

## Possibilidades artísticas a partir da obra de Diane Arbus

### *Artistic possibilities from the work of Diane Arbus*

Suzie NASCIMENTO<sup>1</sup>  
Jorge Lucio de CAMPOS<sup>2</sup>

#### Resumo

O fio condutor deste artigo é a fotógrafa estadunidense Diane Arbus. Pretendemos apresentar algumas produções humanas cuja existência só foi possível a partir dela, demonstrando assim a fertilidade de sua obra. Essas criações são, pela ordem, o artigo *À margem: moda e dor na obra de Diane Arbus*, de Carol Shloss, considerado neste contexto também uma “criação”, e a obra cinematográfica *A pele*, de Steven Shainberg. Em nosso argumento, Diane Arbus, o artigo de Shloss e o filme de Shainberg se conectam por aquilo que chamarei de “eu”: a busca da própria Arbus pelo seu “eu” desconhecido, a revelação de sua dor vivenciada na impossibilidade de objetivar o “eu” por meio dos artefatos de moda denunciada pelo artigo de Shloos e, finalmente, o “eu” como alter ego, o “outro” esquecido do personagem Diane personificado no personagem Lionel.

**Palavras-chave:** Fotografia. Cinema. Diane Arbus. Beleza. Moda.

#### Abstract

The central theme of this article is the american photographer Diane Arbus. We intend to present some human productions whose existence was only possible from her, thus demonstrating the fertility of her work. These creations are, by order, the Carol Schloss article *On the sidelines: fashion and pain in the work of Diane Arbus*, considered in this context also a "creation", and the Steven Shainberg movie *Fur: an imaginary portrait of Diane Arbus*. In our argument, Diane Arbus, Shloss's article and Shainberg's movie are connected by what we call "I": the pursuit of Arbus for his "I" unknown, the revelation of pain experienced in her impossibility of objectify the "I" through fashion artifacts denounced by Shloss's article and finally the "I" as alter ego, the "other" forgotten of the character Diana personified in the character Lionel.

**Keywords:** Photography. Cinema. Diane Arbus. Beauty. Fashion.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: suziedesigner@gmail.com

<sup>2</sup> Pós-Doutor e Doutor em Comunicação e Cultura (História dos Sistemas de Pensamento) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da graduação em Desenho Industrial e do Programa de Pós-graduação (Mestrado e Doutorado) em Design da ESDI/UERJ. E-mail: jorgeluciocampos@gmail.com

## Introdução

Sobre a pessoa de Diane Arbus (1923-71) o que interessa ao contexto deste artigo é a ruptura, algo contestável, que ela teria empreendido com o mundo da moda ao qual seus pais pertenciam. Dados biográficos dão conta que os Nemerov eram uma rica família estadunidense do início do século XX.<sup>3</sup> No entanto, também é comprovável que eles incentivaram a carreira artística de seus filhos: o irmão de Diane se tornou um poeta e sua irmã uma escultora. Teria sido seu pai, inclusive, quem lhe apresentou com sua primeira câmera.<sup>4</sup> Estes dados por si já colocam em dúvida a versão cinematográfica de Steven Shainberg (n. 1963) que, a bem da verdade, teve o cuidado de deixar claro, já de início, que em nenhum momento se propôs a fazer uma biografia. Na versão do filme, entretanto, Diane parece oprimida por pais aburguesados, um arremedo de artista pressionada pelo capitalismo ou algo que o valha.

Esta versão encontra suporte no argumento segundo o qual a assim chamada “segunda fase” do seu trabalho fotográfico teria sido marcada por uma ruptura com os valores “branco-burgueses” (RABINE, 2002, p. 72) da moda, representados pela revista *Vogue* nas décadas de cinquenta e sessenta, em favor, pura e simplesmente, da denúncia social. Parafraseando a ensaísta Carol Shloss, diríamos, porém, que “ainda que” um dos meios de analisar esse tipo de história cultural seja apontar para o fato de que ela resulta da manipulação do desejo por uma indústria da moda motivada pela cobiça (SHLOSS, 2002, p. 76), entendemos que, passados os ardores das disputas entre as chamadas revistas de moda daquelas duas décadas, e o feminismo dos anos 80, é possível encontrar outras possibilidades interpretativas, outras motivações menos pautadas em agendas ideológicas, assumindo que o que se deseja, na verdade, é vislumbrar a extensão da obra de Diane e não aprisioná-la em visões particulares.

É fato que Diane e seu marido Allan alcançaram reconhecimento pelo trabalho fotográfico que executaram nas revistas mais famosas de moda nos anos 60. É verdade também que fizeram parte de um grupo de profissionais que ajudaram a dar uma “aparência” fidedigna para os valores da época. Sobre isso discorreremos mais adiante,

---

<sup>3</sup> O pai de Diane possuía uma famosa loja de roupas na Quinta Avenida, um dos mais luxuosos endereços de Nova York.

<sup>4</sup> <http://www.manythings.org/voa/people/>

ao apresentarmos ao leitor a visão crítica de Shloss. Por ora, nos ateremos à pessoa de Diane. Interessa-nos o modo como ela via ao seu próprio trabalho, sobretudo a partir da sua “segunda fase”, tida como autoral. Vale dizer, “autoral” aqui não só em termos de um trabalho fotográfico menos sujeito ao apelo comercial, mas também no sentido de uma fase na qual a fotógrafa comumente reflete sobre seu trabalho, tentando explicá-lo em palavras.

Nesse sentido, são inúmeras as frases aforísticas de Diane que circulam livremente na *web*. Em tradução aproximada, o que lemos são afirmações como: “minha coisa favorita é ir onde nunca estive” (ARBUS; GROSSFELD, 2005) ou “realmente acredito que há coisas que ninguém veria se eu não as fotografasse” (IDEM) ou ainda “sempre pensei a fotografia como o ato de cometer uma contravenção infantil. Era o que eu mais gostava nisso e a primeira vez que o fiz me senti muito perversa” (IDEM). Estas poucas citações aleatórias servem ao nosso argumento.

O que desejamos frisar é o fato de Diane reconhecer estar sempre em busca do desconhecido, daquilo que não é facilmente revelado, de uma espécie de “verdade” ou “em si” que a maioria das pessoas ignora. A fotógrafa austríaca (radicada nos Estados Unidos) Lisette Model (1901-83), que foi sua grande influência no início dessa fase, conta que instava com ela para que utilizasse a arte para “enfrentar seus medos”.

Segundo Model, rapidamente Diane parou de ouvi-la e passou a ouvir a si própria. De modo que não seria descabido afirmar que o tom honesto dos seus retratos e a maneira franca com a qual os modelos encaram sua lente foram também resultado de sua busca por algo em si mesma. As lentes de Diane procuravam as assim chamadas “janelas da alma”, aquela parte de nós mesmos que o consciente não alcança, o nosso “eu” desconhecido, eventualmente revelado pelo nosso olhar, e que Diane ambicionou capturar.

O fim trágico de sua vida, bem como o de inúmeros outros artistas que cometeram suicídio, nos permite conjecturar que ela, de fato, encontrou alguma coisa que não conseguiu suportar. Falando em termos nietzschianos, a retirada completa do véu de Maia – a revelação da “verdade” mais profunda – talvez não lhe tenha sido algo tolerável. O mais interessante dessa aproximação entre a vida pessoal de Diane e a filosofia de Nietzsche é que este soube reconhecer o papel vital da beleza para os homens que, por experiência, sabiam “a verdade” mais profunda. Disse ele:

Oh, esses gregos! Eles entendiam do viver! Para isso é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais – por profundidade! (NIETZSCHE, 2002, p. 15).

Vale notar que o alemão, cuja perspicácia permitiu que sondasse as zonas mais obscuras da alma, não com lentes fotográficas, mas com o pensamento, concluiu que a beleza “aparente” era necessária frente à terrível verdade da vida. Alguns artistas, Diane entre eles, parecem não ter conseguido fazer esse retorno.

Não pretendemos nos estender nesse tópico introdutório. Aos propósitos deste artigo, basta que o leitor perceba que Diane ambicionava capturar algo da alma dos seus modelos e que essa busca parece ter sido também uma busca pela fotógrafa de si mesma, daquela parte do “eu” que o consciente não alcança. Esse excesso de verdade, no entanto, foi demais aos nervos expostos que, frequentemente, os grandes artistas possuem, contribuindo, muitas vezes, para o seu fim trágico.

## **O artigo de Shloss e os limites da moda na objetivação do “eu”**

Encontramos o posicionamento de Shloss em uma coletânea intitulada *Por dentro da moda*, publicada em 1994 nos Estados Unidos e traduzida pela Rocco em 2002. Vale notar que vários artigos dessa coletânea versam sobre a moda e o cinema, assunto do nosso próximo tópico. Alguns tratam, no entanto, a exemplo do dela, mais especificamente das publicações de moda e de sua conexão com a fantasia feminina.

Diríamos que seu principal argumento sobre a obra de Arbus é negar que tenha havido a tal “ruptura” no seu trabalho e que o dividiria em duas fases distintas. Shloss entende que, desde o início de sua carreira, ainda nas publicações sobre a moda, Diane buscava fazer uma espécie de denúncia do falso ou, como dissemos acima, empreendia uma busca da “verdade”, uma espécie de verdade pessoal. Segundo ela, as fotos de moda do casal Arbus se ambientavam repetidamente em parques de diversão ou cidades cinematográficas, de maneira que o fundo da foto funcionava como um agente denunciante (SHLOSS, 2002, p. 131). Como se, por trás das belas modelos, houvesse um cartaz lembrando com insistência ao espectador: “isso é falso”. Shloss justifica seu

argumento demonstrando que, assim como na “primeira fase”, o ambiente, contrastando com as modelos, revelava o falso, na segunda, a estranheza dos corpos dos modelos, contrastando com os artefatos de moda, também o faziam. Conforme sua interpretação do trabalho fotográfico de Arbus, aquelas pessoas que viviam no limite do aceitável para a sociedade, criavam retratos peculiares, cujo olhar triste denunciava sua dor mais íntima. Mas, por que dor?

É neste ponto que deve ser abordada a ideia do “eu”, que agora aparece como um desejo de dar-se a conhecer. Seria como se cada uma daquelas pessoas tivesse uma imagem de si mesma, tentasse reproduzi-la e, por algum motivo, o resultado fosse insatisfatório. Como se cada uma se visse de determinada maneira e procurasse, com os objetos e roupas da moda, dar forma objetiva ao modo como se viam, sem sucesso. Embora os objetos e as poses fossem similares, os corpos masculinos dos travestis e a desproporção dos anões e dos gigantes tornavam mais evidente a inadequação do corpo ao desejo.

Segundo Shloss, isso ficaria obscurecido pela beleza das modelos nas fotos para as revistas de moda. Seu texto vem acompanhado de duas imagens desse período que reproduzem travestis portando objetos e poses de moda, tipicamente femininos. Ao vermos outras fotos de Arbus, é possível constatar, no entanto, que o efeito se acentua ainda mais, quando ela permite ao espectador ver o entorno, colocando esses signos de moda em contraste não somente com o corpo, mas também com o ambiente de decadência (NASCIMENTO, 2014, p. 136). Nas palavras de Shloss, o trabalho de Arbus tanto captava “a vontade de estender o ‘eu’ pelo mundo de objetos feitos” quanto fazia “um juízo sobre a fragilidade e a ineficácia desse esforço”. A dor transparecia na “conjunção da presença física dos modelos com seus desejos”, na ruptura entre o “investimento espiritual no artifício” e o “fracasso de reconstruir suas respectivas imagens” (SHLOSS, 2002, p. 136).

Conta-se que a própria Arbus admitiu que empreendia uma busca pelo que a pessoa é, e não pelo que ela pensa que é. Pela interpretação de Shloss, contudo, o que fica evidente em seus retratos não é o “eu” descoberto, e sim o esforço para fabricá-lo e a frustração por não conseguir iso. Ao defender que a constante presença dos artefatos e elementos de moda no trabalho de Arbus é uma prova de que não houve ruptura em sua produção fotográfica, a autora nos faz ver que há especificamente nas publicações de

moda, num nível mais profundo, um apelo àquilo que nos caracteriza como seres humanos: o anseio por criar.

Seu texto nos leva a ver a escolha da indumentária como um ato criativo cujo fim último seria comunicar algo de nós, objetivar um “eu”. As imagens de Arbus, entretanto, nos forçam a reconhecer a impotência da moda frente a esse desejo (NASCIMENTO, 2014). É como se o esforço maior de todo o seu trabalho fotográfico fosse tornar evidentes as promessas vazias das imagens de moda. Em um sentido mais nietzschiano, é como se seu trabalho revelasse duplamente a falsidade daquelas promessas. Por um lado, temos a própria Diane empreendendo um mergulho sem volta na busca da verdade que as imagens de moda tendem a esconder e, pelo outro, os corpos estranhos de seus modelos tornando inequívoco que a moda não é capaz de transformar em realidade todos os desejos.

## **O filme de Shainberg e o reencontro com o “eu” esquecido**

Conforme colocamos no início, a última produção artística nascida a partir da obra de Arbus à qual faremos referência é o filme *A pele*, dirigido por Shainberg em 2006.<sup>5</sup> Este filme conta a história pessoal de Diane Arbus, todavia de um modo que poucos assimilam com facilidade. Seria apressado concluir que o diretor tinha em mente produzir uma biografia. O próprio nome do filme já deixa isso claro: trata-se de um “retrato imaginário”. Além disso, logo no início, antes mesmo do filme começar, o diretor nos faz ler: “O que você está para ver é um tributo a Diane: um filme que inventa personagens e situações para além da realidade, buscando alcançar aquilo que pode ter sido a íntima experiência de Diane em seu extraordinário caminho”. Trata-se, então, de uma tentativa de conexão com a subjetividade de Diane, quiçá com seu verdadeiro “eu”.

À primeira vista, parece tratar-se de um romance, um tanto açucarado, entre uma bela mulher, interpretada por Nicole Kidman, e uma “fera” misteriosa, o charmoso mascarado coberto de pelos interpretado por Robert Downey Jr. Os comentários críticos dão conta de que o filme não foi bem compreendido,<sup>6</sup> justamente porque não há como

---

<sup>5</sup> O título original do filme é **Fur**: an imaginary portrait of Diane Arbus.

<sup>6</sup> Ver o comentário de Peter Bowen in [http://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2006/features/camera\\_ready](http://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2006/features/camera_ready)

associar a pessoa vibrante que foi Diane Arbus à pacata “e” adúltera, Diane de Kidman. A “fera” que, na verdade, é um ser humano que sofre de hipertricose, é também um tanto risível. Fora isso, é possível admitir que o filme pode ser também visto como uma ode à semiótica. Shainberg tem obsessão por sistemas de códigos, o que dá ao espectador mais atento muito o que observar.

Porém esses não são os aspectos que nos interessam. Propomo-nos indagar por que é que Shainberg decidiu apresentar seu “retrato imaginário” justamente em forma de romance e aí se descortina ainda uma terceira possibilidade de leitura no filme. Ao observarmos o modo como a história é contada, descobrimos que Lionel é, na verdade, o lado obscuro de Diane, aquele mesmo que ela, na sua vida real, parece ter buscado tão intensamente. Assim interpretado, o filme confirmaria a tese de que a obsessão de Diane por esse seu outro lado e o eventual encontro com ele a teria levado à morte.

Diane no filme é, sem dúvida, apresentada como uma típica esposa de família branca estadunidense da década de sessenta: rica, jovem e entediada. Um modo de compreender essa questão é pensá-la como um ser humano perfeitamente inserido em uma sociedade de papéis, à moda da *República* de Platão. Creio também que é possível, sendo Lionel seu alter ego, intuir que, para fazer parte desta “república”, para cumprir plenamente seus papéis de esposa, empresária, mãe e filha, a Diane interpretada por Nicole teve que abrir mão desse seu outro “eu” obscuro.

Com essa perspectiva em mente, é possível notar que o filme trata exatamente disso, de um reencontro de Diane com uma parte esquecida dela mesma, ou, como querem alguns, “o renascimento” da artista Diane. Lionel, então, passa a ser a “chave” para a interioridade de Diane. É no momento em que Lionel pede a ela que coloque a venda nos olhos que Diane vê a si mesma, que ela, com a chave que Lionel lhe havia dado, abre a porta para o seu passado. Mas o espectador sabe que há perigo nessa revelação. Percebe os inúmeros avisos ignorados por ela, os vários obstáculos colocados pelo diretor que dificultam o caminho que a levará definitivamente para os braços de Lionel.

Aí o uso da semiótica beira à perfeição. Desde o momento em que Diane decide ir ao apartamento do misterioso mascarado até a chegada à sua porta, há várias barreiras, algumas óbvias, outras nem tanto, outras quase imperceptíveis. A começar pela câmera, que está escondida, embrulhada em um pano, no fundo de um armário.

Para chegar a ela, Diane precisa abrir portas, acender a luz, desembrulhá-la. Depois, o caminho que leva ao apartamento de Lionel também exige um esforço físico. Trata-se de uma longa e íngreme escadaria, cuidadosamente construída. No primeiro andar, o entorno é rígido, clássico, austero. Próximo à porta de Lionel, tudo muda, a escada é helicoidal, de ferro, o ambiente é misterioso e decadente. O diretor deixa claro que Diane não deveria ir ao encontro de Lionel, que essa era uma decisão errada, ainda que reveladora e fruto de paixão.

São vários os sinais, desde vozes infantis, que o espectador mais atento reconhecerá como um modo como o diretor apela a Diane que pense nas filhas que a esperam em casa. Um pouco mais adiante, são ouvidas vozes adultas, talvez as de um casal que discute por trás da porta, tratando-se novamente da utilização, por parte do diretor, de artifícios para fazê-la recuar de sua decisão. Em lugares estratégicos, lâmpadas amarelas alertam para o perigo. Como se sabe, de nada adianta. Diane não fugirá ao seu destino.

Outra parte do filme que confirma a proposição de Lionel como alter ego de Diane é o fato de, após seu primeiro contato com ele, dela ter tentado, de diversas maneiras, introduzi-lo em sua vida cotidiana, ou, como preferimos, em seus papéis. Ela o apresenta ao marido, recebe seus companheiros em casa, permite que brinque com suas filhas, que leia histórias para elas. Por último, leva-o, inclusive, à casa dos seus pais conservadores. Todos esses eventos são marcados por uma tentativa de socialização, como se, com a presença de Lionel, eles pudessem readquirir vida. Considerando a *República*, é como se Diane quisesse, à revelia de Platão, reintroduzir o poeta na vida da sociedade. E aí o diretor nos dá uma resposta cruel: o destino de Diane é trágico, pois Lionel é uma impossibilidade para sua vida real e, não podendo existir nesses papéis, logo, terá que morrer. E quando é que ele morre?

De acordo com a interpretação que estamos propondo aqui, Lionel morre quando perde o mistério, quando Diane finalmente consegue atingir sua “verdade”. No filme isso fica simbolizado pela depilação de Lionel, que antecede a cena de amor entre ambos. Diane conquista seu troféu, mas a custa dele mesmo. Pode possuí-lo e ser possuída por ele, mas é aí que decreta sua sentença de morte. Isso também é simbolizado pelo único retrato que Diane faz de Lionel, já sem os pelos que preservavam seu mistério, sem máscara, vestido em um terno e gravata, que não lhe

caem bem, e sem sapatos. O olhar é mesmo daqueles estranhos que a Diane real fotografava em vida. O olhar franco, triste, talvez resignado, de alguém que sabe que vai morrer.

Nesse retrato reconhecemos o argumento de Shloss sobre o trabalho de Diane: de fato, as roupas que Lionel veste não dão conta do que ele é, não conseguem “objetivá-lo”. Mas, nesse caso, não é Lionel quem deseja se revelar, é Diane que quer a verdade e tenta introduzi-la, que é também a verdade sobre ela mesma, em sua vida cotidiana. Não dará certo: Lionel não mais existe. Porém o filme não acaba aí. O personagem de Downey Jr morre na água, elemento que o obsessivo Shainberg utiliza para simbolizar o compartilhamento. O leitor, caso queira, pode conferir: cem por cento das cenas em que aparece algo líquido dizem respeito ao compartilhamento ou a ausência dele. O único e derradeiro mergulho do casal no mar aparece, então, como uma segunda morte para Lionel, o Lionel que Diane tentara normalizar.

Tal desfecho, considerando-se o romance entre ele e Diane, é, podemos assim dizer, “romântico”. É como se o diretor aceitasse, à contragosto, dar ao espectador um final lógico, previsível e causal, em que tudo faz sentido e a morte de Lionel não é vã. Um desfecho no qual a tão desejada união entre Diane e seu alter ego, aquela parte esquecida de si mesma, pode ocorrer. Diane, nesse caso, não retorna à sua vida tediosa de papéis e nem é preciso que Lionel desapareça. Ela pode carregá-lo consigo, no casaco feito dos seus pelos, no ar deixado por ele na boia inflável, no cacho de cabelo guardado como souvenir no colar.

No entanto, para finalizar nossos argumentos aqui, propomos a construção de outro final para a história do personagem Diane, a nosso ver, mais digno dela mesma: um final que considere a tragicidade de sua vivência com Lionel. Como tentamos demonstrar anteriormente, cremos que esse aspecto trágico se enuncia na cena da depilação e do retrato, com a revelação da verdade. O desnudamento de Lionel põe fim à esperança de um final feliz, de um acordo entre a vida “real” dos papéis e a loucura da paixão. O desejado relacionamento de Diane com Lionel não tem solução, não permite vislumbrar um final feliz, é trágico. Assim pensando, gostaríamos de retomar agora aquele aforismo de Nietzsche que citamos antes, no qual o filósofo nos apresenta a beleza como vital para a sobrevivência dos mais sensíveis, daqueles que, de algum

modo, vivenciaram a verdade mais profunda, a constatação da falta de sentido da vida. Poderia a beleza salvar, de algum modo, a trágica Diane?

Na cena após o desaparecimento de Lionel na água, Diane reaparece no hall de seu prédio, cabelos ainda molhados do mergulho que levou Lionel para seu destino. O hall dá acesso ao seu apartamento no primeiro andar e à escada que levava ao dele. O diretor faz suspense: para onde seguirá Diane? Qual teria sido sua decisão? Diane segue em direção ao seu apartamento, onde o marido a espera. Por um momento, o espectador pensa que tudo está perdido. Diane então coloca a chave, signo de Lionel, na fechadura. Novo suspense: ela vai entrar? Deixará a lembrança de Lionel definitivamente para trás? Shainberg, como sabemos, após a revelação de Lionel, que consideramos aqui sua verdadeira morte, se compromete com um final romântico, em que a morte de Lionel tem que fazer sentido, tem que transformar a vida de Diane de algum modo, não pode ter sido em vão.

Obviamente, nesse caso, Diane não retornaria para a família, para os papéis. Qual seria a outra opção? Que caminho teria o diretor optado em não nos apresentar? Arriscamos responder: o seu retorno é para a República, para os seus papéis de esposa, mãe, filha, fotógrafa. Lembremo-nos que Diane já havia tentado a conciliação entre esse “eu” e sua vida cotidiana. O espectador e ela já sabem que isso não é possível. Como então continuar vivendo após a experiência com Lionel? Como voltar aos papéis depois de encontrar seu “eu” tanto tempo por eles abafado? Como voltar à velha vida tendo uma vez experimentado a paixão? Como continuar a desempenhar papéis, agora que já sabe tratar-se apenas de representação?

Seguindo o conselho de Nietzsche, a única resposta possível seria: é preciso aprender a viver na superfície, nas dobras, é preciso aprender a mentir. Como isso poderia ser mostrado no filme? Nessa nossa hipótese, que o diretor negou, Diane voltaria para a casa, para o marido, e assumiria, agora convictamente, seu papel. Imaginamos a cena: a jovem esposa diante do espelho, passando batom, enfeitando-se, tornando-se bela. Uma beleza da qual só são capazes as pessoas profundas: glacial, distante, grega... O tipo de distanciamento que se observa no rosto de uma mãe que perdeu o filho.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> O italiano Paolo Sorrentino (n. 1970) é, a nosso ver, um dos cineastas que melhor retrataram esse tipo de beleza, que nasce de uma vivência trágica, da conscientização de que nada faz sentido. A esse propósito

## Considerações finais

Voltamos à Diane fotógrafa. Na interpretação aqui proposta, tivesse Diane, em vida, reconhecido a falsidade das imagens das revistas de moda como necessárias, como mentiras que podem tornar a vida suportável, provavelmente não teria produzido a série de retratos que a tornaram tão conhecida. Mas esse certamente não era seu destino. Sua história acaba no encontro do “eu” escondido, aquele que, como Lionel, tem sua melhor apresentação no mistério e não na revelação. Quanto às pessoas estranhas dos seus retratos que, segundo Shloss, sofrem do fracasso em sua criação de si, há três considerações possíveis.

Em primeiro lugar, conforme o argumento do artigo de Shloss, seriam os artefatos da moda que se mostram insuficientes para a criação do “eu” desejado. Nesse caso, revelar-se-ia a vital importância dos grandes criativos da moda. Artistas cuja fonte de invenção parece inesgotável sendo eles próprios, não raro, portadores de histórias trágicas: Alexander McQueen (1969-2010), John Galliano (n. 1960), Gianni Versace (1946-97), para citar os mais conhecidos. Descontadas as questões práticas, a reflexão de Shloss nos faz desejar que houvesse uma aparência para cada um dos infindáveis “eus” que desejamos objetivar, mostrar ao outro. Cada faceta de nós mesmos teria então seu “parecer” o que aplacaria nossa angústia.

Em segunda lugar, e ainda conforme Shloss, seria possível outra interpretação. Os retratos denunciam a dor do desejo frustrado, como se a beleza buscada não fosse plenamente alcançada, o que constituiria um fracasso. Vale notar, quando utilizamos aqui a palavra “beleza”, não nos referimos a um certo gosto, mas ao conceito estético que entende o belo como o que está completo, ao qual nada falta e no qual nada é por acaso. Em termos filosóficos, nunca é belo aquele que carrega ressentimento, que não ama sua história, que gostaria intimamente que parte dela fosse retirada. Shloss, nesse caso, estaria nos apresentando modelos, ou mesmo aquilo que Diane buscava de si mesma em seus modelos, como uma expressão de ressentimento.

---

vale a pena conferir seus filmes *La grande bellezza* (“A grande beleza”) de 2013, e *La giovinezza* (“Juventude”) de 2015.

E, por fim, por que não considerar os retratos de Diane como belos? Por que não assumir serem eles portadores de uma beleza trágica? Não é fácil defender essa hipótese, haja vista a obsessão com que ela buscou revelar a alma daqueles tristes personagens que, sem serem nem mesmo plácidos, revelam, em sua maioria, resignação, não tendo a altivez que Nietzsche imaginava terem os gregos sofreadores. Todavia, como imagens, são belos. Os retratos de Diane estão completos. Tudo ali é, de fato, necessário e não se dá ao acaso. Revela-se, então, uma fotógrafa artista, capaz de transformar talentosamente a dor em beleza. Se os personagens não são belos, seus retratos são.

## Referências

ARBUS, Diane; GROSSFELD, Stan. **Diane Arbus: an aperture monograph**. New York: Aperture Foundation, 2005.

FERRISS, Suzanne (Orgs.). **Por dentro da moda**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

HERMES, Gilmar A. “Um tributo à fotógrafa Diane Arbus em uma sucessão de ícones”. **XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Manaus, 2013. Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2013.

NASCIMENTO, Suzi F. “Moda e linguagem: Nietzsche e Arbus, uma aproximação”. **Dobras**, vol. 7, 16, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich W. **A gaia ciência**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

RABINE, Leslie W. “Os dois corpos de uma mulher: revistas de moda, consumismo e feminismo”. In: BENTOCK, Shari; FERRISS, Suzanne (Orgs.). **Por dentro da moda**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

REAVES, Jessica. “Movie review: Fur: an imaginary portrait of Diane Arbus”. **Chicago Tribune**. Disponível em: <http://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/mmx-061117-movies-reviewarbus,0,6421768.story>, 2006. Acesso em: 5 de julho de 2015.

SHLOSS, D. “À margem: moda e dor na obra de Diane Arbus”. In: BENTOCK, Shari; FERRISS, Suzanne (Orgs.). **Por dentro da moda**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.