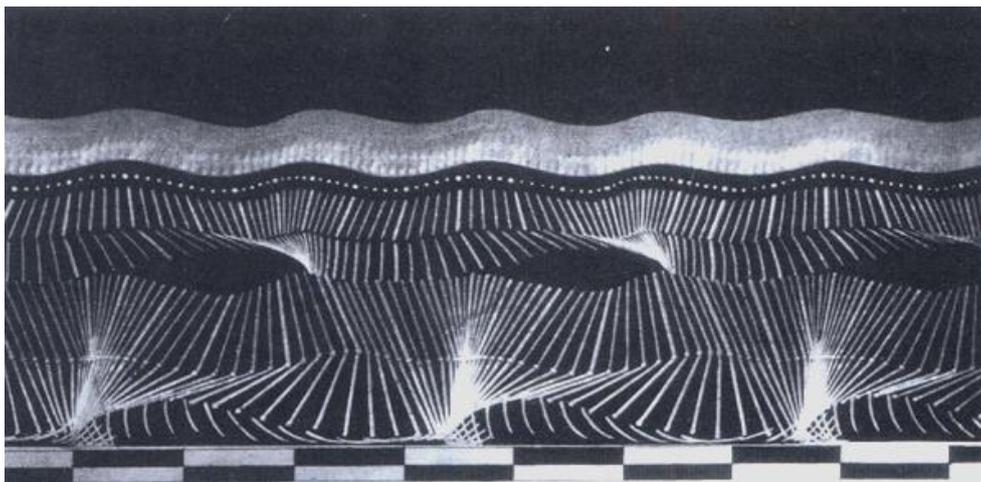
<sup>6</sup> Processo de análise do movimento através de fotografias sucessivas.



**Figura 10: *Animal Locomotion*, 1887, por Eadweard Muybridge**

Mesmo diante dessas inovações trazidas às câmeras fotográficas, capazes de criar produções visuais que rompessem com as orientações sacras das poses dos retratos aristocráticos, estávamos diante de novas poses, outros possíveis do corpóreo. Poderíamos pensar essas mudanças metaforicamente como *upgrades* nos modos de ver e fazer ver os corpos.

Por intermédio de suas buscas pessoais, a fotografia de Muybridge e Marey, lança as bases para a chegada de outra fantástica invenção que novamente alteraria nossa percepção das coisas, corpos e do mundo. O cinema, enfim, nasce com a continuidade do que foi experimentado por Muybridge e Marey, Thomas Edson e, posteriormente, com os irmãos Lumière, que encabeçam e propagam sua chegada ao final do século XIX, não tardando para que a imagem em movimento e a fotografia trouxessem consigo uma nova ordem do olhar, inclusive ao corpo. Na Figura 15 temos, por intermédio do fuzil fotográfico de Marey uma, curiosa imagem: a simulação do movimento que o corpo exerce. Nela percebemos – apesar da desconfiguração da noção que até então tínhamos do corpo – que Marey apreende a fluidez de seu movimento. Experienciamos uma sensação de deslocamento que essa imagem estática foi capaz de nos provocar. Com o fuzil de Marey, essa simulação implode as convenções oitocentistas, gera metamorfoses perceptivas que se conformam à medida que avançamos nosso olhar no quadro. É a linguagem fotográfica criando diferentes perspectivas de se ver o mundo, provando que os avanços no aparelho fotográfico resultariam em transformações profundas na forma como enxergávamos as coisas ao nosso redor. Abaixo a figura 11 nos fornece a noção de corpo como um nó de múltiplos investimentos e perspectivas.



**Figura 11: Estudos de movimento por Étienne Jules Marey.**

Os estudos dos movimentos dos corpos por intermédio das imagens produziram visualidades que estabeleceram uma espécie de fisionomia impessoal corpórea a excluir os pormenores e focar na generalização dos resultados científicos. Ainda estamos diante de usos atribuídos à fotografia, que voltavam seu olhar para o corpo como uma curiosidade científica.

O desejo de algumas instituições ligadas à ciência, por entender o funcionamento da máquina humana e de alguma forma conseguir dominar o seu desempenho, era tão grande que os experimentos com o corpo pareciam não ter fim. Não tardou para que a medicina e a psiquiatria se interessassem pela linguagem fotográfica como uma peça importante de registros dos mais variados tratamentos impostos às enfermidades do corpo e da alma. Era uma linguagem que ao catalogar os resultados de toda ordem de experimentos direcionados ao corpo estava a serviço dessas instituições, que procuravam dar sentido aos desvios de conduta, aos escapes das normas impostas pela sociedade, dos atentados contra a moral e aos bons costumes.

Novamente, a linguagem fotográfica vai oferecer diferentes controles que refletirão nas imagens corpóreas produzidas. Concomitantemente aos diversos investimentos da fotografia imputados aos corpos noutras áreas do saber, as produções visuais não deixaram de ser utilizadas como instrumentos de vigilância ao recensear, por exemplo, os pacientes de diversos manicômios. Nisso percebe-se que as imagens de seus rostos e corpos serviam de base para analisar se as respostas e os comportamentos diante da aplicação dessas inúmeras experiências tidas como terapêuticas eram eficazes ou não.



**Figura 12: Paciente de histeria em observação médica no Hospital Salpêtrière, em Paris - 1870.**

Na Figura 12, temos três imagens de uma mulher diagnosticada com histeria em 1870, doença sem causas evidentes, fruto de um conjunto de fatores que desencadeavam o dito mal e que acometia prioritariamente pacientes do sexo feminino. No livro *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-Century Paris*<sup>7</sup> há relatos de que, além do corpo médico, diferentes seguimentos da sociedade costumavam assistir aos ataques histéricos no Hospital Salpêtrière, em Paris. Diante desse tríptico fotográfico da Figura 12, essas produções visuais claramente auxiliavam os profissionais da saúde na tentativa por identificar, fisiologicamente, as manifestações da histeria. Diferentes reações às intervenções médicas eram captadas, e pontualmente cada movimento que o corpo executava era estudado no intuito de se chegar aos possíveis diagnósticos e com isso tentar reinserir os pacientes na sociedade. Diante do exposto, evocamos, evidentemente, o pensamento foucaultiano quando nos referimos sobre esses cuidados direcionados ao corpo-espécie, a fotografia nesse sentido vai contribuir para que os saberes e os poderes

<sup>7</sup> Um estudo fascinante de três jovens mulheres histéricas que moldaram nossas primeiras noções de psicologia. Blanche, Agostinha e Geneviève encontraram-se na enfermaria para tratamento da histeria do Hospital Salpêtrière, em 1870, Paris, onde seu atendimento foi dirigido pelo neurologista de destaque Jean Martin Charcot. Elas se tornaram celebridades médicas: a cada semana, multidões ansiosas chegavam ao hospital para observar seus sintomas; elas foram fotografadas, esculpidas, pintadas e transformadas em personagens de romances. A notável história de suas vidas como pacientes na clínica é um amálgama estranho de detalhes íntimos e exposição pública, ciência e religião, medicina e ocultismo, hipnotismo, amor e teatro. Disponível em: Amazon Books. <<http://www.amazon.com/Medical-Muses-Hysteria-Nineteenth-Century-Paris/dp/B00AZ94KUM>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

cuidem do fazer viver ao tentar incluí-los de volta ao convívio social, nem que para isso os corpos tenham que ser aviltados, expondo suas fragilidades em nome da cura.

Há claros depoimentos e documentos que comprovam esses usos da fotografia para fins científicos experimentais que produziram corpos sujeitados às mais perversas condições, que não deixam para trás os cruéis experimentos nazistas imputados aos judeus confinados nos campos de concentração no período da Segunda Guerra Mundial no século XX. Por volta de 1852, o doutor Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne, segundo Fabris (2004):

Interessado em investigar o mecanismo da fisionomia humana, começa a fotografar, com a colaboração de Adrien Tournachon, pacientes submetidos a um estímulo eletro-fisiológico. Dez anos mais tarde, publica *Mecanismo da fisionomia humana*, no qual agrupa as oitenta e duas figuras fotografadas em nove pranchas sinóticas, que deveriam dar conta das grandes paixões (atenção, reflexão, agressão, dor, alegria, benevolência, desprezo, lascívia, tristeza, pavor). Em Veneza, o Hospital São Clemente organiza um grande arquivo fotográfico, de acordo com um critério classificatório que estabelece relações de identidade entre os pacientes (1873) (FABRIS, 2004, p. 49).

Medicina e psiquiatria investigaram os mínimos gestos, as expressões da face na tentativa por descobrir relações entre essas modificações e as configurações do rosto com a personalidade dos indivíduos. Isolados, os corpos-cobaias serviram a degradantes propósitos; geralmente esse tipo de experimento era direcionado aos corpos desviantes, aos indigentes, àqueles que não estavam em perfeitas condições físicas e psíquicas para o sistema de produção vigente. O próprio doutor Duchenne era um apreciador da fisionomia humana e interessava-se pelas reações que os rostos apresentavam quando submetidos aos choques elétricos. Ao realizar suas pesquisas, valia-se da fotografia para pôr em prática seu curioso projeto classificador e tipificador dos estados que o rosto poderia assumir, quando triste, com raiva, alegria, entre outros estados da alma.

Abaixo, na Figura 13, observamos em cada coluna rostos de um homem e uma mulher, vulneráveis diante da objetiva e das traquitanas terapêuticas do doutor Duchenne. A cada movimento e mudança facial, um novo clique da câmera, afinal, nada deveria escapar aos olhos da ciência. As semelhanças com os retratos de frente e de perfil, tão utilizados na identificação e controle dos infratores pela polícia, é deveras brutal; percebe-se que de certa forma esse modelo é replicado nesses experimentos. Na Figura 13, são visíveis que esses corpos sujeitam-se, dobram-se perante o saber científico, representado pela autoridade médica. Com isso, além de os corpos estarem

presos, passivos e à mercê, a fotografia, ao se tornar os olhos das instituições que se interessavam de alguma forma controlar o corpo, também se encontrava amordaçada em suas produções imagéticas.



**Figura 13: Duchanne de Boulogne, prancha sinótica 4 presente no livro *Le mécanisme de la physionomie humaine*. 1862 - Técnica de revelação: *albumen print*. Pacientes com diferentes expressões de cada lado do rosto.**

A fotografia, além de servir como instrumento de análise, vigilância e produção de dados visuais para os mais diferenciados diagnósticos – utilizados geralmente para entender os desvios e criar condições de retorno na realização de tarefas à sociedade –, vai ajudar nessa nova configuração do poder, ou seja, da atuação de um biopoder, em que a lógica já não é mais punir, e sim cuidar para manter um desempenho e performance do corpo. Uma mudança que evidentemente não implica só otimizar a saúde física, psíquica e preventiva do corpo-espécie, como também voltar o olhar fotográfico para questões antropológicas e sociais, preocupada em registrar os diferentes tipos étnicos em cada país com suas condições de sobrevivência, tanto no campo quanto nas zonas urbanas periféricas.

Uma das características do sistema visual criado para identificar e classificar os desviantes da norma de Bertillon: neutralizar a expressão e primar pela objetividade e gerar um efeito de realidade, além de ter sido experienciado noutros campos da ciência; curiosamente em relação às imagens fotográficas do corpo, passa a ser recorrente como um estilo adotado por muitos fotógrafos após a chegada do século XX. Uma fotografia indiciária, preocupada em aproximar-se ao máximo da realidade, que em seu *modus operandi* adota uma postura deveras funcional, de crer na sua imagem como prova, na forte aderência ao referente, conseqüentemente sendo tachada de fotografia documental.

Um dos representantes dessa vertente fotográfica documental é o fotógrafo alemão August Sander (1876-1964). Segundo Fabris, Sander interessava-se

em captar o “estado social existente”, o fotógrafo alemão generaliza um modo de figuração até então reservado aos criminosos, às classes populares e às raças “primitivas”, denotando uma afinidade profunda com a tradição do retrato policial. [...] o efeito crítico produzido por uma imagem semelhante provém de uma visão etnográfica não muito diferente daquele fatalismo criminológico em voga no século XIX (FABRIS, 2004, p. 91 e 92).

Sander, apesar de ter elaborado diversos retratos pictorialistas, era partidário de uma fotografia mais direta, objetiva, tanto que seu trabalho assume por vezes um caráter arquivista e diagnosticador da sociedade alemã.

Retratos de acordo com o modelo que havia estabelecido: fixar imagens arquetípicas e não fisionomias individuais [...] para ele, o estatuto da pessoa era determinado pela classe ou pelo grupo profissional ao qual pertencia. Para conseguir seu objetivo, usa, em geral, um fundo neutro que não cria nenhum tipo de interferência com a pose adotada pelo modelo. Deste modo confere primazia ao sujeito arquetípico, cujo rosto não passa de uma máscara social, como lembra Susan Sontag (FABRIS, 2004, p. 95).

O que percebemos na obra de Sander é o nivelamento da imagem corpórea, uma atenção especial ao conjunto sem privilegiar o indivíduo. Seu trabalho de maior destaque, *Menschen des 20. Jahrhunderts* – numa tradução livre seria *Os homens do século XX*; nele, retratou, entre as décadas de 1920 e 1930, diversos tipos que compunham o povo da Alemanha naquela época; um apanhado de imagens corpóreas que despertaram reflexões sociológicas e filosóficas. Sander se ateu aos arquétipos alemães e dividiu-os conforme suas classes: mulheres, artesãos, artistas, profissionais liberais, agricultor, (idiotas, doentes e dementes) e tipos da cidade. De certo, o corpo será representado de acordo com esses grupos, e nisso, temos a certeza da postura de

Sander em manter no seu projeto arquivístico o distanciamento necessário na confecção dessas produções visuais que tipificaram o corpóreo. É possível identificar que a partir da obra de Sander muitos fotógrafos, seguindo seus preceitos estéticos, se inspiraram para construir imagens fotográficas corpóreas praticamente da mesma forma. Na Figura 14, temos o retrato de corpo inteiro de duas irmãs alemãs, vestidas praticamente iguais, com penteados muito parecidos, provavelmente camponesas; notemos que há uma distância proporcionada pelo enquadramento que contribui para limar a personalidade das duas; praticamente estamos diante de fisionomias neutras, de expressões faciais contidas que nos levam a pensar sobre esse projeto arquivista e tipificador de Sander. São duas irmãs camponesas ou duas camponesas irmãs? Parece forte o arquétipo de mulheres do campo; aí reside uma fotografia que vai oferecer um corpo, mas que tipo de corpo? Um corpo fotografado para ser visto como um dado, uma informação de que no povo alemão há muitos jovens no campo?



**Figura 14: *Sisters*, 1927, técnica de revelação: Gelatin silver print, printed 1973 - August Sander (1876-1964).**

Até então a fotografia agiu como um dispositivo disciplinar, que em diferentes momentos da sua existência vai idealizar, recensear, classificar, testar, padronizar a imagem do corpo; e nesse ínterim, essas configurações visuais do corpóreo nos foram apresentadas conforme os interesses bem definidos das instituições. É claro que não podemos determinar esses acontecimentos na história da fotografia como desdobramentos que aconteceram dentro de uma linearidade, mesmo que percebamos no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX uma fotografia ainda

muito presa às diversas instituições. Como ressaltamos, a criação de diversos saberes que geram poderes não se exerce de cima para baixo, ou seja, cada fotógrafo vai criar e executar uma espécie de programa, determinando um conjunto de operações que incluem as poses, iluminação, preferências por cenários externos ou internos, proximidade ou distanciamento de seus retratados, primar pela objetividade ou a expressão em suas imagens – um sem-número de manejos na tentativa de lograr êxito na obtenção de fotografias que deem conta de como querem apresentar o elemento humano mancomunado ou não com as regras das instituições que pontuamos.

O que se percebe nas fotografias concebidas por August Sander em 1911 com seu programa imagético pautado pela valorização do arquétipo em detrimento das fisionomias individuais é que nele ainda conservam-se os resquícios de uma fotografia que reflete um modelo recenseador, tipificador, que coloca o elemento humano – precisamente o corpo – em caixas, em classificações, preocupadas em inventariar, quantificar e responder os seus anseios por um caráter amostral. Essa vontade de inventariar o mundo permanecerá no século XX de forma contundente em sua primeira metade, uma postura que nos lembra da *Missão Heliográfica de 1851*,<sup>8</sup> idealizada na França e encabeçada por Henri Lé Secq, Gustave Le Grey e Hippolyte Bayard.

Esse inventariado imagético posteriormente também aconteceu na famosa Seção Histórica da Divisão de Informação da Farm Security Administration (FSA),<sup>9</sup> criada em 1935 e liderada por Roy Stryker. Nos dois movimentos versados, existem pontos em comum, apesar de terem sido executados em lugares, propósitos e tempos diferentes: ambos constituem um programa que primou por uma memória e tipificação;

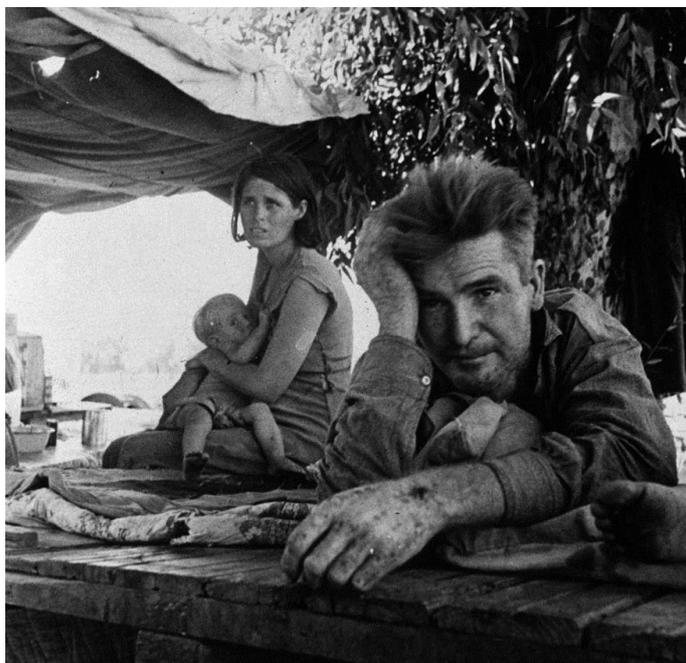
---

<sup>8</sup> A Missão Heliográfica terá sido o primeiro grande reconhecimento oficial do valor da fotografia como documento. Por deliberação da Administração de Belas Artes e da Comissão dos Monumentos Históricos, foi decidido, em 1851, enviar, através das diversas regiões da França, cinco fotógrafos para fazer um levantamento fotográfico do estado dos monumentos, sobretudo os da Idade Média. Foram escolhidos os melhores fotógrafos da época: Édouard Baldus, Henri Le Secq, Gustav Le Gray e Mestral utilizaram o processo do calotipo de Talbot (negativo-papel), enquanto Hippolyte Bayard utilizou os negativos em placas de vidro. Disponível em: <<http://www.facebook.com/oficinacomimagem/posts/453490291438827>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

<sup>9</sup> Orgão criado em 1935 pelo presidente norte-americano Franklin Roosevelt para ajudar a população de áreas rurais que foram afetadas pela Grande Depressão de 1929. A FSA existiu até 1949, e para documentar a vida das famílias e cidades, teve uma divisão fotográfica na qual se formaram alguns profissionais que se tornariam clássicos, como Walker Evans, Carl Mydans, Gordon Parks e Dorothea Lange. O acervo da FSA é considerado um dos mais importantes registros da vida americana do começo do século XX. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/mulheres/dorothea-lange/>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

a Missão Heliográfica de 1851 cuidou de registrar os monumentos franceses, a FSA, de tipificar elementos humanos; as duas com ares de expedição científica, coletando dados zoológicos, botânicos e geológicos com foco mais universalizante e aparentemente verossímil do que um programa que se volta para o íntimo, o imaginário e completamente alheio aos acontecimentos do mundo. Rouillé (2009) nos mostra que a FSA pretendia:

Ser o lugar simbólico da unidade da América. O amplo projeto cultural e político que ela atualiza supõe, na realidade, que o arquivo seja um verdadeiro contraponto à fragmentação; que a coleção agrupe tudo, sem exclusão (ROUILLÉ, 2009, p. 107).



**Figura 15: Família de trabalhadores migrantes que fugiam da seca em Oklahoma - 1936. (Hulton Archive/Getty Images) – Dorothea Lange (1895-1965).**

Sem dúvida a fotografia na FSA foi um projeto ambicioso que resultou num dos maiores registros da vida americana nas primeiras décadas do século XX. Seu intuito era documentar o que se passava nas áreas rurais pós-depressão americana de 1929. A fotografia, a serviço de uma instituição novamente, vai cuidar em produzir imagens que possam oferecer um panorama, um diagnóstico de como as famílias rurais e muitos americanos nas zonas urbanas estavam subsistindo naquele período. Não era mais o caráter disciplinador da fotografia em questão, mas um uso da imagem para supostos fins sociais, evidentemente muito próximo de um objetivo recenseador sem de fato o ser, mas que nas entrelinhas é possível perceber que o fim dessas produções visuais em que figuraram os corpos americanos foram confeccionadas conforme um grande projeto

unificador de política pública. Acima, na Figura 15, temos um homem desolado, sujo e castigado pelo labor de sua lida no campo (supõe-se que ele e sua família estão numa zona rural dos Estados Unidos); ao fundo, provavelmente uma mãe de olhar cansado e triste segurando uma criança no colo que parece mamar em seu peito. A imagem reflete uma árida realidade social vivida por esses corpos. A fotografia cada vez mais vai mergulhar nas questões que envolvem miséria e dor; e muitos desses registros corpóreos captados na FSA repetem-se nesse aspecto. São corpos-desempregados jogando conversando sobre assuntos corriqueiros, sem grande importância, nas ruas das cidades americanas, corpos sujos e malvestidos, corpos que fintam o longínquo, desesperançosos quanto aos seus destinos, registros que priorizaram o invólucro e a aparência que esses corpos apresentariam dentro do caos social, nada de mergulhos densos e psicológicos ou de afetos estabelecidos entre fotógrafos e fotografados.

A sensação que temos é a de que a prioridade era o registro, a evidência contundente, prova cabal da angústia e súplica desses corpos, uma ferida na próspera América, a documentação desesperançosa da outrora terra das oportunidades. A Figura 15, como tantas outras imagens corpóreas daquele período, não estabeleciam uma conexão ou relação dialógica com os corpos em cena; o prioritário na produção imagética da FSA era o seu projeto ambicioso de inventariar e evidenciar esse panorama de desolados pós-*crash* da bolsa americana em 1929. A preocupação dos fotógrafos era obter imagens que documentassem o que acabamos de versar. Dificilmente o *outrar-se*, estar em relação com esses fotografados, seriam as questões prioritárias desse projeto.

Dessa forma, percebe-se a fotografia atravessar a metade do século XX ainda replicando modos de ver e fazer os corpos influenciados por perspectivas positivistas. São visualidades que apresentaram uma infinidade de arquétipos: corpos dóceis, disciplinados, úteis e produtivos. A exposição *The Family of Man*, organizada pelo fotógrafo Edward Steichen em 1955, traz consigo essa contundente postura. É possível perceber nessa exposição a imposição de padrões essencialistas perceptíveis pelas escolhas de sua curadoria.

Seguindo os cânones clássicos de composição, fotogenia e esteticismo de fotógrafos do porte de August Sander, as prévias seleções por parte dos mais de 273 fotógrafos de 68 países apresentaram imagens de diferentes tipos étnicos comprometidos com padrões de beleza vigentes e com os quais a sociedade ocidental estava acostumada. A exposição *The Family of Man* retratou arquétipos felizes, serenos,

batalhadores, que de certo nos mostram a permanência de alguns preceitos, programas imagéticos fotográficos do século XIX.



**Figura 16: *Untitled*- Consuelo Kanaga - 1950.**

A Figura 16 nos traz uma mãe negra com seus dois filhos encarando-nos com um leve sorriso esboçado, talvez surpresa ao ser captada pela objetiva. Sua feição não é triste, pelo contrário, nos mostra uma serenidade acompanhada de um cuidado com sua prole. A imagem fotográfica da mãe negra e seus filhos integram o projeto ambicioso de *The Family of Man* com suas produções imagéticas que retrataram uma humanidade que encara a felicidade e a vida com positividade e esperança, sem aprofundamento nas histórias de cada corpo retratado. São configurações familiares e tipos étnicos organizadas pelo fotógrafo Steichen, que de uma forma universalizante vai tentar promover uma curadoria de seus momentos de vida e de morte.

#### 4. Rumor à desprogramação

Na primeira metade do século XX a fotografia propagou-se de forma vertiginosa. A grande produção fotográfica – salvaguardada as exceções – ainda respondia aos anseios de um profundo regime de verdade e aderência ao referente, já que por muito tempo se difundiu a crença de que seu caráter indicial, de captura ou de registro do real, seria o grande responsável por atestar uma realidade dos fatos como supostamente acreditavam a ciência, as instituições repressoras na figura da polícia, dos aparelhos prisionais e da medicina psiquiátrica com seus controversos experimentos.

Assiste-se nas primeiras décadas do novo século a toda uma civilização novamente mudar sua maneira de ser e de estar no mundo sob os efeitos dos mais variados programas imagéticos fotográficos. Cada vez mais a fotografia passou a ser requisitada e não tardou que as transformações ocorridas por conta de seu advento no século XIX pudessem culminar num cenário em que as imagens passariam a estabelecer mediação entre nós e o mundo. A ensaísta e filósofa Susan Sontag (2004) afirma que a essa proliferação de imagens veio o aprendizado de uma nova gramática, que inclui códigos visuais, ampliando nosso olhar e proporcionando novas formas de se ver e pensar o mundo. Sontag nos diz que as imagens – esses objetos colecionáveis fixados e eternizados em suportes analógicos e hoje também digitais – apreendem o mundo, e dessa forma, temos a sensação de tê-lo próximo de nós. Nesse espírito, é como se a fotografia tivesse a capacidade de nos proporcionar uma miniaturização das coisas ao nosso redor e que poderíamos carregá-las para qualquer lugar.

Vale lembrar que essas visualidades construídas pelos fotógrafos não se constituíram apenas pela ação dos aparelhos fotográficos, elas são fruto também de nossos repertórios culturais, das formas que nos condicionaram de pensá-las, concebê-las e prepará-las. Uma operação homem-máquina que não se inicia no *input* ou se encerra no *output* dos aparelhos fotográficos vai muito além disso e tem profunda ligação com nossa maneira de ser e estar no mundo e de como fomos paulatinamente sendo envolvidos, afetados e *magicizados*<sup>10</sup> pela fotografia.

Um dos autores que se ateu a investigar os efeitos das imagens – principalmente as fotográficas na sociedade – destacamos o filósofo tcheco Vilém

---

<sup>10</sup> Termo flusseriano presente no seu livro *Filosofia da caixa preta*.

Flusser. Seu clássico livro *Filosofia da caixa preta* aponta com propriedade que as imagens fotográficas estão entre nós e o mundo e que não estamos diante de janelas que recortam o real como pensávamos. A todo o momento nos deparamos com uma cena fotografada que também é um saber implicado, resultado de um programa imagético, fruto de relações de forças que podem dobrar o corpo ou provocar-lhe resistência, um escape. Segundo Flusser (1985), as imagens fotográficas ou imagens técnicas:

Fascinam seu receptor, sem que este saiba dizer o que o fascina. O receptor pode recorrer ao artigo de jornal que acompanha a fotografia para dar nome ao que está vendo. Mas, ao ler o artigo, está sob a influência do fascínio mágico da fotografia. As imagens técnicas, longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo. O fascínio mágico que emana das imagens técnicas é palpável a todo instante em nosso entorno. Vivemos, cada vez mais obviamente, em função de tal magia imaginística: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens (FLUSSER, 1985, p. 11).

Os fotógrafos com seus programas imagéticos nos fizeram acreditar nas ideias que se inter-relacionam em suas superfícies. Flusser parece nos dizer que o objetivo de um programa é atingir os receptores, programá-los por meio dessas ideias incrustadas nas superfícies das fotografias – essa seria sua ação mágica. Os programas imagéticos conteriam saberes e conseqüentemente, poderes, resultante das relações de forças, das ações de quaisquer instituições, como também através dos modos de ver e fazer ver dos fotógrafos. Tais questões permitem aproximarmos Foucault e Flusser. Como um micropoder, as imagens técnicas se imbricaram em todos os lugares possíveis de tal maneira que passamos a acreditar que o nosso contato com o mundo intermediado por elas tornaram-se ações naturais em nossas vidas.

Esse cenário, um tanto quanto pessimista apontado por Flusser (1985), nos faz lembrar o célebre caso citado por Sontag (2004) sobre os turistas japoneses, que ao viajarem trocam a experiência de vivenciar o local pela experiência do registro ao fotografarem seus destinos turísticos.

A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje estão viciados. As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens (SONTAG, 2004, p. 34).

Mergulhamos fundo na magia das fotografias e deixamos nos levar por elas. Na civilização das imagens, elas tornaram-se necessidades quase que vitais, comparáveis,

talvez, às sensações que temos ao sentir frio, calor, fome e sede. Em seu livro *The ballad of sexual dependency*, a fotógrafa Nan Goldin apresenta-nos seu depoimento sobre o quanto profissão e vida se confundem.

As pessoas em minhas fotos dizem que minha câmera é uma parte de mim tanto quanto qualquer outra característica minha. É como se minhas mãos fossem a câmera. Se fosse possível não teria nenhum mecanismo entre eu e o momento de fotografar. É parte de minha vida tanto quanto falar, comer ou sexo.<sup>11</sup>

Aparelhos, programas e imagens técnicas nos apresentam formas de perceber o mundo. Algo que nos lembra da afirmação de Sontag (2004, p. 13): “a humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens de verdade.” Essa perspectiva nos mostra que enxergamos o mundo através dos conceitos pré-configurados nos programas imagéticos. Tanto que, ao fotografá-lo, parecemos estar fatiando-o, retalhando-o em finas camadas de imagens de tal maneira que chegamos ao ponto em que “[...] ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto, e participar de um evento público tende, cada vez mais, a equivaler a olhar para ele, em forma fotografada” (SONTAG, 2004, p. 35). Ainda nessa perspectiva Machado (1997) nos diz:

Isso quer dizer que uma máquina semiótica condensa em suas formas materiais e imateriais um certo número de potencialidades e cada imagem técnica produzida através dela representa a realização de algumas dessas possibilidades. Na verdade, programas são formalizações de um conjunto de procedimentos conhecidos, onde parte dos elementos constitutivos de determinado sistema simbólico, bem como as suas regras de articulação são inventariados, sistematizados e simplificados para serem colocados à disposição de um usuário genérico, preferencialmente leigo (MACHADO, 1997, [s. p]).

Conceber imagens na ótica flusseriana seria comparativamente um ato de programação de um *software*, e ajustar ou configurar a máquina equivaleria a operar um *hardware* que afetaria esse *software*. Estamos nos referindo à parte volátil, da execução de possibilidades que cada fotógrafo vai tentar esgotar ou descobrir novos caminhos que possam promover a reprogramação ou desprogramação, implodir toda uma lógica dos usos institucionalizados da linguagem fotográfica, causar então choque entre forças e ir além das possibilidades contidas no aparelho fotográfico.

---

<sup>11</sup> Disponível no blog “Instituto Casa da Photographia. Fotografe e vá além!”. Acesso em: 10 jun. 2014.

Apesar de alguns fotógrafos pioneiros se lançarem em pesquisas que nos possibilitaram enxergar o corpo por ângulos completamente diferentes do que estávamos acostumados a perceber, a fotografia, em sua fase jornalística – que dominou as décadas de 1920, 1930 até meados de 1950 do século XX –, mesmo repleta de exemplos singulares, contingentes e variáveis de um ponto de vista estético-formal, registrou o corpo de uma forma em que as pequenas narrativas que o envolviam não eram deliberadamente o foco. A fotografia – invenção que refletia os tempos modernos e o progresso – continuava a difundir valores de um mundo imerso no capitalismo industrial com suas exigências por uma racionalização dos gestos, da força e energia desprendida pelos corpos. As imagens, quando tinham a presença do corpo, quase sempre o abordam sobre a perspectiva do trabalho e de seus ofícios. Segundo Rouillé (2009):

Privados de suas aparências em benefício da expressão abstrata de suas forças e de seu funcionamento, tais corpos são radicalmente considerados na perspectiva da produção industrial e da competição esportiva (ROUILLÉ, 2009, p. 121).

É claro que, apesar desse espírito desenvolvimentista do capitalismo fabril, o rápido progresso das descobertas científicas e tecnológicas que se desencadearam e sucederam-se entre os séculos XIX e XX, a exemplo da radiografia, cinema e outros experimentos anteriormente citados, permitiram que paulatinamente a fotografia fosse apropriada e transformada, inclusive seu entendimento sobre a representação da imagem corpórea ao longo de sua curta história. Percebe-se que, inevitavelmente, muitas das inovações tecnológicas no campo da fotografia impulsionaram o interesse de alguns fotógrafos no sentido de experimentarem outros caminhos, reprogramando suas representações, que causaram verdadeiro impacto nas outroras configurações formais do corpo. Tomemos como base o que Figueiredo (2007) relata sobre o impacto que causou a radiografia na percepção do corpo, a partir da geração de imagens, que agora poderiam atravessar a nossa pele e registrar o que está por dentro de nossos corpos.

As imagens da transparência permitem observar a interioridade corporal e trazem para o âmbito do visível o que até então era invisível. A carnalidade do corpo, agora destituída, o transforma em uma janela translúcida, que apaga os indícios da aparência corporal. Desse modo, as imagens de raio X ocultam vestígios como qualificação de gênero, perfis de raça e classe social, dos quais todo um sistema de classificação vem se utilizar. [...] a chapa fotográfica de raio X rompe com a estrutura formal e figurativa do corpo, desmaterializando todo seu entorno. Sendo assim, o apagamento do

que é visível no corpo rompe as delimitações que a pele nos impõem. [...] a visualidade que surge a partir deste procedimento, que utiliza a faixa de luz do espectro não visível ao olho humano, transforma a noção do corpo. O ofuscamento do invólucro-superfície-aparência propicia um padrão igualitário, que revoga todas as hierarquias de classificação, eugenia racial ou hegemonia sexual (FIGUEIREDO, 2007, p. 92 e 93).

Essas transformações foram importantes para que pudéssemos repensar as hierarquias de classificação, eugenia ou qualquer tentativa de ainda insistir na replicação e inventariado dos gestos e atitudes humanas. É evidente que muitas dessas conquistas tecnológicas no campo da fotografia influenciaram uma crescente percepção de que esta linguagem poderia se lançar em buscas oníricas ou fabulatórias, deixando de carregar o peso da veracidade dos fatos, já que lhe atribuíam ser a única ferramenta capaz de tal feito através da produção de suas imagens. É nessa linha de pensamento que Reis Filho (2013) nos mostra que a máquina fotográfica não se restringe ao recorte factual das coisas; para ele, ela surge e muda de vez a nossa forma de olhar.

Com seus inúmeros recursos – suas imersões e emersões, suas interrupções, paradas, efeitos de aceleração e rarefação do tempo – a câmera nos apresenta um campo de experiências visuais que foge ao espectro de uma percepção sensível “normal”. O universo do muito pequeno ou do muito rápido, de movimentos imprecisos, improváveis, toda uma vida minúscula que pulsa nas pequenas coisas, nos pequenos gestos, em microacontecimentos, a câmera consegue tornar grande e formulável, abrindo nossos olhos para experiências que habitam uma faixa do espectro luminoso muito aquém (ou além) daquelas captadas pelo olho humano. Do infinitamente pequeno ao infinitamente grande, portanto, um novo universo se “cria”, se desvela aos nossos olhos graças a intervenção da máquina fotográfica (REIS FILHO, 2013, p. 7).

Em paralelo à expansão documental, formal, diríamos até conservadora, em determinados aspectos do fotojornalismo personificado nas imagens de Erich Solomon a Henri Cartier-Bresson nas quatro primeiras décadas do século XX; vários artistas multidisciplinares tentaram esgotar as possibilidades formais da fotografia aproveitando-se das potencialidades de se criar novos universos que se desvelaram aos nossos olhos. Moholy-Nagy e Man Ray nos dão essa dimensão em que linguagem e as limitações do aparelho fotográfico foram sumariamente desafiadas em prol de novas formas de ver e fazer ver as coisas. Nagy, em seu livro *Pintura, Fotografia, Filme*, de 1925, editado pela Bauhaus Books, demonstrava que a fotografia não apresentava somente a visão exata da crença de aderência do referente na imagem fortemente difundida na teoria indicial. Ele apresenta oito visões fotográficas, fruto de suas

experimentações nas especificidades técnicas de seu meio: abstrata, exata, instantânea, visão lenta, intensificada, penetrante, simultânea e visão distorcida.<sup>12</sup> Não seria obstante pensar que tanto os construtos conceituais e experimentais dos artistas – personificados na figura de Nagy e Man Ray – de alguma forma também trabalhariam os devires e mutações na confecção e apresentação das imagens corpóreas.



**Figura 17: *The Law of Series*, 1925, por Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946).**

Na Figura 17 temos cinco reproduções de um homem recortado da altura de sua cintura para cima, distribuídos de forma vertical, posicionado em pontos diferentes do quadro com suas palmas das mãos expostas, tonalidades e alternâncias entre o menor e maior contraste. Novamente estamos diante de determinadas implosões dos cânones clássicos que permearam o documental na primeira metade do século XX. Três duplicatas desse homem estão destacadas por um círculo que, provavelmente, fora pintando com duas linhas que o atravessam numa disposição curvada quase que em diagonal. Uma fotomontagem em que a técnica já nos mostra uma imagem de base

---

<sup>12</sup> Informações colhidas na *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=6176](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=6176)>. Acesso em: 19 jun. 2013.

fotográfica que vai além, uma produção imagética que se distancia das convenções e os olhares estereotipados da sociedade.

A expansão dessa percepção e, conseqüentemente, reprogramação na forma como muitos fotógrafos criavam suas imagens, incluindo novas leituras sobre o entorno e o corpo, atingiria, num dado momento, os fotógrafos que trabalhavam a serviço da publicidade da moda e do comércio. Nagy influenciaria a publicidade e Man Ray transformaria o campo da fotografia de moda, ambos por suas inventividades, suas capacidades de promover novas investidas nas zonas mais longínquas dos aparelhos fotográficos. Esse adendo artístico reforça a capacidade de o homem promover a reprogramação em suas produções visuais, e não nos esqueçamos de que os artistas apontados priorizaram as relações técnicas, plásticas e formais no campo da fotografia, o elemento humano, e conseqüentemente sua imagem corpórea estariam então ligados talvez em segundo plano a essas questões.

\*\*\*

A partir de 1880, a reprodução de imagens em preto e branco nos jornais era uma precária realidade que só começa a ser resolvida com o aprimoramento das tecnologias de impressão e posterior surgimento do *offset*<sup>13</sup> e o advento da retícula<sup>14</sup> – técnica que proporciona a ilusão dos meios-tons –, permitindo a reprodução gráfica em larga escala de qualquer imagem fotográfica. Aos poucos a fotografia, num contexto mais comercial – apesar da ilustração reinar quase hegemonicamente tanto no mercado editorial quanto no publicitário –, passa a ser requisitada gradualmente e expande-se com mais força após o lançamento no século XX de revistas de notícias como as norte-americanas *Time* e *Life*.

No mercado publicitário, apesar de criar em contextos fantasiosos, muitas produções visuais atreladas ao consumo da época precisavam do meio fotográfico para evidenciar uma pretensa credibilidade e objetividade aos produtos que seriam

---

<sup>13</sup> A impressão *offset* é um processo que consiste da interação entre água e gordura (a tinta *offset* é de consistência gordurosa). O processo de impressão *offset* é indireto, ou seja, a imagem é transferida da matriz para um rolo de impressão (blanqueta) e somente depois é passada ao papel. Por isso, a matriz (chapa *offset*) é legível mesmo antes da impressão, diferentemente dos processos diretos onde a matriz é espelhada (textos escritos invertidos). Disponível em: <<http://www.expoprint.com.br/pt/impressao-offset>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

<sup>14</sup> A retícula nada mais é do que a decomposição da imagem em pontos. Disponível em: <<http://www.br.heidelberg.com/www/html/pt/content/articles/news/tips/reticula>>. Acesso em: 13 jun. 2013.

comercializados. A realidade novamente passou a ser direcionada e construída em estúdios, criando situações positivas a serviço da divulgação desses produtos. O cenário é propício para que novos programas imagéticos pudessem atuar na produção de imagens corpóreas tidas como universais, espécie de modelo de beleza ou qualquer outro apelo para que determinados produtos fossem comprados e consumidos de uma forma subliminar nos consumidores.

Como o grande objetivo era atingir o maior número de pessoas e passar uma atmosfera de verdade, apesar da encenação, a fotografia seria capaz de responder aos anseios do consumo no século XX por intermédio de imagens generalistas e padronizadas que pudessem arrebatrar o maior número de apreciadores de diversos produtos escoados pelas indústrias nos Estados Unidos e no mundo. A ordem era construir imagens que figurassem modelos que replicassem padrões de beleza, comportamentais, entre outros vigentes na época. Sorridentes, bem aparentados, brancos, proporcionalmente bem distribuídos, vestindo roupas que não atentassem à moral e aos bons costumes, com cores vibrantes, enfim, que toda uma codificação pudesse criar corpos dóceis que, aptos ao consumo, poderiam viver suas supostas felicidades (vide Figura 18).



**Figura 18: Propaganda da Coca-Cola, 1950.**

É notável o uso de certas orientações para gerar credibilidade aos produtos. Uma propaganda com o objetivo óbvio de vender refrigerante e que para atingir esse

propósito, embute por meio da pose e encenação a concepção de que o produto é bom e deve ser adquirido. Acima, a Figura 18 nos diz ainda que o momento do encontro e da paquera é bem melhor quando se consome ou existe Coca-Cola e que tudo conspira para que o casal se conheça e assim possam viver felizes para sempre dentro do *American way of life*, afinal, eles são jovens, bonitos, estão na moda e tudo foi usado estrategicamente para ressaltar que esse refrigerante deve fazer parte de nossas vidas. Interessante destacar também nessa imagem a figura feminina e como por intermédio dela a publicidade produzia visualmente e em diversas campanhas o estereótipo da mulher na década de 1950. Segundo Freitas (2010):

A publicidade nos anos 50 produziu fielmente os valores da mulher daquela década, ressaltando o estereótipo das receptoras. A versão da mulher moderna da época era a que sabia fazer compras, dominava o uso dos novos electrodomésticos e actualizava-se sobre as novidades. Os anos 50 foram, na verdade, o apogeu da mulher dona de casa, imagem feminina que sintetizava valores e costumes da década, fazendo com que esse estereótipo tenha sido o mais utilizado, onde tinha como principal função vender produtos para facilitar a vida daquelas que se preocupavam com a administração do lar e do bem-estar da família, que se perfumava para esperar o marido e mantinha as crianças limpas e comportadas (FREITAS, 2010, p. 6).

Supomos então que a orientação que fica suspensa no ar é a de que quem não pudesse adquirir ou vestir o que esses corpos estivessem usando não seriam indivíduos plenamente realizados. Atingindo-nos em nossos espaços privados, essas imagens tornam-se o espetáculo, visando programar espectadores; situação que exemplificaria a inversão da história em espetáculo e, conseqüentemente, de eventos em programas como bem ressalta Flusser (2008):

Há uma guerra entre a forma velha e nova de se estar no mundo; a imagem projeta sentido sobre nós porque elas são modelos para o nosso comportamento; devemos nos entusiasmar para depois codificar esse entusiasmo em determinados gestos. Os modelos funcionam porque mobilizam em nós tendências recalçadas, e porque paralisam as nossas faculdades críticas e adormecem a nossa consciência; as imagens passam a ser os nossos interlocutores, os parceiros na solidão a qual nos condenaram; quase tudo que fazemos dirige-se às imagens, são respostas às imagens; nossos gestos são captados por imagens graças a determinados aparelhos: (câmeras, marketing, pesquisa) e são transcodificados em programas (FLUSSER, 2008, p. 59).

Flusser (2008) fala das operações engendradas nas imagens técnicas e que de forma estratégica e com diferentes fins produzem configurações da imagem corpórea.

Tomemos como base os cartazes com as fotografias de políticos em época de campanhas eleitorais, os famosos “santinhos”; uma infinidade desses rostos é tratada digitalmente, eliminando, em nome do cartão de visitas impecável e fruto de ações do *marketing* político, possíveis “defeitos”, como rugas, manchas, marcas indesejáveis de expressão, olheiras, papadas do pescoço, dentes amarelos, cabelos grisalhos, imputando-lhes poses clássicas como a dos sorrisos dignos de propaganda de cremes dentais famosos, evitando ângulos totalmente frontais, e fotografando-os um pouco mais na lateral para valorização de suas fotogenias. Uma espécie de retorno, submetido às convenções, aos espaços públicos com suas normas para que se adéquem e se ajustem aos padrões determinados do convívio social, trucagens que nos lembram das regras de elaboração do retrato burguês ou da busca pela idealização ou teatralização nos estúdios fotográficos do século XIX outrora promovidas por fotógrafos como Nadar.



**Figura 19: Retoques digitais nas fotos de candidatos ao cargo de governador nos estados brasileiros – eleições brasileiras de 2010. Autoria desconhecida.**

Na Figura 19, três candidatos ao cargo de governador das eleições de 2010 replicam em suas imagens ângulos que fabricam personas, sorrisos impecáveis numa imagem que imputa a aproximação, o olho no olho, a redução das distâncias entre candidatos e eleitores. O tratamento digital dado a esses “santinhos políticos” nos revelam a atuação do programa “boa aparência”, que age no imbricado jogo de manobras e disposições de convencimentos que reproduzem à exaustão a figura estereotipada do político jovem, produtivo, útil e dinâmico, que por intermédio de sua imagem construída tentará angariar votos de seu eleitorado. Nesse programa boa

aparência, qualquer ruído em sua imagem poderá gerar a antipatia de seu possível eleitorado, portanto, faz-se necessário espalhar, nos muros, *outdoors*, materiais impressos, internet e outras mídias, essas imagens programadas de candidatos políticos preparados, perfeitos e dispostos a enfrentarem todas as dificuldades que possam ocorrer em seus mandatos.

Cada vez mais nos deparamos com universos de imagens superficiais e estereotipadas na ânsia por divulgar os atributos de diversos produtos e a cada avanço dessas produções imagéticas neutras e uniformes – imagens que apenas replicam determinados padrões de comportamentos, gestos positivos e simulam contextos por intermédio de cenários cuidadosamente preparados – propiciam o surgimento de bancos de imagens até para que se economizasse tempo na preparação dessas fotografias que continuariam o seu esforço por divulgar mundos construídos que pudessem alavancar as engrenagens do consumo. Estamos diante de uma situação que inevitavelmente propiciou o surgimento de programas imagéticos que produziram fórmulas visuais consagrada na promoção de produtos de toda ordem e que também incluíram em seu *modus operandi* a representação do corpo novamente como um produto nessa forma de agir e pensar.

\*\*\*

O século XX e sua profusão de acontecimentos em todos os campos nos traz a imagem de um período de colagem de eventos, sucessão rápida dos fatos, mudanças empreendidas no pós-guerra, que trouxeram outros valores, novos discursos e regimes de verdade. Na esteira econômica o processo de passagem de uma sociedade industrial à informacional – pós-industrial – dava sinais de que logo estaríamos vivendo um novo contexto, um período do saltar quântico, como tão bem observou Flusser (2008). Com a proliferação do uso de aparelhos de TV a partir de 1930 e a distribuição de imagens via transmissão de uma forma mais intensa e em constante fluxo, a fotografia-documento vai aos poucos deixando de ser aquela capaz de representar os anseios de uma sociedade industrial e cede aos apelos de uma nova sociedade em constante transformação. Mudanças que deixaram as sociedades disciplinares para trás. Segundo Deleuze (1992):

As disciplinas, por sua vez, também conheceram uma crise, em favor de novas forças que se instalavam lentamente e que precipitaram depois da Segunda Guerra Mundial: sociedades disciplinares é o que

já não éramos mais, o que deixávamos de ser. [...] Encontramo-nos numa crise generalizada de todos os meios de confinamento, prisão, hospital, fábrica, escola, família [...] todos sabem que essas instituições estão condenadas, num prazo mais ou menos longo. Trata-se apenas de gerir sua agonia e ocupar as pessoas, até a instalação das novas forças que se anunciam (DELEUZE, 1992, p. 219).

Ora, nas sociedades disciplinares o indivíduo sempre iniciava uma nova etapa de confinamento, sendo natural que a fotografia-documento refletisse essa situação que nunca cessava. A imagem corpórea estava presa a esses confinamentos: às convenções, às idealizações, aos recenseamentos, aos inventariados, às classificações, distanciamento entre fotógrafos e fotografados, pretensa objetividade e transparência do mundo, produções visuais científicas, que de alguma maneira demonstravam os modos de ver e fazer ver os corpos em contextos proporcionados por instituições que exerciam um forte poder sobre os indivíduos: escolas, prisões, hospitais, fábricas, estúdios fotográficos, casernas, entre outros. Deleuze (1992, p. 223) ressalta que “o homem da disciplina era um produtor descontínuo de energia, mas o homem do controle é antes ondulatório, funcionando em órbita, num feixe contínuo”. A fotografia começaria, portanto, também a refletir esse novo homem. O regime capitalista de produção – que promovia o homem a toda espécie de confinamento – e que agora foca em vender serviços, valorizar o mercado de ações e atua em todos os pontos do planeta, assume um caráter dispersivo, substitui a fábrica pela lógica operacional das empresas propiciando um terreno desconhecido, não mais um decalque do real, mas um mapa de possibilidades do ver e fazer ver, momento de novos *devires*, transformações, o “tornar-se” múltiplo e dinâmico das coisas da dialogicidade, da aproximação, do ulterior para o exterior.

#### O declínio da fotografia documental segundo Rouillé:

Acelera-se à medida que a fotografia se revela técnica e economicamente incapaz de responder às novas necessidades de imagens na indústria, na ciência, na informação, no poder [...] particularmente pelo advento de um regime de verdade cuja medida ela não se encontra em condições de encarar (ROUILLÉ, 2009, p. 138 e 139).

Situamo-nos precisamente no início dessa crise da fotografia-documento, em que privilegiamos a ascensão de um tipo de fotografia mais disruptiva e expressiva, entendida como algo que ultrapassa a aderência ao referente que emana dos corpos e das coisas. Trazemos à tona perspectivas ou programas imagéticos que mergulham em mundos particulares e imaginativos. Autores como Rouillé (2009) apontam-nos que os

anos de 1960 e as décadas que se sucedem refletem melhor essa mudança, em que políticos e outras esferas do poder começam a cercear a atuação livre de fotógrafos do fotojornalismo em campo através do controle do que é ou não passível de sofrer mediação, tanto que os repórteres fotográficos passam a priorizar o recurso da encenação, algo jamais concebido de existir e que se distancia por completo do antigo regime de verdade em que a fotografia era capaz de convencer o mundo.

Enquanto a fotografia-documento pretende ser uma impressão direta, a fotografia-expressão assume seu caráter indireto. Em vez de garantir a aderência de um modelo à sua cópia, ela joga as coisas com as “imagens que já estão lá”, já vistas, isto é, com clichês, maneiras de escritas e subjetividades. No regime da expressão, o já-visto não supõe o visto, é o visto que se extrai do já visto. Do documento à expressão, passa-se do decalque para o mapa: do ideal do verdadeiro e da proximidade para os jogos infinitos das interferências e das distâncias (ROUILLÉ, p.159, 2009).

O programa e o novo regime de verdade contido na fotografia-expressão coadunam-se com outras perspectivas imagéticas de se visualizar os corpos, representando-os conforme suas singularidades físicas e psíquicas, desconectando-os dos estereótipos e generalizações que privilegiavam uma lógica de consumo. É claro que, concomitante a essa abordagem mais aberta sobre o corpo, diversos programas imagéticos insistirão em promover o prolongamento da vida, trazendo-nos a ideia de que queremos uma espécie de desempenho do corpo que garanta nossa sobrevivência, que nos tornem apenas sobreviventes, algo que possa nos garantir o passaporte para a longevidade e o adiamento da chegada da morte. A sociedade do controle também vai nos trazer questões referentes ao superinvestimento que damos aos nossos corpos.

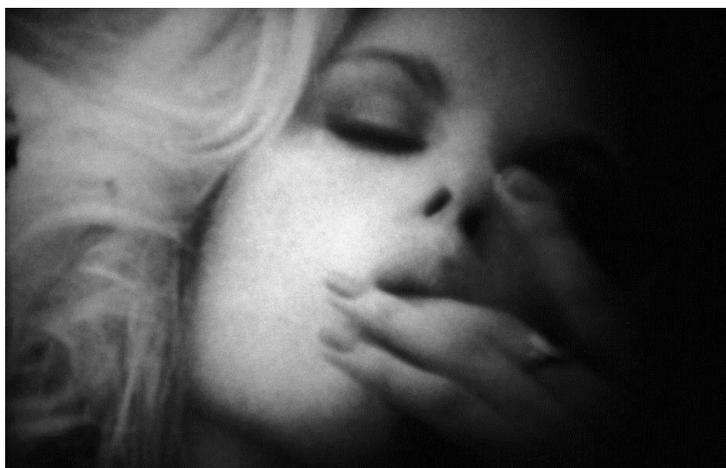
A atuação de diversos programas com diferentes propósitos refletem os novos tempos, caracterizam o século XX, nele também não se excluem as narrativas visuais que se preocuparam com o ordinário, operaram paulatina aproximação entre fotógrafos e fotografados, momento-chave na história da fotografia em que o fotógrafo deixa de ser um mero *voyeur* ou testemunha ocular dos fatos e passa a integrar o *locus* de suas produções imagéticas, produzindo fotografias de dentro para fora, desvinculadas das imagens de cunho mercadológico, resultando numa realidade que passa a desprezar a “exata convergência entre imagem e mundo” (ROUILLÉ, 2009, p. 174) presente na fotografia-documento. Essa concepção clássica de aderência do referente difundida até meados da década de 1950, situação que por muito tempo manteve as orientações compositivas advindas da pintura, a serviço de alguma instituição, das regras do início

do fotojornalismo, de propostas que não incluíam a plena vontade do fotógrafo, apesar de oferecer interessantes pontos de vista; essa velha forma de retratar o estado das coisas estava evidentemente deveras comprometido.

A esse momento intempestivo, de inexatidão, de fronteiras não tão transparentes entre o dispositivo maquínico e o mundo, de “jogos infinitos das interferências e distâncias” (ROUILLÉ, 2009, p. 159), muitos fotógrafos começam a estabelecer um jogo eminentemente subliminar e novo, codificado nas entrelinhas de suas imagens. Claro que em certa medida estamos tratando de uma fotografia autoral, de visões intimamente ligadas às construções de visualidades próprias de mundo e vivências dos fotógrafos que há muito tempo perceberam que a fotografia poderia auxiliá-los na difusão de suas ideias.

Abaixo, na Figura 20, temos uma imagem captada pelo fotógrafo francês Raymond Depardon, que – mesmo tendo seguido em boa parte de sua carreira todos os preceitos contidos na cartilha de como fazer uma reportagem fotográfica no fotojornalismo –, percebemos alguns rompantes, momentos fugidios que descartam por completo essas orientações e regras na elaboração do ato fotográfico.

O que temos é uma mulher, mas o significado desse *frame* ultrapassa essa amarra do decalque do real. Essa imagem, um pouco borrada e desfocada, foi captada de um filme pornográfico. A proposta de Depardon, recorte imagético plenamente ulterior, era lançar-se numa aventura em plena Nova York do início da década de 1980 e cotidianamente extrair do ritmo veloz da *big apple*, impressões dessa profusão de personagens peculiares, numa espécie de diário visual que seria posteriormente publicado no jornal francês *Libération* acompanhado de algumas notas sobre essa extraordinária jornada rumo ao seu *eu*.



**Figura 20: *New York. Manhattan. Near Times Square.*  
*Pornographic film* - por Raymond Depardon, 1981.**

Rouillé (2009) ao versar sobre o fotógrafo Raymond Depardon tenta transmitir os modos de ver e de fazer ver da fotografia-expressão contida no ensaio *Correspondance new-yorkaise* e em suas imagens fotográficas:

Depardon impõe, aqui, a evidência de um “eu” e diz “eu tenho vontade”; ele está aqui, mas queria estar em outro lugar. A distância, recorrente na série, entre a imagem e o texto, tem como efeito revelar o sujeito Depardon no âmago do fotógrafo; e, entre a realidade e a imagem fotográfica, interpor uma outra realidade: suas vontades, suas emoções, seus desejos, seus sonhos. Esse encaixe de uma imagem mental no interior da imagem da realidade, essa presença de um outro lugar dentro do aqui, essa mistura enextricável do virtual e do atual, do subjetivo e do objetivo, sobretudo essa irrupção. De um “eu”, em um processo reputado em excluí-lo (ontologicamente), tudo isso derruba a ilusão de domínio, projeta a imagem para fora dos limites confortáveis do aqui e agora, e condena-a a perder para sempre o real [...] em resumo! Tudo isso destrói o projeto documental. “É meu desafio, meu objetivo, fazer cinema e foto exprimindo-me”, confidenciará Depardon (ROUILLÉ, 2009, p.174).

Essa mesma postura de interpor outra realidade, de saltos, mergulhos e ponte entre o ficcional e a dita realidade, observamos em tantos outros fotógrafos, que a partir da década de 1950 e nos anos posteriores nos brindaram com suas visões de caráter íntimo, de uma necessidade voraz em demonstrar que há muito que dizer na tênue fronteira que separa imaginação e a suposta realidade ou seria a realidade fruto de nossa imaginação?

Depardon não é o foco desta pesquisa, mas compartilhamos de seu sentimento em relação às produções visuais que ecoavam na fotografia-expressão. O corpo está presente em suas fotos, mas existe a sensação de que o corpóreo não é plenamente uma questão em suas imagens, apesar de Depardon nitidamente seguir a escola de grandes fotógrafos da década de 1950, como Lee Friedlander e Diane Arbus.

É claro que outros contemporâneos a Depardon foram além ao que diz respeito aos registros dessa intimidade entre fotógrafo e fotografado, resultando quase sempre em imagens que nos mostram o corpo captado de uma forma menos glamorosa e heroica. São imagens que mais aparentam instantes fugazes, menores, com foco nas desimportâncias e nas errâncias que nos levam a crer que a busca e o processo são levados a um patamar nunca antes visto.

São pontuais as cisões que os fotógrafos caracterizados pelo regime da expressão apontam em relação à representação dos corpos. Em suas imagens percebemos a dobra, a inconfundível produção preocupada com questões que fogem ao mero documento e que não estão interessadas em se distanciar de seus objetos ou pessoas, pelo contrário, há um profundo interesse na troca, no entendimento de que corpo não se encerra no invólucro e que o homem já não pode mais permitir que seu corpo docilize-se, moldado pelas instituições outrora interessadas em torná-lo útil, saudável e produtivo. Dessa forma, a fotografia é um conjunto, um processo, muito mais holística, dialógica, uma prática que segundo Rouillé (2009, p. 198) torna-se “social, plural, perpetuamente variável” e que, portanto, não há como separá-la de suas dimensões políticas, sociais, econômicas e estéticas.

Outro fotógrafo que implode certas normatizações impostas aos corpos, transformando seus fotografados – outrora invisíveis em personagens singulares que escapam à exclusão e ao anonimato –, é o francês Olivier Pasquier, que fotografou de forma incisiva o elemento humano num local que acolhe sem-teto franceses conhecidos por *Moquette*. São imagens com planos bem próximos e bem fechados, impedindo o reconhecimento do local, e a única premissa para a sua realização é que cada retratado escrevesse um pequeno texto respondendo à indagação “Quem é você?” O resultado são imagens que se apropriam da padronização e truques de embelezamento por intermédio da iluminação e outros recursos técnicos – algo bem comum aos programas imagéticos que criam determinadas atmosferas transformadoras das coisas e dos corpos em mercadorias e que geralmente captam rostos de celebridades e formadores de opinião.



**Figura 21: Ensaio *La Moquette* – Retrato de Gilles, França - por Olivier Pasquier, s/a.**

Salvaguardadas as exceções, certamente os retratados de Pasquier não seriam o foco das campanhas publicitárias em sua grande maioria, pois a condição que se encontram impede que sejam percebidos e replicados como corpos-modelos desse circuito comercial. Na Figura 21, o retratado se chama Gilles, frequentador da *Moquette* que se interessa por participar do projeto, e ao acreditar na proposta de Pasquier, decide se descrever de uma forma bem poética. Notadamente, apesar da tentativa do truque, Pasquier ressalta a aspereza de seu rosto e as lamúrias contidas em seu olhar, e nitidamente percebemos marcas do tempo no pedaço de rosto captado por Pasquier. Gilles, desencaixe dos padrões de beleza comumente difundidos, emerge pela imagem de sua face, encara-nos por intermédio de seu olhar que grita: “ei, existo, estou aqui, sou Gilles e talvez seja como você!”

Pasquier – com seu ensaio realizado na *Moquette* – não criou *imagens-funcionárias*, termo flusseriano que segundo Reis Filho (2013):

São percepções já prontas, representações programadas, preestabelecidas, conjuntos estáveis, imóveis, que circulam como fantasmas do exterior ao interior dos homens impedindo-nos de ver o que vem de fora, enrijecendo nossa percepção, produzindo uma espécie de ortopedização do olhar (REIS FILHO, 2013, p.9).

O que constatamos é que Pasquier apropria-se de como esse programa imagético atua na construção dos *portraits* das celebridades da TV e do cinema e o irrompe imputando dignidade aos seus retratados. Todo o ensaio, não importa o momento, se os seus personagens são velhos, jovens, bonitos, feios, gordos ou magros, o que realmente permanece é a ânsia pela recuperação da autoestima. As imagens de Pasquier são fortes, joga luz no gueto da exclusão, no lugar que os holofotes midiáticos não alcançariam.

Evidentemente que está pesquisa não dará conta da enorme contribuição que tantos outros fotógrafos ofereceram e ainda o fazem, quando constatamos que eles foram além dos aspectos ligados à aparência e à fisionomia dos retratado em suas produções visuais. É importante, outrossim, salientar que o caráter amostral até então exposto aponta que as imagens desses fotógrafos exprimem eventos que designam, ou seja, o registro é o menos importante, o que se destaca são seus construtos conceituais que problematizam as questões distantes dos padrões difundidos, que destoam dos programas imagéticos que apenas se voltam para a manutenção de um controle direcionado aos corpos que ativamente consomem.

A fotografia então vai deixar de ser uma captura de algo – o “isto foi” –, de ser um índice, um rastro e passa a propor mundos, fabular, dizer algo, ou seja, exprimir. Dessa forma, esses fotógrafos captaram suas imagens também com suas almas e o que vemos são os rascunhos de uma nova escrita visual.

A noção de evento permite [...] afirmar com convicção que fotografar jamais se reduz a registrar rigorosamente, ou simplesmente mostrar, mas consiste indissociavelmente em designar (corpos, coisas, e estados de coisas), e em exprimir (eventos, sentido). Mais precisamente, a designação, que associa diversos graus de semelhança e impressão, envolve a expressão. A designação, representativa, envolve a expressão, que não é representativa (ROUILLÉ, 2009, p. 206).

Ainda sobre designação, o autor continua:

Em fotografia, a designação pode envolver a expressão, na medida em que as imagens têm a preciosa particularidade de serem duplas, de combinarem um dispositivo (que designa as coisas) e as formas (que exprimem o sentido e o evento). O evento não é aquilo que acontece (o acidente), mas o que é designado no que acontece, sendo expresso nas rugosidades das imagens (ROUILLÉ, 2009, p. 207).

Dentre tantos programas e discursos imagéticos de diferentes matizes sobre o corpo, instaurados por uma ampla gama de fotógrafos ao longo deste pequeno apanhado – cronológico e atemporal na história da fotografia –, percebemos que por muito tempo os fotógrafos demoraram a assumir uma postura mais dialógica com seus fotografados. Esse suposto distanciamento, essa não interferência do fotógrafo e o crédito que a fotografia possuía ao ser considerada um aparelho capaz de atestar a veracidade do mundo enquadravam-na como um documento que aos poucos foi sendo contestado e enfraquecido graças a postura de alguns fotógrafos que se posicionaram por um mundo imagético de possibilidades que partiam de dentro para fora.

Nesse contexto percebemos a atuação de forças contraditórias. Verdadeiras fissuras, linhas de fuga que instauram novas formas de se configurar os programas e os aparelhos. Liberdade, imaginação, aventura do imprevisível, dobras e variações dentro das sociedades de controle, reprogramações, desconfigurações, entre outros. Um momento que nos leva à constatação de que nem sempre somos ou fomos fiéis às imagens e nos comportamos conforme as determinações dos seus diversos programas. É possível resistirmos aos seus diferentes apelos, na realidade de alguma forma sempre resistimos. Deleuze (1992, p. 217) tinha dito que “é preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de

não comunicação, interruptores, para escapar ao controle.” Seriam as imagens da fotografia-expressão esses interruptores?

Foucault havia pensando sobre como se ultrapassa a linha, como ir ao outro lado do poder, lá as forças não cessaria de provocar embates, de pôr abaixo os diagramas do poder. Segundo Deleuze (2005), Foucault:

Descobriu o impasse no qual o próprio poder nos coloca, tanto em nossa vida quanto em nosso pensamento, nós que chocamos contra ele nas mais ínfimas verdades. Só haveria saída se o lado de fora fosse tomado num movimento que o arrancasse ao vazio, lugar de um movimento que o desvia da morte. Seria como um novo eixo, distinto ao mesmo tempo do eixo do saber e do eixo do poder. Eixo no qual se conquista uma serenidade? Uma verdadeira afirmação de vida? (DELEUZE, 2005, p. 103).

Continuando, Deleuze (2005, p. 109) nos diz que “a ideia fundamental de Foucault é a da dimensão da subjetividade que deriva do poder e do saber, mas que não depende deles”. Foucault vai perceber nos gregos uma capacidade de governar a si próprios e por conta deles vai pensar sobre os processos de subjetivação. Segundo Deleuze (2005, p. 113) a subjetivação seria como “um direito a diferença e direito à variação, à metamorfose”, um processo deveras autônomo.

Ao longo da história da fotografia, sabemos que há o espaço da fuga e da inquietação, mesmo com a circulação dos discursos de diferentes matizes incorporados às imagens que retroalimentam outros programas morais e discriminatórios que propagam os estereótipos de corpos saudáveis e perfeitos.

O século XX foi um período propício para os fotógrafos que desejavam trazer à tona em suas produções visuais operações dialógicas que aproximavam os corpos retratados de suas realidades intrínsecas. O programa imagético radical, capaz de se desvincular das questões sociais, aspectos econômicos, ultrapassa a linha do poder e do saber, mergulhando de cabeça em propostas fabulatórias expressas nas rugosidades de suas imagens, carregadas de situações muito próximas a um *trompe l'œil*, apontam para o trabalho completamente *sui generis* da fotógrafa Diane Arbus.

## 5. Reprogramação em Arbus

“Indo para onde eu nunca estive,  
documentando as pessoas à margem  
da sociedade e encontrar  
surpresas no lugar-comum”

*Diane Arbus*

A obra de Diane Arbus será sempre uma inquietante incógnita. Sua atividade como fotógrafa fora interrompida em 26 de julho de 1971 e talvez muito do que se cogita sobre Arbus esteja profundamente enraizado a essa fatídica data em que comete suicídio. Evidentemente são tergiversações que não deixam de alimentar o imaginário de quem se aprofunda ao pesquisar o legado que deixou.

Essa aura de mistério que a cerca e nos instiga acentua-se pela extrema dificuldade de querer mais informações oficiais sobre seu trabalho, haja vista que uma parte importante que falta do quebra-cabeça para nos lançarmos em suas imagens está sob a égide de sua filha Doon Arbus. Nitidamente, Doon exerce um rígido controle ao imputar para si a missão de proteger todo o material relacionado à sua mãe de “perigosas teorias e interpretações” (livre tradução do autor). Ela continua ao afirmar que as fotografias de sua mãe são “eloquentes o suficiente para exigirem nenhuma explicação ou nenhum conjunto de instruções sobre a forma de lê-las, nenhum pedaço da biografia para sustentá-las” (livre tradução do autor).

Não discordamos veementemente de Doon Arbus, mas faz-se pertinente dar crédito ao que aconteceu em sua vida, principalmente por localizarmos Diane num momento específico da história da fotografia em que a máquina fotográfica deixa de ser o instrumento que muitos acreditavam produzir um estrito documento e passa notadamente a contribuir para o surgimento de uma fotografia-expressão. Por muito tempo, o sujeito – o retratado por excelência – deixa de configurar-se apenas como objeto, de ser atravessado pelo saber e conseqüentemente o poder das instituições que, a partir de suas imagens, de alguma forma deseja discipliná-lo ou controlá-lo. Assistimos a um lento, porém inevitável, caminho em que fotógrafos e fotografados estabelecem uma conexão suficientemente forte para desestabilizar a forma como os

corpos e o que se entendia por eles fossem registrados. Com propriedade Diane Arbus nos mostrou o que é permanecer no fora, na dobra.

Outras questões foram postas por Arbus, uma postura que talvez a tenha permitido curvar a linha do poder, ultrapassá-la e pelo lado de fora, alheio aos problemas do mundo, Arbus levou em consideração aspectos mais densos que desvelavam a intimidade de seus fotografados. O invólucro definitivamente não era o foco ou o ponto de partida em suas imagens. Eram tempos que se conjugavam trocas, parcerias entre assunto e fotógrafo e isso exigia posturas de ambas as partes que demandavam convivência por longos períodos até que a maturação desse contato pudesse render imagens que estivessem em consonância com as propostas estéticas e o *environment* ou – precisamente tratando-se de Diane Arbus – o *environment* não parecesse ser tão importante assim. Arbus, por ser uma incógnita, não sabemos até que ponto ela poderia posicionar-se de uma forma política ou apolítica, pois suas imagens substancialmente são dúbias nesse sentido. Há um mundo ulterior, de questões tão particulares e consubstanciais à sua vida que, apesar de pouco ter retratado o seu íntimo, suas fotografias *do outro* aparentam ser projeções ou escritas às avessas.

Suas imagens produzidas no período que decide estudar fotografia com a fotógrafa austríaca Lisette Model, na grande maioria, nos mostra momentos que se configuram como uma aproximação, troca e espelho. Quem não mergulha na obra de Arbus acredita que sua abordagem inicial assemelha-se a uma intromissão e distanciamento característicos da urgência e aparência da fotografia-documento; de certo algumas abordagens – como a célebre imagem do menino segurando uma granada de brinquedo – foram rápidas e bem fugazes, noutras era preciso se envolver, persuadir muitas vezes. Todo esse processo era deveras desgastante para Arbus. Sua compulsão por anotações, costumeiramente relatando seu aprendizado ao manusear novas máquinas fotográficas ou sobre suas andanças aos arredores do Central Park, nas ruas da cidade de Nova York, hotéis decadentes, asilos, hospitais, circos, entre outros, convidam-nos a saltar no abismo, no improvável, de estarmos diante de segredos sem possibilidades de conseguirmos revelá-los ou decifrá-los, apenas nos sendo dada a opção de um sincero estranhamento e repulsa, ou quem sabe uma misteriosa conexão e posterior contemplação? Não sabemos. Infelizmente Arbus não está viva e nos lançamos em seus fragmentos deixados, tão explorados por muitos que se aventuraram em analisar suas imagens e que vez por outra não escapam de esbarrar em possíveis armadilhas psicológicas. Segundo Soulages (2010):

A obra fotográfica de Diane Arbus não é puro jogo de formas e de materiais. É visão de mundo, público, externo, impessoal e universal, e olhar privado, interno, pessoal e singular – o da artista que cria um mundo. Ora, esse mundo criado pela obra de Arbus nos questiona sobre o mundo que partilhamos com ela, sobre o mundo em geral, à medida que o trabalho dessa artista, graças a sua força e a sua universalidade, faz-nos passar de um certo mundo norte-americano dos anos 1960 para nosso ser no mundo em geral (SOULAGES, 2010, p. 208).

Decididamente nos aventuramos em seu mundo povoado por diferentes imagens corpóreas: gêmeos, adolescentes ranzinzas e franzinos, *swingers*, personagens circenses, travestis, hermafroditas, anões, bebês monstros, idosos, jovens panfletando apoio à guerra, pessoas comuns transformadas em figuras estranhas e um sem-número de situações que apontam para um universo deveras distante do que estava de fato acontecendo ao redor de Diane Arbus. Postura nonsense? Alienação? Será? Ou quem sabe uma estratégia? Um programa, ou melhor, uma desprogramação, um *bug* – termo que indica falhas na lógica de operação dos programas – que atinge incisivamente discursos e regimes de verdade. Há um gesto subversivo presente em suas obras. Arbus, como um *flâneur benjaminiano*,<sup>15</sup> decide lançar-se na cidade numa jornada, uma busca por retratar esses corpos, seres que nas rugosidades de suas imagens ocupam o fora, o avesso do exercício do poder. Ela elaborou imagens sem requinte, com corpos enigmáticos, livres de amarras estéticas, colocou em xeque o *American Way of Life*,<sup>16</sup> mundo plastificado e embalado pelo discurso publicitário tão bem absorvido por seu marido, Allan Arbus.

Há algo de limítrofe em suas fotografias, algo de irreal dentro da realidade; Arbus produz um mundo que nos intriga pela materialidade em suas imagens de corpos que desafiam qualquer iniciativa de tipificá-los, de classificá-los como o regime de verdade da fotografia-documento impunha-lhes. Soulages (2010, p. 209) nos diz “efetivamente, através da fotografia, Arbus vai além da aparência e da insignificância do mundo: ela descobre um ou mais sentidos desse mundo”. Ela consegue a façanha de tornar bizarro seus registros, ficcionalizando o documental de tal maneira que sua fotografia influenciaria fortemente artistas e outros fotógrafos nos anos posteriores a sua morte. Isso nos leva a refletir, junto com Kossoy (2009), sobre o limiar entre realidade e a ficção:

---

<sup>15</sup> Personagem recorrente na historiografia benjaminiana.

<sup>16</sup> Expressão da cultura americana que ressalta a “superioridade” da democracia dita livre, fundada num mercado de trabalho competitivo sem limites.

[...] o compromisso da fotografia é com o aparente das coisas. A fotografia é certamente um registro do visível; ela não é, nem pretende ser, um raio X dos objetos ou das personagens retratadas. Seu fascínio reside exatamente aí, na possibilidade que oferece à pesquisa, à descoberta e às múltiplas interpretações que os receptores dela farão ao longo da história [...] (KOSSOY, 2009, p. 143).

É claro que as possibilidades de se interpretar a obra de Arbus são vastas e o aparente das coisas que Kossoy se refere nos mostra que portas se abrem a interpretações; nisso percebemos que há uma concordância em relação a alguns elementos fortemente presentes nas fotografias de Arbus. A impressão que temos é a de que ela vai criando um lugar próprio, um Lewis Carrol,<sup>17</sup> que compõe personagens peculiares como um *chapeleiro maluco*, ou quem sabe, a própria Arbus ocupando o lugar de Alice, personagem de Carrol que descobre uma infinidade de seres *sui generis* num mundo às avessas. Há fantasia em suas imagens e o corpo nelas tem significativa dignidade e importância. No texto *O 'Feio' de Diane Arbus*, a autora Flávia dos Santos Viana ressalta:

A fotografia proporciona a experiência de olhar pelos olhos do fotógrafo. Que possibilita de forma mais intensa a experiência do sensível e, portanto, a experiência artística. Diane, através de seu trabalho, transporta-nos para um mundo criado, deixamos de ser meros espectadores, somos agora habitantes desse novo lugar.<sup>18</sup>

Em sua disposição para concretizar seus mundos imaginários, há certa artimanha ilusionista, e Arbus não deixa claro se desvela ou não seus retratados e uma estranha sensação ambígua, vai marcando a atuação de seu programa, verdadeira oscilação, truque mágico que produz imagens-máscaras? Postura política que denuncia a hipocrisia da sociedade americana ao exortar os *freaks* na década de 1960? Sua preocupação verdadeira é lançar luz ao evidenciar o mundo *freak*? O que parece bem sensato é que a fotografia para Arbus estava a serviço do forjar ao oferecer suas leituras sobre questões que se associam ao que de fato é normal em relação ao que não é normal. Arbus *buga* vários programas que reproduzem ou emulam a vida e o mundo como algo controlável e padronizável. Sua carreira como assistente de seu marido, Alan Arbus, foi importante para iniciar essa percepção de que num mundo de aparências e de valorização exacerbada da perfeição cada um de nós não parece tão seguro de si e concretamente

<sup>17</sup> Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido como Lewis Carroll, nasceu na Inglaterra em 1832, foi matemático, lógico, fotógrafo e romancista, sendo reconhecido como tal após o seu sucesso com *Alice no país das maravilhas*, faleceu em 1898.

<sup>18</sup> Disponível no blog “Estética e Teoria da Arte II” – UERJ. Acesso em: 10 jun. 2014.

normal, e Arbus, em nosso entendimento, almejava retratar esses instantes em que nossas máscaras caem. Apesar do incomodo provocativo de sua produção imagética, ela parece conseguir que tenhamos certa familiaridade ao entrar em contato com seu universo, levando-nos a refletir sobre quão imperfeitos nós somos e talvez por essa razão tenhamos compaixão ou desprezo pelos *freaks*. Analisar suas imagens é tentar dar de cara com seus segredos, que inevitavelmente nos arremessarão para uma recursividade<sup>19</sup> de segredos, uma situação que se assemelharia a um fractal,<sup>20</sup> que de alguma forma nos leva a pensar sobre a possibilidade de suas inquietações também estarem arraigadas em nós.

Arbus produziu fotografias que evidenciavam seres humanos que destoavam completamente das imagens que o mundo e seus contemporâneos colegas de ofício estavam acostumados a ver e se identificar. Não eram imagens de uma humanidade estereotipada por seus ofícios e distantes de seus fotógrafos personificada em *The Family of Man*, exposição organizada pelo fotógrafo e curador Edward Steichen em 1955.

É importante salientar que fotografar *freaks* não era um *insight* de Arbus, pelo contrário, na transição entre os séculos XIX e XX, o diferente fascinava e era encarado como algo extraordinário; os *freaks* não estavam confinados apenas aos espaços circenses, apesar de serem considerados como verdadeiras atrações rentáveis, tanto para os donos desses locais de entretenimento urbano quanto para os fotógrafos da época que lucravam com suas imagens. Nessa época, a disseminação dos estúdios e o aumento exponencial de fotógrafos no mundo, principalmente na sociedade americana, aproveitavam-se dos *freaks* por intermédio de fotografias que os retratavam conforme eram apresentados nos shows. A fotografia nesse período ainda mantinha sua crença ferrenha de aderência ao referente e essas imagens serviam como prova objetiva de que as pessoas estiveram nesses locais e participavam desses espetáculos. Fotógrafos como Matthew Brady e tantos outros, na esteira do sucesso proporcionado pelos ditos não

---

<sup>19</sup> É um termo usado de maneira mais geral para descrever o processo de repetição de um objeto de um jeito similar ao que já fora mostrado. Um bom exemplo disso são as imagens repetidas que aparecem quando dois espelhos são apontados um para o outro.

<sup>20</sup> Os fractais são formas geométricas abstractas de uma beleza incrível, com padrões complexos que se repetem infinitamente, mesmo limitados a uma área finita. Mandelbrot constatou ainda que todas essas formas e padrões possuíam algumas características comuns e que havia uma curiosa e interessante relação entre esses objectos e aqueles encontrados na natureza. Um fractal é gerado a partir de uma fórmula matemática, muitas vezes simples, mas que aplicada de forma interativa produz resultados fascinantes e impressionantes.

normais, ficaram conhecidos por fotografar *freaks* e disponibilizar suas imagens para venda em seus estúdios.



**Figura 22: Fat Lady, Washington, DC, s/a- por Matthew Brady Studio.**

Atitudes como a de Brady nos faz acreditar na postura de muitos fotógrafos que se especializaram em captar o *freak* de uma forma meramente comercial, transformando-o num produto, acelerando a percepção de que o anormal é um corpo não dócil, uma imagem que não serve para ser modelo num regime de produção fabril, mas que atendia ao espetáculo, eram tidos como um desfile de imagens mórbidas. Os *freaks* eram percebidos como desvios, fora da normalidade de qualquer padrão estabelecido para o corpo, diferenciavam-se de um modelo corpóreo proporcional e apolíneo. Dessa forma, não serviam para que as pessoas pudessem se espelhar. Suas imagens eram comercializadas devido a uma curiosidade bizarra, figuravam como um atestado verossímil de que eles existiam, imagens que se destacavam como verdadeiros troféus por comprovarem ironicamente o quão bravo e destemido o ser humano era capaz de ver outro ser humano tão contrário a sua aparência (vide Figura 22).

Os modos de difusão desses singulares cartões-postais demonstram de novo que a exibição do normal tem precisamente por alvo a propagação de uma norma corporal. O monstro é sempre uma exceção que confirma a regra: é a normalidade do corpo urbanizado do cidadão que o desfile dos estigmatizados diante das objetivas convida a

reconhecer no espelho do deformador do anormal (SZWERTSZARF, 2011, p. 50).

O impulso comercial e industrial proporcionado pelo desenvolvimento tecnológico da fotografia e materializado por intermédio de tantos produtos que surgiram no final do século XIX, como as já citadas *Cartes de Visite*, contribuíram para comercialização da aparência *freak* e aí reside uma grande diferença entre esses fotógrafos e Diane Arbus.



**Figura 23: *Fanny Mills*, Nova York, 1880, por Charles Eisenman.**

O programa imagético dos primeiros, a exemplo do célebre fotógrafo americano Charles Eisenman, criava toda uma atmosfera em que os *freaks* eram retratados seguindo preceitos estéticos vitorianos (vide Figura 23). Essa forma de retratar imputava aos desviantes de qualquer norma certa dignidade e altivez, porém, o distanciamento, o não envolvimento no mundo dos *freaks* e a confecção dessas imagens com o intuito mercantil afastam qualquer semelhança, fora evidentemente a existência dos *freaks*, que poderiam aproximar esses fotógrafos do programa imagético ulterior e intimista de Diane Arbus. De acordo com Szwertszarf (2011):

A apresentação do monstro rompe, aqui, com as ficções selvagens, os devaneios exóticos ou as fantasmagorias principescas: o uso das convenções de retrato em estúdio vai se tornar cada vez mais frequente na exibição fotográfica das deformidades no decorrer das duas últimas décadas do século XIX e das duas primeiras seguintes do

seguinte. Este é um dos desejos de normalização das monstrosidades humanas. Fazer sua inscrição no quadro banal que acolhe na maioria das vezes a imagem dos indivíduos ordinários (SZWERTSZARF, 2011, p. 51).

Numa época em que o termo *freak* significava além da monstrosidade, muito dessa nova configuração se deve ao contexto da contracultura, que nos anos de 1960 surge como uma forma de contestar tudo que é normatizador. O programa imagético de Arbus enxergava o *freak* tanto no normal quanto no anormal.

O programa imagético de Arbus não aponta somente em direção ao horror, como ressalta Sontag (2004) em seu clássico ensaio “Estados Unidos, visto em fotos, de um ângulo sombrio”.<sup>21</sup> A autora não hesita em demonizar a figura de Arbus e repete à exaustão que seus fotografados nada mais são do que figuras “patéticas, lamentáveis, bem como repulsivas” (SONTAG, 2004, p. 46). O que ela considera em suas fotos como resultados de um distanciamento ou envolvimento não sentimental, para o trabalho em questão trata-se de impor suas imagens, de fazer valer seu discurso enquanto fotógrafa que acredita na dignidade de quem se difere dos corpos dóceis preparados por tantos outros programas preocupados em universalizar a beleza, a felicidade e que ignoram por completo um mundo que se constrói justamente a partir das diferenças.

Esse errôneo ataque dirigido a Arbus só reforça o quanto suas imagens e propostas foram capazes de atingir o âmago ou a moral de tantos que não aceitam as possibilidades criativas e imaginativas apontadas por Flusser (2008), quando ressalta que ao fotógrafo é dada a possibilidade de brincar ou jogar contra ao aparelho. O jogo de Arbus é justamente o de trazer à tona outro mundo, um universo possibilitado por novas fissuras que envolvem o entendimento do real numa perspectiva por demais subjetiva e que apontam a partir dessas dobras que a encenação; o olhar dialógico do fotógrafo já não seria mais possível de se concatenar com os discursos e programas que circulam impondo formas e modelos que replicam a imagem das coisas e dos corpos. É dada através de Arbus e seus contemporâneos a oportunidade de definitivamente oferecer uma nova escrita para a fotografia. Uma representação dos corpos que pede a produção de outras realidades possíveis por intermédio das imagens.

Sontag (2004) parece destilar todo seu inconformismo ao afirmar categoricamente que Arbus só almejava a estranheza a qualquer custo em suas imagens.

---

<sup>21</sup> Contido na obra *Sobre fotografia* (2004).

Esquece-se, porém, que ela submergiu sua existência num verdadeiro conto de fadas do sonho americano e praticamente todos os dias também vivenciava um outro mundo *fake* de aparências, construído por intermédio das imagens-funcionárias de seu marido Allan Arbus. O que de fato era estranho? Ela rompe com o programa da dona de casa feliz e à espera do marido depois de um dia trabalho. Toda a sua jornada intimista, muito próximo da fábula – que confunde sua vida com a dos seus retratados –, faz com que Arbus opte por libertar-se desse contexto de sua rotina, que para ela era estranho. Não fazia sentido compactuar com uma fotografia que nitidamente se configurava para um fim específico: também produzir mundos e contextos em que todos são unos, plásticos, pretensamente felizes e envolvidos plenamente numa lógica de consumo.

Há um lampejo de reconhecimento do trabalho dialógico exercido por Arbus disfarçado de um leve toque irônico, em que Sontag (2004) afirma:

A autoridade das fotos de Arbus deriva do contraste entre o material de seu tema dilacerante e sua atenção serena e trivial. Essa faculdade de atenção – a atenção prestada pela fotógrafa, atenção prestada pelo tema ao ato de ser fotografado – cria o teatro moral dos retratos contemplativos e isentos de Arbus. Longe de espionar tipos bizarros e párias, e apanhá-los desprevenidos, a fotógrafa teve de conhecê-los, tranquilizá-los – de modo que posassem para ela de forma tão serena e imóvel quanto qualquer figurão vitoriano num retrato de estúdio de Julia Margaret Cameron (SONTAG, 2004, p. 48).

Arbus cumpre muito bem o seu papel de sacolejar definições empoeiradas do que seja belo e feio, tanto que o incômodo que gera toda uma análise de um ponto de vista excludente por parte de Sontag (2004) pode nos proporcionar um risco enorme de uma opinião de mão única, deveras parcial. A autora insiste em afirmar que os fotografados por Arbus não tinham consciência de suas dores originadas desde sua vinda ao mundo, e que na maioria dos casos, suas imagens prontamente anunciavam altivez e alegria. Num rápido mergulho no *modus operandi* de Arbus, percebe-se que seus retratados eram exaustivamente fotografados até que deles pudesse ser extraído algo que estivesse em conformidade com os construtos conceituais de Arbus. Ela não tipificava, classificava ou inventariava seus retratados como muitos fotógrafos fizeram com os que são fisicamente diferentes do que se difundia de um corpo ideal. Arbus selecionava pacientemente o que pudesse cumprir o seu programa imagético. Algumas orientações tidas como modelizantes, ou seja, regras típicas que funcionariam se aplicadas aos *portraits*, como a utilização de ângulos que excluem a frontalidade – recurso para enaltecer uma suposta eugenia, deixando o retratado sempre bem

apresentado –, são sumariamente descartados por Arbus quando opta pelo frontal na maioria de suas imagens. Algo que chama a atenção de Sontag (2004, p. 50), ao afirmar que “a maioria das fotos de Arbus tem temas que olham de frente para câmera. Isso, não raro, os faz parecerem mais estranhos ainda, quase enlouquecidos.” Evidente que dessas observações podemos fazer diferentes leituras, mas com tantos ataques direcionados a Arbus, fica a impressão de que a atuação do programa fotografia-documento era tão forte que parecia uma verdadeira heresia romper com o que comumente se via em termos de produções visuais de sua época.

Essas evidências tornam claro como é difícil romper com determinadas orientações tão enraizadas em nossa sociedade e como as produções de fotógrafos do naipe de Arbus conseguiram arrebataram seguidores e detratores em grandes proporções.

Por nos acostumar ao que, antes, não suportávamos olhar ou ouvir, porque era demasiado chocante, doloroso ou constrangedor, a arte modifica a moral – esse corpo de usos e de sanções públicas que estabelecem uma vaga fronteira entre o que é emocional e espontaneamente tolerável e o que não é. A supressão gradual do mal-estar, de fato, nos aproxima de uma verdade bastante formal – a arbitrariedade dos tabus construídos pela arte e pela moral (SONTAG, 2004, p. 53).

Essa modificação da moral que nos aproxima de uma verdade formal propiciada pela arte que Sontag (2004) insiste em dizer que nos aliena – no nosso entendimento –, na realidade, questiona, abre a discussão, propicia o debate em torno de determinado assunto no qual o artista lança sua luz. A tese defendida pela autora de que Arbus fotografa o corpo distante do que a sociedade ocidental determina como apolíneo está imbuída de tanto preconceito contra os que estão à margem que parece estarmos diante de um discurso demasiado conservador.

“A fotografia era uma autorização para eu ir aonde quisesse e fazer o que desejasse”, escreveu Arbus. A câmera é uma espécie de passaporte que aniquila as fronteiras morais e as inibições sociais, desonerando o fotógrafo de toda a responsabilidade com relação às pessoas fotografadas [...] O fotógrafo sempre tenta colonizar experiências novas ou descobrir maneiras novas de olhar para temas desconhecidos (SONTAG, 2004, p. 54).

Fazer o que bem entender por intermédio da linguagem fotográfica, possibilitando-nos a execução do próprio programa, é alienar-se ou libertar-se? Arbus não estaria ocupando a figura do engenheiro, que opera o aparelho e por intermédio dele institui seu *modus operandi* que age dialogicamente, tencionando questões tão

delicadas, capazes de resultar em crítica tão mordazes advindas da filósofa e escritora Susan Sontag?

A fotografia quando passou por Arbus experimentou temas distantes do jornalismo praticado na década de 1950, uma característica possível devido ao seu posicionamento em dar um basta em sua atuação na indústria da moda e tudo que poderia ligá-la ao universo da fotografia comercial. Essa desconexão com o mundo que acontecia ao seu redor demonstra claramente a ação de um outro tipo de discurso ou programa imagético propiciado pela mudança no regime de verdade em que a própria fotografia já não era capaz de ser o arauto da veracidade das coisas ou o veículo adequado para os novos tempos caracterizada pela velocidade e fragmentação do vídeo, precisamente da TV, que se expandia globalmente. Nesse ponto é preciso deixar claro que outras variáveis também nortearam as escolhas de Arbus. Segundo Sontag (2004):

Arbus não criou sua obra séria promovendo e ironizando a estética do glamour, na qual fez seu aprendizado, mas sim lhe dando as costas inteiramente. A obra de Arbus é reativa – reativa contra o refinamento, contra aquilo que é aprovado. Era o seu jeito de dizer dane-se a *Vogue*, dane-se a moda, dane-se o que é bonito. Essa é uma revolta contra a sensibilidade moral excessivamente desenvolvida dos judeus. A outra revolta, ela mesma intensamente moralista, se dirige contra o mundo do sucesso (SONTAG, 2004, p. 57).

Essa constatação de Sontag nos leva mais uma vez pontuar as ações dos programas e discursos imersos em questões de foro íntimo, que no caso de Arbus reflete sua personalidade contida, vulnerável e que enxerga o exótico e o estranho em quase tudo, mas que não promove em seus retratados o escárnio e nem os rechaça imputando-lhes aspecto cômico. A temática do estranho é o programa de Arbus. Suas disrupções não acontecem via experimentos, hibridismos plásticos e estéticos; essa quebra e vanguarda são veladas e a perspectiva apresentada é a de que Arbus até produz fotografias formais que em determinados aspectos podemos considerá-las banais, quase que *imagens-funcionárias*, mas a potência do trabalho que reside em Arbus é uma disrupção ulterior, de jogo lúdico, ilusionista, próximo a um *trompe l'œil*, ao mostrar e não verdadeiramente mostrar esse lado sombrio em pessoas tidas como comuns e a forte marca de dignidade e altivez que imputa aos considerados à margem. De acordo com Sontag (2004):

A obra de Arbus expressava sua tendência contra o que era público (tal qual como ela o experimentava), convencional, seguro, tranquilizador – e entediante – e em favor do que era privado, oculto,

feito, perigoso e fascinante [...] e nada há de jornalístico em seus motivos para tirar fotos. O que pode parecer jornalístico, e até sensacionalista, nas fotos de Arbus situa-as, na verdade, na tradição central da arte surrealista – seu gosto pelo grotesco, sua declarada inocência com relação aos temas, sua tese de que todos os temas são apenas *objets trouvés* (SONTAG, 2004, p. 58 e 59).

É unísono que a temática ou o programa imagético de Arbus tenha foco no estranho e os *freaks*, como um *software* bastante peculiar que agiria bem próximo de uma *estenografia*<sup>22</sup> visual. Comparado com outros programas criados por seus antecessores, Arbus é completamente *sui generis* como autora e há no desfile dos corpos que se eternizaram em suas imagens, apesar da divergência em relação à fisionomia de seus retratados, um programa que pauta pela equivalência, respeito aos corpos desviantes e não dóceis. Para Arbus, os *freaks* eram aristocratas, suas chagas e dores tinham sido superadas e suas imagens tentam recuperar essa aristocracia.

\*\*\*

Ao ser entrevistada no documentário *Going where i've never been: photography of Diane Arbus*, realizado em 1972, Doon Arbus, filha de Diane, fala sobre como era sua mãe em casa. Doon nos diz que a fotografia não era um tabu para Arbus, pelo contrário, ela sempre ouvia as histórias que sua mãe contava ao fotografar. Sobre a famosa frase em que Arbus afirmar ser a fotografia um segredo, Doon reflete um pouco e logo em seguida fala que talvez fosse sobre o que acontecia de fato quando Arbus estava *in loco*, ou seja, ela não conversava muito sobre o ato de fotografar em si, isso não era revelado. Em seguida, Doon Arbus expõe que sua mãe, quando era criança, vivia num ambiente familiar repressor e proibitivo e que muito tempo depois, só por intermédio da fotografia, Diane teve o *insight* de que as proibições e os cerceamentos não se aplicavam nesse campo.

A câmera – segundo a leitura de algumas anotações de Arbus no mesmo documentário – era uma espécie de licença, algo que permitiria a aproximação, a relação dialógica e conseqüentemente a troca para submergir no tipo de programa em que ela se sentia mais à vontade: captar os corpos que estão à margem, fisionomias fora dos holofotes do poder e das instituições. Arbus em algum ponto se sentia próxima,

<sup>22</sup>Taquigrafia (do grego *tachys* = rápido, e *grafia* = escrita) ou estenografia (do grego: *στενός*, *stenos*, “estrito”, e *γράφειν*, *graphein*: “escrever”, “gravar”) é um termo geral que define todo método abreviado ou simbólico de escrita, com o objetivo de melhorar a velocidade da escrita ou a brevidade, em comparação a um método padrão de escrita.

reconhecia-se nos ditos *freaks* novaiorquinos. Continuando, Arbus nos relata como é incrível que as pessoas na rua percebam os que são diferentes pelas falhas, elas parecem saltar os olhos e entre a falha e o ser há uma lacuna quando nos aproximamos. Uma forma de preencher essa lacuna é fotografar o que estaria por trás delas? No programa orientado por dispositivos disciplinares – e a fotografia não foi isenta de ser considerada um dispositivo –, fotografar um *freak* é apenas registrar um *freak*, já no programa dialógico de Arbus, fotografar um *freak* é resgatar sua altivez e dignidade, é valorizar sua condição humana. Arbus argumenta que se fotografasse de uma forma mais generalista um homem, o que obteria seria a sua imagem comum, banal, diríamos, e com certeza Arbus não estava interessada no ordinário que se capta de forma jornalística, factual.

A seguir, extraímos do mesmo documentário gravado em 1972, o depoimento de sua mentora e principal incentivadora de seus trabalhos, a fotógrafa austríaca Lisette Model sobre suas impressões a respeito de Diane Arbus:

Desde o início ela começou a fotografar completamente diferente das outras pessoas, porém essa diferença era uma diferença proposital, era uma diferença préconcebida, que fosse sobre todas as circunstâncias originais e únicas. Então isso teve que ser explicado para ela: que existem grandes artistas em cada era e que são tão inovadores e tão diferentes que ninguém consegue compreendê-los porque os ouvidos e os olhos não estão acostumados a isso e eles talvez fossem aqueles que mais contribuíram para a mídia e ao mesmo tempo, existem outros artistas, e eles operam de um modo não compreensível, que ninguém foi capaz de compreender o que eles estavam fazendo e eles são falsos quanto às ilusões e fantasias e esse tipo de diferença é extremamente importante de se entender. Então Diane me disse: “Você sabe, eu fui para uma escola de cultura onde a criança, ou o que cada criança fez era considerado o trabalho de um gênio, então eu nunca tive a chance de descobrir o que é bom, o que é ruim, o que é útil e o que é falso”, e a partir daí, Diane não produziu mais essas fotos, ela começou de uma outra forma. Ela tinha uma vasta e diferente gama de temas e, além disso, além desses temas que ela usava nas coisas comuns, ela tinha seus temas próprios, que obviamente não eram menos importantes que era fotografar aberrações, homossexuais, lésbicas, pessoas bizarras, pessoas doentes, pessoas à beira da morte, pessoas mortas...mas ela fez isso de uma maneira muito diferente do que as outras pessoas, a maioria desvia o olhar quando vê esse tema, foi onde Diane não desviou o olhar, e isso demanda coragem e independência. E penso que foi a primeira vez, que eu saiba, na história da fotografia que alguém fotografou esses tipos de pessoas, que são discriminadas e nós temos medo de olhar para eles porque no nosso íntimo, sentimos que somos bizarros de uma alguma forma mesmo que isso não seja exteriorizado. Ela os fotografava humanamente, seriamente e funcionalmente nas suas vidas, isso foi uma conquista um tanto quanto extraordinária. Ela disse uma vez pra mim que queria ter tranquilidade nas suas

fotografias, ela fazia todos posarem, na rua ou em suas casas, deixava-os olhar diretamente para ela ou para a câmera e ela acreditava que isso faria a foto ficar congelada, mas era exatamente o contrário, sua influência nessas pessoas e a reação deles ela fazia a foto espontânea como se não fosse posada, isso foi uma grande contribuição (tradução livre do autor).

Arbus afirmava nunca sentir adversidade aos seus temas, caracterizava isso como um senso de irrealidade. Não sentir repulsa era tido como algo fora da normalidade, Arbus lança-se num caminho como uma figura intempestiva, que pretendia sentir na pele toda a potência dos fatos diante de si; Arbus adorava esse contato direto, era costumeiro falar que mais uma vez sairia para trabalhar num lugar onde nunca esteve. Algumas entrevistas desse documentário nos dão uma dimensão de como as pessoas mais próximas enxergavam não só a Arbus mãe, amiga e amante, mas a forma como ela entendia o ato fotográfico. O depoimento de Marvin Israel, artista, designer e amigo de Arbus, nos esclarece um pouco de sua atuação em campo.

Para Diane o evento era mais importante do que a própria imagem. Estar no local com os diálogos, a troca com os retratados tinha um grande significado e isso geralmente ficava registrado em seu caderno de notas. Arbus lançava-se numa espécie de aventura, mergulhava em um mundo próprio e muitas vezes esse largo passo a impedia de compreender o verdadeiro caminho que estava trilhando: uma estrada para a invenção. (tradução livre do autor).

Ela aventurava-se nesta estrada para a invenção.

## 6. Dissecando a reprogramação em Arbus

“Parece que eu corrompi toda  
sua técnica brilhante, fazendo todo  
o possível até obter imagens  
exatamente como instantaneos”

*Diane Arbus*

Definitivamente, Diane Arbus não estava interessada numa busca por imagens límpidas e transparentes que emanassem uma pretensa verdade como seus antecessores acreditavam extrair de suas produções visuais. A fotografia nunca deteve esse poder. A crença na objetividade e no factual que atravessou vários momentos na história dessa linguagem já era por si uma idealização, um discurso que poderíamos denominar de *programa*. Nesses cenários idealizados dentro do contexto da fotografia-expressão, Arbus aparece para nos brindar com a dúvida em suas fotografias. Ela é o programador que desprograma muitas questões e indiscutivelmente o corpo está fortemente presente em sua obra e reflete boa parte dessas indagações. Arbus não cria a imagem de qualquer corpo, a premissa é que ele se distancie das obviedades e seja percebido além de meras questões estéticas como a beleza ou a feiura.

O que pauta a construção das análises de suas imagens neste capítulo é o conceito flusseriano de programa, ampliado pelos pensamentos foucaultianos sobre discursos e dispositivos disciplinares. Metaforicamente, Arbus ocupa a figura do engenheiro, pois ela criou seu *software* que a permite não ser confundida com o funcionário flusseriano que cria *imagens-funcionárias*. Identificamos o cumprimento de algumas estratégias que norteiam a execução de seu programa e concordamos que a presença da ironia é um elemento disruptivo recorrente. Arbus não opera uma desprogramação dos aspectos formais presentes na linguagem fotográfica. Kuramoto (2006, p.1) ressalta que essa 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”. Esses interesses por muito tempo estavam pretensamente relacionados a uma captação exterior, contrária a uma expectativa ulterior que Arbus cria em sua produção imagética.

A ironia – na grande maioria de suas imagens – é utilizada como uma proposta estética muito próxima de uma *estenografia visual*, que mostra e esconde ao mesmo tempo – estabelece jogo dúbio –, que transforma as pessoas tidas como normais em *freaks* suspendendo em suas imagens o lado sombrio e desconcertante de seus retratados. Soulages (2010, p. 214) vai apontar que “máscara, artifício, ilusão: são esses os objetos das fotos de Arbus. São também os componentes da fotografia: uma foto é uma pseudocópia do real, aparentemente um artifício.” Teremos então um apanhado em que sua obra ora aparece um desses objetos e noutros, encontraremos os três em confluência.

Os seres inanimados também não escapavam desse jogo, e não é difícil nos depararmos com suas fotografias dos interiores das casas ou de fachadas arquitetônicas que nos transmitem a mesma sensação de estranheza. Sua obra *A castle in Disneyland, Cal., 1962* – ver Figura 24 – nos mostra o castelo do universo Disney transformado pelo forte uso do *flash* numa ambientação lúgubre, coberta por aparente névoa, de reflexos suaves no lago que, por sua vez, pode ser facilmente associado a um pântano, quem sabe até habitado por monstros que facilmente devorariam o cisne posicionado na parte inferior da imagem que nela passeia despreocupado, além da fachada que se impõe pela rara composição horizontal com ângulo de visão em *contra-plongée*. Inevitavelmente tudo contribui para o aspecto colossal e assustador. É pertinente como Arbus expõe os avessos, puro jogo de antíteses, mágica transformação operada pela ação maquínica – *hardware* – por intermédio da ação de seu *software* fabulístico. Ela conseguiu trabalhar essas oposições. Ao nos depararmos com suas imagens e ao procuramos o que costumeiramente já se sabe sobre determinados assuntos, o que Arbus nos oferece é o caminho dos contrários. Em *A castle in Disneyland, Cal., 1962*, o lúdico transforma-se no desagradável, a magia vira desencanto e assim sucessivamente.



**Figura 24:** *A castle in Disneyland, Cal., 1962 - Gelatin silver print*  
*20 x 16 inches (50.8 x 40.6 cm) - por Diane Arbus.*

Dessa forma, não poderíamos excluir a possibilidade de pontuar que as ambiências nas obras de Arbus também carregam uma forte conexão com o *Kitsch*. É o que aponta a Figura 25, *Lady bartender at home witha souvenir dog, New Orleans, 1964*; nela, nosso olho estabelece tensão entre o *souvenir* e o penteado da garota sentada numa poltrona. O poodle de brinquedo mais parece um ornamento *kitsch* exposto numa mesinha. Um cenário composto por elementos de gosto duvidoso como o quadro no formato de carta de baralho, o piso que mais se assemelha a um tabuleiro de xadrez, o *tailleur* colete com estampa de oncinha, o rosto entediado da garota com sombra forte nos olhos que mais lembram um olhar egípcio e o seu indefectível penteado extravagante.



**Figura 25: *Lady bartender at home with a souvenir dog, New Orleans, 1964 - por Diane Arbus.***

Para Eco (2007):

A palavra Kitsch remontaria a segunda metade do século XIX, quando os turistas americanos em Munique, querendo comprar quadros, mas com preços mais baixos, pediam um desconto (sketch). Daí viria o termo, designando quinquilharias para compradores desejosos de experiências estéticas fáceis. [...] A “alta cultura” define como kitsch os anões de jardim, as imagens devocionais, os falsos canais venezianos dos cassinos de Las Vegas [...] que pretende fornecer aos turistas uma experiência “estética” excepcional (ECO, 2007, p. 394).

Logo, não é difícil perceber que muitos foram retratados por Arbus em ambientes que remetiam à estética *kitsch*; propositadamente ela prefere o avesso, o exagero e o duvidoso, escolhas que determinam todo um planejamento cuidadoso de seu universo sombrio e conseqüentemente *camp*. O *camp*, segundo Eco (2007):

É uma forma de sensibilidade que, mais que transformar o frívolo em sério [...] transforma o sério em frívolo. [...] redenção do mau gosto de ontem com base em um amor pelo inatural e pelo excessivo [...] o *camp* não se mede com base na beleza de algo, mas no seu grau de artifício e estilização [...] deve existir no objeto *camp* algum exagero e alguma marginalidade (ECO, 2007, p. 408).

Ainda sobre o *camp*, Eco (2007, p. 410) nos diz que “não se pode negar que as escolhas de Sontag espelham os gostos do mundo nova-iorquino dos anos 1960” e inevitavelmente o nome de Arbus vem à tona por caracterizar-se como parte importante

desse momento. Os anos de 1960, devido ao contexto político e cultural da época, fervilhavam movimentos contrários e a favor da Guerra do Vietnã, iniciada em 1955 e término em 1975 com a derrota dos Estados Unidos; a iminência da contracultura, o retorno à valorização do que se opõe ao *status quo* e tantos outros fatores acabaram contribuindo para ampliar o termo *freak*, além dos aspectos físicos que apenas marcavam os que destoavam da grande massa.

Na Figura 26, *Blaze Starr in her Baltimore home, 1964*, a profusão de objetos e ornamentos talvez ofusquem a pose da atriz, *stripper* e dançarina burlesca<sup>23</sup> Fannie Belle Fleming, mais conhecida pela alcunha de Blaze Starr. Exagerados grafismos no piso, uma planta desengonçada do lado esquerdo do *frame*, próximo a porta, uma cortina estampada que disputa a atenção com outros elementos, incluindo uma estranha *performance* da *pin-up* Starr. Arbus interessava-se por retratar esse universo já frívolo, das metamorfoses que o corpo célebre, acostumado aos holofotes, sofre quando é destinado ao anonimato. Ela brinca com a transformação da *diva* Starr, outrora atriz, dançarina e musa *pin-up* das décadas de 1950 e 1960, retratando-a numa ambientação que nem de longe lembra o auge de seu sucesso e os espaços glamorosos que frequentara.

---

<sup>23</sup> A apresentação burlesca ou a arte do burlesco se refere a um tipo de apresentação teatral que consiste em uma paródia ou sátira (que muitas vezes implica uma apresentação de striptease e às vezes lembra a chanchada). Alguns autores definem o teatro burlesco como descendente direto da *Commedia dell'arte*, “arsa” ou “burla”, para uma paródia ou comédia de costumes. Representação de caráter exagerado, parodiando temas dramáticos com alto teor farsesco, esta forma cômica trata de personagens extravagantes e bufonas.



**Figura 26: *Blaze Starr in her Baltimore home, 1964*, por Diane Arbus.**

Arbus encaixa-se tão perfeitamente na estética *camp* tanto que Sontag (1964) – ao relacionar esse conceito com a sexualidade –, estabelece ponte ao enxergar em suas visualidades, questões referentes à androginia e à ambiguidade na sexualidade. Em *Two friends at home, 1965* (ver Figura 27), a primeira leitura é a intimidade de um casal; eles estão abraçados e aparentemente o garoto – sim, sua fisionomia indica ser bastante jovial – fita a câmera, sendo que a sua companheira ignora a máquina fotográfica, Arbus, por sua vez, direciona toda sua atenção para ele. Há uma visível diferença de porte e tamanho no casal, ela um pouco mais gordinha, simpática e carinhosa, ele, franzino e sério, mas parece estar à vontade ao permitir que a intimidade do casal fosse desvelada. A luz que adentra o recinto não se distribui de forma agressiva, marcando-os fortemente, indicando uma atmosfera singela.

O jogo das indefinições é uma constante na obra de Arbus, tanto que Kuramoto (2006, p. 81) aponta que “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”. Nisso, identificamos traços fortes que apontam para a valorização da atração sexual e amorosa entre pessoas do mesmo sexo, que pela quantidade de imagens femininas, andróginas e de travestis captados por suas lentes, reforça uma característica que se repete na produção visual de Arbus, encontrada no nono item do livro *Notas sobre o Camp* de Susan Sontag (1964):

O gosto *camp* toca uma das verdades menos reconhecidas do gosto: a forma mais refinada da atração sexual (assim como do prazer sexual) consiste em ir contra a inclinação sexual do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo de feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo de masculino... Ao lado do gosto pelo andrógino, há no *Camp* uma coisa que parece muito diversa nas não é: uma predileção pelo exagero das características sexuais e das afetações da personalidade (SONTAG, 1964, p. 4, tradução livre do autor).



**Figura 27: *Two friends at home*, Nova York, 1965, por Diane Arbus.**

É fato que suas imagens de hermafroditismo e a travestilidade são temáticas homossexuais que dão ênfase nessa convertibilidade do corpo feminino e do masculino tão característicos na estética *camp*. Explorando nas entrelinhas de sua obra, tanto corpo como as coisas são retratados pelo forte viés da dubiedade.



**Figura 28: *Hermaphrodite and Dog in Carnival*, 1970, por Diane Arbus.**

Na Figura 28, a imagem do hermafrodita e seu cachorro nos traz esse caráter dúbio não apenas pela condição de seu hermafroditismo. Um olhar mais atento vai revelar traços mais marcantes dessa dubiedade pela depilação nas pernas, braços e barriga no lado direito de seu corpo. Arbus capta o hermafrodita materializando num só corpo os gêneros que lhe cabe. Ela joga com as oscilações do gênero de tal forma que é possível notar uma tênue diferença de iluminação: o lado direito aparenta estar mais iluminado do que o esquerdo, talvez para marcar bem a convivência da masculinidade e da feminilidade, duas forças que provocam seu embate diário num só lugar, num só invólucro. É possível arriscar – pelo que expomos sobre seu programa imagético – que na Figura 28 estão ao mesmo tempo a presença da estética *kitsch* e *camp*, a primeira pelo local com cortinas listradas, assentos forrados com estampas floridas, a própria fantasia carnavalesca, a forte maquiagem e adereços no rosto do hermafrodita, já a segunda está ligada a inclinação sexual e a possível afetação do personagem que ao mesmo tempo feminiza-se e masculiniza-se num personagem momino.

\*\*\*

Na Figura 29, temos uma imagem provavelmente elaborada com uma lente grande angular não tão aberta, com enquadramento no formato quadrado – típico das câmeras de médio formato que Arbus costumava usar – que privilegia um garotinho de

corpo inteiro localizado quase ao centro da imagem, com uma expressão um tanto insólita acompanhada por uma roupa desengonçada e um detalhe bastante hostil: uma granada sendo segurada por sua mão à esquerda do frame e a outra mão com seus dedos curvando-se num gesto de ira, o garoto posiciona-se na interseção de uma encruzilhada, com linhas em perspectiva que se prologam tanto para o lado esquerdo quanto para o direito, fechando aos seus pés e deixando um pouco mais de espaço acima de sua cabeça; a cena foi captada no Central Park conforme a legenda nos informa, numa ambientação não tão clara, percebida pelas sombras das folhagens ao chão; até aí temos uma descrição quase que literal dessa fotografia, expondo todas as nuances do que vemos a princípio.

O programa de Arbus carrega sua ironia quando aparentemente tudo está na imagem em termos formais, mas a ação de seu mundo imaginário já começa a atuar por intermédio da aparência esguia e esquisita do garoto. Arbus espera o momento certo para nos transmitir uma atmosfera sombria, insana até. Soulages (2010, p. 208) mostra que “*enfant avec une grenade en plastique dans Central Park* mostra essa guerra que estava no coração de cada norte-americano”. A face *freak* de monstro temporário que o garoto assume nos faz perceber de imediato que ele não está dentro dos padrões convencionais difundidos de normalidade. Arbus provoca disruptura sobre o que temos em mente em relação ao que de fato é normal e imediatamente a estranheza nos toma conta e passamos a não entender por que um garotinho, aparentemente tão frágil, põe-se a desfilarmos com uma granada – de brinquedo – e esbraveja para a câmera.



**Figura 29:** *Child with a toy hand grenade in Central Park, Nova York, por Diane Arbus.*

O nome desse garoto é Colin Wood, filho do tenista Sidney Wood, estava brincando no parque quando Arbus decide registrá-lo. Ele havia sido fotografado de vários ângulos – vide Figura 30 –, mas Arbus, pacientemente, opta justamente pela imagem em que ele aparenta estar tenso, impaciente e desajeitado. Analisando a folha de contato de Colin Wood, notamos que o jogo de Arbus reprograma seus modelos enquadrando-os no instante de transformação entre uma postura descontraída e espontânea e a pose. Ao oferecer esse jogo ambíguo, Arbus provoca todo um deslocamento de um suposto poder de verdade para o artifício. Provoca-nos a ilusão de que o garoto é diferente das outras crianças.

Arbus, que por muito tempo criou *imagens-funcionárias*, soube bem o que é trabalhar com o artifício – foram anos trabalhando como assistente de seu ex-marido Allan Arbus e também para revistas de moda do naipe de uma *Vogue*. O fato é que Arbus se cansa desse universo artificial que transformava as pessoas em mercadorias vendáveis, corpos que simbolizavam a força da disciplina, do agenciamento e controle que adentra e molda o corpo conforme tantos outros programas imagéticos. Ela manteve o artifício em prol da criação de um mundo seu, íntimo, diríamos, e nitidamente seu programa dialogava com o transformação do real versada por Dubois (2004):

Evocarei principalmente, para mostrar o quanto esse novo ponto de vista desconstrutor sobre a imagem foi divulgado [...] a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc.) [...] essa codificação desloca a noção de realismo de sua fixação empírica para o que se poderia chamar de princípio de uma *verdade interior* (Diane Arbus) (DUBOIS, 2004, p. 37, grifo do autor).



**Figura 30: Folha contato de *Child with a toy hand grenade in Central Park*, Nova York, por Diane Arbus.**

Colin Wood e sua versão *freak* estão localizadas na margem superior esquerda e suas demais versões supostamente normais foram sumariamente descartadas por Arbus. Ela isolava o assunto dentro de sua proposta ulterior, aplicando-lhes suas questões, buscas e inquietações. Arbus desenteressava-se pelo que acontecia a sua volta e preferia centrar seus retratados em ângulos fechados, atitude de quem havia conquistado a confiança de seus modelos, tanto que Kuramoto (2006, p. 2) afirma que “Arbus extrai significados de seus modelos. No outro extremo, encontra-se uma projeção metafórica.”

Cada imagem de Arbus era uma passagem secreta para seu mundo povoado por seus personagens imaginários? Seríamos convidados a experimentar com ela suas sensações ao trabalhar a falha em seus modelos? O procedimento de escolha da melhor imagem na folha de contato é algo comum entre fotógrafos – a fotografia ideal para eles depende de muitos fatores que certamente se coadunam com a forma em que os

programas imagéticos funcionam. Na esteira do senso comum ou como estamos acostumados a replicar as *imagens-funcionárias*, imagens que agora nos agenciam, dificilmente nós e outros fotógrafos escolheríamos a expressão *freak* na folha de contato do garoto Colin Wood.

Outra inegável constatação é a sua conexão e parcialidade com seus retratados. Em seus primeiros trabalhos, há uma tímida aproximação que ao longo do tempo e entrosamento permite que o olhar de seus modelos não só fitem a objetiva, mas estabeleçam uma troca de olhares mediados pela câmera conectando-os a Arbus. Os autores do livro *Bystander: A History of Street Photography*, Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz, afirmam que:

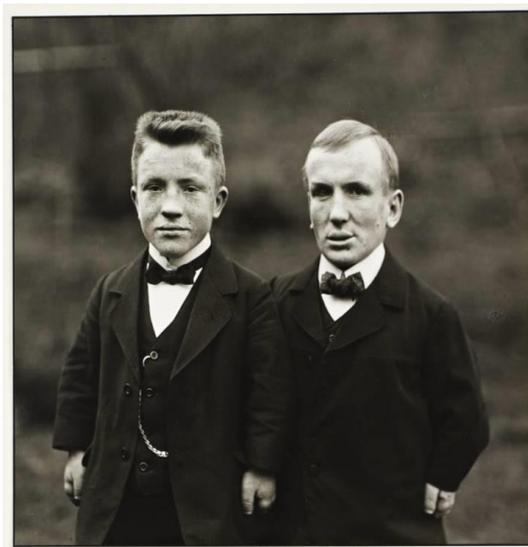
She was genuinely interested in them, and they became entranced by her, enamored of her. She had what would be called, in sixties parlance, good vibes – an aura, charisma, something that emanated from her. If she was next to somebody, near somebody, and she wanted to photograph them, she would send out her interest.<sup>24</sup>

Enquanto muitos desprezavam a temática *freak*, Arbus atuava na contramão, estava interessada neles, tanto que em sua obra, *freaks* geralmente não figuravam como pessoas horrendas, e suas imagens nos deslocavam para compreendermos, além de suas aparências, suas verdades autênticas, algo que a conecta com a obra do fotógrafo alemão August Sander (1876-1964), apesar de Sander concentrar-se no arquétipo, retratando indistinta e superficialmente, sem imersão, ausência de doação com Arbus fez tão bem. No seu projeto intitulado *Menschen des 20. Jahrhunderts*<sup>25</sup> (vide Figura 31) Sander apresenta-nos uma série de trabalhadores, um ciclo que se inicia com uma série de 12 retratos de camponeses e posteriormente se estende com imagens de advogados, membros do Parlamento, soldados, banqueiros, artistas, músicos, poetas, uma pequena amostra do povo alemão e suas ocupações que mais nos lembram um grande inventariado, uma tipificação, do que propriamente um projeto rumo ao imaginário e a criação de um mundo à parte.

---

<sup>24</sup> Disponível em: <[http://www.masters-of-photography.com/A/arbus/arbus\\_articles3.htm](http://www.masters-of-photography.com/A/arbus/arbus_articles3.htm)>. Acesso em: 10 jun. 2014.

<sup>25</sup> No seu projeto intitulado *Menschen des 20. Jahrhunderts* concebido na segunda metade da década de 1920, August Sander queria criar uma representação fisionômica da estrutura social de seu tempo. A base para isso eram retratos de pessoas de todas as esferas da vida profissional e imagens da população urbana e rural. As divisões tópicas de Sander criou um sistema comparando a intenção de fazer grupos sociais específicos visíveis dentro da obra de seus súditos retratados.

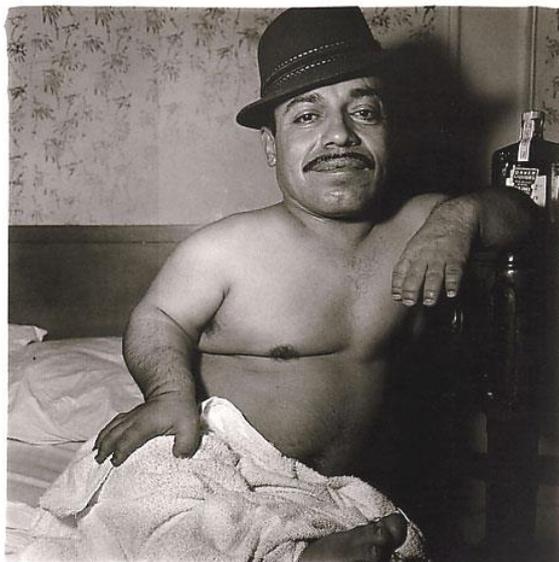


**Figura 31: *Dwarfs*, 1912, por August Sander.**

Ainda sobre esse estreito contato e resultados estéticos que provoca-nos deslocamentos, Dubois (2004) explica:

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” [...] Eis a antítese da foto-ao-vivo, da foto pedaço-de-vida, da foto feita de improviso ou sem que a modelo saiba. Contra a imagem capturada, Arbus joga a imagem convocada e construída. Contra a espontaneidade, a pose. [...] eis o deslocamento: a interiorização do realismo pela transcendência do próprio código (DUBOIS, 2004, p. 43, grifos do autor).

A busca por retratar pessoas que pudessem se eternizar na mente dos espectadores – vide Figura 32 – e a utilização da simetria e ambivalência em suas imagens demonstra o quanto esses aspectos são mais importantes do que o resultado estético em si.



**Figura 32: *Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C., 1970, por Diane Arbus.***

Suas fotografias são realizadas em espaços externos ou internos e ambas condições proporcionam momentos intimistas e dialógicos: os corpos se desvelam para Arbus, não se posicionam de uma forma rígida, em que o fotógrafo se impõe conduzindo seus modelos com palavras de ordem, pelo contrário, suas imagens nos intrigam por percebermos seus modelos tão à vontade que logo intuímos sobre o processo, o momento de pré-produção de suas fotos, envolvimento e sedução que ela dispunha para conseguir captar seus aristocratas *freaks*. É o que acontece na Figura 32, acima, *Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C 1970*, a locação é um quarto, a luz parece ter sido a de um *flash*, distribui-se gerando sombras intensas, mas o que poderia acentuar a condição *freak* desse anão mexicano logo se desfaz ao percebermos o esboço de um sorriso. Ele está à vontade, inclusive pela ausência de vestes e parece nos encarar.

São corpos que se expõem sem o menor constrangimento – fruto da importância dada à relação entre fotógrafos e fotografados –, mesmo que eles desfilem suas proporções exageradas de músculos, massa hiperbólica de gordura ou extrema magreza e tamanhos díspares; Arbus valorizava e realçava suas distinções. Ser alto não era suficiente, seria preciso atingir a hipérbole e o pequeno da mesma forma atomizava-se na representação dos corpos. Definitivamente são estruturas corpóreas estranhas, verdadeiras antíteses diante dos modos de ver e fazer de tantos outros fotógrafos que definiram por conta da disciplina, do agenciamento e do controle, o que seriam homens e mulheres perfeitos. Todo um universo da esfera do privado é caracterizado por

questões que simplesmente evaporam as instituições que se interessam pelo corpo. Temos a sensação, a desconfiança de que Arbus tinha plena convicção de que seus modelos não figurariam nas propagandas dos produtos que seu ex-marido Allan Arbus fotografava tão bem.

Seus modelos fitam-nos, mergulhamos em seus olhares, observamos e somos observados, parece um jogo de espelhos, de avessos, em que repulsamos o incomum e também somos menosprezados, afinal, estabelecemos a posição de meros espectadores diante da altivez e dignidade com que Arbus retrata seus *freaks*. Como todo programa opera, há várias possibilidades de executá-lo para se chegar a um mesmo resultado; e na metáfora do atalho, os últimos ensaios de Arbus podem ser considerados como novos percursos e nesses traçados algumas desconexões com a sua forma clássica de conceber seus *portraits* nos permitem constatar que se ainda estivesse viva, talvez sua permanência no grande tema que envolve a estranheza do corpo continuasse a ser captada por ela, porém, novos ângulos, pontos de vista nunca antes experimentados pudessem acontecer em diferentes fases de seu trabalho.

Na grande maioria de suas fotografias Arbus explorou bem a questão dos estigmas, da exclusão que afeta as minorias em seu país. Isso ela tem plena consciência, mas a altivez dada aos seus retratados não parece ser um jogo com causas políticas. Claro que Arbus incentivava seus modelos a liberarem trejeitos; e como uma ávida e perspicaz caçadora ou toureira, ela estava atenta para a expressão definitiva que pudesse lhe trazer imagens que dialogassem com o seu estranho programa.

Arbus acreditava que o processo de pose era de fato sair de si, quase que assumir-se como outro sujeito. Esse *devir-pose*, um instante potencial e expressivo, aprisionado no ponto em que seus retratados estão se metamorfoseando, quase que atingindo o *clímax* dessa ação e que não se constituía definitivamente como uma encenação. Isso é de fato a grande estratégia que Arbus utiliza em seu programa imagético ao produzir imagens fotográficas tão singulares. Ela encontra no limbo o intervalo de transformação de seus retratados, imagem que traduz a execução de seu programa de transformação das pessoas ditas normais em seres estranhos. Ela conseguiu captar em seus modelos o que enxergava na fenda, no *entre* – perceber que está sendo fotografado e o *logo assumir* uma determinada pose –, e com isso nos oferecia o efeito desse olhar através das lentes das diversas câmeras que possuía.

Arbus age como uma espécie de espelho mágico capaz de refletir o que talvez seus retratados nem se deem conta de que poderiam representar determinados papéis.

Ao procurar de forma constante e quase que obsessiva um instante dentro do processo em que seus retratados estão se metamorfoseando, prestes a assumir o estado da pose, o que Arbus consegue são imagens ambíguas, estranhas, diríamos que até se assemelhariam às paródias, espécie de caricaturas de seus modelos. Nisso, ela parece criar máscaras e personagens de um mundo deveras peculiar. Não seria absurdo caracterizar a produção visual de Arbus como um programa imagético pautado pela estética grotesca. Nesse ponto faz-se necessário uma pequena contextualização acerca do que denominamos de *grotesco*. Ele tem a capacidade de abarcar uma multiplicidade de referências tornando sua conceituação bem mais difícil pela falta de unanimidade. Isso nos leva a crer que ao longo da história assume diferentes possibilidades devido ao seu caráter nebuloso e ontologicamente de difícil recorte. Segundo Santos (2010, p. 7), “os padrões em relação aos quais os conceitos de feio e bonito, de regular e grotesco têm de funcionar não só não são, nem nunca foram, universais como nem são consensuais dentro de uma mesma cultura”.

Sabe-se que o vocábulo advém da língua italiana – *la grottesca* e *grotesco* – e que ambas se originam de *grotta* – gruta –, que, por sua vez, são formações rochosas disformes que surgiram pela ação do tempo, originárias de processos geológicos, transformações físicas e químicas combinadas que proporcionaram o surgimento de ornamentos insólitos, estranhos, inacabados e que pela ação do tempo estão em constante caráter metamórfico.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança, – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma (BAKHTIN, 2010, p. 22).

A estética grotesca, de forma simplista, pode ser entendida como uma manifestação deliberada, exagerada, algo em que a alma só é verdadeiramente compreendida através da convulsão visual. Diferentemente da estética clássica, o abjeto e o estranho são alegóricos e carnavalescos. Encontramos esses pontos que caracterizam o grotesco em Arbus. Produções imagéticas baseadas na estética *grottesca* nos põem diante de estranhamentos tensionados pelas carnavalescas visões de corpos libertos dos seus ditames e protocolos: livres para o riso estrondoso e escancarado, corpos satíricos e

caricaturais que não precisam necessariamente figurar como horrendas, mas que demonstram pela hipérbole o destronamento de verdades que se dizem oficiais e dominantes. *Gargântua e Pantagruel*, criaturas gigantes criadas por François Rabelais e escritas a partir de 1532, são exemplos de personagens que carregam em suas atitudes obscenas, inconformismos contra a rigidez do pensamento medieval e as convenções da Igreja Católica na época. Arbus apresenta em suas imagens vários *Gargântuas* e *Pantagruéis*.

\*\*\*

Sobre a utilização de seu equipamento: para Arbus era claro que o uso de sua Nikon SLR 35 mm não respondia mais as buscas estéticas empreendidas por ela. Arbus, após uma longa jornada fotografando com pequeno formato, decide aventurar-se com uma *Rolleiflex* e posteriormente com uma *Mamyaflex*, ambas câmeras reflex binoculares, e nisso, os resultados apresentaram-se mais nítidos e claros no formato médio de 2 1/4, além de apresentar imagens no formato quadrado. Arbus era incansável na busca por máquinas fotográficas que pudessem oferecer formatos que dialogassem com suas propostas estéticas e artísticas e não parou por aí, decidiu lançar-se na grata experiência de testar novas câmeras e permitir angustiar-se pela falta de habilidade ao manusear uma Pentax 6x7. Até se dedicar de corpo e alma antes de cometer suicídio ao seu último projeto denominado *Untitled*, Arbus constantemente valia-se do flash em suas fotografias – essa luz jorrada em seus assuntos em sua grande maioria provocava sombras duras e uma aura que colaborava para ressaltar o estranhamento em cada cenário captado por suas lentes. Arbus havia descoberto a luz do entardecer, que para ela colaboraria e muito para a nova proposta estética que decidiu encabeçar.

Antes de *Untitled*, segundo Kuramoto (2006, p. 91), Arbus “havia esquadrihado sob vários aspectos a figura da tolice e da loucura. Mas é em 1969 que começa a fotografar pessoas com retardo mental [...] internadas em duas instituições de Nova Jersey.” Já denominamos Arbus como uma desprogramadora, um *bug*, por imputar em suas imagens a ironia, o artifício e a ilusão, com *Untitled* novas buscas conceituais e rupturas estéticas são empreendidas. Agora os grupos são privilegiados em detrimento dos retratos individuais; percebe-se na pesquisa desse novo projeto que os planos que eram mais próximos agora estão distantes; identificamos que Arbus passa a usar as máscaras nos grupos retratados com maior intensidade, não mais com o intuito de evidenciar a existência de simulacros na sociedade, os *avatares*, agora, a fotógrafa,

que escolhia a dedo os personagens do seu mundo ficcionalizado, estava diante de uma massa humana que costumava apresentar os mesmos traços identitários da Síndrome de Down. O intervalo, a visualização da fenda, a metamorfose entre o instante do clique e a pose passam a não ter mais importância, implementa-se um novo reprograma dentro do reprograma, duplo jogo, ou melhor, implosão, desconfiguração de um modo particularizado de ver e de fazer ver. O que sobra? Na Figura 33 temos três pacientes de uma instituição que acolhe portadores de Down, e Arbus fez questão de não identificar esses lugares, muito menos de colocar seus retratados nesses espaços. Algumas das imagens de *Untitled*, como abaixo, foram elaboradas propositalmente com o intuito de não identificar seus rostos. São três mulheres, da esquerda para a direita: uma inclina levemente sua cabeça e está de pé, a do meio parece estar na eminência de uma acrobacia e a terceira sorri com sua cabeça para o alto. A paisagem modifica-se, Arbus abandona os espaços privados, os momentos de pura conexão e intimidade e passa a priorizar, nessas imagens, cenários mais abertos, privilegiando uma faixa maior de terra e evidenciando muito pouco o céu; parece que as árvores ao fundo esboçam um limite e ao mesmo tempo uma composição que indica ali ser o horizonte. Com *Untitled* Arbus está à deriva, não tem controle da cena, não parece confortável no papel em que não consegue se impor.



**Figura 33: *Untitled (6)*, 1970-71, por Diane Arbus.**

Seus retratados estavam alheios ao processo, distintos de qualquer codificação social embutida na tomada fotográfica. Arbus havia dado um salto em direção ao abismo projetual. Interessante constatarmos que o projeto *Untitled* realiza-se dentro de instituições psiquiátricas, lugares de recenseamento dos internos, das experiências controversas a exemplo da lobotomia, da disciplina impostas aos desviantes, entre tantos outros problemas. Nelas, Arbus decide priorizar a produção de imagens que se distanciam da clausura e dos aglomerados humanos que se compartimentalizam nesses espaços. Seus personagens quase sempre estão livres. Kuramoto (2006, p. 93) ressalta que “Arbus abre mão da precisão em favor do lirismo”, imagens abertas, paisagens com personagens marcados por fotografias agora borradas pela ausência do uso do flash, espécie de ânsia pelo instantâneo. Outro ponto crucial dessa fase é que Arbus não procurou com *Untitled* panfletar contra essas instituições psiquiátricas no momento em que toda uma reavaliação nesse campo da medicina foi empreendida nos anos de 1960 nos Estados Unidos, pelo contrário, dissipa-se em suas produções imagéticas quaisquer ligações a esses espaços, que supostamente cuidam dos danos mentais. Kuramoto (2006) completa:

O que toma corpo nesta série, assim como em muitas outras imagens de sua obra, é uma combinação 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. [...] A opção por “desinstitucionalizar” essas imagens reitera a recusa da fotografia de Arbus em observar os dementes por um viés histórico-social (KURAMOTO, 2006. p. 95 e 96).

O que dizer de corpos que agora não colaboravam em cena? Que simplesmente não fitavam Arbus muito menos sua objetiva? Sem histórias de vidas, sem saber se haveria a troca dialógica, misto de encantamento e sedução entre fotógrafos e fotografados? Em *Untitled*, percebemos a implosão da direção, do comando, da orientação imposta aos corpos como se praticavam nos estúdios ou quaisquer locações internas e externas necessárias ao ato fotográfico.

O fato é que Arbus novamente ultrapassou a linha do poder, chega ao avesso, provoca a dobradura dessa linha e outra vez nos confunde. O que Arbus vivenciou em sua obra nos remete ao escape, ao modo de vida dos gregos que Foucault observou tão bem ser essa forma de viver um processo de subjetivação. Deleuze (1992), sobre o entendimento que tem pelo conceito de subjetivação foucaultiano, nos diz que:

Os gregos inventaram, em política (e em outros campos), a relação de poder entre homens livres: homens livres que governaram homens livres. Por conseguinte, não basta que a força se exerça sobre outras forças, ou sofra o efeito de outras forças, também é preciso que ela se exerça sobre si mesma: será digno de governar os outros aquele que adquiriu domínio de si. Curvando sobre si a força, colocando a força num relação consigo mesma, os gregos inventaram a subjetivação. Não é mais o domínio das regras codificadas do saber (relação entre formas), nem o das regras coercitivas do poder (relação da força com outras forças), são regras de algum modo *facultativas* (relação a si); o melhor será aquele que exercer um poder sobre si mesmo [...] é isso a subjetivação: dar uma curvatura à linha, fazer com que ela retorne sobre si mesma, ou que a força afete a si mesma. O que Foucault diz é que só podemos evitar a morte e a loucura se fizermos da existência um “modo”, uma “arte” (DELEUZE, 1992, p. 140 e 141).

Seria *Untitled* um projeto dedicado a retratar a loucura? Tratando-se de Diane Arbus, essa seria uma primeira leitura, rasteira, diríamos, afinal, como esperar de Arbus apenas um tratado visual da loucura, já que ela nos disse uma vez que a fotografia seria um segredo que levaria a um outro segredo?

Com *Untitled* Arbus curva sobre si uma força, coloca toda a sua obra numa espécie de relação consigo mesma, já que há um claro deslocamento, um desencaixe que não permite situar Arbus nas regras codificadas do saber nem nas regras coercitivas do poder; Arbus não foi capaz de evitar sua morte, mas fez de sua curta existência um modo, uma arte.

## 7. Desconfigurações nos programas ou Arbus 2.0

Sabemos o desfecho prematuro na vida de Diane Arbus: suicida-se e posteriormente é encontrada morta na banheira de seu apartamento em 1971. Ficamos a pensar sobre seu legado, como a questão da relação entre corpo, imagem e o poder ecoou na fotografia nesse pós-Arbus. Optamos por denominar essa lacuna deixada por ela de *desconfigurações no programa* ou Arbus 2.0. Esta parte do trabalho não tem a intenção de considerar Arbus – após sua fatídica morte – como um único ponto nodal dos acontecimentos na fotografia e sua relação com o corpo, mas, evidentemente, não nega que seu modo de ver e fazer ver o corpo marcou a linguagem fotográfica. Decidimos então pensar Arbus pós-1971 como um viral, de como sua obra vai espalhar, afetar, enfim, criar conexões com novos processos de subjetivação por intermédio de outros fotógrafos. Outra vez atentamos para o fato de que não vamos inventariar ou quantificar os fotógrafos que dialogam de alguma forma com Arbus; nossa pretensão é ter um caráter amostral e colocar em evidência alguns fotógrafos que também seguiram suas trajetórias pelo avesso, atuando na dobra, pelo lado de fora do saber e do poder.

O ponto de partida é a década de 1970, e nela vai ocorrer uma crescente problematização sobre o corpo que refletirá não só na arte com o surgimento da *bodyart* e as intensificações de trabalhos artísticos no campo da *performance* e *happynings*, como inevitavelmente esse caldeirão cultural vai reverberar novas questões corpóreas também na fotografia. Segundo Santaella (2004), nesse período e posteriormente:

O corpo foi se tornando um foco de indagações e contestações para o qual converge grande parte dos discursos culturais [...] o corpo veio se tornando objeto nuclear das artes porque as mutações pelas quais ele vem passando produzem inquietações que se incorporam ao imaginário cultural. Mesmo que essas mutações não sejam imediatamente visíveis ou que as inquietações não sejam conscientemente apreendidas, elas têm estado no cerne da cultura há algum tempo (SANTAELLA, 2004, p. 67).

Arbus trouxe à tona muitas questões que se relacionam ao corpo, ela problematizou os temas particulares ou de foro íntimo, as máscaras, os simulacros, questões de gênero, a beleza e a feiura, o *kitsch*, o *camp* – a lista é extensa e sua obra complexa. Mesmo assim, é possível extrair da obra de Arbus três temas bem recorrentes: as questões de gênero, a intimidade e o simulacro. Nesses temas,

destacamos três fotógrafos com visões muito próximas à de Arbus: Robert Mapplethorpe, Nan Goldin e Cindy Sherman. De certa forma eles atualizam a fotografia disruptiva de Arbus trabalhando em consonância suas questões.

É extenso o que Arbus produziu, fruto de um jogo insurgente e disruptivo, mas podemos criar pontos em comum e problematizar nas obras de outro importante fotógrafo, que tendo estudado artes plásticas e possuidor de um rigor formal em cada trabalho que executava, procurou canalizar toda sua força criativa através da fotografia, com imagens que enalteciam de forma peculiar o corpo e em particular, o universo masculino, estamos nos referimos ao norte-americano Robert Mapplethorpe (vide Figura 34).



**Figura 34: Ken Moody and Robert Sherman – Mapplethorpe, 1984.**

Em suas fotografias, estão presentes questões que desmistificaram a imagem do corpo: temas *sui generis*,<sup>26</sup> homoafetivos, o sadomasoquismo, flores em analogia ao falo e ao erotismo. Numa sociedade conservadora americana, incapaz de aceitar temas que desestabilizariam uma programação puritana corpórea, Mapplethorpe reconfigurou o programa que orientava o corpo numa perspectiva moral, possibilitando reflexões de como as sociedades controlam, vigiam e punem quem exorta o que não é padrão. Nesse aspecto da desprogramação, há uma grande aproximação com o trabalho da fotógrafa

---

<sup>26</sup> Único em seu gênero; que é peculiar.

Diane Arbus. Devemos apenas constatar que Mapplethorpe corrompe o programa moral valendo-se do próprio programa beleza com intensa destreza técnica.

Suas imagens trouxeram para o mundo um corpo à vontade em espaços íntimos: nus masculinos e femininos ocupando salas, quartos, banheiros, varandas, enfim, sendo o que eles queriam ser; enquanto que Arbus primava pela estética *freak*, Mapplethorpe enaltecia uma imagem do corpo pelo viés da beleza, mas, fotografada de uma forma diferente, estrategicamente para brincar com determinadas imposições dos dispositivos de controle, espécie de jogo ilusório. Ele foi capaz de expor esses corpos numa constante *in natura* parafraseando o próprio que uma vez disse “É mais honesto”, ao escolher a fotografia como veículo para dar vazão ao seu processo criativo:

Mapplethorpe joga com a estética da fotografia moderna enganando o espectador acostumado a ver um tipo de imagem, principalmente calcado em um ideal de belo, desprevenidamente se depara com uma problemática que extrapola o que até então se acostumava a ver. O que se vê não é apenas um corpo, mas uma questão sendo posta. As fotografias de Mapplethorpe feriram pontualmente um tipo de comportamento moral conservador da sociedade norte-americana, colocando em questão o corpo e o que a sociedade espera da imagem desse corpo (NAVARRO, 2010, p.26).

O fato é que nessa imbricada rede em que o poder se infiltra, muitos fotógrafos estabeleceram suas desconfigurações, transcendendo, saltando de um paradigma ao outro. O próprio Flusser (1985) nos deu pistas de que seria possível escapar dessas formas normalizantes através da experimentação dos próprios fotógrafos ao atingirem as áreas nebulosas do aparelho fotográfico. Segundo o artigo elaborado pela crítica de arte e curadora independente Ligia Canongia, a fotógrafa norte-americana Nan Goldin é uma dessas fotógrafas que materializa essa transcendência ao ultrapassar os limites da fotografia como mero documento:

O viés extremamente subjetivo e autobiográfico de Goldin não se enquadrava nos modelos conceituais da fotografia dos anos 70, não se ajustava aos simulacros e às escalas espetaculares das práticas da década de 1980, e tampouco priorizava a ênfase documental que caracterizou os anos seguintes. Preservando o fio tênue e ambivalente entre o documento e a ficção, seu trabalho adquiria, cada vez mais, uma atmosfera dramática e carregada de tensões, equilibrando-se entre a formalização rigorosa e os conteúdos explosivos. Às relações de energia que governam o comportamento humano e suas tramas amorosas e sexuais, Nan Goldin fazia corresponder um cromatismo ultrassaturado, quase físico, além da sintaxe cinemática que lhes dotava de um extremado senso de ação e intensidade (CANONGIA, 2012, [s.p.]).

Goldin ofereceu-nos imagens técnicas não rotuláveis, experimentos visuais quase ficcionais captados como um “diário de vivências íntimas, registro emocionado das relações que travava com as minorias, os artistas e os desajustados, entes do seu entorno que a acompanhariam em todo o percurso da obra” (CANONGIA, 2012, [s.p.]). Goldin apresenta-nos um projeto ou programa disruptivo por intermédio de imagens que criam um mundo à parte, com ênfase nos *outsiders*, figuras alheias às regras e ao conformismo burguês.



**Figura 35: *Sem título* – Nan Goldin.**

Na Figura 35 temos a imagem de uma mulher jovem e nua que fita-nos ao compartilhar um de seus momentos íntimos: o término de um banho com o seu corpo ainda ensaboado e molhado, que em nada lembra as modelos que estamos acostumados a ver nos comerciais televisivos e nas revistas. Uma imagem crua, sem firulas, um flagrante do que comumente fazemos em nossos espaços privados, uma fotografia que tende à saturação, uma coloração que intensifica a atmosfera da intimidade, do diário visual, uma entrega diante da objetiva de Goldin.

De fato, as fotos de Goldin não envolvem uma produção prévia, nenhum tipo de preparação da cena e/ou da câmera, elas surgem coladas ao acontecimento, como se fossem tomadas de assalto, fruto da surpresa e do instante. Lembram imagens produzidas por câmeras *snap shots*, esses aparelhos portáteis, amadores, que utilizam um flash duro, direto, revelando um olhar ao mesmo tempo voyeurístico e despretenso, um olhar mais preocupado em estar próximo, em conexão íntima com os fenômenos do que com preciosismos de ordem técnica ou formal (REIS FILHO; VASCONCELOS, 2012, p. 232).

Como não se lembrar de Arbus? De seus retratados que escapam aos estereótipos? Dos planos próximos, dos enquadramentos frontais, dos olhares de seus retratados que nos encaravam e nos convidavam a adentrar seus mundos? Arbus e Goldin, dois mundos muito próximos, ficcionais e íntimos, duas desconfigurações potencializadas pelos mínimos gestos, pela dobra e suas rugosidades.

Já noutra confluência significativa com Arbus, a fotógrafa norte-americana Cindy Sherman nos traz questões que problematizam os estereótipos femininos. Através da encarnação e encenação de diferentes mulheres, Sherman capta em sua vasta obra poses e gestos comportamentais que costumamos replicar em nossa vida social.

Assim, suas fotografias reverterem os termos de arte e autobiografia; usam a arte não para revelar o verdadeiro ser do artista, mas para mostrar que o ser é uma construção imaginária. Não há verdadeira Cindy Sherman nessas fotografias; há apenas os disfarces que assume. E ela não cria esses disfarces; escolhe-os apenas do mesmo modo que todos fazemos (CRIMP, 1983, *apud* BARTHOLOMEU, 2009, p. 53).

Sherman com seus disfarces e encenações produz simulacros, aquilo que almejamos ser e que não conseguimos. Por intermédio de suas imagens, ela tece crítica às visualidades que anulam nossas personalidades.

Como Arbus, Sherman se vale de forma irônica dos artifícios e trucagens para construir suas imagens. Ela consegue materializar seres caricatos e insólitos por intermédio de exagerados adereços, uso de forte maquiagem e elementos coloridos que compõem o segundo plano. Para ressaltar os estereótipos em suas composições, Sherman estabelece uma ponte com a estética do *grotesco*; algumas de suas séries inclusive propõem junção, espécie de hibridização de corpos masculinos e femininos que resultam em imagens grotescas e ambíguas que nos lembrariam das questões de gênero e suas indefinições fortemente presentes no *kitsch* e na estética *camp* apontados por Sontag (1964) e Eco (2007).



**Figura 36: *Untitled #408 –Chromogenic color print (137.2 x 91.4 cm) – 2002, por Cindy Sherman - Coleção de Melva Bucksbaum e Raymond J. Learsy.***

As séries de Cindy Sherman são pequenos arquivos produzidos pela artista. As fotos se constituem a partir de indícios externos ao indivíduo, e esse aspecto, do disfarce, do vestuário e da pose, nas séries, evidencia ser parte de um código maior. A matéria-prima das obras de Sherman é o código cultural identificado como sintaxe e tornado estética; torna-se estilo, que pode ser extraído ou inventado (BARTHOLOMEU, 2009, p. 54).

Acima, na Figura 36, uma loira de meia-idade, que inclusive parece lutar contra a ação do tempo em seu corpo, nos mostra como suas fotografias se apropriam dos códigos culturais, dos indícios externos que se propagaram como referência estética. Essa loira senhora expressa seu sorriso plástico, estampado num rosto bronzeado artificialmente, que parece ter sofrido intervenções cirúrgicas e cosméticas por anos, encarnando milhares de mulheres que hoje se submetem voluntariamente a uma série de procedimentos que tentam aperfeiçoar seus corpos. Essa Sherman de meia-idade esforça-se para exteriorizar felicidade, mas seu interior parece evidenciar todo um peso de uma maquinaria do desempenho, da longevidade, do corpo que ainda precisa ser útil para o sexo e para a vida. Interessante como Sherman trabalha o simulacro, não deixando escapar nem mesmo as vestes exageradas, quase carnavalescas com um azul royal berrante que descansa num fundo que destaca roupa e corpo num *degradê* questionável do ponto de vista estético.

Nesse sentido, Sherman e Arbus dialogam com o pensamento de Pelbart (2008) quando este nos diz que a ação do biopoder se aninha e coaduna às questões do

prolongamento da vida, da busca inalcançável pelo mito, das idealizações que pleiteamos quando desejamos estar no lugar do outro e de ser o outro.

Os usos que atribuímos às imagens são tão contraditórios, assim como os discursos também o são. As imagens técnicas estão a nos cercar e com tantos fins que não nos causa estranheza vermos fotógrafos como Cindy Sherman apropriando-se dos conjuntos de procedimentos necessários para uma produção fotográfica clássica, valendo-se de resultados estéticos controversos. Uma força plástica que nos mostra o quanto o ser é algo construído, passível de idealizável e a fotografia, nesse sentido, parece cumprir bem o seu papel. As mulheres que Cindy Sherman representa desvelam as máscaras e o corpo inerte – são visualidades corpóreas que também provocam o contraponto, as fissuras ou dobras dentro dessa complexa rede de atuação dos poderes.

## 8. Considerações finais

Constatamos que, valendo-se de trucagens ou não, os fotógrafos produzem saber, discursos que promovem a atuação de poderes, forças que inevitavelmente atravessam o corpo. Ao longo deste trabalho eles ofereceram recortes imagéticos em função das instituições interessadas em vigiar, punir e moldar o corpo. A fotografia num determinado período de sua história foi utilizada como um dispositivo disciplinar, com isso, fotógrafos produziram modos de ver fazer ver o corpóreo como um instrumento panóptico dos regimes produtivos.

Nesta pesquisa, fotógrafos também promoveram possibilidades outras, devires, verdadeiras metamorfoses com seus gestos autorais e políticos, modos de ver e fazer ver o corpo de uma forma insurgente, movimento que atravessou a linha de um poder interessado em disciplinar o corpo, de torná-lo dócil para as necessidades da fábrica. Foram e ainda o são gestos intempestivos, frutos da imaginação, visões ulteriores que expandiram a noção de mundo, ou seja, criaram novos mundos. Identificamos em nosso percurso fotógrafos que nos apresentaram o corpo através de propostas imagéticas que oscilaram entre o tempo presente e futuro, um processo mutável. Esses fotógrafos foram representados pela fotógrafa Diane Arbus e sua controversa obra.

Didi-Huberman (2011, p. 60, grifos do autor) nos diz que “em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*”, fotógrafos com suas visões de dentro para fora acerca do mundo, bem como os artistas, são artífices políticos, através de gestos sensíveis, e suas capacidades imaginativas produzem lampejos que estabelecem políticas de resistências em todas as direções possíveis.

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com o seu passado reminiscente (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61).

Esses fotógrafos, criadores de visualidades que figuraram sonhos e fantasias através da materialidade dessas imagens em suportes diversos, estabeleceram com esses lampejos atos de *contrapoder*, exercendo força contra eles mesmos, um encontro

consigo e não somente com as instituições ou questões ligadas aos regimes de produção. Arbus ocupou nesta pesquisa esse papel de artífice político, representou todos os fotógrafos insurgentes no percurso que delimitamos, provocou-nos reações pontuais e transformadoras, deslocamentos em relação ao tempo vivido.

Nesta pesquisa nos deparamos com imagens de resistências, que podem ter ofuscado momentaneamente a ação do poder que a todo custo tenta dobrar o corpo de várias formas. Se tiver uma palavra que se adéque ao que expomos, sem sombra de dúvida que ela tem a alcunha de *resistência*. Mesmo que por um momento fugaz, lampejos apenas, Arbus e tantos outros fotógrafos provocaram suas centelhas com seus modos de ver e fazer o corpo. Através de suas visões contemporâneas e vanguardistas produziram imagens que vagueiam intermitentes e lançam-se além do horizonte *ad infinitum*.

A insurgência visual presente em sua obra, e seus pequenos gestos, suas atuações no campo do íntimo e do privado e suas relações dialógicas com seus retratados estão carregadas de potência que nos possibilitariam reflexões sobre uma estética nova, desafiadora, incômoda como um soco no estômago. Acreditamos que esses gestos foram atos políticos, assim como se percebe que na fotografia contemporânea o corpo passa a ser uma questão recorrente. Esses gestos de potência foram lançados e agora se encontram cada vez mais distribuídos de forma irregular pelo mundo, que possamos nos apropriar disso, que pela fotografia o corpo seja então cotidianamente transformado.

## Referências

- ÂNGELO, Miguel. Biopolítica e sociedade de controle: notas sobre a crítica do sujeito entre Foucault e Deleuze. **Revista Cinética**, 2007. Disponível em: <[http://www.revistacinetica.com.br/cep/miguel\\_angelo.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/miguel_angelo.htm)>. Acesso em: 18 jun. 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHOLOMEU, Cezar. Cindy Sherman – retardo infinito. **Arte e Ensaio**, v. 17, p. 52-61, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91-107.
- CANONGIA, Ligia. Nan Goldin: o agora como eternidade. **Canal Contemporâneo**, 2 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/004531.html>>. Acesso em: 18 jun. 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUBOIS, Philippe. A arte é (tornou-se) fotográfica? Pequeno percurso das relações entre arte contemporânea e a fotografia no século XX. In: \_\_\_\_\_. **O ato fotográfico**. 8. ed. Campinas, SP: Papirus, 2004. p. 251-307.
- \_\_\_\_\_. Da verossimilhança ao índice pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. In: \_\_\_\_\_. **O ato fotográfico**. 8. ed. Campinas, SP: Papirus, 2004. p. 24-56.
- ECO, Humberto. O feio dos outros, o kitsch e o camp. In: \_\_\_\_\_. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 391-419.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FIGUEIREDO, Lucy. **Imagens polifônicas: corpo e fotografia**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- \_\_\_\_\_. Circular. In: FLUSSER, Vilem. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008. p. 59.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Trad. Lúcia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREITAS, Simone. **A bela e a fera. Comparando os estereótipos femininos de hoje e dos anos 50 na publicidade Brasileira e Portuguesa.** Disponível em: <<http://campus.usal.es/~comunicacion3punto0/comunicaciones/079.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

GADELHA, Sylvio. Foucault como intercessor. **Revista Educação**, São Paulo, p. 74-83, 01 set. 2007.

GREINER; KATZ. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras**, v. III, n. 2, 2001. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2013.

KURAMOTO, Emy. **A representação disruptiva de Diane Arbus: do documental ao alegórico [dissertação]**. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, 2006.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

LEITE, M. E. As fotografias cartes de visite e a construção de individualidades. **Interin**, Curitiba, v. V. 11, p. 1-16, 2011.

MACHADO, Arlindo. Fotografia como expressão do conceito. **Revista Studium**, n. 2, 2000. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. Repensando Flusser e as imagens técnicas. **Arte em la Era Electrónica - Perspectivas de una Nueva estética**, Barcelona, 1997. Disponível em: <<http://camaraobscura.fot.br/arquivos/repensandoflusser.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

NAVARRO, Luana. **Corpo e fotografia: sujeito olhado, sujeito que olha – a fabricação instantânea de um corpo outro**. São Paulo: Funarte, 2010. Disponível em: <[http://issuu.com/luananavarro/docs/corpo\\_e\\_fotografia\\_-\\_luana\\_navarro](http://issuu.com/luananavarro/docs/corpo_e_fotografia_-_luana_navarro)>. Acesso em: 11 ago. 2011.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/download/210/209>>. 2008. Acesso em: 17 jun. 2013.

POUGY, Eliana. O discurso, o saber, o poder e a linguagem na óptica da filosofia da diferença. **Portal Cronópios**, 13 fev. 2006. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1015>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

REIS FILHO, O. Estética da fotografia: um diálogo entre Benjamin e Flusser. **Flusser Studies**, v. 15, p. 100-113, 2013.

REIS FILHO, O. G.; VASCONCELOS, L. S. Da porta para dentro: Nan Goldin, Cia de Foto e as poéticas da intimidade na fotografia contemporânea. **Em Questão (UFRGS. Impresso)**, v. 18, p. 229-245, 2012.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação. Sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, António Carlos T. Dizer do corpo: do feio, do grotesco e do seu uso. In: \_\_\_\_\_. **As representações do corpo na obra de flannery'connor: uma**

**perspectiva comparatista.** Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010. p. 7. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10362/5498>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

SONTAG, Susan. Notes on camp. Disponível em: <<http://www.book.tubefun4.com/downloads/Sontag.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência.** São Paulo: SENAC, 2010.

SZWERTSZARF, Daniela. **Fabulações e fotografia: anormais na obra fotográfica de Diane Arbus [dissertação].** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro - Pós-Graduação da Escola de Comunicação, 2011.

VICENTE, Tania A. de Souza. Metodologia de análise das imagens. **Contracampo** (UFF), Niterói, v. 4, p. 147-158, 2000.

VILAS BOAS, Crisoston Terto. **Para ler Michel Foucault.** Ouro Preto: Imprensa Universitária da UFOP, 2002.