

Fotografias e monstros: enquadramentos queer e crip nas obras de Diane Arbus



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 17, v. 2

jan.2022-jun.2022

p. 79-102

(Photographs and monsters: queer and crip framing in Diane Arbus's works)

(Fotografías y monstruos: encuadres queer y crip en las obras de Diane Arbus)

Lina Ferrari de Carvalho¹

João Manuel de Oliveira²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar as fotografias de Diane Arbus, especificamente os (des)enquadramentos dos corpos freaks/monstruosos. Para isso, inicialmente, problematizamos a ética na fotografia e sua utilização como um dispositivo disciplinar que reifica a norma, principalmente quando se trata do controle e da vigilância dos corpos. Posteriormente, analisamos a vida e algumas obras de Diane, além da relação que a fotógrafa estabelecia com as pessoas fotografadas. Foi possível identificar nas fotos desta artista uma “outra” estética que abre fissuras epistemológicas ao queer e crip e rompe com enquadramentos fotográficos históricos de captura dos corpos freaks/monstruosos a partir das lentes da espetacularização e/ou da tragédia. As fotografias de Arbus permitem que vejamos corpos não passíveis de serem aprisionados e retratam existências que rechaçam a norma; corpos monstruosos desejanter, vidas vivíveis.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografias. Corpos. Monstruosidade. Queer. Crip.

Abstract: This paper analyzes Diane Arbus photographs, specifically those referring to (dis)framings of freak or monstrous bodies. To do so, it first problematizes the ethics in photography and its use as a disciplinary device that reifies the norm, especially when it comes to the control and surveillance of bodies. It then analyzes the life and some of Diane Arbus' works and the relationship she established with the photographed individuals. Arbus' photographs mobilize an aesthetic of the “Other” which opens epistemological fissures for the *Queer* and *Crip*, breaking with the historical photographic framings used to capture images of freak or monstrous bodies from the lens of spectacle and/or tragedy. Diane Arbus' photographs allow us to see bodies that cannot be imprisoned by portraying existences that reject the norm, monstrous desiring bodies, and livable lives.

Keywords: Photography. Bodies. Monstrosity. Queer. Crip.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar las fotografías de Diane Arbus en lo que se refiere al (des)encuadre de los cuerpos *freaks*/monstruosos. Para ello, inicialmente discutimos la ética en la fotografía y su uso como dispositivo disciplinario que concretiza la norma, enfocando particularmente la atención en el control y vigilancia de los cuerpos. Posteriormente, analizamos la vida y algunas de las obras de Diane, así como la relación que la fotógrafa estableció con las personas fotografiadas. En las fotos de la artista se identificó un “otro” estético, que abre fisuras epistemológicas al *queer* y *crip* y rompe con los encuadres fotográficos históricos de captura de los cuerpos *freaks*/monstruosos a partir del lente de la espectacularización y/o la tragedia. Las fotografías de Arbus nos permiten ver cuerpos que no son pasivos al encarcelamiento y que retratan existencias que rechazan la norma, cuerpos monstruosos deseantes, vidas vivibles.

Palabras clave: Fotografías. Cuerpos. Monstruosidad. Queer. Crip.

1 Mestra em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduada em Psicologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: lina.ferrari.c@gmail.com.

2 Investigador do Centro de Investigação e Intervenção Social do Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. Doutor em Psicologia Social. E-mail: joao.m.oliveira@gmail.com.



1 Monstros – exterior que constitui o humano

Voar para certos corpos envolve transgredir, romper cotidianamente com enquadramentos que sufocam, violentam e matam. Existir em um corpo *freak*³ (monstruoso) exige resistir, criar e habitar universos para além da normativa que captura, aprisiona e fetichiza. Envolve furar quadros da tragédia, da piedade, do espetáculo de horror, da gongação e da objetificação. O transtorno é todo da normalidade.

Escrevemos estas palavras, neste momento, pensando nas fotografias de Diane Arbus (1972), intitulada fotógrafa dos *freaks*. (KURAMOTO, 2006) As fotografias de Arbus incomodam, pois ousam subverter os enquadramentos fotográficos e estéticos tradicionais, (des)capturando esses corpos com outras lentes e demonstrando que existe vida para além da norma. Existe uma vida para os corpos monstruosos que não é dada a partir do encarceramento destes em manicômios, do seu tratamento como objetos de investigação científica ou da apresentação desses indivíduos como exóticos em circos, que os tornam até mesmo alvo de piedade cristã. É possível o monstruoso sorrir, passear, transar, desejar, ocupar espaços públicos, campos ao ar livre, camarins e quartos de hotéis, manifestar-se e rebelar-se.

Assim, neste artigo, buscamos escrever sobre o nosso encontro estético com as fotografias de Diane Arbus (1972), pensando a ética na fotografia e como ela pode funcionar como dispositivo disciplinar, enquadrando corpos a partir de um ideal estético, gerador de determinadas comoções, mas também passível de fissuras, como é o caso das fotos de Arbus. Afinal, a dimensão estética das produções fotográficas de Diane Arbus interroga o próprio cotidiano: em vez de capturar corpos monstruosos na perspectiva do grotesco, bizarro e exótico, a fotógrafa vislumbra uma ótica humanizada sobre o dia a dia dessas pessoas que abarca vidas possíveis de serem vividas em sua forma ordinária, desvelando outros sentidos acerca da condição humana. (FERREIRA; CAIXETA, 2018) De acordo com Ferreira e Caixeta (2018), as fotos de Arbus são efeitos de um olhar voltado ao lugar comum, uma produção fotográfica visceral que afirma uma estética preocupada com o humano em suas variadas formas, barrando a ética de controle e domesticação dos corpos que dita a uniformidade e rejeita o disforme.

Ademais, as obras de Diane Arbus abrem espaço para vislumbrar outros horizontes epistemológicos (FERREIRA; CAIXETA, 2018); horizontes que convocam as teorias *queer* e *crip* como chaves de leitura para as fotografias em questão e que tratam de corpos monstruosos desejanter. Os corpos e olhares das multidões de anormais (PRECIADO, 2011) – seja pela dissidência no que se refere ao gênero, à sexualidade, à raça ou à deficiência –, a partir das lentes

3 Termo da língua inglesa que pode ser traduzido como “aberração”, “esquisito”, “grotesco” ou “monstruoso”.



de Arbus, ganham outros contornos, ganham existência e vida para além de enquadramentos mortificadores.

Neste sentido, visamos nos lançar no abismo das fotografias de Arbus (1972), perceber as cores, as distribuições espaciais, os cenários, os objetos e a atmosfera e talvez até sentir o cheiro que suas fotos exalam. Percorremos os rastros encontrados da vida dessa artista, sua relação com as pessoas fotografadas, a maneira como visualizava os diversos corpos dispostos nas fotos – seus olhares, suas formas de existir, se posavam ou não e como se permitiam ver a si próprios por uma lente que poderia objetificá-los – e sua opção por outros enquadramentos, uma estética “outra”. De início, pautamos a reflexão acerca da fotografia e o histórico de controle dos corpos monstruosos a partir dos enquadramentos fotográficos. Posteriormente, nos aprofundamos na vida de Diane Arbus e nas suas fotografias: o que elas permitem ver? A partir deste questionamento, introduzimos as teorias *queer* e *crip* como quadros teóricos fundamentais para a inteligibilidade das obras de Arbus. Para encerrar este diálogo, abrimos espaço para conversações futuras a partir do impacto gerado por esse encontro.

2 Ética da fotografia: “Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?”⁴

De acordo com Susan Sontag (2012), as fotografias constituem uma ética e uma gramática da visão, bem como modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena e o que é permitido olhar. Fotografar é ter um interesse pelas coisas como elas são e envolve a permanência do *status quo* e ser cúmplice com o que quer que se torne um tema digno de se fotografar. Esta lógica de pensar a fotografia implica ela ser uma apropriação. A fotografia em Sontag (2012) se constitui como uma miniaturização do real que pode ser propriedade de alguém, armazenada e memorializada enquanto fotografia. De certa forma, essa relação de propriedade parece ter como efeito uma voracidade fotográfica. A fotografia incorpora sempre uma interpretação do mundo, uma imposição da visão de quem fotografa a partir de um certo ângulo, uma vez que o/a fotógrafo/a seleciona uma geometria, o espriamento da luz sobre o que fotografa. Susan Sontag (2012) rememora o projeto fotográfico da Farm Security Administration, que contou com Dorothea Lange, Walker Evans, Russell Lee e Ben Shahn para retratar a pobreza rural nos Estados Unidos da América (EUA) por meio de retratos frontais da população carente, construindo uma visão que comporta luz, textura, exploração, pobreza, mas também dignidade. Esse exemplo traduz a dimensão interpretativa da fotografia que compõe uma determinada forma de conceber os sujeitos alvo da voracidade fotográfica. A fotografia se

4 Citação da obra de Donna Haraway (1995, p. 25).



impõe como um ato crepuscular e elegíaco, carregado de nostalgia e que congela a passagem do tempo, possibilitando, assim, nossa apropriação da realidade capturada.

Num ensaio sobre a fotografia nos EUA, e partindo destas premissas, Sontag (2012) retrata uma tendência humanista na fotografia, como é o caso de *The family of man*, de Edward Steichen (2002), curador da exposição coletiva no Museu de Arte Moderna (MoMA)⁵, em 1956, que retrata a diversidade humana e as suas diferentes belezas. O anti-humanismo de Diane Arbus, com as suas coleções de monstros – sendo a maioria considerada feia –, fotografados olhando para quem visualiza a fotografia, se opôs à essa proposta. Sontag (2012) faz referência a um contraste entre a condição de quem é retratado/a e caracterizado/a como monstruoso/a e a atenção ao ato de estarem sendo fotografados/as. As fotografias parecem não retratar a dor, mas a autonomia de quem é fotografado. Para Sontag (2012), o trabalho de Arbus é carente de compaixão pela dor do outro. O uso da pose frontal, em que a pessoa fotografada olha de frente para a câmera, acentua, ainda, uma outra dimensão: a aliança da fotógrafa com a pessoa fotografada, que possibilita a construção da imagem a partir de uma cooperação. Igualmente, a fotografia de Arbus evoca uma ideia de não poupar o público de arte contemporânea de um certo desconforto, uma característica dessas formas urbanas de arte para Susan Sontag (2012). Assim, a autora questiona se esta forma de fotografia não corresponde a um processo de exotização de quem é fotografado/a, transformando a obra numa coleção de dor. A chave de leitura de Sontag (2012) – expor o grotesco da dor alheia – e o anti-humanismo da obra de Arbus nos abrem algumas possibilidades de repensar esta obra.

Todavia, mesmo concordando que a fotografia constitui uma ética do ver, discordamos que seja algo exclusivamente associado à manutenção de um *status quo* e ao sentimentalismo ou que dependa da consciência política ou da subjetividade de cada um para que haja um efeito ético, como afirma Sontag (2012). Assim, chamamos Butler (2017) para o diálogo: “As fotos não são apenas mostradas, são também nomeadas; a forma como são mostradas, o modo como são enquadradas e as palavras usadas para descrever o que é mostrado atuam em conjunto para produzir uma matriz interpretativa para aquilo que é visto”. (BUTLER, 2017, p. 121)

Judith Butler (2017) reflete sobre os enquadramentos fotográficos utilizados no cenário da guerra dos EUA contra o Iraque e nas torturas dos prisioneiros de Guantánamo, evidenciando o controle exercido pelos EUA não só do que seria fotografado, mas também de como seriam fotografados. Nos casos analisados por Butler (2017), a comoção deveria ser controlada para que não se transformasse em revolta mediante a violência de Estado e determinados corpos deveriam ser considerados passíveis de luto em detrimento de outros, isto é,

5 O trabalho de Diane e Allan Arbus também viria a ser exposto no MoMA.



que determinadas vidas fossem consideradas vivíveis e outras perdíveis. Segundo a autora, os enquadramentos fotográficos se articulam para esse controle da comoção.

Nessa perspectiva, a fotografia não é considerada apenas um registro imparcial; ela envolve um enquadramento gerador de comoção e posicionamento ético, além de apresentar uma inteligibilidade do corpo e qual comoção social está atrelada a esse corpo. Segundo Butler (2017), a fotografia retrata, constrói e amplia o ocorrido, tornando-se crucial para sua produção, sua legibilidade e ilegibilidade e seu próprio estatuto como realidade. A fotografia exposta e que circula se torna condição pública para a construção de visões políticas mediante a incorporação e articulação de determinados enquadramentos, visando à indignação.

Coadunando o que é trazido por Butler (2017), consideramos o que Medeiros (2014) afirma: a fotografia atua também como um dispositivo disciplinar, sendo utilizada por diversas instituições, tendo em vista a modelagem e adequação de corpos a determinado regime. O autor destaca que os fotógrafos foram construindo seus modos de ver e fazer ver a imagem corpórea dentro do contexto disciplinar e, historicamente, os enquadramentos utilizados nas fotos vêm reificando a lógica da norma. “A fotografia contribui para a fabricação da imagem corpórea e as representações de papéis sociais de cada época”. (MEDEIROS, 2014, p. 34) Sobre essa afirmação, Platero Méndez e Rosón Villena (2012) constata que a popularização da técnica fotográfica em meados do século XIX contribuiu para promover novas formas de olhar, observar e ser observado, sendo relevante o uso que se faz dela, inclusive em convergência com o auge das ciências positivistas, destacando-se as taxonomias do corpo e a vigilância dos corpos considerados desviantes.

Assim, as fotografias historicamente enquadram e capturam corpos a partir de uma ótica do poder: o que pode ser visto? De que forma deve ser visto? Com quais finalidades? Neste sentido, tratando-se dos corpos monstruosos, o que pode ser visto acerca deles? Seriam uma ameaça à norma, a ponto de sempre serem capturados por uma ótica de rechaço? Todos esses enquadramentos geram afetações, sentimentos, interpretações e, conseqüentemente, um posicionamento político diante de tais corpos. A comoção gerada por essas fotos refletem o ideário de uma época histórica e da imposição de um padrão de quais corpos seriam belos, vivíveis e passíveis de luto e quais não atingem a inteligibilidade do que seria humano, não sendo passíveis de luto; corpos monstruosos.

Aqui, é importante situarmos os corpos *freaks* ao longo da história e como foram capturados pelos enquadramentos fotográficos. De acordo com Rosemarie Garland-Thomson (apud SILVEIRA, 2018), etimologicamente, o termo monstro tem origem latina, que advém de *monstra* (mostrar) e se reflete, inclusive, em flexões e desdobramentos léxicos para a língua



portuguesa, como no verbo “demonstrar”. Dessa forma, o monstro pode ser compreendido como aquele que “mostra”, que “alerta” – em muitos períodos, encarado como um alerta dos desígnios divinos sobre o corpo, das amplas possibilidades da natureza ou das transgressões das leis divinas, como supunham as crenças medievais. (SILVEIRA, 2018) O monstro vem ocupando espaços entre os limites do horrível e do fantástico: é, ao mesmo tempo, objeto de aberração e adoração. (PLATERO MÉNDEZ; ROSÓN VILLENA, 2012) José Gil (2006, p. 73), no seu ensaio sobre monstros, contesta tal etimologia explicitando que, muito mais do que mostrar, “monstrare” implica “ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir”.

Desde a Antiguidade Clássica, os seres monstruosos eram representados nos mapas gregos entre as fronteiras do conhecido e dos terrenos nunca explorados, demarcando a linha do desconhecido a partir da sua própria existência. (PLATERO MÉNDEZ; ROSÓN VILLENA, 2012) Desse modo, de acordo com Platero Méndez e Rosón Villena (2012), as sociedades ocidentais cristãs se utilizaram dos monstros para a construção da ordem e de estruturas de controle social, estabelecendo fronteiras entre o que deveria ser considerado normal e o perigoso, aquilo que ameaça por sua diferença, como foi o caso das bruxas e mulheres que não se encaixavam nos padrões de feminilidade da época.

[...] o monstro torna-se <o outro>, diferente, proscrito, aberrante e anômalo, entendendo que sua existência é absolutamente necessária, caso contrário, as identidades e corpos considerados normais não poderiam ser definidos nem compreendidos. Ou seja, precisamos de certas figuras que signifiquem desordem, caos ou feiúra, para a construção e verificação da ordem social, esquemas que acabam por exercer o controle e que são extremamente eficazes no exercício de uniformizar e sancionar o diferente. (PLATERO MÉNDEZ; ROSÓN VILLENA, 2012, p. 130, tradução livre)

Segundo José Gil (2006), historicamente, a figura dos monstros vem sendo enquadrada como aberração do real com o objetivo de induzir a “necessidade de existência” da normalidade humana, isto é, a normalidade torna-se o referencial absoluto para a construção de um ideal humano universal. Todavia, essa crença só se sustenta por meio da construção do Outro, do anormal, do desviante. Assim, o nascimento do corpo monstruoso evidencia como a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém a semente da sua inumanidade – o corpo normal só se define como tal por causa do Outro. Desse modo, o monstro não se situa fora do domínio humano, encontra-se no seu limite. A imagem dos monstros oferece ao humano uma imagem estável de si por contraposição, constituindo o monstro como um diagrama vivo do caos. Mas o humano é inevitavelmente atraído, tanto pela metamorfose quanto pelo horror de se transformar em outro, como se a humanidade transportasse consigo a possibilidade de inumanidade, a possibilidade de devir monstro. (GIL, 2006) É possível afirmar que o monstro se



constrói como um exterior constitutivo do humano, o que permite pensar as identificações como processos, por meio da diferença (HALL, 2000), com uma forma definida de fechamento, construídos a partir de relações de poder (LACLAU; MOUFFE, 1985): uma identidade que serve, sobretudo, como ponto de exclusão e transformação do outro em total exterioridade excluída da possibilidade de identificação e, por isso, necessariamente abjeta. (BUTLER, 1993; HALL, 2000)

Foucault (2018) afirma que o monstro humano constitui, a partir da sua existência e da sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas também uma violação das leis da natureza, uma infração às leis levada ao seu ponto máximo. É o limite, o ponto de inflexão da lei e, ao mesmo tempo, a exceção que só se encontra em casos extremos, combinando o impossível com o proibido. O modelo de inteligibilidade de todas as formas, “[...] o que faz a força e a capacidade de inquietação do monstro é que, ao mesmo tempo que viola a lei, ele a deixa sem voz. Ele arma uma arapuca para a lei que está infringindo”. (FOUCAULT, 2018, p. 48) Isto é, o monstruoso evidencia o que a ordem social oculta e oprime, advertindo o perigo intrínseco que existe na ordem da diferença, desobedece às leis e normas da ordem social, perturba uma sociedade presumidamente conhecida e altera os modelos impostos de socialização. (PLATERO MÉNDEZ; RÓSON VILLENA, 2012)

Assim, a monstrosidade constitui parte de um sistema mais amplo de figuras do Outro. Saber se tal ser é um Outro tem apenas a ver com um humano. As diferentes formas do Outro tendem para a monstrosidade: o monstro é a “desfiguração” última do Mesmo no Outro. (GIL, 2006) A partir do século XIX, há uma atribuição da monstrosidade a determinados corpos desviantes de um ideal colonizador corponormativo e cisheteronormativo, como é o caso de pessoas com deficiências físicas e psicossociais, negras, indígenas e LGBTI+; em outras palavras, corpos que se distanciam do ideal de humano considerado universal – homem, branco, cisgênero, europeu, sem deficiência e heterossexual.

Desse modo, no centro das concepções do que é atribuído como monstruoso estão os desvios nos âmbitos da sexualidade, da raça, do corpo e do gênero, assim determinado por meio de um cânone normalizador que tem sido regido pelos homens e pelo masculino. (PLATERO MÉNDEZ; ROSÓN VILLENA, 2012) “Cuando decimos monstruo, no nos referimos a la parte mítica y fantasmagórica, sino que queremos señalar que nuestra sociedad jerarquiza nuestra realidad y para ello se sirve de etiquetar como rechazable, feo y antinatural a algunas conductas, cuerpos y personas”⁶. (PLATERO MÉNDEZ; ROSÓN VILLENA, 2012, p. 140) Foram esses

6 Tradução livre: “Quando dizemos monstro, não estamos nos referindo à parte mítica e fantasmagórica, mas queremos ressaltar que nossa sociedade hierarquiza nossa realidade e para isso costuma rotular alguns comportamentos, corpos e pessoas como rejeitáveis, feios e antinaturais”.



mesmos corpos desviantes/monstruosos que se tornaram suscetíveis às mais diversas violências, à aniquilação e à vigilância, como é o caso das exposições destes em *freak* shows e da patologização/categorização pela medicina.

Os chamados *freak* shows surgiram entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX e eram espetáculos que ocorriam em algumas capitais, como Nova Iorque, Londres e Paris (SZWERTSZARF, 2012) e consistiam na exibição dos corpos considerados monstruosos – pessoas negras, anões, gigantes, irmãos siameses, albinos, obesos, mulheres barbadas e crianças microcéfalas – com o objetivo de entreter e divertir a população. Silveira (2018) afirma que os *freak* shows tornaram-se um negócio lucrativo que unia diferentes públicos, desde a nobreza até as pessoas das classes mais baixas, pois todos desejavam vislumbrar corpos distintos sob a marcação da “aberração”.

Nos palcos dos *freak* shows, fazia-se presente a exacerbação das características consideradas monstruosas do indivíduo exposto, a partir dos cenários, dos ornamentos corporais, das vestimentas e do discurso sensacionalista de quem apresentava. Os corpos monstruosos eram envolvidos em um processo de exposição física e discursiva que os distanciava dos padrões de normalidade a partir dos “exageros” que marcavam os espetáculos. (LOBO, 2015; SILVEIRA, 2018) Os médicos também participavam dos *freak* shows, pronunciando-se cientificamente acerca dos fenômenos corporais e narrando histórias sobre a origem e condição dos corpos expostos, contribuindo, assim, para a delimitação entre o que era considerado atípico corporalmente e o que, posteriormente, denominou-se “normalidade”. (SILVEIRA, 2018) De acordo com Lobo (2015), no Brasil, esses espetáculos, apesar de pouco pesquisados, eram muito populares e se estenderam por muito tempo. Tais shows eram considerados oportunidades raras para conhecer seres situados como exóticos e selvagens e eram sempre revestidos de cunho científico e educativo. Neles, cada corpo exposto se comportava de acordo com o personagem encarnado e com a performance atrelada às histórias contadas ao longo das apresentações. (LOBO, 2015)

Assim, segundo Silveira (2018), no século XIX, o monstro, que passou a ser estudado pela racionalidade científica, ganhou nova roupagem, uma vez que foi enquadrado na ciência da teratologia, que se debruçava sobre a tentativa não só de descobrir a origem e tratamento das “deformidades corporais” humanas, mas também de desempenhar função de controle. A teratologia veio a ser uma explicação científica para os monstros, uma consequência da emergência da biologia e objetivação da vida. (LOBO, 2015) Neste sentido, o monstro cotidiano e banalizado passou a ser aquele que, em conjunto com as figuras do incorrigível e do



masturbador, vai dar espaço para a emergência de todos aqueles enquadrados como anormais a partir do século XIX. (FOUCAULT, 2018)

É possível refletir, por meio dessa contextualização histórica, sobre como corpos dissidentes das normas, seja pela orientação sexual, identidade de gênero, deficiência, raça ou várias outras questões, foram se configurando como monstruosos ao longo da história e a função da fotografia na captura desses corpos. Aqui, faz-se imprescindível o questionamento de Haraway (1995, p. 25) – “Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?” – para refletimos: com o sangue de quem vêm sendo produzidas as fotografias? O sangue jorra de quais corpos quando se opta por determinados enquadramentos? As fotografias podem evidenciar, a partir dos enquadramentos utilizados, a monstrificação e o sangramento dos corpos capturados pelas lentes científicas, como as do Dr. Duchenne, e fotográficas, como as de Lombroso, que estudava a fisionomia dos tidos como “criminosos”, e até mesmo da fotografia antropológica, que media os corpos dos indígenas para comparar as normas orientais (PLATERO MÉNDEZ; ROSÓN VILLENA, 2012) – corpos-monstros-cobaias. Outros exemplos de corpos-grotescos-exóticos são os enquadramentos “*freak shows*” dos cartões de visitas de Matthew Brady: ao tornar esses corpos alvo de espetáculo mercadológico, Brady fotografava e comercializava as imagens em seu estúdio. (MEDEIROS, 2014) Esses foram homens que fotografavam, viam, lucravam e produziam práticas, saberes e enquadramentos às custas da monstrificação, da construção de um Outro, que sustenta e legitima determinadas existências como humanas, como vidas vivíveis, sem serem vistos, sem serem questionados.

Todavia, apesar da captura dos corpos monstruosos pelos enquadramentos fotográficos docilizadores, ao longo da história, os considerados anormais insistiram em existir não mais se deixando capturar. Não são monstros domesticados, mas monstros desobedientes. Monstros que não buscam redenção, muito menos aceitação por parte da normalidade. Monstros *queer* e *crip*, isto é, monstros que se unem ora a partir do histórico de patologização imposta pela heterossexualidade e corponormatividade, ambas compulsórias (MACRUER, 2006; PINO, 2019; PLATERO MÉNDEZ; ROSÓN VILLENA, 2012), ora pelos atributos de “demoníacos” e “defeituosos” que o cristianismo vem se utilizando para caracterizá-los e aprisioná-los. Porém, esses corpos, atravessados pela opressão, acabaram por se tornar potências, formas de (re)existência. (PRECIADO, 2011) Os monstros *queer* e *crip* se tornaram desejantes e desejados. Assim, é a partir de lentes fotográficas desobedientes, como tais monstros, que Diane Arbus os fotografava.



3 Diane Arbus: enquadramentos de desobediência

Diane Arbus foi uma fotógrafa estadunidense, nascida em 14 de março de 1923, na cidade de Nova Iorque, nos EUA. Filha de uma privilegiada família judia, seu pai era dono de uma loja de departamentos na Quinta Avenida, a *Russeks Furs*. (BOSWORTH, 2005; JUNGE, 1988) Desde criança, Arbus demonstrava interesse e talento para pintura; todavia, não seguiu carreira. Aos 14 anos, Diane Arbus conheceu e se apaixonou por Allan Arbus, mas sua família não aprovava o relacionamento. Ainda assim, em 1941, quando completou 18 anos, casou-se com Allan e, alguns anos depois, tiveram duas filhas. De acordo com Junge (1988), Arbus considerava o casamento e seu papel como dona de casa e mãe as coisas mais importantes.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Allan foi recrutado pelo exército estadunidense. Na guerra, aprendeu a fotografar e ensinou a arte a Diane. Ambos se tornaram fotógrafos, trabalhando também com moda – normalmente ele tirava as fotos e ela cuidava das roupas da modelo e dos adereços. (JUNGE, 1988) Segundo Patricia Bosworth (2005), autora do livro biográfico da artista, Arbus, como grande parte das mulheres brancas e burguesas da época, havia sido condicionada a agradar, a fazer o que seus pais e, mais tarde, seu marido desejavam, tornando, durante grande parte de sua vida, árdua a tarefa de realizar escolhas por si mesma. No seu período na escola, Diane já reconhecia a posição que ocupava: em um ensaio escolar que escreveu sobre Medéia, descreveu a inquietação da mulher cujos sonhos se tornam uma defesa contra a consciência, afirmando que essas mulheres eram como sonâmbulas, isto é, queriam ser uma coisa e então lhes era dito para ser outra; assim, as que não seguissem um destino preestabelecido não deveriam se odiar por isso. (BOSWORTH, 2005)

Em 1957, Allan e Diane Arbus dissolveram a parceria profissional e começaram a fazer as coisas de maneira independente. Allan continuou a dirigir o negócio de fotografia e Diane tirava fotos ou trabalhava como desejava. Todavia, eles acabaram se divorciando. Foi a partir desse período que Arbus começou a fotografar sozinha e, segundo Bosworth (2005), tornou-se mais autônoma sobre as próprias decisões. Arbus chegou a explicar à *Newsweek* o porquê de ela não ter começado a levar a fotografia a sério até os 38 anos: uma mulher passa quase quarenta anos de sua vida procurando um marido e aprendendo a ser esposa e mãe, apenas tentando exercer essas funções perfeitamente, o que não lhe deixa tempo para desempenhar outro papel. (JUNGE, 1988) No entanto, na época do pós-guerra, Diane Arbus já não era apenas uma dona de casa, esposa e mãe, ela também trabalhava, o que foi, de acordo com Junge (1988), uma experiência fundamental e conflitante, como expôs uma de suas colegas da época: “o conflito era o subtexto de nossas vidas, enquanto no escritório estávamos tomando decisões, assumindo



responsabilidade criativa pelas coisas, em casa éramos suscetíveis, passivas e dependentes de nossos homens”. (JUNGE, 1988, p. 91)

Em 1959, Diane Arbus estudou com Lisette Model, que se tornou sua mentora e modelo artística. Model tirava fotos que eram consideradas revolucionárias na época em termos de tamanho – impressões 16x20 – e as pessoas fotografadas eram mendigos, bêbados, pessoas comuns e *freaks*. Model encorajou Arbus a seguir seu próprio trabalho e a fotografar o que ela antes tinha medo de confrontar. Assim, Arbus começou a vagar pelas ruas em busca dos seus próprios passos, (des)enquadramentos e olhares. Segundo Bosworth (2005), quando menina, Arbus era proibida de olhar para qualquer coisa considerada “anormal”, como albinos e bebês com lábio leporino. Dessa forma, antes proibida de olhar, naquele momento ela foi além e olhou ainda mais e desenvolveu uma intensa simpatia por qualquer excentricidade humana.

Durante a década de 1960, Arbus continuou em busca de fotografias do “proibido” e lutou contra as demandas de sua vida como mãe solteira enquanto suportava episódios depressivos contínuos e uma hepatite. Por muitos anos, ela carregou suas câmeras consigo o tempo todo e as reconheceu como um “escudo” contra o perigo; a câmera e o processo criativo tornaram-se para ela uma zona de segurança transitória contra danos. Sobre esse aspecto, Arbus dizia:

A câmera tem uma espécie de poder. Quero dizer, todo mundo sabe que você tem alguma vantagem. Você está carregando uma pequena magia que faz alguma coisa com eles. [...] Eu tenho uma coisa divertida que nunca tenho medo quando estou olhando no vidro moído. Essa pessoa poderia estar se aproximando com uma arma ou algo parecido e eu teria meus olhos grudados ao redor da lente e não era como se eu fosse realmente vulnerável. (JUNGE, 1988, p. 89, tradução livre)

Arbus chegou a publicar alguns de seus trabalhos em revistas como a *Esquire*, mas muitos deles foram considerados bizarros e conflitantes para a mídia de massa da época. Recebeu duas bolsas Guggenheim e, em 1967, suas fotografias foram exibidas no MoMA em uma mostra chamada *Novos documentos*. Nesse período, ela participou de marchas pela paz, fotografando feministas para o *London Sunday Times*. Embora fosse reconhecida como artista, ela ainda não conseguia ganhar a vida como fotógrafa. Assim, em 1971, ela começou a dar aulas de fotografia. Em julho do mesmo ano, Arbus cometeu suicídio. (BOSWORTH, 2005; JUNGE, 1988)

Assim, Arbus foi uma mulher de origem judia e burguesa que rompeu não só com o casamento, mas também com o modo como até então vivia no que se refere à posição que ocupava socialmente e mesmo ao que fotografava. Arbus se retira dos estúdios e enquadramentos modulados pelos ditames da moda e do *American way of life*⁷, buscando

7 Tradução livre: Estilo de vida americano.



percorrer espaços como as ruas da cidade de Nova Iorque, hotéis decadentes, asilos, hospitais, circos, entre outros. (MEDEIROS, 2014) De acordo com Butler (2004), as fotografias de Arbus são “fotos que nenhuma garota judia legal deve tirar”, e pode-se notar a força restritiva da proibição exatamente quando ela as atira trazendo à luz discreta as várias figuras sombrias. Segundo Sontag (2012, p. 173, Arbus afirmava que: “A fotografia era uma autorização para eu ir aonde quisesse e fazer o que desejasse”.

Percebe-se uma implicação da trajetória pessoal – sua origem burguesa e o divórcio – e profissional – sua recusa de trabalhar com determinado modelo fotográfico e a busca por espaços e corpos dissidentes – de Diane Arbus em suas fotos, algo muito típico de perspectivas artísticas feministas, ainda que a artista recusasse qualquer interpretação de cunho feminista de seu trabalho. (KURAMOTO, 2006) Kuramoto (2006) afirma que as fotografias de Arbus não se preocupavam com o contexto histórico e político, referindo-se mais a dimensão subjetiva. Contudo, esta análise perde sentido face à obra: ainda que fosse essa a posição da autora, a obra se centra em grupos sociais marginalizados e que sofriam, naquela época, um importante processo de politização. Entre os anos 1950 e 1970, período de trabalho de Diane Arbus, houve uma efervescência política, com movimentos sociais como os feministas, o movimento negro, LGBTI+ e de pessoas com deficiência contestando as opressões históricas. Ou seja, havia uma forte imposição de regras normativas como a corponormatividade, mas havia também resistência. Assim, ousamos situar as fotos de Arbus como disruptivas (BUTLER, 2004; MEDEIROS, 2014), pois, dentre vários elementos a serem explorados, há nelas uma carga de história e de subjetivo que é política. “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 [...]”. (SONTAG, 2012, p. 30) Partimos aqui da hipótese de que as fotografias da artista se constituem como formas de desobediência de gênero (OLIVEIRA, 2017) e com aberturas para horizontes epistemológicos que vazam os enquadramentos normativos.

Desse modo, independentemente de Diane Arbus se considerar ou não feminista, as suas obras nos conduzem a utilizar caminhos *queer* e *crip* como chaves teóricas para análises fotográficas. As multidões de monstros para as quais Diane Arbus se direciona com suas lentes fotográficas encaram essas lentes e estão ali não para servir de objeto de estudo ou como corpos exotificados, mas para serem reconhecidos como humanos, como corpos humanos que não só perturbam as noções de norma e normalidade, como também as explodem. Arbus, ao se desprender de determinadas teias normativas da sua vida como mulher que rompe com certos padrões da época, demonstra elementos de sua própria monstruosidade, e é nesse processo que visualiza e (des)captura outras monstruosidades, em outros corpos. Arbus burla os

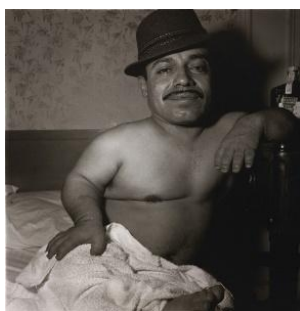


enquadramentos fotográficos historicamente disciplinares a partir das vias abertas para enquadramentos e estéticas aleijadas, estranhas – *queer/crip*.

De acordo com Szwetizarf (2012), Diane Arbus tinha um olhar implicado com os temas que abordava; ela pesquisava antes de fotografar e tinha uma preocupação com o vínculo que estabelecia com as pessoas a serem fotografadas, necessitando de uma relação consistente, pois ela reverberava na sua vida pessoal. Tratava-se de uma abordagem colaborativa autoconsciente em que tanto quem é fotografado quanto a fotógrafa se revelam para a câmera, um ato de colaboração humana direta – em relacionamento. Enquanto trabalhava nas fotos na câmara escura, olhava para elas, pensava nelas e as mostrava a outras pessoas, constantemente retornava às partes mais profundas, ocultas e dolorosas de si mesma. (JUNGE, 1988)

Duas pessoas fotografadas por ela que ficaram bastante conhecidas – Lauro Morales, o anão mexicano, e Eddie Carmel, o gigante judeu do Bronx – evidenciam uma relação mais aprofundada e que permite transparecer na foto uma atmosfera íntima de cumplicidade entre fotografado e fotógrafa. Morales está nu, em sua cama, apenas parcialmente enrolado em um lençol e com um chapéu. Há um aspecto erótico entre cenário, disposição do corpo e suas feições (Figura 1). Com Eddie, as fotos foram tiradas dentro de um período de mais de 10 anos (SZWETIZARF, 2012) na casa dos pais de Eddie, um ambiente doméstico. Muitos costumam centrar a visão no olhar da mãe para o filho, como se estivesse espantada com a sua monstruosidade, mas a nossa impressão é muito mais voltada para a relação de uma mãe com seu filho que cresceu, não só em altura, mas na própria vida, pois consegue se sustentar dissociado de um futuro trágico (Figura 2).

Figura 1 – Anão mexicano em seu quarto de hotel na Cidade de Nova Iorque, 1970



Fonte: Diane Arbus (1972).



Figura 2 – Um gigante judeu em casa com seus pais no Bronx, 1970



Fonte: Diane Arbus (1972).

Arbus não estava preocupada com uma estética fotográfica jornalística, documental e comprometida com uma realidade da forma como ela é. Dentro de métricas e colorações idênticas, ela se aproxima da fotografia-expressão (MEDEIROS, 2014), isto é, trata-se de um tipo de estética fotográfica que considera as singularidades físicas e psíquicas na visualização dos corpos, coadunando com vias imagéticas que desamarram-se de estereótipos e generalizações baseados na lógica de consumo. A partir das lentes de Diane Arbus, o monstruoso é retirado do enquadramento do espetáculo e do experimento e se torna central, trivializado; um corpo vivível e inteligível como humano nas suas mais diversas manifestações. De acordo com Medeiros (2014), Arbus traz muitas questões relacionadas ao corpo, problematizando os temas particulares ou da dimensão íntima, o fabuloso, as máscaras, os simulacros, as questões de gênero, a beleza e a feiura, o *kitsch* e o *camp*.

O interesse de Arbus não era a norma, mas o monstruoso em uma lógica fora da tragédia e do horror. O monstro não representa mais o Outro, mas um Eu escondido dentro de cada um. (SZWETIZARF, 2012) Desse modo, o olhar estético da artista encontrou na fotografia autoral uma outra dimensão estética que permitiria vislumbrar um olhar humanizado sobre o cotidiano da estranheza: são as cenas, pessoas, lugares e formas de ver que seduziram esteticamente seu olhar pela vida, possibilitando a reconfiguração de um outro olhar voltado ao lugar comum, a partir de uma produção fotográfica visceral. (FERREIRA; CAIXETA, 2018)

4 A margem que é centro: corpos-monstros desejanter/desejados

Diane Arbus infringe as regras ao fotografar corpos nus fora do padrão *Vogue*, famílias que rompem com o estilo de vida americano, mulheres desviantes do ideal da mulher moderna burguesa, casais inter-raciais e pessoas LGBTI+. Há em Arbus – e no desconforto que seu trabalho causa – sempre aquela luta: uma certa solicitação para ver o que não se deve ver. (BUTLER, 2004)



Figura 3 – Duas amigas em casa, Cidade de Nova Iorque, 1965.



Fonte: Diane Arbus (1972).

A Figura 3 retrata um casal de amigas – amantes (KURAMOTO, 2006) – abraçadas. Chama atenção a luminosidade da cama de casal e a disposição dos lençóis desarrumados, que denotam que um casal esteve ali. E este casal está à margem da cama: duas mulheres, com roupas escuras, exceto a saia de uma delas – vale lembrar que se atribui à saia um simbolismo de um padrão de feminilidade ocidental. Uma mulher com saia e cabelos presos, abraçada com outra mulher que usa uma camisa de botão, calça e cabelos curtos. Duas mulheres, juntas, num quarto, ao lado de uma cama, envoltas numa intimidade revestida pelo toque, pelo olhar de uma em relação à outra. Há mulheres que amam mulheres. Há sexo entre mulheres. Há mulheres que não performam feminilidade.

Nesse sentido, há uma infração não só no que é mostrado, mas também em como é mostrado: não são corpos tristes, revestidos pela tragédia e pelo horror e esperando a piedade da norma, a oferta de caridade ou mesmo saberes científicos *psis*, muito menos estão envergonhados por habitarem seu corpo. São pessoas vivendo suas vidas dentro dos seus cotidianos; alguns esboçam sorrisos, como Morales na Figura 1. São existências para além da mortificação e espetacularização que a normatividade impõe. A artista retira elementos do humano de forma não fetichizada, como um cotidiano comum e intrínseco ao social do qual faz parte. (FERREIRA; CAIXETA, 2018)

Embora a maior parte dos espectadores esteja pronta a imaginar que essas pessoas, os cidadãos do submundo sexual, bem como as anomalias genéticas, são infelizes, poucas fotos mostram, de fato, qualquer infortúnio emocional. As fotos de tipos desviantes e de autênticas anomalias não enfatizam sua dor, mas, antes, seu alheamento e sua autonomia. (SONTAG, 2012, p. 26)

Há elementos nas fotografias de Arbus que atraem, que resistem, que ganham relevo e força. Como os olhares que paralisam quem observa, parecem estar em alerta, lembrando-nos a música: “É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte”. (DIVINO MARAVILHOSO, 1968) Talvez porque são corpos que precisam estar atentos e fortes para não sucumbirem às violências cotidianas da norma. Nas Figuras 4 e 5, é possível notar a questão da



centralidade do olhar que chega a afrontar, a debochar de quem vê. É como se estivessem não só olhando de volta para quem registra, mas também (des)enquadrando o corpo que não aparece na foto.

Figura 4 – Comediante burlesca em seu camarim, Atlantic City, Nova Jérsei, 1963



Fonte: Diane Arbus (1972).

Figura 5 – Um jovem homem com bobes em casa na West 20th Street, Cidade de Nova Iorque, 1966



Fonte: Diane Arbus (1972).

A Figura 5, que Arbus intitula de “jovem homem”, mostra um indivíduo com atributos impostos socialmente às mulheres – maquiagem, unhas pintadas e bob no cabelo –, mas ele ou ela – ou nenhum desses pronomes binários castradores – continua ali, observando fixamente a câmera, fumando seu cigarro. Na Figura 4, vemos uma mulher burlesca no provador, um espaço que transparece ser pequeno, mas é preenchido pela bagunça dos objetos dispostos – dentre os mais visíveis: um espelho, a luminária e o lixo transbordando –, mas ela continua ali, ereta, com as pernas cruzadas e seu sapato alto brilhante, tão brilhante quanto seus cabelos e olhos. O brilho de determinados cenários, objetos e olhares e o jogo de luz nas fotos de Diane Arbus (1972) são aspectos evidentes. De acordo com Butler (2004), há uma articulação entre os corpos fotografados por Arbus e os elementos brilhantes que estão na superfície, como se corpo e brilho se fundissem, dando à existência e à disposição de quem é fotografado um espaço de destaque.



Assim, o corpo vai se construindo na fotografia de Diane Arbus de maneira tão brilhante que o torna impermeável, corpo não passivo de ser domesticado pela lente, mas que encara, afronta e provoca a (des)captura.

[...] maioria das peças conhecidas registra uma transformação quase bem-sucedida de carne em brilho ou brilho, o quase eclipse da carne por materiais brilhantes, o abraço sintético do corpo que o fecha às possibilidades do toque, a transformação, através da construção muscular, do próprio corpo em uma superfície formidável e impermeável. Se Arbus foi acusada de objetificação, talvez seja porque ela trabalha com e contra a superfície. Na verdade, o fato de suas figuras permanecerem teimosas na superfície pode ser entendido como uma resistência à captura, uma recusa à invasão. (BUTLER, 2004, tradução livre)

Nesse direcionamento, a monstrosidade ganha outros contornos, o que torna possível abrir espaços para outros saberes e outras formas de pensar, entendendo que a dimensão do estético nas fotografias de Arbus possibilita a investigação de um horizonte epistemológico. (FERREIRA; CAIXETA, 2018) Aqui, pensamos no diálogo possível entre as teorias *queer* e *crip* com as fotografias de Arbus (1972).

A teoria *queer/cuir/transviada*⁸ afirma uma verdadeira reviravolta epistemológica, a partir de proposições transgressoras, práticas desobedientes e instrumentos teóricos que deslocam e criticam as epistemologias acerca do gênero e das sexualidades, denunciando o caráter ficcional do normal e recusando a normalidade. A nomeação *queer* – historicamente carregada por conotações pejorativas, como “estranho”, “esquisito”, “excêntrico” e utilizada para se referir à homossexualidade como estigma – se torna, a partir dos movimentos de liberação gay nos anos 1970, sinônimo de orgulho, marca de resistência política. (LAURETIS, 2019) O *queer* torna-se desejado, o que envolve uma estética que subverte, que deforma, que possibilita maneiras de existir fora do normal, dos limites da normalidade, borrando a fronteira da própria noção de humano.

Segundo Louro (2001), a lógica *queer* entra em ação com uma nova dinâmica dos movimentos e teorias sexuais e de gênero. *Queer* significa colocar-se contra a normalização, opor-se, principalmente, à heteronormatividade compulsória da sociedade, tendo em vista a crítica à estabilidade proposta pela política de identidade do movimento homossexual dominante. A teoria *queer* problematiza noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência e identificação, e utiliza uma forma própria e disruptiva das proposições, geralmente para desarranjar e subverter noções e expectativas. (LOURO, 2001)

Assim, mesmo com técnicas sofisticadas de produção de corpos normais, o que envolve tecnologias de gênero (LAURETIS, 2019), pedagogias de gênero e sexualidades (LOURO,

8 Nomenclaturas também utilizadas na América Latina e no Brasil, demonstrando a articulação entre teoria *queer* e as perspectivas decoloniais.



2001), como pode se configurar nos próprios enquadramentos fotográficos, o gênero e as sexualidades não estão fadados a um determinismo ou à impossibilidade de ação insurgente, política. Ainda que as normas de gênero e sexualidade reiterem sempre, de forma compulsória, a heterossexualidade, elas também estão passíveis a ter furos e a produzir corpos que a elas não se ajustam: os abjetos, como é o caso do *queer*.

Segundo Butler (2019), os sujeitos “abjetos” são justamente os que escapam da norma, os socialmente indispensáveis por fornecer o limite e a fronteira, ou seja, fornecer “o exterior” para os corpos que “materializam a norma”, para os corpos vivíveis. (BUTLER, 2015) De acordo com Pino (2019), o *queer/cuir* não só abarca o que é considerado “desviado” e abjeto, como também questiona os efeitos normalizadores e trata de uma multiplicidade de corpos que se lançam contra os sistemas que ditam o normal ou anormal, como é o caso de *drag kings*, mulheres barbadas, homens sem pênis, mulheres sem vagina, pessoas com deficiência e sapas *butch*.

Nesse sentido, Preciado (2011) evidencia as multidões *queer*, uma política dos “anormais”, de corpos anormais como potências políticas que possibilita a criação de outros modos de vida e não a regulação da norma. Uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que constituem os “normais” ou “anormais”, uma reapropriação dos discursos de produção de poder/saber sobre o sexo, uma reviravolta epistemológica. (PRECIADO, 2011) Seriam essas multidões e corpos retratados nas fotografias de Arbus? Seria uma lógica/reviravolta similar à utilizada pela artista ao optar por determinadas lentes e enquadramentos?

Ainda, articulada à teoria *queer* está a teoria *crip*, que expõe sua crítica aos sistemas de opressão marcados pelo patriarcado e pela heterossexualidade e corponormatividade compulsória, desenvolvendo uma analítica da normalização do corpo contra todos aqueles padrões corporais/funcionais e cognitivos. (MELLO, 2016) A palavra *crip*, de acordo com Marco Gavério (2017), deriva do diminutivo de *cripple*, substantivo que pode ser traduzido como aleijado/a ou defeituoso/a. Tal termo tem, assim como *queer*, o histórico de ser usado com uma conotação pejorativa em relação às pessoas com deficiência; todavia, a partir dos movimentos políticos dessa população, houve uma positivação da nomeação, uma subversão. Trata-se de uma forma estratégica de tentar romper com definições estanques e objetivas que historicamente categorizam tal população. (GAVÉRIO, 2017)

Assim, uma análise *crip* da deficiência, partindo de uma leitura *queer* das instituições e dos discursos normalizadores, busca problematizar a objetividade do corpo deficiente como um dado *a priori* e, principalmente, como produto discursivo biomédico, em oposição constitutiva à noção de “corpo não deficiente”, compulsória em sua “naturalidade” e “descorporalidade”.



(GAVÉRIO, 2015) Segundo Anahi Mello (2016, 2018), as teorias *queer* e *crip* têm como premissa, respectivamente, a ideia de que as categorias binárias heterossexualidade/homossexualidade e capacidade/deficiência são históricas e socialmente construídas. Dessa forma, a teoria *crip* se posiciona em relação à deficiência como o *queer* se posiciona em relação à homossexualidade, isto é, com uma crítica radical às categorias institucionalizadas pela normatividade. (MELLO, 2018)

Desse modo, a homossexualidade e a deficiência compartilham um passado patologizado e uma crescente consciência da interseção entre a teoria *queer* e os estudos da deficiência. De acordo com Robert McRuer (2006), a corponormatividade, ainda mais do que a heterossexualidade, em grande parte se mascara como a ordem natural das coisas. McRuer (2006) afirma, ainda, que a corponormatividade compulsória e o sistema estruturado por essa lógica, de certa forma, produzem deficiência, estando totalmente entrelaçados com o sistema da heterossexualidade compulsória que produz existências *queer*: a heterossexualidade compulsória é contingente à corponormatividade compulsória e vice-versa. (MCRUER, 2006)

[...] a capacidade e a heterossexualidade são questões centrais trabalhadas e testemunhadas por artistas, ativistas e pensadores *queer* e com deficiência que resistem a essas práticas. Tento teorizar e descrever muitas das maneiras pelas quais esses dois campos trabalham juntos para gerar uma crítica aos sistemas de capacitismo e homofobia, com atenção particular às maneiras sutis em que esses sistemas funcionam sob o capitalismo neoliberal contemporâneo. (MOSCOSO PÉREZ; RIPOLLÉS, 2016, p. 1, tradução livre)

Em entrevista concedida a Moscoso Pérez e Ripollés (2016), McRuer diz que os movimentos *queer/crip* se nutrem da noção de que corpos, desejos e comportamentos dissidentes têm sido sempre percebidos como inadequados. Nesse sentido, justamente o que é considerado desvio e perigoso para pessoas homofóbicas e capacitistas tem se convertido em força para essas pessoas e para tais movimentos.

Ademais, de acordo com Alison Kafer (2013), ao trabalhar com temporalidades *crip*, a futuridade de pessoas com deficiência tem sido frequentemente enquadrada em termos curativos, uma estrutura de tempo que lança tais multidões fora do tempo ou como obstáculos ao progresso. Nesse período de tempo curativo, a única mente/corpo deficiente apropriada/o é aquela/e que está curada/o ou se movendo em direção à cura. Nesse sentido, os futuros imaginados para determinadas pessoas revelam os preconceitos do presente, revelando, assim, que há uma crença de que a deficiência destrói o futuro ou que um futuro com deficiência deve ser evitado a todo custo.

Kafer (2013) afirma que a deficiência é situada em um espaço do não desejável, devendo sempre ser acompanhada por uma nostalgia pela perda do corpo/mente capaz, o que fortalece a



tentativa de normalização. Com base nesses pressupostos, tem-se que o futuro de pessoas com deficiência, assim como o de pobres, desviantes de gênero, pessoas negras e indígenas, foi limitado, ou mesmo encurtado, pela segregação e institucionalização, pela esterilização compulsória, pela negação de educação, saúde e serviços sociais equitativos e pelas violências.

Desse modo, Kafer (2013) evidencia não só o corpo *crip*, mas o desejo de futuros *crip*, futuros que abranjam as pessoas com deficiência, futuros que imaginem a deficiência de maneira diferente, futuros que sustentem múltiplas formas de ser. Um futuro “aleijado” que “cultive a deficiência” mais do que corpos particulares e identificáveis e envolva a promessa de reconhecer *crip* em lugares em que isto não é esperado. Os estudos *crip* tornam possível imaginar um futuro em que a deficiência é, de alguma maneira, uma via para pensar e desejar um “planeta aleijado”. (GAVÉRIO, 2015, 2016)

Afinal, como evidencia Gavério (2016), Kafer almeja com sua proposta tornar possível desejar a deficiência, tal como uma diversidade de identificações críticas, historicamente e sociopoliticamente constituídas que se interseccionam com a raça, o gênero, a sexualidade, a classe e a nação, e não como fatos essenciais de mentes e corpos. Isto coaduna com o afirmado por McRuer sobre os movimentos *crip/queer* envolverem, também, um combate a sistemas de opressão como o colonialismo, racismo, sexismo e capitalismo. (MOSCOSO PÉREZ; RIPOLLÉS, 2016) Assim, os horizontes *queer e crip* propõem uma aproximação transversal que inclui a análise dos sistemas de opressão, permitindo-nos, assim, compreender a opressão a partir de múltiplas intersecções. (PINO, 2019)

Desejar futuros *crip*, corpos e planetas aleijados, multidões *queer/crip*... o que isso significa? Modos de existência que não estão preocupados em se adequar às normas ou em serem incluídos em um sistema que mortifica. Trata-se de implodir essas normas, criar novos mundos, corporeidades diversas, existências e vidas vivíveis fora de um referencial de humano colonizador e gerador de opressões. Nesse sentido, as teorias *queer e crip* questionam a ordem das coisas, considerando os meios e os motivos pelos quais ela é construída e naturalizada e como pode ser mudada, além de trabalhar a construção de corponormatividade e heterossexualidade, deficiência e homossexualidade em uma economia política de visibilidade. (GAVÉRIO, 2017; MCRUER, 2006; MELLO, 2018) Diane Arbus (1972) faz um movimento similar ao dos/as teóricos/as *queer/crip*, a partir do enquadramento que utiliza nas suas fotografias, visto que ele gera um rompimento na forma de visualização desses corpos. A monstruosidade se torna desejada, assim como as existências *queer/crip*, sendo necessário pensar em futuros possíveis (KAFER, 2013), como pode se observar nas figuras 6 e 7:



Figuras 6 e 7 – Sem título (7), 1970-71



Fonte: Diane Arbus (1972).

A Figura 6, da sessão *Untitled 1970-71*, retrata duas pessoas com Síndrome de Down com chapéus enfeitados, além de largos sorrisos, que estão arrumadas com trajes combinando e parecem satisfeitas. Percebe-se também um apoio mútuo que é elucidado entre as duas pela proximidade dos corpos – uma segura o braço da outra. Já a Figura 7 mostra um grupo de pessoas com deficiência que parecem estar admirando algo e meio perdidos, mas um está cuidando do outro – as mãos dadas dos corpos centralizados na foto, além de mais algumas pessoas caminhando em conjunto. De acordo com Butler (2004), Arbus insistiu que essas fotos eram “lindas” e retratou nitidamente o prazer que o corpo pode obter por meio de um esquecimento parcial às normas pelas quais ele é regido. Suas fotos conferem dignidade aos truques corporais e às atuações desses sujeitos.

Ademais, Diane Arbus (1972), nesse trabalho, fotografou pessoas institucionalizadas em um período de altos índices de encarceramento de pessoas com deficiência, principalmente intelectual e psicossocial. Era também um momento em que a antipsiquiatria emergia. Todavia, mesmo indo a esses espaços, não era entre os muros asilares que ocorriam as sessões fotográficas: muitas eram feitas em campos ao ar livre ou na rua, como mostram as fotos. Segundo Medeiros (2014), não eram fotografias panfletárias que apoiavam o movimento contra as institucionalizações; entretanto, consideramos que não deixa de ser simbólico que a fotógrafa tenha optado por um cenário que não fosse a instituição.

5 Fissuras

Assim vamos chegando ao final do nosso artigo, voltando à superfície depois do mergulho nas fotografias de Diane. Pensamos que ainda há muito mais a ser explorado, debatido e refletido a partir dessas obras, pois fomos apenas pincelando brevemente alguns aspectos marcantes do nosso encontro estético com a fotografia de Arbus, o que reverberou em nossos corpos. Arbus (1972) nos trouxe uma outra estética, bem como aberturas epistemológicas ao



queer/crip, formas de inteligibilidade dos corpos monstruosos com futuros possíveis e enquadramentos que geram comoção, não no sentido de piedade, horror ou espetáculo, mas porque representam existências múltiplas, corpos vivíveis e passíveis de luto. A fissura é produzida nos corpos normalizados pela visão abjeta do exterior que os constitui. Recorrendo à figuração do monstro como efeito de um enquadramento *queer/crip*, propomos essa inteligibilidade para pensar a obra de Arbus, ainda que essa não tenha sido a intenção da artista. Mas, olhando a partir desses quadros conceituais, é possível visualizar um conjunto de efeitos que essas obras produzem no contemporâneo.

Os brilhos nos olhares e corpos ofuscam, afrontam e confrontam quem olha, e o corpo fotografado não é mais o corpo-cobaia, corpo-exótico a ser exibido, nem representa a normalidade que domina, gargalha, enquadra, captura e aprisiona. São eles, os *freaks*/monstros que estão olhando firmes, debochados e ruindo esse modo de visualização normativa e enquadramentos de morte.

Referências

- ARBUS, D. *An aperture monograph*. New York: Aperture, 1972.
- BOSWORTH, P. *Diane Arbus: a biography*. New York: Open Road Integrated Media, 2005.
- BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. London: Routledge, 1993.
- BUTLER, J. Diane Arbus: surface tension. *Artforum*, New York, v. 42, n. 6, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/3OjIKlG>. Acesso em: 19 jun. 2021.
- BUTLER, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- DIVINO maravilhoso. [Compositores e intérpretes]: Caetano Veloso, Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Phonogram, 1968.
- FERREIRA, L. C. P.; CAIXETA, A. P. A. A dimensão do estético na fotografia de Diane Arbus. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 17., 2018, Goiânia. *Anais [...]*. Goiânia: UFG,



2018. p. 240-247. Disponível em: <https://bit.ly/3AUfb71>. Acesso em: 19 jun. 2021.

FOUCAULT, M. *Os anormais*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

GAVÉRIO, M. A. Medo de um planeta aleijado? – Notas para possíveis aleijamentos da sexualidade. *Askésis*, São Carlos, v. 4, n. 1, p. 103-117, 2015.

GAVÉRIO, M. A. Feminist, queer, crip. *Revista Florestan Fernandes*, São Carlos, v. 3, n. 1, p. 165-173, 2016.

GAVÉRIO, M. A. *Estranha atração*: a criação de categorias científicas para explicar os desejos pela deficiência. 2017. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

GIL, J. *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. (org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

JUNGE, M. An inquiry into women and creativity including two case studies of the artists Frida Kahlo and Diane Arbus. *Journal of the American Art Therapy Association*, Oxfordshire, v. 5, n. 3, p. 79-93, 1988.

KAFER, A. *Feminist, queer, crip*. Indiana: Indiana University Press, 2013.

KURAMOTO, E. *A representação disruptiva de Diane Arbus*: do documental ao alegórico. 2006. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. *Hegemony and socialist strategy*. London: Verso, 1985.

LAURETIS, T. Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 397-409.

LOBO, L. F. *Os infames da história*: pobres, escravos e deficientes no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

LOURO, G. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, São Carlos, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.



- MCRUER, R. *Crip theory: cultural signs of queerness and disability*. New York: New York University Press, 2006.
- MEDEIROS, W. A. *Imagem, poder e corpo: da programação disciplinar à desconfiguração em Diane Arbus*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.
- MELLO, A. G. Deficiência, incapacidade e vulnerabilidade: do capacitismo ou a preeminência capacitista e biomédica do Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC. *Ciência e Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 10, p. 3265-3276, 2016.
- MELLO, A. G. Dos pontos de vista antropológico, queer e crip: corpo, gênero e sexualidade na experiência da deficiência. In: GROSSI, M. P.; FERNANDES, F. B. M. (org.). *A força da “situação” de campo: ensaios sobre antropologia e teoria queer*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018. p. 255-277.
- MOSCOSO PÉREZ, M.; RIPOLLÉS, S. A. Lo queer y lo crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente: una conversación con Robert McRuer. *Dilemata*, [S. l.], n. 20, p. 137-144, 2016.
- OLIVEIRA, J. M. *Desobediências de gênero*. Salvador: Devires, 2017.
- PINO, A. M. Queer/Cuir – Crip. *Anclajes*, La Pampa, v. 23, n. 3, p. 1-9, 2019.
- PLATERO MÉNDEZ, R. L.; ROSÓN VILLENA, M. De la ‘parada de los monstruos’ a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y sexualidad no normativa. *Feminismo/s*, Valencia, n. 19, p. 127-142, 2012.
- PRECIADO, P. B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.
- SILVEIRA, D. T. L. *Sob o signo da sereia: a feminilidade na experiência de mulheres trans deficientes*. 2018. Dissertação (Mestrado em Educação Sexual) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2018.
- SONTAG, S. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal, 2012.
- STEICHEN, E. *The family of man*. New York: MoMA, 2002.
- SZWERTSZARF, D. Anormais na obra fotográfica de Diane Arbus. *Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 13, n. 103, p. 32-45, 2012.

