



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**Mestrado em Filosofia**

*Variante Ética, Género e Cidadania*

**Dissertação**

**IDENTIDADES METAMORFOSEADAS. UMA  
PERSPECTIVA DE CINDY SHERMAN**

Marcela Maria Dantas da Silva

**Orientador:**

Professor Doutor Jorge Croce Rivera

**Co-Orientador:**

Professor Doutor José Manuel Martins

Setembro / 2012

**Mestrado em Filosofia**

*Variante Ética, Género e Cidadania*

**Dissertação**

**IDENTIDADES METAMORFOSEADAS. UMA  
PERSPECTIVA DE CINDY SHERMAN**

Marcela Maria Dantas da Silva

**Orientador:**

Professor Doutor Jorge Croce Rivera

**Co-Orientador:**

Professor Doutor José Manuel Martins

## Resumo

### **Identidades metamorfoseadas. Uma perspectiva de Cindy Sherman**

A presente dissertação, intitulada “Identidades metamorfoseadas. Uma perspectiva de Cindy Sherman”, pretende interpretar a obra de Cindy Sherman como um mecanismo de desconcertação social, isto é, de desconstrução dos estereótipos e dos modos prevalentes de representação. A partir da descrição e da análise hermenêutica da obra da artista, nomeadamente das séries fotográficas, desde *A Cindy Book* (1964-1975) até aos *Clowns* (2003-2004), e em diálogo com alguns dos seus críticos e intérpretes, sustentaremos que os seus trabalhos visam a experiência humana em geral, através da construção de *identidades metamorfoseadas*. Com vista a suportar esta interpretação da obra de Cindy Sherman, propõe o nosso estudo uma análise detida dos processos de problematização dos estereótipos sociais, da envolvimento social do espectacular, da identidade pessoal, do feminino e do *queer*. Conclui o nosso estudo com a consideração do interesse da obra Cindy Sherman para a compreensão da figura do “outro” no pensamento estético contemporâneo.

Palavras-chave: Cindy Sherman, fotografia, subversão, corpo, auto-retrato, estereótipo, identidade, feminino, *queer*, «o outro».

## **Abstract**

### **Metamorphosed identities. Cindy Sherman's perspective**

This essay, named “Metamorphosed identities. Cindy Sherman's perspective”, aims to interpret Cindy Sherman's work as a social disconcerting mechanism, this is to say, the disconstruction of the stereotypes and the ways they are represented. From the description and the hermeneutic analysis of the artist's work, namely the photographic series, from *A Cindy Book* (1964-1975) to *Clowns* (2003-2004), and taking into account some of her critics and reviewers, we will support the idea that her work aimed human experience in general, through the construction of *metamorphosed identities*. To support this interpretation of her work, our essay is based on the detailed analysis of the social stereotypes problematical processes, of the social implication in the spectacular, of the personal identity, of the feminine and of the *queer*. Our essay draws the conclusion that Cindy Sherman's work contributes to the understanding of the “other's” image in the contemporaneous aesthetic thought.

Keywords: Cindy Sherman, photography, subversion, body, self-portrait, stereotype, identity, feminine, *queer*, «the other».

## **Agradecimentos**

Os meus sinceros agradecimentos ao Professor Doutor Jorge Croce Rivera, cujos ensinamentos e orientação constituíram um apoio imprescindível para o desenvolvimento da presente dissertação, e ao Professor Doutor José Manuel Martins, pela sua co-orientação e disponibilidade em responder a todas as minhas questões e solicitações.

Uma palavra de consideração à Professora Doutora Fernanda Henriques, pela sua disponibilidade e preciosas orientações e sugestões, sobretudo no início, aquando de todas as dúvidas sobre a orientação a dar ao presente estudo.

Os meus agradecimentos à Ana Hilário, Catarina Carvalheiras, Emília Polaco, Florence Pinto, Helena Félix, Idalina Barras e Tiago Rocha Vaz pela sua preciosa ajuda nas traduções para a língua portuguesa.

À Fátima Alegria, pelo incentivo e encorajamento.

Ao António Luís Casaca, por quem tudo começou, pelo seu apoio incondicional.

# Índice

Resumo .....	3
Abstract .....	4
Agradecimentos.....	5
Índice de Imagens .....	7
Considerações Prévias.....	9
Capítulo 1. Vida e obra de Cindy Sherman.....	35
Capítulo 2. Reproduções, corpo, auto-retrato e identidade .....	71
Capítulo 3. <i>Queer</i> e feminino em Cindy Sherman .....	93
Capítulo 4. A ironia e a abjecção no processo construção/desconstrução e a figura do espectador em Cindy Sherman.....	122
Considerações finais.....	135
Referências Bibliográficas .....	144
Outras Referências .....	154
Créditos Fotográficos .....	157

## Índice de Imagens

Imagem 1. Martha Wilson Posturing: Drag, 1972.....	16
Imagem 2. Untitled #466, 2008.....	33
Imagem 3. Untitled #468, 2008.....	33
Imagem 4. Untitled #469, 2008.....	33
Imagem 5. Untitled #475, 2008.....	33
Imagem 6. Cindy Sherman, Untitled, 2010. Vista da instalação, Sprüth Magers Londres, janeiro de 2011. Fotografia: Stephen White. Imagem cortesia de Sprüth Magers Berlim Londres. ....	34
Imagem 7. Untitled A, 1975 .....	37
Imagem 8. Untitled D, 1975 .....	37
Imagem 9. A Play of Selves – Act 1 - 3, 1976.....	38
Imagem 10. A Play of Selves – Act 2- 1, 1976 .....	39
Imagem 11. Untitled Film Still #10, 1978 .....	42
Imagem 12. Untitled Film Still #21, 1978 .....	42
Imagem 13. Untitled Film Still #9, 1979 .....	43
Imagem 14. Untitled Film Still #43, 1979 .....	43
Imagem 15. Untitled #93, 1981.....	45
Imagem 16. Untitled Film Still #7, 1979 .....	48
Imagem 17. Untitled Film Still #48, 1979 .....	48
Imagem 18. Untitled Film Still #24, 1978 .....	49
Imagem 19. Untitled Film Still #25, 1978 .....	49
Imagem 20. Untitled Film Still #57, 1980 .....	50
Imagem 21. Untitled Film Still #58, 1980 .....	50
Imagem 22. Untitled Film Still #59, 1980 .....	51
Imagem 23. Untitled Film Still #14, 1978 .....	52
Imagem 24. Untitled Film Still #65, 1980 .....	52

Imagem 25. Untitled Film Still #6, 1977 .....	53
Imagem 26. Untitled #72, 1980.....	55
Imagem 27. Untitled #76, 1980.....	55
Imagem 28. Untitled #66, 1980.....	56
Imagem 29. Untitled #70, 1980.....	56
Imagem 30. Untitled #74, 1980.....	57
Imagem 31. Untitled #102, 1981.....	59
Imagem 32. Untitled #116, 1982.....	59
Imagem 33. Untitled #276, 1993.....	61
Imagem 34. Untitled #282, 1993.....	61
Imagem 35. Untitled #224, 1990.....	65
Imagem 36. Untitled #216, 1989.....	66
Imagem 37. Untitled #228, 1993.....	66
Imagem 38. Untitled #411, 2003.....	69
Imagem 39. Untitled #414, 2003.....	69
Imagem 40. Untitled Film Still #2, 1977 .....	75
Imagem 41. Untitled Film Still #13, 1978 .....	75
Imagem 42. Untitled Film Still #56, 1980 .....	76
Imagem 43. Untitled #375, 1976-2000 .....	80
Imagem 44. Untitled #365, 1976-2000 .....	80
Imagem 45. Untitled #96, 1981.....	87
Imagem 46. Untitled #225, 1990.....	90
Imagem 47. Untitled #138, 1984.....	94
Imagem 48. Untitled As Marilyn Monroe, 1982 .....	106
Imagem 49. Untitled #263, 1992.....	113
Imagem 50. Untitled #205, 1989.....	121
Imagem 51. Untitled #316, 1995.....	123



## Considerações Prévias

Os fenómenos e as transformações ao nível intelectual, social, político, económico, tecnológico e científico que marcaram o Século XX, conduziram à necessidade de repensar vários aspectos da vida humana e, com isto, a uma re-leitura e re-visão de uma série de verdades tidas como inquestionáveis. A arte, que desde sempre exerceu influência, quer na formação e estruturação de atitudes, quer na formatação do olhar sobre a realidade, veio a assumir no Século XX um decisivo papel, não só como expressão do panorama donde emergiu, como seu intérprete e difusor sob as mais diversas perspectivas.

Uma nova forma de pensar o mundo materializa-se nas diferentes produções artísticas, condicionadas pelo binómio produção-consumo e desenvolvimento dos meios de comunicação, associado, necessariamente, ao científico e tecnológico. Regista-se uma mudança no campo da arte, denotando-se a adopção de novos métodos e materiais por parte dos artistas. A exemplo de séculos anteriores, a fricção entre uma vertente mais conceptual e uma mais experimental operou uma transformação no domínio das chamadas Belas Artes – seja ao nível conceptual, como as inovações de Picasso, Matisse e Duchamp que assentaram na formulação de novas ideias, seja na proposição de novas experimentações visuais, como as de Mondrian, Kadinsky e Pollock, seja, na exploração de novas tecnologias, como a fotografia, o cinema e o vídeo.

Recapitulado o trânsito do Século XIX para o Século XX, as transformações sociais e económicas sofridas pela burguesia do Século XIX, e que resultaram numa mudança de consciências, juntamente com o desenvolvimento conjunto da indústria, técnica e ciência, que, por sua vez, obrigou a uma ordem económica mais racional, despoletaram novas formas de representar a realidade e as suas relações. Emerge uma nova atitude face à realidade, uma valorização dos valores da natureza, impulsionadores de uma maior exigência de objectividade, o que, por seu lado, vai ao encontro da natureza da representação fotográfica, e conducentes a novas tendências na arte.

Esta época é marcada pelo Positivismo, pela exigência de um rigor e objectividade na produção científica e de uma reprodução exacta da realidade pela obra de arte. Nasce uma nova tendência artística – o realismo, cuja essência parecia assemelhar-se à da fotografia, uma atitude impessoal perante a realidade e o prevalectimento da objectividade em detrimento da subjectividade e da imaginação, a ela associada. Digamos que se poderia

estabelecer um paralelo entre estas exigências e o aparecimento da máquina fotográfica. Os pontos de partida são idênticos – “*o mundo visível é o seu único domínio*”<sup>1</sup>.

Desta feita, no Século XIX, sob mútua influência, pintura e fotografia evoluíram por caminhos paralelos. Evidentemente que, no que concerne à representação fiel da realidade, a primeira está em desvantagem em relação à segunda e se, por um lado, a fotografia libertou os pintores da representação mimética da realidade, por outro, para além de lhes fornecer novas vias, mostra-lhes uma outra forma de olhar e ver a realidade. A fotografia trouxe novos sentidos e novas realidades à realidade e apontou outros e novos pontos de vista.

Os precursores do Realismo souberam tirar benefício dos inegáveis contributos da fotografia, como por exemplo, o olhar ocasional capaz de aprender (capturar) fracções da realidade e de considerar a espontaneidade. Noutros termos, o aparecimento da fotografia veio colocar em causa as concepções tradicionais sobre a representação e composição pictóricas, obrigando a uma re-visão dos modos de representar a realidade. No entanto, a pintura, não só sofreu, como exerce influência sobre a fotografia e, a este respeito, podemos fazer referência às temáticas a serem abordadas, à composição e ao enquadramento da imagem.

Por outro lado, e apesar de ter resultado de uma cooperação entre desenvolvimento científico e proclamação de novas e diferentes expressões artísticas, a fotografia não ficou imune a várias discussões, cujo pólo aglutinador respeitava ao facto de saber se a máquina fotográfica deveria ser considerada meramente um meio técnico, que mecanicamente reproduz a realidade, ou se, também, era capaz de comportar e expressar as sensações do artista.

Certamente, a arte de fotografar não se fica pelo simples premir o obturador da máquina fotográfica. Não podemos esquecer que entre a realidade e a fotografia, melhor, a imagem fotográfica, encontra-se o olhar do artista fotógrafo. Também aqui, portanto, objecto (realidade) e imagem (fotografia) não são idênticos. Ao fotógrafo cabe a tarefa de ver e registar a realidade que está perante si e que os seus olhos capturam, mas, também, a imagem que pretende criar (e que, portanto, antes de criada, ainda permanece invisível).

---

<sup>1</sup> (Seguimos neste trabalho as normas de referência bibliográfica definidas pela APA (American Psychological Association)) Freund (1989, p. 81).

É, precisamente, neste sentido que estamos perante um artista, quer antes, quer depois de fazer disparar a máquina fotográfica. Antes, porque não só é ele que selecciona o objecto e o momento que quer captar, como também trata de toda uma série de pormenores, como o enquadramento e a questão da luz, da cor e dos utensílios mais ajustados à criação visada. Depois, porque é ele que realiza todo o processo químico necessário para reprodução da imagem.

Por conta disto, o acto criativo está associado a um momento de selecção por parte do fotógrafo, que, na produção da sua imagem, *imobiliza fragmentos de tempo e de vida* e, assim sendo, fotografar não significa registar fielmente a realidade, mas fixar-lhe o olhar subjectivo do fotógrafo enquanto (também) sujeito.

Se retomarmos a consideração da tripla orientação da arte no Século XX, conceptual, experimental e tecnológica, importará reconhecer que a fotografia passou a fazer decisivamente parte do contexto artístico.

Ao longo do Século XX, através da sua crescente circulação em jornais, em revistas e na publicidade, a fotografia torna-se um meio difusor de estereótipos sociais, passando a deter um largo controlo sobre o corpo dos indivíduos. Decerto que desde o início da fotografia, reconhece-se a importância do seu uso erótico, mesmo pornográfico, mas se no Século XIX a divulgação das fotografias eróticas era ainda restrita, sempre privada, no Século XX, através do cinema e da publicidade, as fotografias eróticas tornam-se crescentemente públicas.

Nesta ordem de ideias, as fotografias de natureza erótica, não só constituem fortes marcos em termos comportamentais, como sexuais, o que nos permite aludir que também a fotografia desenvolve um controlo, configura e re-configura a conduta humana, em geral, e, evidentemente, a feminina, em particular.

Em contrapartida, esta acelerada inovação e transformação conduziu a um pluralismo tal, que se tornaram cada vez mais reduzidas as áreas em que se podia inovar.

O final do Século XX assistiu a profundas transformações no campo da arte, ao ponto de o próprio conceito de arte ser colocado em causa. De resto, a transformação é a essência da arte contemporânea neste fim de século. Segundo Danto (2006, pp. 3-4), dá-se uma mudança nas condições de produção das artes visuais, o que vai no mesmo sentido da perspectiva de Belting (2006, p. 8), para quem ocorre uma alteração na relação entre os

enquadramentos artísticos e o objecto. Sendo a arte um eco da sua época histórica, o seu discurso só faz sentido dentro desse contexto. Alterar o contexto implica alterar o discurso. Se se registam mudanças, algo tem de ter um fim. Caso contrário, não há lugar para o *novo*.

As transformações ocorridas devem-se a uma ruptura com os paradigmas da produção artística. Ao mesmo tempo que se adoptam novos recursos, como a máquina fotográfica e as técnicas da fotografia no Hiper-Realismo, nos finais da década de 60 e que se prolongou pela década de 70, emergem novas concepções de arte e obra de arte. Numa época em que não existem estilos artísticos dominantes, quase nenhum artista se dedica exclusivamente a uma forma artística, pelo que se tornou característico nas suas práticas “*a mistura das mais variadas disciplinas: pintura e fotografia, fotografia e performance, pintura e escultura...*”<sup>2</sup>.

Atentando ao que é característico na arte dos anos 80, o conceito «novo» surge como o grande denominador comum das diversas produções artísticas. No entanto, o adjetivo «novo» não surge conotado da mesma forma que na linguagem corrente, antes aparece como prefixo de uma corrente artística já existente. Na realidade, o «novo», afinal não é tão «novo». A arte contemporânea afasta-se da tradição cultural do Século XIX e inícios do Século XX. Frequentemente associada à sociedade industrializada, dominada pela técnica e por profundas transformações económicas, sociais e políticas, juntamente com o conceito de «vanguardismo», a Arte Contemporânea era tida como o reflexo de uma ideologia de progresso, apanágio da sociedade moderna ocidental. Porém, na década de 60 deu-se o fim da História da Arte, da vanguarda, entendida como um progresso para o *novo*. De acordo com Danto (2006, pp. 40), o ano de 1964, com a *Pop Art*, especificamente com a *Brillo Box* de Andy Warhol, marca o fim da Modernidade. A partir daqui, não há propriamente uma forma específica de a arte se expressar. Cada vez menos é evidente o contraste entre a obra de arte e os meros objectos, na medida em que aquela pode perfeitamente consistir num um objecto destes, desde que lhe seja atribuído o estatuto de obra de arte<sup>3</sup>.

Destaca-se na produção artística dos anos 70 para os anos 80 “*uma elaboração e uma tendência para o supérfluo, por vezes lado a lado com um estridente cinismo, uma raiva*

---

<sup>2</sup> Honneth (1994, p. 28).

<sup>3</sup> Danto (2006, p. 17).

*destruidora e um sentido anárquico da vida, onde existe, porém, um desespero subjacente e semi-inconsciente, manifestando-se por atitudes, desde a ironia até um amargo sarcasmo*<sup>4</sup>. A irreverência face às padronizações culturais e artísticas é a atitude dominante da arte pós-vanguardista. A ironia é o seu referencial e sem “*esta distancia irónica*”<sup>5</sup> não passaria de uma simples imitação. Isto significa que o artista deve adoptar uma postura crítica e interventiva, num compromisso com os vários conflitos gerados pelo próprio sistema instituído<sup>6</sup> e, assim sendo, questiona-se a concepção tradicional de sujeito e História, ao mesmo tempo que se reclama o reconhecimento de experiências e histórias de sujeitos, desde sempre, considerados à margem da concepção oficial da História<sup>7</sup>. Fragmenta-se uma razão totalizadora com pretensões à universalidade, ao mesmo tempo que as minorias (étnicas, políticas e de género) vão resgatando o seu lugar na História. Como tal, mais do que simples reflexos de fenómenos naturais e sociais, as representações artísticas produzem uma série de configurações que condicionam modos de ver e de viver, inclusive, as identidades sexuais e de género.

A utopia cede lugar à contestação e ao questionamento da maneira tradicional de fazer e ver a arte. São várias as figuras de artistas que encontram na arte um mecanismo capaz de reconfigurar modos de perceber e, conseqüentemente, de estabelecer uma ruptura com a ordem social estabelecida<sup>8</sup>. As minorias encontram na arte uma forma de expressão e de revolta face à indiferença e discriminação a que foram sujeitas ao longo da História e, com isto, *intrometem* outras formas de ver e de interpretar a realidade. Multiplicam-se os objectos artísticos e os modos de produção – ganha-se a nível conceptual, no sentido em que se propõe uma re-leitura dos valores artísticos e abre-se à discussão temas até então rejeitados: a natureza e o corpo femininos, a maternidade, a violência, o trabalho feminino e, inclusive, os novos meios de comunicação, considerados novas formas de arte, como sejam o vídeo e a fotografia, dos quais as mulheres vão saber «tirar partido»<sup>9</sup>.<sup>10</sup> É assim

---

<sup>4</sup> Honneth (1994, p. 34).

<sup>5</sup> *Idem, Ibidem* (p. 104).

<sup>6</sup> Como salienta Escudero (2007, p. 157), o artista prescreve a realidade com base no “*establecimiento de un nuevo marco de relaciones entre el arte y la política en el que el artista de vanguardia asume una actitud de inconformismo social y de innovación estética*”.

<sup>7</sup> De salientar o que González (2009, p. 28) diz a este respeito: “*Así, se comienza a dar un compromiso de innovación y de progreso defendiéndose la hibridación y la cultura popular*”.

<sup>8</sup> Cf. Magalhães (2010, p. 94), quando refere Deborah Haynes (Confrontar Haines, D. J. (1997). *The vocation of the artist*. Cambridge: The University Press).

<sup>9</sup> Nos anos 70, a Arte da Performance e a Arte do Corpo fazem uso de meios ilustrados, em particular da fotografia da feminilidade.

<sup>10</sup> Cf. González (2009, p. 31).

que a fotografia, o vídeo e a performance são tomados artisticamente como meios de contestação e de divulgação *do outro olhar*.

Abre-se a possibilidade a outros mecanismos de denúncia no que respeita quer à submissão a que o indivíduo está sujeito, quer às desigualdades sociais vigentes – a fotografia torna-se *analítica*, quanto à realidade, e *provocatória*, quanto ao espectador. Os corpos que se fotografam já não existem para serem contemplados, mas são construídos, criados deliberadamente com fins desconstrutivistas. Na linha da “*contracultura*”<sup>11</sup>, intensifica-se a crítica ao corpo normalizado, através da busca de um corpo que se liberta das cargas simbólicas que a sociedade lhe impôs. Abre-se caminho para uma análise crítica e subversiva da realidade social e política, através da exploração de temas até então tidos como tabus.

Se a fotografia se descobre como produtora dos estereótipos, a sua apropriação pela contracultura faz dela um instrumento para a configuração de uma nova conceptualização do corpo, bem como para o desmascaramento da determinação social que recai sobre ele. Deixa de ser considerada como um mero mecanismo de registo da realidade e passa a ser considerada como uma parte da complexa rede de relações (configuradoras) de poder que estão por detrás de toda a estruturação social<sup>12</sup>.

A questão da diferença ganha importância nas produções artísticas. Insurgindo-se contra uma perspectiva histórica que as reduziu, precisamente, a *minorias*, estas, negando esse lugar, fazem do discurso artístico um discurso de denúncia e de desconstrução, não deixando de reivindicar as suas diferenças e de sugerir outros lugares-comuns que não os que a História e a sociedade lhes confinaram. Nesta *luta*, alguns artistas contemporâneos dedicaram o seu trabalho ao questionamento das fronteiras entre homem e mulher, masculino e feminino, abrindo, desta forma, espaço para uma reflexão crítica acerca da configuração social do género<sup>13</sup>. Surgem, neste contexto, encenações fotográficas de carácter transexual que instauram um *ruído* no seio das concepções de género, determinantes da condição humana, ao reduzi-la à dicotomia homem/mulher, ao mesmo

---

<sup>11</sup> Escudero (2007, p. 141).

<sup>12</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 148).

<sup>13</sup> Cite-se Magalhães (2010, p. 91), quando mencionando Griselda Pollock (Confrontar Pollock, G. (1988). *Vision, voice and power: feminist art histories and marxism*. In Pollock, G., *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, (pp. 18-49). London: Routledge) diz: “*O regime contemporâneo da “diferença sexual” depende muito de imagens, fotografias e filmes*”.

tempo que denunciam o carácter socialmente construído e imitador das atribuições de género.

Nesta luta das minorias destaca-se o Feminismo. Com um discurso crítico e denunciador da desigualdade socialmente convencionada entre homem e mulher, este movimento coloca em causa a relação assimétrica entre os géneros masculino e feminino, em que o primeiro detém um claro domínio sobre o segundo. Reclama uma re-visão das convenções de género, o que, subentende, de um modo geral, a reclamação dos direitos da mulher nos vários domínios da sociedade (social, político, económico, artístico...), nos quais, conotada como ser inferior, foi sempre rejeitada. Sob esta mesma orientação, e na senda de uma *nova mulher* e de um *novo feminino*, artistas, com uma irreverência face aos padrões institucionalizados na arte, abalam definições estereotipadas e sugerem novos modelos configuradores da identidade feminina. Procuram, não só mecanismos de contestação das imagens reprodutoras da ideologia sexual dominante (diga-se masculina), como também uma narrativa capaz de propiciar à mulher a representação da *sua* experiência.

A questão da identidade e do *eu*, também, foi colocada em primeiro plano, assumida a consciência de que, se não conhecermos o nosso próprio *eu*, como poderemos conhecer a sociedade para, efectivamente, poder operar nela uma mudança? Por conta disto, a imagem artística começou a inscrever o *eu* e as artistas começaram a desafiar fronteiras entre *eu*, *identidade* e *corpo*, como se pode reconhecer na obra de uma das artistas feministas, Martha Wilson, que criou a figura do *drag/travesti*, personagem que se transforma num homem para, depois, se transformar num homem que se disfarça de mulher<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Cf. Mooney (1999, p. 33).



Imagem 1. Martha Wilson Posturing: Drag, 1972

Nas décadas 60 e 70<sup>15</sup> traz-se à discussão os lugares-comuns com que a mulher diariamente se confronta, a mulher politizada, ideologias respeitantes ao sexo/género, sexualidade, identidade/subjectividade, bem como as representações e discursos artísticos existentes na sombra de uma História da Arte feita por e para o homem branco heterossexual. Enfim, coloca-se em questão todo um modelo organizador e representativo da sociedade ocidental contemporânea<sup>16</sup>.

Esta crítica não se trata todavia, nem de um movimento restrito ao campo artístico, nem ao Feminismo, mas esteve em linha com o movimento gay e lésbico, cuja política aposta na luta contra a exploração, desigualdade e opressão, reivindica igualdade. “*Inspirado na crítica feminina ao patriarcado como fundamento da ordem social eminentemente excludente face a todos os que não cabem nas categorias normativas*”<sup>17</sup>, este movimento surgiu na década de 60 e partilha com o feminismo “*a luta contra relações sociais consideradas desiguais, exploradoras e opressivas, tomando como princípio mobilizador o princípio da autonomia*”<sup>18</sup>. Um marco na História dos gays e das lésbicas é a Revolta de Stonewall<sup>19</sup>, que se iniciou no dia 28 de Junho de 1969, quando os homossexuais

---

<sup>15</sup> No início da década de 70, a arte feminina era autoconsciente, diversificada e inconclusiva, destinando-se, parte dela, a servir as questões do feminino. A arte era, muitas vezes, encarada, pelas mulheres-artistas, como uma forma de alcançar a independência, como seja reclamar a atribuição de novos papéis sociais à mulher.

<sup>16</sup> Cf. Marco e Schmidt (2003).

<sup>17</sup> Brandão (2010, p. 5).

<sup>18</sup> *Idem, Ibidem* (p. 6).

<sup>19</sup> Deu-se no bar *Stonewall Inn*, localizado em Christopher Street, no Município de Nova York, Estados Unidos.



enfrentaram a polícia numa das suas habituais batidas a estabelecimentos por eles frequentados. No dia seguinte, ocuparam as ruas em sinal de protesto, assinalando o início das “*Paradas do Orgulho Gay*”<sup>20</sup>.

No campo artístico, questiona-se a representação do feminino nos *mass media* e nas artes visuais<sup>21</sup>, a sexualidade e o corpo da mulher enquanto objecto do «*gaze*»<sup>22</sup> masculino, uma mulher representada por um olhar que, ora a procura reduzir, ora seduzir<sup>23</sup>. Na verdade, ao reduzir o corpo da mulher à representação dos homens, a História foi apagando-o, ao mesmo tempo que eliminou a subjectividade feminina<sup>24</sup>. Entenda-se que a pretensão feminista não passa pela busca da identidade da mulher, porque, efectivamente, esta já a tem. Procura, isso sim, que a mulher ocupe um lugar, seu de direito, na sociedade e na História, enfim, em domínios em que a entrada lhe era negada, ou, se permitida, era como produto sexual ao serviço do olhar e do desejo masculinos<sup>25</sup>.

Ora, é precisamente no domínio da arte que melhor se pode materializar o protesto das mulheres, extrapolando as questões de carácter meramente artístico para questões de carácter social e político, na tentativa de conquistar o seu lugar na sociedade e na História<sup>26</sup>. Noutros termos, com a ascensão da artista-mulher desvela-se zonas sombrias que jazem por detrás da produção cultural e da formação das identidades sociais e de género. Instaura-se um outro olhar sobre a mulher e a sua condição social – o olhar da mulher que olha para a realidade e a desconcerta – e, ao mesmo tempo que se reclama o seu lugar no mundo artístico e se proclama uma igualdade de género, mas em que aquela não se reduza e não mais se submeta à opressão masculina, cria-se um novo espaço de discussão - a arte<sup>27</sup> - que, por uma questão de descontentamento e rebeldia, vai contar com meios de produção artística, até então tidos como secundários em relação às práticas artísticas tradicionais (escultura e pintura).

---

<sup>20</sup> Musskopf (2005, p. 6).

<sup>21</sup> Mota-Ribeiro (2005, p. 2) refere que o movimento *Women in Advertising* constitui um exemplo de uma prática de contestação. Ao substituir nos anúncios as imagens de mulheres por homens, denunciam e subvertem as acepções sociais subjacentes a cada um dos sexos.

<sup>22</sup> Cruz (2010, p. 72), salientando a perspectiva de Laura Mulvey (Confrontar Mulvey, L. (1975). *Visual pleasures and narrative cinema. Sren, vol. 16* (3), pp. 6-18.), diz que este conceito está associado à relação que se estabelece entre o prazer e as imagens. «*Male gaze*» refere-se ao poder daquele que observa sobre aquele que é observado, “*salientando-se igualmente a dimensão do olhar colonizador*”. Serve este conceito para denunciar o facto de Hollywood pretender, com as suas imagens, “*fomentar o prazer visual masculino*”.

<sup>23</sup> Cf. Perrot (2007, p. 23).

<sup>24</sup> Cf. Allegro de Magalhães (2010, p. 114).

<sup>25</sup> Cf. González (2009).

<sup>26</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 30) que diz: “*La consciência feminista se destaca, entonces, por hacer un trabajo artístico regido por el diálogo político*”.

<sup>27</sup> O Século XX constituiu-se como um marco fundamental na história das artistas.

A partir desta década<sup>28</sup>, com uma maior radicalização da crítica feminista da arte, o corpo, outrora colonizado pelo olhar masculino, vai constituir o suporte artístico de uma abordagem sobre as questões de género e de identidade, que, paralelamente, leva a um exame crítico das imagens mediáticas, ao uso de técnicas de desconstrução<sup>29</sup>, a uma problematização *do que é ser mulher*, a narrativas que sugerem identidades alternativas<sup>30</sup>. O corpo, real e destituído de *véus* convencionais, transforma-se num meio de protesto e de denúncia de lugares-comuns, formados à luz de um discurso androcêntrico.

Os anos 80 continuam marcados pela tomada de consciência de um corpo marcado pelo discurso do poder masculino que é preciso desmontar e subverter<sup>31</sup> e, sendo assim, continuam imersos nas questões da identidade<sup>32</sup>. As artistas enveredam mais pela representação e não tanto pela apresentação individual. *Mascarar-se* e recorrer a disfarces não é mais considerado como uma forma de camuflar o *eu*, mas sim, pelo contrário, uma forma de o expandir, de re-definir a identidade, ao mesmo tempo que se quebram estereótipos<sup>33</sup>.

Nos anos 90, aos direitos sexuais, o movimento feminista associa o conceito de direitos reprodutivos. No entanto, a noção de identidade sexual complexificou-se. Surge a “*LGBT community*”<sup>34</sup> – lésbicas, *gays*, bissexuais e travestis, ou se quisermos, LGBTTT – lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis, transexuais e transgéneros. Noutros termos, pretende-se abarcar todas as minorias sexuais e identidades de género divergentes das socialmente instituídas. A atenção já não está apenas depositada na *minoria mulher*. A discussão que envolve as categorizações sexuais, entendidas como sociais e não naturais, assume, com o movimento *queer*, emergente em finais dos anos 80, contornos diferentes. Insurgindo-se contra todo o tipo de binarismos, o *queer* pretende reunir sob a sua alçada todos os comportamentos considerados in-formes em relação à heteronormatividade compulsória. Ao ditado que diz

---

<sup>28</sup> Perrot (2007, p. 178) lembra que a segunda metade do séc. XX, sobretudo a partir dos anos 70, conheceu a luta pela libertação das mulheres e pela igualdade na diferença: “*As mulheres redescobrem o corpo, o sexo, o prazer de estar entre mulheres, a amizade e o amor das mulheres, a fraternidade, a homossexualidade. Um lesbianismo que se afirma como um força autónoma, e que renova o pensamento do género*”.

<sup>29</sup> A prática de desconstrução utilizada pelas artistas passa pela técnica da montagem-desmontagem.

<sup>30</sup> Cf. Cruz (2010).

<sup>31</sup> Cf. Escudero (2002); Escudero (2003).

<sup>32</sup> Cf. Mooney (1999, p. 35).

<sup>33</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 35).

<sup>34</sup> *Idem, Ibidem* (p. 33).

que uma sociedade é avaliada pelo modo como trata as mulheres, substitui-se um outro que reclama o tratamento e a aceitação de *gays*, lésbicas e transexuais.<sup>35</sup>

A fotografia (juntamente com o vídeo e a internet) assumiu grande importância neste contexto dos anos 80/90. Como sustenta Susan Sontag<sup>36</sup> o acto de fotografar subentende, por um lado, uma relação de interesse face ao objecto fotografado e, por outro, um distanciamento crítico, capaz de o perscrutar, o que confere à fotografia a capacidade para, não só reflectir, como desmascarar as patologias sociais. A decisão passa por representar a realidade tal qual ela é, destituída dos *véus* sociais, que apenas deixam ver a (parte da) realidade que mais lhes interessa e, paralelamente a isto, o corpo é, também ele, apresentado sem os *véus* sociais, que lhe conferem uma imagem desfasada da realidade, porque direccionada para a imagem de uma sociedade de opulência e do bem-estar.

Conjugam-se na fotografia as funções social e artística. A arte da transformação converte-se no meio, não só de gerar, como de compreender a própria mudança social, o que, para além de lhe conferir um carácter público e privado, faz dela uma arte, sim, mas com contornos políticos e psicanalíticos: “*Cherished fantasies and untold secrets were embodied in women’s art as personal catharsis and political catalysts*”<sup>37</sup>. Estas mulheres olham para uma câmara fotográfica como olham para os espelhos: o corpo é um transmissor de mensagens de carácter cognitivo, afectivo e psicológico, mas, também, sexual. Como alude Abigail Solomon-Godeau, a fotografia, não só é um poderoso mecanismo difusor de ideologias, como se tornou o “*privileged medium in postmodern art*”<sup>38</sup>.

Neste panorama de denúncia e de desconstrução – *de identidades metamorfoseadas* – destaca-se a artista plástica Cindy Sherman, que desde os finais dos anos 60 dedicou o seu trabalho à encenação fotográfica<sup>39</sup>, desenvolvendo um tipo de “*language no pictórico*”<sup>40</sup>, segundo González (2009, p. 30). Poderíamos perguntar ‘porquê a fotografia em Cindy Sherman?’. Provavelmente pela veracidade que transmite a captura fotográfica, “*por la*

---

<sup>35</sup> Cf. Soares e Sardenberg (p. 3).

<sup>36</sup> Veja-se Escudero (2007, p. 153), quando se refere à autora (Confrontar Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografia*. Barcelona: Edhasa, p. 109).

<sup>37</sup> Mooney (1999, p. 34).

<sup>38</sup> *Idem, Ibidem* (p. ix).

<sup>39</sup> Em Cindy Sherman a fotografia assume o papel de *medium*.

<sup>40</sup> Tal como aconteceu com outras artistas, a fotografia pode ser tida como um meio de contestação e de mostra de indisciplina por parte de Cindy Sherman.

*presencia y evidencia de la cosa misma representada*”<sup>41</sup>. Ou pelo facto de a câmara fotográfica ter a vantagem de captar uma experiência e transmiti-la a uma série infinita de pessoas. Ou, ainda, de, para além de mostrar uma parte da sociedade que está sujeita às determinações sociais, ser capaz, também, de revelar a outra parte oculta da sociedade. Enfim, podemos dizer que, em Cindy Sherman, a fotografia assume a função de denúncia e desconstrução social<sup>42</sup>.

É, portanto, na fotografia que Cindy Sherman encontra a forma de expressão do seu olhar analítico e crítico<sup>43</sup> sobre a sociedade, em particular do feminino<sup>44</sup>, escrutinando muito para além do que está na simples aparência real. Diz Pina (p. 1787) a respeito da fotografia:

*“A fotografia é particularmente expressiva, bebe da cultura do seu tempo e simultaneamente enforma essa mesma cultura emprestando-lhe uma materialidade fortemente impressiva e particularmente significativa”.*

E, se, por vezes, a artista nos apresenta composições que chocam violentamente<sup>45</sup>, fá-lo com a intenção de abalar concepções estereotipadas e despertar o espectador para a sua própria reflexão<sup>46</sup>. O espectador, como que magnetizado, não consegue deixar de olhar para as suas fotografias, não apenas pelo choque causado pela sua composição, mas, também, porque, por um lado, aquelas retratam aspectos da sociedade que preferimos, a maioria das vezes, ignorar<sup>47</sup> e, por outro, porque a artista situa-se no mesmo plano do espectador – o mundo deste é, também, o seu mundo, não se excluindo, portanto, da sua própria visão crítica. Este envolvimento é conseguido de tal forma que, mesmo que o espectador não se reveja imediatamente na personagem, o olhar que esta devolve, mostra que essa hipótese não está completamente descartada. Não estamos, portanto, perante um

---

<sup>41</sup> Escudero (2007, p. 148).

<sup>42</sup> Confrontam-se, por exemplo, dois olhares distintos que tomam o corpo como objecto fotográfico: o masculino, que o encerra dentro de padrões racionais e de desejo que fazem do corpo (feminino) uma instância a dominar e o de Cindy Sherman, irónico e contestatário, que subverte a concepção tradicional do corpo, sobretudo o feminino, negando o estatuto de submissão e o papel passivo a que ficou confinada a mulher.

<sup>43</sup> De acordo com Ribeiro (2009, p. 275), John Berger (Confrontar Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.) defende que a fotografia não se confina a um registo mecânico, mas, como qualquer imagem, ela transmite um modo de perspectivar.

<sup>44</sup> Cf. Pina (p. 1787).

<sup>45</sup> As bonecas-manequins, que substituem o corpo da artista, marcam ausência do humano.

<sup>46</sup> Ribeiro (2009, p. 275) cita Roland Barthes (Confrontar Barthes, R. (1980). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.) para salientar que a subversão da fotografia dá-se quando ela faz pensar.

<sup>47</sup> Cf. Pina (p. 1790) que diz: “*As séries de Cindy Sherman são os ciclos da evolução da nossa modernidade, símbolos dos seus símbolos, caracterizados, também, pelos despojos, os restos e os rastros que deixamos sulcando esse caminho*”.

trabalho artístico que se destina apenas à contemplação. Estamos, sim, perante um discurso provocatório, que incita à acção e à reacção. Enfim, um mecanismo denunciador e difusor de ideias com um carácter interventivo.

A força retórica da sua narrativa reside na linguagem cinematográfica. As suas séries fotográficas têm uma determinada lógica interna e cada fotografia que as constitui faz lembrar as películas de um filme. Do elenco, apenas faz parte uma artista – Cindy Sherman, que encena diversas personagens – do género masculino e feminino, jovens ou de maior idade, com *backgrounds* diferentes e de diferentes épocas. Ao tomar o seu próprio corpo como suporte dos seus trabalhos, a artista luta contra a distância que em pintura se estabelece entre ser e representação, contra aquilo a que fica votada a tarefa do pintor que, ou representa outros corpos (com a ausência do seu), ou *cai nas redes* do auto-retrato. A artista assume diversos papéis sociais, apesar de tudo, sobretudo os femininos, mas que os subverte, afastando-se dos padrões convencionais. Como podemos verificar em *Cindy Sherman* (2003, p. 7), para Craig Owens<sup>48</sup> a essência do seu trabalho reside nesta permutação de personagem de uma fotografia para a outra. É o corpo da artista que vai desempenhar o papel de *meio de comunicação* na sua denúncia e da sua oposição, apesar de permanecer oculto, na consciência de que um acto público como é o da representação/encenação, “*tem de ser acompanhado por uma preservação da intimidade*”<sup>49</sup>.

Com um discurso conceptual irónico, as situações fictícias que esta artista constrói denunciam e subvertem a sistematização e representação tradicionais forjadas na sociedade contemporânea. Assim, é vasto o leque de ideologias políticas e sociais que podemos encontrar abordadas na obra de Sherman: identidade e condição da mulher, em especial, o corpo feminino e a Psicologia do género<sup>50</sup>, sexualidade, violência, erotismo, para além de que é visível, também, uma crítica subversiva à sociedade de consumo e à arte, vista como *mimesis*.

Ao encontrar os temas das suas reproduções fotográficas nas imagens da cultura da sua época, Cindy Sherman surge como uma das melhores intérpretes do *zeitgeist*<sup>51</sup>. A artista adoptou

---

<sup>48</sup> Confrontar Owens, C. (1992). The discourse of others: feminists and postmodernism. In Bryson, S. *et al.* *Beyond recognition: representation, power and culture*, (p. 183). Berkeley: University of California Press.

<sup>49</sup> Carlos (p. 24).

<sup>50</sup> Cf. Bloch (2003).

<sup>51</sup> Como salienta Pearl (2000, p. 8), o seu sucesso deve-se ao facto de o seu trabalho estar intimamente associado com o contexto cultural.

aquilo a que Flavia Leme de Almeida (2009, p. 102) chama de “*arte de apropriação*”, uma vez que o modelo das suas re-criações tem origem na História da Arte, nas imagens dos *mass media*, ou da publicidade e do cinema. Apropriando-se de uma forma irónica e até grotesca dos seus modelos, a artista entoa uma crítica humorística e, por meio de um olhar fotográfico, faz um recorte valorativo da sociedade contemporânea e, com isto, por meio da arte fotográfica, sugere a ausência de uma realidade e de uma verdade absolutas<sup>52</sup>, pressupostas, desde logo, em qualquer cânone e estereótipo<sup>53</sup>.

Jogando entre a ironia e o grotesco, as suas fotografias perscrutam os estereótipos sociais e a sua representação nos *mass media* e, de forma subtil, inquirem a identidade do indivíduo e a condição do imaginário colectivo que se exerce sobre ela. Ora, o cenário criado Cindy Sherman, a fim de re-criar esta luta entre o subjectivo e o colectivo, pode ser, ou de fantasia e com um tom irónico, ou simplesmente de um grotesco avassalador, que desperta o horror e a repulsa, como podemos constatar nas fotografias em que o corpo aparece desmembrado<sup>54</sup>, ou, o que fere ainda mais, quando este se perde no meio de dejectos.

*Filha* da inovação tecnológica, a artista é subversiva no que concerne àquilo que é imediatamente dado e apreendido e aquilo que resta subentendido, em que a experiência visual excede, em muito, a experiência física e, inclusive, a substitui. A sua encenação performativa e fotografia pautam-se por um mesmo paradoxo: o jogo constante entre a ficção e a realidade. A encenação, porque co-implica representação e teatralidade e sujeitos concretos que dão corpo. A fotografia, na medida em que estabelece um liame ténue entre a tão pretendida objectividade da captura e a subjectividade inevitável do sujeito concreto que a mobiliza. Os moldes da sua expressão têm como base a *Pop Art*, a *Arte Conceptual* e a *Body Art*, das quais passamos a fazer uma breve explanação para uma melhor compreensão da obra de Cindy Sherman.

A *Pop Art* não é um estilo, mas abarca um conjunto de fenómenos artísticos associados à vida de uma época. Assim, característica pelo seu forte entrosamento com o ambiente vivido nos anos 60, os temas que aborda, bem como a forma e os meios com que o faz, são referentes ao espírito e ao modo de vida dos homens dessa época:

---

<sup>52</sup> Cf. Mooney (1999).

<sup>53</sup> As suas composições estão longe de conter o *efeito espelho* da cultura dominante.

<sup>54</sup> Os corpos desmembrados denotam uma certa histeria e raiva na produção de Sherman, histeria essa que parece reforçada pela falta de título nas fotografias. Para além disto, podemos interpretá-los como mais uma das estratégias, aliada à re-produção de imagens de filmes, revistas ou, mesmo, dos quadros dos grandes mestres do Renascimento e à representação da artista de uma outra pessoa qualquer, que Sherman utiliza para denunciar a falta de identidade.

*“A palavra pop torna-se o slogan sorridente de uma ironia crítica relativamente às palavras divulgadas pelos meios de comunicação, cujas histórias fazem a História, cuja estética define a imagem de uma época e os exemplos estereotipados influenciam o comportamento dos homens.”<sup>55</sup>*

Trata-se de uma manifestação cultural ocidental, oriunda de uma sociedade industrial, capitalista e tecnológica. Os Estados Unidos constituem o seu centro de emergência, no entanto o seu desenvolvimento dá-se, sobretudo, nas grandes metrópoles, pelo que, nesta altura, Nova Iorque é um dos grandes centros artísticos da cultura ocidental.

As suas imagens retratam a realidade, ao mesmo tempo que incentivam a uma análise das transformações culturais. A relação que o artista estabelece com a realidade é a de «amor-ódio», «atração-repulsão», se quisermos, na medida em que, se por um lado se sente fascinado pela vida quotidiana, por outro, propõe a sua análise e isto de uma tal forma evidente que incorre no risco de a sua «ironia» conduzir a mal-entendidos por parte do espectador, que, ao invés de a entender como crítica e desconstrução, a entende como «admiração».

A estabilidade política e financeira alcançada no período pós-guerra favoreceu uma revalorização do povo ou daquilo que é popular. Ora, em inglês *povo*, enquanto massa, é *populace*, enquanto *popular* refere-se ao que tem um valor de estimação – estes dois termos estão associados à origem da *Pop Art*. A *Pop Art* conta nas suas principais fontes com a arte popular, que “*se dedicou a exprimir a mentalidade realista, inventiva e aventureira dos Americanos, que decorou o seu habitat e deu forma aos objectos usados no dia-a-dia*”<sup>56</sup>.

As transformações sociais trazem consigo o *underground* e a cultura da nova geração pauta-se pelo criticar e desmontar tabus e preconceitos, temas inesperados e com carácter provocatório e intenção de chocar. Um movimento que, colocando em causa a tradição autoritária, iria criar uma estrutura favorável para “*a educação antiautoritária, a emancipação da mulher, as novas estruturas profissionais e a liberdade sexual*”<sup>57</sup>. Uma revolta que emerge no seio de uma sociedade capitalista, que caracterizada pelo bem-estar, pela abundância e pelo fácil acesso a serviços e produtos, conduz a outras formas de perceber e de comportamento, a “*uma noção fundamentalmente diferente do objecto e*

---

<sup>55</sup> Osterwold (1994, p. 6).

<sup>56</sup> *Idem, Ibidem* (p. 142).

<sup>57</sup> *Idem, Ibidem* (p. 7).

da arte”<sup>58</sup>, gerando novas formas e novos modos de expressão. Coloca-se, assim, em questão o sistema capitalista e proliferam “*estruturas sociais e culturais alternativas*”<sup>59</sup>.

O banal ganha valor – “*o kitsch e as recordações, as imagens da indústria de embalagem e dos bens de consumo, as stars and stripes dos meios de comunicação*”<sup>60</sup>. “*Os media são mensagem*”, de Marshall McLuhan, traduz o impacto dos meios de comunicação sobre a consciência e o comportamento dos indivíduos, a cultura e formas de perceber. A massificação da informação criou um indivíduo dependente dos meios de comunicação e, conseqüentemente, determinado e facilmente manipulável no interior de uma sociedade de massas. O meio de comunicação respeita à “*indústria de informação, de entertainment, dos bens de consumo e da consciência*”<sup>61</sup>. Constituem-se, por isso mesmo, como o móbil de toda a comunicação e cultura. A sua eficácia reside precisamente na capacidade que têm em engendrar o afastamento do indivíduo da cultura com que se identificava, para que este, ficando só e sem referências, fosse mais facilmente seduzido e mais facilmente ficasse dependente dos conteúdos veiculados pela comunicação. Os *media* fornecem a imagem do homem e do mundo, fazendo com que não mais o indivíduo veja senão através “*das lunetas dos media*”<sup>62</sup>. A sua realidade é a produzida pelos *media*:

“*A cultura não é mais feita apenas por um pequeno número de artistas; são as maquinarias de massas que produzem novas verdades, novas realidades.*”<sup>63</sup>

A *Pop Art* alimenta-se do fascínio provocado pelos *media* e é a favor da sedução, mas contrapõe com “*o regresso às possibilidades artísticas do indivíduo e à capacidade de tratar o problema da sociedade de massas em toda a consciência: o indivíduo, a realidade são a mensagem*”<sup>64</sup>. Nas suas produções, os artistas da *Pop Art* interpelam os efeitos dos *mass media* sobre a consciência, modos de perceber, valores e normas comportamentais do indivíduo, enfim “*a sua relação perante si próprio e perante o mundo*”<sup>65</sup>. Questiona a linha de fronteira entre a vida e a arte e entre esta e a trivialidade.

---

<sup>58</sup> *Idem, Ibidem* (p. 8).

<sup>59</sup> *Idem, Ibidem* (p. 8).

<sup>60</sup> *Idem, Ibidem* (p. 8).

<sup>61</sup> *Idem, Ibidem* (p. 41).

<sup>62</sup> *Idem, Ibidem* (p. 40).

<sup>63</sup> *Idem, Ibidem* (p. 51).

<sup>64</sup> *Idem, Ibidem* (p. 51).

<sup>65</sup> *Idem, Ibidem* (p. 51).



Põe-se em causa a estrutura de museu e, com isto, “os modos de apresentação, organização e colecção admitidos em museologia”<sup>66</sup>.

À agitação do interior, própria do *Expressionismo Abstracto* e da *Action Painting*, a *Pop Art* contrapõe a “clareza intelectual e a ordem conceptual”<sup>67</sup>; a objectividade reflexiva do mundo exterior à subjectividade expressiva; a representação impessoal à personalidade e subjectividade da representação de um estado interior. À mistura espontânea de cores e de formas segue-se a composição coerente com um significado formal. Diz Osterwold (1994, pp. 8-9):

“A *Pop Art* revolta-se contra a abstracção pelo realismo, contra a emoção pela intelectualidade e contra a espontaneidade por uma estratégia de conceito.”

Os artistas “não se importavam com as elevadas concepções da arte abstracta”<sup>68</sup>. Com um espírito de rebeldia e de contestação face às convenções instauradas, a sua linguagem era a linguagem da gíria popular, ao mesmo tempo que tiravam partido, perscrutavam as imagens provenientes dos *mass media*, reverenciavam a mulher do cinema de Hollywood, “e não à virgem Maria, nem à antiga deusa do Amor, como os seus ilustres antecessores”<sup>69</sup>.

Objectiva e intelectual a (Pop) arte assume o que se chama “uma pertinência social”<sup>70</sup>. E, para que o papel do artista seja definido, no seio de uma sociedade de massas, de forma objectiva, os artistas da *Pop Art* eram apologistas do anonimato e da despersonalização da obra de arte. O que é necessário à vida de uma sociedade adquire direito à existência no mundo da arte, “na medida em que a arte está disposta a abrir-se às vibrações de uma cultura e a transpô-las”<sup>71</sup>. São os homens com as suas relações (entre si e para com o domínio das coisas) e os padrões comportamentais daí emergentes que desenham a imagem de uma sociedade e denunciam os seus modos de vida. “Uma arte capaz de descrever e de demonstrar estas correspondências constitui de certa forma o diagnóstico sismográfico de uma época”<sup>72</sup>. E, por outro lado, uma arte emergente da realidade quotidiana, constitui-se como sua parte integrante e, ao mesmo tempo, permite a sua observância de uma forma fidedigna e distanciada. Aqui reside o fundamento teórico da

---

<sup>66</sup> *Idem, Ibidem* (p. 8).

<sup>67</sup> *Idem, Ibidem* (p. 8).

<sup>68</sup> Honnét (1994, p. 2).

<sup>69</sup> *Idem, Ibidem* (p. 22).

<sup>70</sup> Osterwold (1994, p. 9).

<sup>71</sup> *Idem, Ibidem* (p. 38).

<sup>72</sup> *Idem, Ibidem* (p. 38).

*Pop Art*: “a arte reconhece os sinais dos tempos e procede em recompensa da sociedade”<sup>73</sup>. Assim, podemos associá-la a todas as formas de realismo da História da Arte que pretendem uma representação harmoniosa do mundo, o que, para a *Pop Art*, significa “uma emancipação social por parte da arte e dos artistas”<sup>74</sup>.

No que respeita à *Arte Conceptual*, podemos referir que, inspirada em Marcel Duchamp, seu precursor<sup>75</sup> e patenteada por Sol LeWitt<sup>76</sup>, encerra um conceito de arte em que é atribuída maior importância à concepção do objecto do que propriamente ao momento da sua realização<sup>77</sup>. Os seus precursores não participam da ideia de unicidade da obra de arte e partilham elementos como “a ideia, a linguagem, a definição dos instrumentos e o conhecimento através da mente e não através da materialidade”<sup>78</sup>. Noutros termos, a *Arte Conceptual* valoriza mais a conceptualização do processo artístico, segundo o que a prática foi substituída pela teoria, tal como a poesia pela poética<sup>79</sup>, a realização pela concepção, poderíamos dizer.

A obra fica reduzida e suportada por registos e evidências, como a fotografia, os desenhos e os esboços, gravações e películas, isto é, a uma matéria que mais não é do que o próprio conceito que está por detrás. “A arte é uma coisa mental”, uma “reflexão filosófica desprovida de aplicação prática” e, neste sentido, surge como “uma acção linguística, como comunicação e formação do pensamento”, como referem Pinto, Meireles e Cambotas (2001, p. 866), colocando, desta forma, em causa os fundamentos e a função da arte, a exibição da obra de arte e o reconhecimento do artista<sup>80</sup>. É de toda a importância referir, a este respeito, o forte impulso que o *Art & Language* deu a esta concepção de arte “mais escrita do que realizada”, como aludem Marrucchi e Belcari (2006, p. 162). Trata-se de um grupo de artistas ingleses que faziam das suas discussões verdadeiras obras de arte e sobrepunham a descrição verbal da obra à execução artística propriamente dita. Como referem Pinto, Meireles e Cambotas (2001, p. 866), segundo o *Art & Language* “o artista da sociedade multimédia e da era da informática trata exclusivamente de problemas filosóficos”.

---

<sup>73</sup> *Idem, Ibidem* (p. 38).

<sup>74</sup> *Idem, Ibidem* (p. 143).

<sup>75</sup> Cf. Pinto, Meireles e Cambotas (2001, p. 866).

<sup>76</sup> Cf. Marrucchi e Belcari (2006a, p. 160).

<sup>77</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 866); Marrucchi e Belcari (2006a, p. 160).

<sup>78</sup> Marrucchi e Belcari (2006a, p. 160).

<sup>79</sup> Cf. Pinto, Meireles e Cambotas (2001, p. 866).

<sup>80</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 866).

Usada para denominar produções artísticas desde a década de 60 até aos nossos dias, mais especificamente, desde 1965, quando surgiu, de acordo com Pinto, Meireles e Cambotas (2001, p. 866), a *Arte Conceptual* encerra em si um conjunto de tendências que derivaram no *Conceptualismo Analítico*, que privilegia o conceito em detrimento da realização acabada da obra, na *Land Art*, que retira a obra de arte dos lugares tradicionalmente destinados a ela ao ponto de assumir uma conotação ambiental, na *Body Art* e *Art Performance*, em que a matéria de produção artística é o corpo do próprio artista e, finalmente, ao movimento italiano da *Arte Povera*, que usava materiais considerados antiartísticos nas suas criações.<sup>81</sup>

Dado que a *Body Art* e a *Art Performance* são abordadas ao longo deste ponto de explanação, vamos deter-nos, neste momento, um pouco mais em cada uma das outras tendências. A respeito do *Conceptualismo Analítico*, para além do já referido, é de salientar que se destaca, também, uma crítica instaurada junto das instituições e do mercado e a viragem da arte para as questões políticas e sociais. O espaço de exposição (museu) é considerado um mecanismo que, não só afasta o objecto artístico do seu contexto, como constitui uma forma de controlo por parte das organizações do poder. Para os seus defensores, “o conceito idealista de arte”, tal como toda orgânica e lógica que lhe está implicada e que traçam toda uma história da cultura, estavam alicerçados “na ideia iluminista de museu do século XVIII e cristalizados no século XIX”<sup>82</sup>. Também denominada *Arte da Terra*, a *Land Art*, que artisticamente se manifesta na natureza, está associada a questões ambientais e rejeita a “arte comercial”<sup>83</sup>. As suas produções contam com o recurso a elementos da natureza que se decompõem e por ela são absorvidos e, neste sentido, é um tipo de efémero de arte, que se esgota na própria execução, restando apenas os registos (fotografias, esboços, gravações). Voltada para uma reflexão “sobre o envolvimento com a energia intrínseca dos materiais”<sup>84</sup>, a *Arte Povera* recorre a materiais pobres, usados e desgastados ou, então, pouco comuns no campo da arte<sup>85</sup>. É característico, portanto, o uso de “materiais naturais, orgânicos ou industriais, adquiridos na expressividade primária e no cariz sensorial imediato dos mesmos”<sup>86</sup>, bem como o combate às convenções e poderes instaurados. Este tipo de arte remonta às primeiras

---

<sup>81</sup> Cf. Marrucchi e Belcari (2006a, p. 160).

<sup>82</sup> *Idem, Ibidem* (p. 170).

<sup>83</sup> Pinto, Meireles e Cambotas (2001, p. 868).

<sup>84</sup> Marrucchi e Belcari (2006a, p. 202).

<sup>85</sup> Cf. Pinto, Meireles e Cambotas (2001, p. 870).

<sup>86</sup> Marrucchi e Belcari (2006a, p. 202).

criações de Piero Manzoni, conhecidas pela “*procura da dissolução do culto do estilo, do culto do génio do artista, da supremacia da técnica sobre a concepção artística*”<sup>87</sup>.

Por fim, a *Body Art* tem na sua base as artes de acção e, em alternativa aos meios tradicionais, o corpo do artista é o espaço onde se realiza a obra de arte. Como tal, e à semelhança do que acontece com a *Land Art* – efémera, também na *Arte Corporal*, como na *Art Performance*, é a fotografia (para além de desenhos e objectos utilizados na sua execução) que faz *perdurar* a obra, “*que tem uma duração temporal limitada e irrepitível*”<sup>88</sup>. Na precedência do desenvolvimento, nos anos 60, deste tipo de arte está o quebrar as barreiras e transgredir os limites entre os diferentes géneros artísticos, como “*dança, música, artes visuais e teatro*”<sup>89</sup>, que abrem a possibilidade a um hibridismo artístico<sup>90</sup>. Para além disto, contribuíram, também, os protestos dos jovens contra restrições éticas impostas ao corpo, ao longo do Século XX.

Toda esta circunstância permitiu o desenvolvimento da *Art Performance*, na qual o artista se mostra ao público através de encenações. A *Art Performance* baseia-se, também, “*nas artes de acção e na estética do espectáculo*”<sup>91</sup>. Respeita a actividades ligadas à expressão corporal, não se confundindo, contudo, com a dança e o teatro. Também, na medida em que há apenas a possibilidade de se concretizarem uma única vez, as suas produções assumem um carácter único e irrepitível<sup>92</sup>.

Salienta-se, ainda, nestes dois tipos de arte, numa época de reflexão sobre a “*participação do espectador no momento da fruição da obra*”<sup>93</sup>, o interesse depositado na relação com o público e a criação de cenários que abordem as relações interpessoais, assim como o recurso ao disfarce como forma de “*jogar com a sua própria identidade e investigar muitas outras*”<sup>94</sup>.

Cindy Sherman, por seu lado, assumindo o seu corpo como o depositário de várias mensagens, não intitula as suas fotografias, com vista a conferir-lhes um carácter de

---

<sup>87</sup> *Idem, Ibidem* (p. 196).

<sup>88</sup> *Idem, Ibidem* (p. 188).

<sup>89</sup> *Idem, Ibidem* (p. 188).

<sup>90</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 188).

<sup>91</sup> Pinto, Meireles e Cambotas (2001, p. 868).

<sup>92</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 868).

<sup>93</sup> Marrucchi e Belcari (2006a, p. 188).

<sup>94</sup> *Idem, Ibidem* (p. 169).

ambiguidade, garantia da possibilidade de infinitas leituras, sob diversas temáticas<sup>95</sup>. Por conta disto, mais do que fotógrafa, reconhece-se como uma artista da “*performance art*”<sup>96</sup> que usa a máquina fotográfica<sup>97</sup>, sendo que a *Performance Art* subentende um carácter teatral, o que leva a que o corpo do artista seja o foco da sua reflexão e assuma um lugar de centralidade, o que perfaz, como sustenta Noronha (2005), uma associação com a *Body Art*. O corpo é obra e autor, questionando a artista, desta forma, a ideia de autor. Combate-se a redução da obra de arte a uma assinatura, a um autor abstracto. Aqui, a assinatura é o próprio corpo. Cindy Sherman criou um vocabulário rico, guarnecido por várias palavras e letras, susceptíveis de infinitas combinações: o seu corpo, o cenário, os objectos, a cor e o contraste.

As suas performances, tal como o faz a realidade a cada indivíduo que a procura compreender, causam uma sensação de desconforto no espectador, na medida em que abalam conceptualizações e convencionalismos próprios de um discurso representativo binário e de um voyeurismo androcêntrico. A sua linguagem denuncia o *invisível aos olhos politizados*<sup>98</sup>. Com isto, a artista procura evitar que as suas imagens surtam no espectador o mesmo efeito que as difundidas pelos *mass media* – indiferença e acriticidade. A imagem é produtora de significados e de ilusões e, em parte, sua consequência, de uma “*organização social da ilusão*”, como denomina Fontenelle (2004, p. 2). Os indivíduos, ainda que conscientes de viverem num fetichismo da imagem, entorpecidos e alienados, agem como se vivessem na sua ausência<sup>99</sup>. As fotografias de Sherman, uma re-leitura, apoiada na subversão e na ironia, que a artista faz sobre os modos de ser e de pensar instaurados, pelo contrário, instigam à reflexão, porque desconcertantes, e, inclusive, convidam o espectador a transgredir o sistema padronizado, denunciado como farsa.

O espectador é instigado a participar na narrativa da obra shermaniana. A personagem, por ele olhada, também o olha e, com isto, chama-o. Como refere Roland Barthes, em *A Câmara Clara* (1980, pp. 153-154) “*a fotografia tem este poder (...) de me olhar directamente nos olhos*”. É, precisamente, esta a expressão que podemos encontrar nas personagens shermanianas, que (também) olham o espectador. Assim, na fotografia,

---

<sup>95</sup> Podemos encontrar em *Cindy Sherman* (2003, p.7) as seguintes palavras da artista: “*I didn’t want to title the photographs because it would spoil the ambiguity (...)*” e em Mooney (1999, p. 40) “*I don’t want to influence someone’s way of looking at it*”.

<sup>96</sup> Phelan (2005, p. 61).

<sup>97</sup> Cf. Galenson (2009, p. 104).

<sup>98</sup> Cf. Marco e Schmidt (2003).

<sup>99</sup> Cf. Fontenelle (2004).

cruzam-se três olhares: o do fotógrafo (*operator*), o do espectador (*spectator*)<sup>100</sup> e o da personagem, que olha através da fotografia. Podemos dizer que o *operator* e o *spectator* vêem a coisa fotografada, mas, efectivamente, é esta que os *olha*. E, se olha, é porque alguma coisa tem a ver com eles, é porque lhes diz alguma coisa, ou eles a ela.

Posto isto, podemos dizer que a sua fotografia não é apenas o resultado do registo fotográfico de algo já existente, mas, visando a artista um desmascaramento acutilante, constitui-se, também, como uma *mise-en-scène*, uma ficção das ficções associadas aos modelos imagéticos e clichés provenientes quer do cinema, quer das revistas de moda e pornográficas ou, mesmo, da História da Arte. Os seus trabalhos fotográficos instalam um *ruído de fundo* no mundo da representação artística, cujo eco se propaga a questões mais amplas, cada uma delas comportando, por sua vez, outras ainda, que se prendem com a teorização acerca do género e do binómio produção-consumo e com os contornos que assume o *olhar politizado*, determinante da subjectividade identitária<sup>101</sup>.

Considerada por Peter Schjeldahl<sup>102</sup>, de acordo com Galenson (2009, 352), como “*the era’s most original artist*”, o impacto que Cindy Sherman teve no mundo da Arte Contemporânea, e que começou nos anos 70, recai na arte feminina e na importância e no papel da fotografia na arte vanguardista<sup>103</sup>. Sherman elevou a fotografia ao estatuto da pintura e da escultura<sup>104</sup>, ao mesmo tempo que, através da ousadia que lhe é característica, foi introduzindo alterações na prática deste género artístico, afastando-o da ideia de *mimesis* e dos referenciais da época, como sejam, diz Lisa Phillips<sup>105</sup>, segundo Galenson (2009, p. 104), “*the sacredness of the photographic paper, of the camera, the perfect exposure, and the immaculate print*”.

Feita esta breve apresentação de Cindy Sherman, resta-nos dizer que esta capacidade ímpar de *ferir* o indivíduo, e com ele a sociedade, lançou-nos numa *embriaguez artística* que culminou neste trabalho de análise e hermenêutica de sua obra, que, longe de aqui se esgotar, o que seria praticamente impossível dada a riqueza da obra da artista, pretende apenas colocar o leitor em contacto com alguns dos trabalhos e com diversas perspectivas

---

<sup>100</sup> Diz Roland Barthes em *A Câmara Clara* (1980, p. 23): “*O Operator é o Fotógrafo. O Spectator somos todos nós (...) e aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, eidolon emitido pelo objecto, o que poderia muito bem chamar-se o Spectrum da Fotografia...*”.

<sup>101</sup> Cf. Macedo (2010, p. 188) quando refere Craig Owens (Confrontar Owens, C. (1983). *The discourse of others: feminist and postmodernism*. In Foster, H., *Postmodern culture*, (pp. 57-82). USA: Bay Press.

<sup>102</sup> Confrontar Schjeldahl, P. (2008). *Let’s See*. New York: Thames and Hudson.

<sup>103</sup> Cf. Galenson (2009, p. 109).

<sup>104</sup> Cf. Galenson (2009, p. 105).

<sup>105</sup> Confrontar Schjeldahl, P. e Phillips, L. (1987). *Cindy Sherman*. New York: Whitney Museum, p. 13.

que, ao longo do tempo, e sob os mais variados prismas<sup>106</sup>, foram surgindo, para que, também ele, numa análise reflexiva, possa *desfiar* um sentido e *tecer* a sua.

De forma a permitir que este *contacto* seja tão esclarecedor e prazeroso quanto possível e, ao mesmo tempo, suscite a mesma curiosidade que nos trouxe até aqui, o trabalho aqui apresentado, para além de conter algumas composições fotográficas da artista, que servirão de evidência, conta com referências a determinados autores e/ou perspectivas, que, não sendo nossa pretensão fazer um escrutínio aprofundado das suas posições, apenas são aqui mencionados como meio de auxílio para uma melhor explanação de determinadas ideias e conceitos. Contém, ainda, uma estrutura que, para além das presentes Considerações Prévias, compreende quatro capítulos, o ponto central da nossa análise. O Capítulo 1: *Vida e obra de Cindy Sherman* – faz uma breve descrição da vida da artista, aliada a uma descrição detalhada das várias séries fotográficas, desde *A Cindy Book* (1964-1975) até aos *Clowns* (2003-2004). Os seguintes capítulos constituem o âmago da nossa hermenêutica sobre a obra da artista, à qual se associa uma perscrutação das várias questões e leituras por ela suscitadas. No Capítulo 2 – *Reproduções, corpo, auto-retrato e identidade* – enunciamos as «reproduções» dos *mass media* como o *motif* dos trabalhos de Cindy Sherman, que, assim sendo, são caracterizados como «reproduções de reproduções». A artista, por meio de uma encenação irónica, reproduz as representações imagéticas, restando a dúvida se, efectivamente, estamos perante uma crítica e denúncia das mesmas e do poder que envergam na sociedade, ou se, por outro lado, a artista enaltece o seu papel e, com ele, esse mesmo poder. Apresentamos, também, o corpo da artista como o *loci* onde se inscrevem as suas performances e, com isto, a sua desconcertação da realidade. Seguem-se as questões do auto-retrato e da identidade, subsequentes das multifacetadas da artista: Estamos ou não perante uma espécie de autobiografia, em que as várias personagens são apenas e tão-só várias faces de uma mesma pessoa – Cindy Sherman? Esta sucessão de vários *eus* deflagra a fragmentação a que sucumbiu a identidade do indivíduo da «*espectacular*» sociedade contemporânea?

---

<sup>106</sup> Desde que surgiu na década de 70, tem sido vasta a recepção das obras de Cindy Sherman. Alessandra Ribeiro, Amada Cruz, Annateresa Fabris, Arthur Danto, Craig Owens, David Galenson, Guaciara Louro, Jesús Escudero, Laura Mulvey, Maristela Almeida Ribeiro, Peggy Phelan e Rosalind Krauss são alguns dos críticos que dão conta da sua ressonância no movimento feminista, na teorização *queer* e nas questões da estética contemporânea em geral. A nossa análise hermenêutica sobre a obra de Cindy Sherman permeia a contribuição de todos eles.

No Capítulo 3 – *Queer e feminino em Cindy Sherman* – fazemos um duplo enquadramento da obra de Cindy Sherman: um do ponto de vista *queer*, outro do ponto de vista feminino, para o que tecemos breves considerações sobre uma e outra perspectiva.

No Capítulo 4 – *A ironia e a abjecção no processo construção/desconstrução e a figura do espectador em Cindy Sherman* – começamos por referir os mecanismos pelos quais a artista materializa a sua subversão – a ironia e o grotesco, mostrando que, à medida que nos aproximamos das últimas séries, a sua narrativa vai ganhando contornos cada vez mais grotescos, substituindo ao riso da ironia, a agonia do grotesco e da abjecção. Posto isto, alertamos para o facto de que o processo de desconstrução shermaniano não fica por isso mesmo e, simultaneamente, vai sugerindo uma ontologia diferente, já não subjugada a uma lógica heterossexual segregária. Debruçamo-nos, também, sobre o papel do espectador na obra de Cindy Sherman, apontando que se trata de um espectador (intencionalmente) *resgatado* pelas composições fotográficas, cuja significação, assim sendo, assume um duplo carácter: aquele que reside na imagem e aquele que é conferido pelo espectador, pelo *outro*, que, em Cindy Sherman, assume extrema importância no processo identitário. Falámos aqui de uma base inter-relacional, essência da construção do *eu*, para quem o *outro*, a *alteridade*, já não é estranho, mas sua condição. Concluimos neste ponto que o *eu* não é uno e estável, mas fragmentado e projectado de vários *outros eus*.

O corpo deste trabalho é finalizado com as *Considerações finais*, que inscrevem as principais conclusões que retiramos da análise hermenêutica anteriormente feita.

Rematamos estas *Considerações prévias* com a suficiente humildade filosófica para reconhecermos que ficamos aquém de *esgotar a totalidade*, neste caso a obra de Cindy Sherman. Para além de se adivinharem muitas outras leituras e outras tantas poderem ter sido feitas, a artista continuou com as suas produções artísticas depois da última série aqui tratada, *Clowns* (2003-2004). Em 2008<sup>107</sup>, produz uma série de fotografias a cores, continuando a ser o modelo das encenações e a socorrer-se da maquilhagem, de adereços e da expressão gestual para criar uma matriz de diferentes personagens. As personagens são *socialites* de meia-idade, que, de uma forma trágico-cómica, posam para a fotografia. Está em causa a obsessão pelo *status* social e, uma vez mais, a busca da eterna juventude e beleza. A ironia e o exagero estão aqui presentes, o que poderá ser entendido, não apenas como a crítica da artista à agitação provocada pelo poder da auto-imagem e fuga ao

---

<sup>107</sup> A respeito desta série Cf. <http://whitehotmagazine.com/articles/2008-cindy-sherman-metro-pictures/1687>.



envelhecimento, como, também, uma forma de demonstrar ao espectador o ridículo a que se expõem estas *socialites*. Esta série conta com fotografias digitalmente manipuladas, uma vez que a artista fotografa-se num estúdio para, posteriormente, adicionar o fundo, que é fotografado separadamente.



Imagem 2. Untitled #466, 2008



Imagem 3. Untitled #468, 2008



Imagem 4. Untitled #469, 2008



Imagem 5. Untitled #475, 2008

Em 2010<sup>108</sup>, uma vez mais, Cindy Sherman consegue superar-se a si mesma. Apesar de continuar a ser o modelo, produz uma série de composições fotográficas com *proporções murais*, libertando-se, desta forma, dos quadros que contêm e contraem os seus trabalhos anteriores. À conta de um cenário a preto e branco, cujo motivo é o Central Park, estes murais assemelham-se ao papel de parede, remetendo-nos para os bosques vitorianos.

---

<sup>108</sup> A respeito desta série Cf. <http://dailyserving.com/2011/02/cindy-cindy-on-the-wall-who%E2%80%99s-the-strangest-of-the-all/>.

Nesta série de fotografias digitalmente manipuladas, não encontramos próteses ou maquilhagem, sendo à mesma difícil encontrar a verdadeira Cindy Sherman.



Imagem 6. Cindy Sherman, Untitled, 2010. Vista da instalação, Sprüth Magers Londres, janeiro de 2011. Fotografia: Stephen White. Imagem cortesia de Sprüth Magers Berlim Londres.

As personagens de grandes dimensões e com um olhar inexpressivo, olham directamente para o espectador. Numa amálgama de roupagens e adereços inapropriados, estas personagens são bizarras e difíceis de definir, ao contrário das de séries anteriores que, ora eram familiares, ora horríveis. O bizarro agudiza-se quando a própria personagem parece deslocada em relação ao cenário, flutua sobre ele, como se tivesse sido inapropriadamente ali colocada. À semelhança do que se passa na procura do *look* natural, em que a cosmética foi ultrapassada pela cirurgia plástica, a manipulação digital substitui, nesta série, a maquilhagem exagerada que estava na base das anteriores transformações de Sherman.

Assim, e como a tarefa, por si só, se calcula inesgotável, que esta *primeira demanda* sirva de apanágio para a busca de tantas outras que só poderão a vir enriquecer.

## Capítulo 1. Vida e obra de Cindy Sherman

Oriunda de uma família que não estava ligada ao mundo da Arte (o Pai era Engenheiro e a Mãe Professora de leitura), Cindy Sherman nasceu a 19 de Janeiro de 1954, em Glen Ridge, New Jersey, um subúrbio de Nova York. Logo após o seu nascimento, a sua família mudou-se e Cindy Sherman cresceu em Huntington, um subúrbio de Long Island.

Em 1972 começa a estudar na State University College, em Buffalo, Nova York, iniciando os seus estudos na área da pintura e, mais tarde, fotografia. No tempo da faculdade, as suas pinturas eram auto-retratos ou cópias das imagens que encontrava nas revistas e fotografias. O fascínio pela auto-transformação levou a artista a adquirir roupas e acessórios usados, que, desde logo, lhe começavam a sugerir diferentes personagens a representar<sup>109</sup>.

Apesar de se iniciar na área da pintura, é a fotografia<sup>110</sup> que servirá de suporte para as suas criações<sup>111</sup>, para o que os seus estudos na área da pintura se revelarão uma mais-valia nas técnicas de maquilhagem e de luz<sup>112</sup>. De início com algumas dificuldades no que respeita aos aspectos técnicos da fotografia, Cindy Sherman começou a usar a câmara fotográfica na produção de auto-retratos<sup>113</sup>, começando a explorar aspectos conceptuais da fotografia.

Depois de se formar, mudou-se para Nova York com o artista Robert Longo, que assume grande importância na sua vida. Ambos, juntamente com um colega de estudos, Charles Clough, criaram Hallwalls, um espaço de exposição para artistas independentes, onde a própria artista e os seus colegas expunham os seus trabalhos.<sup>114</sup>

Entre 1964 e 1975 produz *A Cindy Book*, que se assemelha ao típico álbum fotográfico de uma adolescente, em que estão inscritos os momentos mais importantes da sua vida: as

---

<sup>109</sup> Como referem Cruz, Smith e Jones (1997, p. 2), a artista, Cindy Sherman, menciona: “*So it just grew and grew until I was buying and collecting more and more of these things, and suddenly the characters came together just because I had so much of the detritus from them*” (Confrontar Howell, G. (1995). *Anatomy of an artist. Art Papers*, vol. 19 (4), p. 7.

<sup>110</sup> Cf. Ribeiro (2008a, pp. 35-36).

<sup>111</sup> Galenson (2009, p. 103) cita as palavras da artista: “*I was initially in school for painting and suddenly realized I couldn’t do it anymore, it was ridiculous, there was nothing more to say... Then I realized I could just use a camera and put my time into an idea instead*” (Confrontar Kimmelman, M. (1999). *Portraits*. New York: Modern Library, p. 146).

<sup>112</sup> Cf. Marrucchi e Belcari (2006b, p. 304).

<sup>113</sup> Na maior parte das fotografias era a própria artista quem disparava a máquina fotográfica, mas outras há em que contou com a ajuda de familiares e amigos.

<sup>114</sup> Cf. <http://www.cindysherman.com/biography.shtml>; <http://www.wsws.org/articles/1999/aug1999/sher-a18.shtml>; [http://www.kunsthhaus-bregenz.at/presse\\_sherman/PresseinformationE.pdf](http://www.kunsthhaus-bregenz.at/presse_sherman/PresseinformationE.pdf)

suas férias em Maine, a sua primeira dança, por exemplo. No entanto, para a artista a importância não está detida no momento que é registado, mas no sujeito que surge na fotografia. “*That’s me*”<sup>115</sup> é uma inscrição à mão recorrente nesta série de fotografias, o que dá a ideia de que a artista tem a intenção de se demarcar das outras personagens, o que não acontece, mais tarde, por exemplo em *Bus Riders* (1976-2005), onde a personagem representada já não procura o destaque em relação aos outros, mas, por um acto performativo, representar outras identidades que não a sua.<sup>116</sup>

Ora, o facto de a artista pretender destacar-se relativamente às outras personagens faz-nos pensar que se trata de um “*exercise in self-identification*”<sup>117</sup>, mas, todavia, as características próprias da artista não são tão explícitas quanto poderia parecer, dado estarmos perante uma série de papéis universais e não propriamente de Cindy Sherman.

Produzida enquanto a artista ainda estava na faculdade, *Untitled A – E* (1975) é uma série de cinco fotografias onde se pode, desde logo, antever qual o caminho que a narrativa de Cindy Sherman vai seguir. São retratos frontais de mulheres que sorriem directamente para a câmara fotográfica, sem uma narrativa em particular, na medida em que apenas fornecem pistas sobre potenciais ficções, como sucede com as personagens «palhaço» e «jovem ingénua», mais tarde retomadas nas reproduções da artista.<sup>118</sup>

Por meio de um travestismo, com recurso à maquilhagem e a chapéus, por exemplo, a artista assume diferentes papéis, colocando, desta forma, em causa o conceito de auto-retrato, criando personagens que vão aparecer em obras futuras, como é o caso de *Untitled A* (palhaço) e *Untitled D* (garotinha)<sup>119</sup>. A auto-transformação, uma estratégia recorrente da artista, a que podemos assistir nesta série pode ser encontrada em outras séries subsequentes, como os *Untitled Film Stills* (1977-1980), *Rear Screen Projections* (1980-1981) e *History Portraits* (1989-1990).

---

<sup>115</sup> *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 4).

<sup>116</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 4).

<sup>117</sup> *Cindy Sherman* (2003, p. 7).

<sup>118</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 5).

<sup>119</sup> “*Desde um palhaço até uma garotinha*”, como sublinha Fabris (2003, p. 62).



Imagem 7. Untitled A, 1975



Imagem 8. Untitled D, 1975

Na série *A Play of Selves* (1976), Cindy Sherman coloca em questão os padrões de comportamento instituídos, chamando atenção para os perigos que uma homogeneização pode acarretar<sup>120</sup>. A ironia recai sobre os ideais de comportamento, denunciados como máscaras que a sociedade constrói na tentativa dessa homogeneização. Embora de uma forma mais introspectiva<sup>121</sup>, a artista questiona o poder que as imagens dos *media* detêm na configuração das subjectividades, sobretudo se pensarmos que a convivência social está impregnada por essas máscaras criadas por uma *sociedade em que predomina o espectáculo*<sup>122</sup>.

A partir da história de uma personagem principal (*A Broken Woman*), Cindy Sherman tematiza a problemática do corpo e dos seus condicionamentos e moldes sociais, tendo em vista denunciar a sua influência e determinação dos processos identitários e a segregação daqueles que deles se desviam. Sucede-se uma série de várias personagens *dessa personagem*, cuja função é agradar ao outro, uma espécie de multiplicação e fragmentação de *eus* que a personagem principal vive (imagem) e que a conduzem a uma crise de identidade.<sup>123</sup> Ora, é aqui que reside o perigo da imposição de uma identidade fixa: o

<sup>120</sup> Cf. Brandão e Araújo (2011, p. 2).

<sup>121</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 3).

<sup>122</sup> Expressão de Guy Debord, na obra de 1967 - *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Castel -, quando se refere à sociedade capitalista de produção.

<sup>123</sup> A ter em conta que a própria Cindy Sherman confere a esta série um carácter autobiográfico, é fácil perceber aqui a crise identitária que a artista viveria no momento da sua concepção.

surgimento de máscaras para encobrir a autêntica e manter as aparências em prol de um ideal de perfeição, própria da *sociedade do espectacular*, em que a identidade e as relações sociais são mediadas pela indústria cultural, isto é, moldadas por modelos que ditam o *normal* do homem e da mulher.



Imagem 9. A Play of Selves – Act 1 - 3, 1976

Este conceito de normalização, associado ao de integração vs exclusão, contribui para que, homens e mulheres, posem, com vista a sentirem-se mais seguros, porque integrados e, com isto, aceites por aquela que será a padronização geral. Por conta disto, as padronizações sociais exercem um controlo sobre o corpo e a identidade dos indivíduos, em geral, e da mulher, em particular, se quisermos dar uma conotação mais feminista a esta série, apesar de a artista não se reconhecer como artista feminista.

A identidade é construída em função do olhar e da aceitação do outro, num voyeurismo capaz de instaurar uma alienação fragmentária do *eu* em vários outros *eus*. Instaura-se uma teatralidade no seio de “uma época de simulações, dominada por imagens e espectáculos”<sup>124</sup>. A máscara persiste com uma dupla simbologia: a do olhar do outro, por um lado, e a da construção do indivíduo que procura enquadrar-se numa *estabilização identitária*.

Nesta série propriamente dita, o facto de Sherman revelar os vários *eus* da *Broken Woman*, denuncia a farsa que está por detrás da construção de género. Para Cindy Sherman, não parece ser sustentável a existência de identidades de género fixas, é impossível, como

---

<sup>124</sup> Siedler (2007, p. 17).



referem Brandão e Araújo (2011, p. 8), “identificar as pessoas a partir de uma característica natural”. Como sustenta Louro (2007, p. 15), nem os corpos são tão evidentes, nem a identidade decorre necessária e directamente do que *anunciam* os corpos, na medida em que há uma grande distância entre aquilo que se é ou se deseja e aquilo que se aparenta ser, enfim, entre “identidade e imagem do corpo”<sup>125</sup>.

Esta denúncia de fixações estereotipadas, quer sociais, quer naturais, ganha outras proporções com, por exemplo, as personagens *Narrador*, *The Female Seducer* e *The Male Seducer* (imagem), uma vez que, para além de estar aqui em causa uma fixação identitária e a relação natural corpo-identidade, vislumbra-se, também, uma crítica que a artista lança ao modelo heterossexual que educa os desejos dos indivíduos em função de um ideal, que faz parte do imaginário colectivo e que constitui a norma da sociedade. Dizem Brandão e Araújo (2011, p. 9):

*“Ela critica o desejo enquanto algo normativo, como se houvesse apenas duas possibilidades a partir de dois modelos em que a base fosse a relação heterossexual.”*



Imagem 10. A Play of Selves – Act 2- 1, 1976

---

<sup>125</sup> *Idem, Ibidem* (p. 29).

Inclusive, o facto de a artista encarnar personagens homens e mulheres, mostra a sua recusa da linearidade estabelecida entre corpo-identidade, dos binarismos instituídos, para além de que, se forçarmos uma perspectiva mais feminista, a «naturalidade» com que sempre se defendeu e caracterizou o poder dos homens sobre as mulheres, o que se torna mais vincutivo quando, no final da narrativa, um dos vários *eus* da personagem principal – *Madness* – ironiza com o narrador-homem, mostrando a falsidade que evoca a narrativa masculina e, como auferem Brandão e Araújo (2011, p. 11), “de certa forma requer a voz para as mulheres”.

Por tudo o que foi mencionado, podemos avançar com um conceito, que perpassa não apenas esta série, mas toda a obra de Sherman: a construção é permeada por uma desconstrução. Noutros termos, a artista cria um mundo fictício que, simultaneamente, desconstrói e subverte os padrões legitimados pela sociedade – do espectáculo, cujo modelo prevalecente obedece a um binarismo heterossexual, e constrói e sugere outros modelos identitários que se distanciam desta lógica de padronização. Para além do mais, ainda podemos evidenciar o facto de o cenário onde decorre a narrativa desta série ser apenas constituído por um fundo branco, o que lhe confere um certo indeterminismo temporal e espacial, ou seja, ainda, estamos perante a denúncia de um problema que pode muito bem persistir em qualquer tempo e lugar, que não os da artista<sup>126</sup>.

Em *Murder Mystery* (1976-2000) o cenário e as personagens re-produzem as cenas típicas de um homicídio. Um cenário fictício em que as pistas (a criada e o mordomo, a roupa de gala e de equitação envergada pelas personagens) indicam estarmos perante um homicídio da alta sociedade e convidam-nos a *participar* nas investigações. Contamos com a presença de um detective e de um fotógrafo, as testemunhas e uma *femme fatale*, os habituais intervenientes numa cena de homicídio. A maquilhagem e os adereços usados para (re)criar as personagens denotam um certo regozijo.<sup>127</sup>

Em 1977 dá início àquele que será o primeiro dos seus ciclos temáticos – *Untitled Film Stills* (1977-1980)<sup>128</sup> – e que lhe conferirá um lugar de enlevo no domínio da arte. Trata-se de uma série dirigida a uma determinada faixa etária de mulheres, as *baby boomer*, como lhes chama Cruz, Smith e Jones (1997, p. 1), que consomem as imagens e os protótipos de identidade provenientes dos *mass media* e os têm como balizadores do seu dia-a-dia.

---

<sup>126</sup> Cf. Brandão e Araújo (2011, p. 12):

<sup>127</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, pp. 4-5).

<sup>128</sup> Série pela primeira vez exibida em 1995, no Museu Hirshhorn, em Washington.



É notório, ao longo da representação da artista, um jogo de aparências. A mulher é apresentada como um estereótipo cultural, pelo qual toda ela é aparência resultante de modelos cultural e socialmente pré-definidos<sup>129</sup>. A narrativa reveste-se de sexualidade e o feminino é apresentado como aparência, também ela associada a uma sexualidade da mulher. A artista inspira-se nos filmes B de Hollywood dos anos 50, uma época de culto da aparência, que a artista vai transportar para os seus trabalhos através da maquilhagem que, neste caso, assume o carácter de *máscara*<sup>130</sup>.

Nesta série de 69 fotografias a preto e branco<sup>131</sup>, apresentadas, não em formato 8x10in (20,32x25,40cm), mas como painéis gigantes, em que a personagem, inspirada nas divas do cinema, “*capturadas em cenas de filmes noir, ou então em momentos de descontração na intimidade de suas casas*”<sup>132</sup>, aparece sozinha em cada fotografia, envergando roupas e adereços diferentes e com cenários diferentes, que nos remetem, ora para a sensualidade e para o *glamour*, ora para a fragilidade e suspense, a discussão centra-se na identidade feminina, entendida como o produto de um processo identitário, cujas relações e papéis sexuais e sociais são determinados pela cultura. Neste sentido, acreditando que não se trata de uma autobiografia, as fotografias que constituem esta série são uma espécie de ícones fotográficos, onde a artista assume diversos estereótipos femininos, subentendendo-se, desta forma, uma narrativa mais ampla do que aquela que à primeira vista é visível na tela fotográfica.

As fotografias são familiares, uma vez que evocam a imagética da cultura popular. À artista interessa os códigos, as convenções que alimentam essa cultura e que perfilam as construções de género. São os diferentes códigos que estão reproduzidos nas personagens desta série. Por conta disto, podemos realçar que o interesse da artista vai no sentido de trabalhar os códigos e as convenções em que assentam os produtos da cultura popular e não tanto com esses mesmos produtos. Ou seja, não é o ícone (do cinema, por exemplo) que o espectador tem de procurar, mas sim, o enquadramento que perfaz esse ícone. Desta

---

<sup>129</sup> As personagens têm em comum o facto de apresentarem um ar jovial e vulnerável. Embora a artista não o cite directamente, apercebemo-nos facilmente que a imagem é uma construção, uma reprodução se quisermos, na medida em que o modelo que está por detrás facilmente é reconhecido, na medida em que a expressão e os gestos das personagens respeitam um código pré-determinado (Cf. Senna, 2007, p. 174).

<sup>130</sup> Cf. Mulvey (1996, p. 68).

<sup>131</sup> O contraste luminoso proporcionado pelas fotografias a preto e branco, permitem imagens bem definidas quer nas fotografias tiradas no interior do seu apartamento (*Untitled Film Stills #10*), como nas de exterior (Nova Iorque, *Untitled Film Stills #21*, Long Island, *Untitled Film Stills #9*, e Sudoeste do Estados Unidos, *Untitled Film Stills #43*).

<sup>132</sup> Ribeiro (2008a, p. 36).

forma, com um sentido estético que diremos simultaneamente pós-moderno e feminista, as fotografias de Sherman mostram que o nosso modo de perspectivar o gênero compreende um conjunto de esquemas e de códigos convencionais.



Imagem 11. Untitled Film Still #10, 1978



Imagem 12. Untitled Film Still #21, 1978



Imagem 13. Untitled Film Still #9, 1979



Imagem 14. Untitled Film Still #43, 1979

Por conta disto, e apesar de conter a sua inspiração nas imagens do cinema de Hollywood dos anos 50 e de se apropriar da iconografia cinematográfica<sup>133</sup>, Sherman não pretende que as suas performances remetam para uma qualquer cena em particular de um filme<sup>134</sup>, mas para construções sociais em que cada personagem é identificável, de acordo com as convenções da sociedade contemporânea, como sendo do *tipo* feminino<sup>135</sup>. Como defende Arthur Danto<sup>136</sup>, de acordo com Cruz, Smith e Jones (1997, p. 4), as fotografias de *Untitled Film Stills* não se reportam isoladamente a uma série de filmes<sup>137</sup>, mas são, elas mesmas, produções performativas<sup>138</sup>, cuja lógica interna publicita um filme, com a promessa (hollywoodesca) de que há uma história a ser revelada<sup>139</sup>.

Esta apropriação que a artista faz de cenas de filmes, e que, à partida, deve-se à sua ambição em tornar os seus trabalhos acessíveis a um maior número de pessoas, porque mais facilmente identificáveis, sustenta uma ironia para com a *imobilidade* (pose) da fotografia. As suas personagens aparentam quase sempre ser *paralisadas* por algo para além da própria fotografia – surpresa, ansiedade, medo ou, simplesmente, porque espera alguém<sup>140</sup>.

As suas fotografias não fornecem qualquer pista para uma interpretação e qualquer narrativa que o espectador construa com base nela é puro fruto de um cliché, que, por si só, se mantém sem qualquer exigência de uma anterior ou que lhe dê continuidade. Indo ao encontro do que defende Roland Barthes<sup>141</sup>, de acordo com Company (2008, p. 135), uma representação pode ser narrativa ou fílmica sem fazer parte de uma narrativa ou sem ser um filme. Ora, com isto, Sherman confere aos seus trabalhos abertura suficiente para

---

<sup>133</sup> As suas fotografias deixam-nos na incerteza de se tratar de um frame de um filme ou de uma fotografia publicitária de um, colocando-se a questão de se Cindy Sherman está a representar ou a posar ou, ainda, ambas.

<sup>134</sup> O *still cinematográfico* é, também, uma estratégia de que Cindy Sherman tira proveito de forma a captar a atenção do espectador, dando-lhe a sensação de que vai assistir a um filme. Uma estratégia hábil que tem a sua força motriz no estímulo visual que é capaz, não só de suscitar a vontade e, com isto, de criar uma maior predisposição no espectador, como de o absorver num misto de desejo, angústia e ansiedade com a curiosidade e a atenção voltadas para uma questão social como é a do feminino e, se quisermos, a da identidade.

<sup>135</sup> A personagem surge sozinha “*as a familiar but unidentifiable film heroine in na appropriate setting*” (Cruz, Smith e Jones, 1997, p. 2).

<sup>136</sup> Confrontar Danto, A. (1990). *Cindy Sherman: Untitled Film Stills*. New York: Rizzopli, p. 9.

<sup>137</sup> Apesar dos espectadores afirmarem identificar as suas imagens com cenas de filmes, Sherman revela que, aquando da sua criação, não tinha nenhum filme em mente (Cf. Galenson, 2009, p. 104).

<sup>138</sup> As *Untitled Film Stills* não consistem apenas numa captura fotográfica de performances, mas em encenações de imagens de filmes que são registadas em suporte fotográfico.

<sup>139</sup> Já em *A Play of Selves* (exposto pela primeira vez em 1975 e uma segunda, em 1976), anterior aos *Untitled Film Stills*, Cindy Sherman traçou um projecto como se de um filme se tratasse.

<sup>140</sup> Cf. Mulvey (1996, p. 68).

<sup>141</sup> Confrontar Barthes, R. (1980). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.

múltiplas interpretações, que, por vezes, se desencontram dos propósitos da artista. Tome-se, por exemplo, a fotografia *Untitled #93* (1981): nela vemos uma mulher loira desgrenhada na cama, a puxar os lençóis escuros até ao queixo e com um olhar agressivo para o exterior; segundo a artista, estamos perante uma alusão à mulher ressacada, que acordou com a luz do sol poucas horas depois de se ter deitado. A mesma fotografia, para a maioria das pessoas, é interpretada como se tratando de um momento anterior ou posterior ao acto sexual e provavelmente a um momento de violação<sup>142</sup>.

Ora, o aspecto fílmico desta série aliado ao facto de a artista não intitular as suas fotografias torna cada uma destas fotografias mais ricas, no sentido de o corpo das personagens que fazem parte destas composições poder transportar múltiplas mensagens, todas elas reunidas numa só imagem<sup>143</sup>. Posto isto, somos levados a concluir que o *untitled* das suas fotografias é indicador de que cada uma diz muito mais do que aquilo que imediatamente é percebido<sup>144</sup>.



Imagem 15. *Untitled #93*, 1981

Noutros termos, Sherman apresenta uma série de micronarrativas carregadas de espírito crítico, aparentemente sem nexos, denunciadoras da condição social feminina. O suporte das suas encenações fotográficas é a convicção de que a mulher funda a sua subjectividade nos padrões das figuras públicas, o que equivale a dizer que na base da identidade feminina

---

<sup>142</sup> Cf. Phelan (2005, p. 62).

<sup>143</sup> Cf. Mulvey (1996, p. 72).

<sup>144</sup> Cf. *Idem*, *Ibidem* (p. 76).

encontramos todo um jogo de representações e aparências que, mesmo que impostas pelos meios de comunicação, são também, em larga medida, objecto do desejo feminino. Ora, esta ideia pode conduzir-nos a uma crítica (ainda) mais profunda que Sherman faz através dos seus trabalhos fotográficos – à (própria) mulher que se resigna e se embevece pelo aparato social. O desmontar da crítica dá o salto da vivência feminina num mundo ficcional para a vivência feminina entendida como *a* ficção.

Nesta proposta de *stills* inexistentes, o corpo de Sherman constitui a base sobre a qual se inscrevem diversos protótipos de mulher, o que nos permite encontrar “*os mitos que definem as expectativas de fantasia do americano médio*”<sup>145</sup>: a feminilidade, assegurada pelo ar de vulnerável<sup>146</sup>, juntamente com outras virtudes, como as de ser uma mulher que revela “*coragem, independência, determinação, brio e dignidade vacilante*”<sup>147</sup>. Ao recusar a distância, tradicionalmente estabelecida, entre artista e modelo, reunindo em si os dois pólos, Sherman revela o processo de construção e o poder que está por detrás do *olhar* da câmara fotográfica<sup>148</sup>. As suas personagens são de tal forma re-criadas, que a artista consegue esbater a fronteira entre corpo real e corpo representado e, por conta disto, entre realidade e ficção, mundo real e mundo imaginado, o que, em certa medida, parece deixar-nos vislumbrar, como refere Mulvey (1996, p. 75) um tributo à maquilhagem da cosmética utilizada pelas estrelas do cinema de Hollywood.

Assim sendo, podemos afirmar, tal como faz Fabris (2003, p. 63), que a artista apresenta-se como “*um signo cultural voluntariamente estilizado e esvaziado de toda a subjectividade*”. Daqui abrem-se duas possibilidades de análise, porém intimamente relacionadas: Sherman encarna apenas e tão-só um papel social, não querendo, com isto, apresentar a sua subjectividade, o seu *eu* portanto, e, precisamente porque o faz, denuncia a perda de subjectividade feminina perante o determinismo das convenções.

Nesta série fotográfica constam várias personagens, resultantes da ambivalência que a artista sente acerca da sexualidade<sup>149</sup>, como por exemplo uma mulher delambida em

---

<sup>145</sup> Fabris (2003, p. 65).

<sup>146</sup> O aspecto vulnerável das personagens reúne a tensão entre interior e exterior, aparência e subjectividade (Cf. Mulvey, 1996, p. 73).

<sup>147</sup> Fabris (2003, p. 65).

<sup>148</sup> Cf. Mirzoeff (1995, p. 118).

<sup>149</sup> Segundo Cruz, Smith e Jones (1997, p. 2), Cindy Sherman refere: “*To pick a character like that was about my own ambivalence about sexuality – growing up with the women role models that I had, and a lot of them in films, that were like that character, and yet you were supposed to be a good girl!*” (Confrontar Howell, G. (1995). Anatomy of an artist. *Art Papers*, vol. 19 (4), p. 7.

camisa de noite com um copo de martini na mão (*Untitled Film Still #7*), uma bibliotecária dos filmes B com um ar confiante (*Untitled Film Still #13*), uma jovem secretária da cidade (*Untitled Film Still #21*), uma voluptuosa mulher da classe baixa de um filme neo-realista italiano (*Untitled Film Still #35*), uma mulher inocente em fuga (*Untitled Film Still #48*), uma vítima<sup>150</sup>, dos filmes *noir* (*Untitled Film Still #54*) e uma mulher sedutora (*Untitled Film Still #15* e *Untitled Film Still #34*)<sup>151</sup>. Por vezes, a mesma personagem aparece em várias composições, o que leva a crer que *Untitled Film Stills* é uma série que abarca outras mini-séries: de *Untitled Film Still #1* a *Untitled Film Still #6* (1977) é representada uma atriz que é captada em vários momentos do seu quotidiano<sup>152</sup> / diversas fases da sua carreira<sup>153</sup>; os *Untitled Film Still #10* (1978) e *Untitled Film Still #84* (1980) apresentam a mesma cozinha como cenário; os *Untitled Film Still #17* e *Untitled Film Still #20* (1978) dão-nos uma sequência temporal confusa; de *Untitled Film Still #21* a *Untitled Film Still #23* (1978), os *Untitled Film Still #24* e *Untitled Film Still #25* (1978), de *Untitled Film Still #26* a *Untitled Film Still #29* (1979), os *Untitled Film Still #31* e *Untitled Film Still #32* (1979), os *Untitled Film Still #45* e *Untitled Film Still #46* (1979), os *Untitled Film Still #53* e *Untitled Film Still #56* (1980), os *Untitled Film Still #54* e *Untitled Film Still #55* (1980) e de *Untitled Film Still #57* a *Untitled Film Still #59* (1980) apresentam a mesma personagem em vários momentos do seu dia-a-dia<sup>154</sup>, cuja narrativa obedece a “*um código gestual padronizado e geralmente trivial*”<sup>155</sup>, por meio do que Cindy Sherman denuncia a figura feminina como uma aparência determinada pelas convenções da sociedade.

---

<sup>150</sup> A *vítima* é um cliché representado repetidas vezes por Sherman, sobretudo nas composições fotográficas onde a personagem surge deitada de barriga para baixo, no chão ou numa cama desarrumada. É de salientar que estas fotografias inserem-se num contexto em que uma das formas de entretenimento passava pelas histórias da mulher-vitimizada (Cf. *Photography, Reality, and Artists of the late 20th C.*, p. 5)

<sup>151</sup> Cf. Cruz, Smith e Jones (1997, p.2).

<sup>152</sup> Cf. Fabris (2003, p.64).

<sup>153</sup> Cf. Cruz, Smith e Jones (1997, p. 2).

<sup>154</sup> Saliente-se que Cindy Sherman terminou as *Untitled Film Stills* em 1980, por se ter dado conta que estava já a repetir encenações de estereótipos.

<sup>155</sup> Fabris (2003, p. 64).





Imagem 16. Untitled Film Still #7, 1979



Imagem 17. Untitled Film Still #48, 1979





Imagem 18. Untitled Film Still #24, 1978



Imagem 19. Untitled Film Still #25, 1978



Imagem 20. Untitled Film Still #57, 1980



Imagem 21. Untitled Film Still #58, 1980



Imagem 22. *Untitled Film Still #59, 1980*

As personagens são captadas em pose deliberada em momentos íntimos, solitárias e com um ar frágil<sup>156</sup>, e a forma e direcção para onde olham levam a pensar que também são olhadas sob três vértices possíveis: da câmara fotográfica, que pressupõe, também, o do espectador e, ainda, um que é apenas insinuado pela personagem, mas que não é visível, como retratam *Untitled Film Still #10*, *Untitled Film Still #14* e *Untitled Film Still #65*. Como refere Judith Williamson<sup>157</sup>, de acordo com Cruz, Smith e Jones (1997, p. 3), estamos perante uma série de fotografias que transmitem a sensação de conflito, que a mulher diariamente experiencia, entre imagem e identidade, no sentido em que a imagem daquilo que somos, para verdadeiramente ser *a imagem de* tem de ser objecto do *olhar de*. As suas fotografias constituem uma denúncia dos lugares-comuns da mulher na sociedade, tomados doravante como clichés<sup>158</sup>.

---

<sup>156</sup> As fotografias que invocam o perigo relembram as tramas de Hitchcock com o seu voyeurismo e cenas de violência sobre a personagem.

<sup>157</sup> Confrontar Williamson, J. (1986). *Consuming passions*. London and New York: Marion Boyars Publishers.

<sup>158</sup> Cindy Sherman só parou os trabalhos de *Untitled Film Stills* quando esgotou todos os clichés existentes.





Imagem 23. Untitled Film Still #14, 1978



Imagem 24. Untitled Film Still #65, 1980

Os *film stills* subvertem a falsidade que está por detrás da representação (cinematográfica, neste caso) e o domínio de um público maioritariamente masculino, que, erradamente, conota essas imagens de *sexys*<sup>159</sup>. Por conta disto, Cindy Sherman constrói um mundo de imagens e de representações que denuncia a despersonalização e a identidade como encenação. A sua encenação evoca uma identidade ideologicamente construída. E a fotografia é o meio de comunicação de que a artista se serve para revelar aquilo que a sociedade faz por ser invisível, o que constitui um excelente suporte dos seus intentos, dada a influência que a "nova imagem"<sup>160</sup> exerce sobre uma noção de identidade que faz coincidir imagem (exterior) e subjectividade (interior).<sup>161</sup>

Porém, a encenação de Sherman não fica só pelo assumir os arquétipos femininos propostos pela fotografia, ela estende-se às determinações cinematográficas, na medida em que a pose que a artista assume nas suas performances está intimamente relacionada com um tipo de linguagem cinematográfico<sup>162</sup>. Esta confluência dos dois meios revela-se na presença da máquina fotográfica nas composições (*Untitled Film Still #6*).

<sup>159</sup> Cf. Galenson (2009, p. 103).

<sup>160</sup> Fabris (2003, p. 67).

<sup>161</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 67).

<sup>162</sup> A originalidade de Cindy Sherman reside no uso nostálgico que faz dos métodos recorrentes na produção dos filmes dos anos 50.



Imagem 25. *Untitled Film Still #6*, 1977

Dando continuidade à sua denúncia, nas séries *Rear Screen Projections* (1980) e *Centerfolds* ou *Horizontals* (1981), e com fotografias de grande formato, a artista toma por modelo a ficção dos cenários televisivos ou a composição própria das revistas pornográficas. Aqui, a ênfase recai nas sensações despoletadas no espectador quando este olha para mulheres que, por vezes, também olham. Resta, porém, a dúvida de saber para quem olham as personagens encenadas por Cindy Sherman: se para o espectador, implicando-o na cena fotográfica, como acontece na série *Pink Robes* (1982), em que as personagens o olham directamente, se para um olhar presumivelmente presente na cena.

Em *Rear Screen Projections* o tema central (à imagem da série anterior) respeita à relação entre a representação feminina e os *mass media*. No entanto, as representações são mais contemporâneas do que as da série anterior, voltadas para os fins da década de 60/70<sup>163</sup> e a directriz assume uma dimensão mais televisiva, inspirada na estrela televisiva da série *The Mary Tyler Moore Show*<sup>164</sup>, Mary Richards<sup>165</sup>. Retratando uma mulher trabalhadora

---

<sup>163</sup> Grande parte destas performances representa a jovem mulher da classe média.

<sup>164</sup> *Untitled Film Stills* e *Rear Screen Projections* constituem exemplos da crítica dirigida por Cindy Sherman à retórica cinematográfica e televisiva, configuradoras da representação social do feminino que circunscreve os limites dentro dos quais um indivíduo *pode* ser mulher. A dialéctica que é estabelecida entre

solteira, oscilando entre a assertividade e a submissão, a série televisiva reflecte a ambivalência da forma como os *mass media* representavam as reivindicações das mulheres. Regista-se uma mudança ao nível da abordagem e da técnica da artista, na medida em que a figura que é representada surge mais associada a uma rotina diária do que a um referencial de um estereótipo social.<sup>166</sup> Nem sempre as personagens surgem centradas, confinando-se, apesar de tudo, dentro dos limites da moldura fotográfica, “*apparently caught unawares in the course of a narrative situation, the exact nature of which is not immediately apparent*”<sup>167</sup>.

Ao contrário da anterior, *Rear Screen Projections* é uma série de fotografias a cores<sup>168</sup>, onde Cindy Sherman faz sobressair, ainda mais, o artificialismo, por meio da projecção de diapositivos<sup>169</sup> que servem de cenário<sup>170</sup> para as personagens<sup>171</sup>, que, agora, ao invés de uma explícita atitude de expectativa que causa a nostalgia de um filme antigo, aparecem mais independentes e autoconfiantes, o que é imediatamente perceptível pelos seus vestuário e penteados, assim como por uma postura mais desinibida. A vítima e a mulher fatal de *Untitled Film Stills* cedem lugar a uma mulher confiante e independente. Veja-se *Untitled #72* (uma mulher com um chapéu, envolta num mistério, que devolve à câmara um olhar confiante) e *Untitled #76* (uma mulher a beber cerveja). E, como salienta Fabris (2003), o artificialismo em que está envolto o processo identitário feminino é representado através de uma atitude de independência das personagens<sup>172</sup>. As imagens são muito realistas, por vezes recortadas, contrastando com o efeito nublado dos cenários, seja num ambiente exterior ou num interior<sup>173</sup>, conferindo, desta forma, uma intensidade à cena.

---

representação e auto-representação prende-se com um recurso estratégico encontrado pela artista para que a ficção, a *pose*, do processo identitário fique bem registada.

<sup>165</sup> Cf. Amanda Cruz (1997, p. 5); Fabris (2003, p. 65); Cruz, Smith e Jones, (1997, p. 5).

<sup>166</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 6).

<sup>167</sup> *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 6).

<sup>168</sup> Enquanto os cenários a preto e branco propiciam a distância da personagem, os cenários a cores fundem-se com a própria personagem.

<sup>169</sup> Note-se que, já, *Untitled Film Still #21* (1978) foi criada no estúdio da Sherman: a cidade que serve de cenário é resultado de uma projecção.

<sup>170</sup> O fundo é projectado em *close up* ou a media distância (Cf. *Cindy Sherman Retrospective*, KUB, p. 6).

<sup>171</sup> Para tal, Cindy Sherman apropria-se de alguns truques do cinema, do teatro e da publicidade (Cf. Mooney, 1999, p. x), assumindo-se como um “*deus ex machina*”, autor de fantasias.

<sup>172</sup> O modelo centra-se, agora, não na garota, como em *Untitled Film Stills*, mas na mulher mais madura, autoconfiante e independente.

<sup>173</sup> A fusão de paisagens do interior e do exterior projecta-se na falta de distinção entre auto-expressão e expressão cultural na fotografia de Cindy Sherman.



Imagem 26. Untitled #72, 1980



Imagem 27. Untitled #76, 1980

No entanto, tal como a mulher de *Untitled Film Stills*, também a mulher de *Rear Screen Projections* tem consciência de que está a posar. As suas atitudes parecem premeditadas: o olhar furtivo da personagem de *Untitled #66* (1980); o ensimesmamento da personagem de *Untitled #69* (1980); o estado de concentração da personagem de *Untitled #70* (1980); o ar



de mistério da personagem de *Untitled #72* (1980); a aparente distração da personagem de *Untitled #74* (1980) e o atrevimento da personagem de *Untitled #76* (1980).<sup>174</sup>



Imagem 28. *Untitled #66*, 1980



Imagem 29. *Untitled #70*, 1980

---

<sup>174</sup>Cf Fabris (2003, pp. 65-66).





Imagem 30. Untitled #74, 1980

Da mesma forma que as personagens da série anterior, também as desta série parecem ser olhadas por alguém com quem interagem, mas com um olhar dissimulado. A mulher *de* Sherman é representada como produto de um olhar – masculino – que a investe de significados e papéis assumidos como *naturalmente femininos*. Digamos que o censor (super ego) da mulher é masculino e, digno de maior atenção ainda, reside dentro da própria mulher. Então, censor e censurado co-existem num mesmo espaço – a mulher. A mulher sabe-se olhada e, por conta disto, a sua auto-representação persegue-a em todas as situações e revela-se de crucial importância quando sabe, desde logo, que a forma como o outro a vê tem repercussões sociais e, conseqüentemente, individuais. É esta mulher que Sherman nos apresenta: um puro jogo de aparências, produto de uma construção submissa ao olhar do outro. E se nos *Untitled Film Stills* a artista já problematizava a questão da aparência feminina, em *Rear Screen Projections* esta denúncia é muito mais acentuada pela própria composição que está subjacente à representação: “a imagem da mulher adere à superficialidade da projeção de maneira a criar um efeito de bidimensionalidade que só faz reforçar a idéia de uma construção absoluta”<sup>175</sup>. O mesmo é dizer que, integrando a personagem de forma absoluta numa projecção, a artista dá um sentido de pura artificialidade, em que a encenação não é mais simplesmente encenação, mas, sim, uma

---

<sup>175</sup> *Idem, Ibidem* (p. 66).

absoluta construção<sup>176</sup>. Com isto, Sherman dilui a fronteira que existe entre o *eu* do indivíduo e o contexto em que está inserido e, por associação, crítica e desmonta o elo que a sociedade cimentou entre imagem e identidade.

Por seu lado, as *Centerfolds* ou *Horizontals*, encomendadas pelo *Artforum*<sup>177</sup>, são imagens carregadas de uma ironia chocante relativamente às estrelas do mundo da pornografia, mas com o objectivo de tratar a vulnerabilidade feminina. As fotografias a cores começam a revelar a existência de uma interioridade associada à aparência, começando a artista a explorar a dicotomia interioridade/exterioridade feminina.

De formato horizontal, nesta série, a maior parte das personagens surge deitada (no chão, no sofá ou na cama) e o enfoque recai sobre a figura, e a sua emoção, ansiedade e fantasias<sup>178</sup>, e em todo o processo de transformação, mediante o recurso a maquilhagem, roupas, penteados e adereços. Aqui, as roupas são de grande importância e constituem, elas próprias, o cenário onde figurará a personagem<sup>179</sup>.

As suas composições assemelham-se às fotografias das revistas pornográficas e as personagens são raparigas jovens, que, pensativas, olham para o infinito, cuja perspectiva e forma alegam uma vulnerabilidade<sup>180</sup>. Estas, *perdidas* nos seus pensamentos, deixam ver levemente os seus corpos. Para além de mostrarem vulnerabilidade, mostram, também, que estão sexualmente disponíveis, como se de uma vítima ou heroína de um melodrama romântico se tratasse<sup>181</sup>.

Já em *Pink Robes* (1982), a performance de Sherman faz alusão às modelos entre as várias sessões fotográficas, sem qualquer produção e que olham fixamente o espectador. Se apontarmos o trabalho da artista para uma autobiografia, faz sentido referir, a respeito desta série, a posição de Peter Schjeldahl<sup>182</sup>, segundo o qual, como aludem Cruz, Smith e Jones (1997, p. 7), nesta série, Sherman busca a sua própria identidade.

---

<sup>176</sup> As projecções de *Rear Screen Projections* fazem lembrar os cenários que serviam de fundo nos ateliers de fotografia dos anos 50 e que conferiam “*uma aura teatral ao indivíduo que se posicionava perante a câmara*” (Fabris, 2003, p. 71). Esta opção de composição tem o propósito de criticar a aparência subjacente ao processo identitário e a encenação da pose social numa sociedade que estabelece uma intrincada relação entre imagem e subjectividade.

<sup>177</sup> As imagens ironizam com a “*soft-core pastiche*” (Mulvey, 1996, p. 69).

<sup>178</sup> Cf. Mulvey (1996, p. 69).

<sup>179</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 6).

<sup>180</sup> Cf. Cruz, Smith e Jones (1997, p. 6).

<sup>181</sup> Cf. Mulvey (1996, p. 69).

<sup>182</sup> Confrontar Schjeldahl, P. (1987). *The Oracle of images*. In *Cindy Sherman*, (p. 10). New York: Whitney Museum of American Art.

Nota-se nestas fotografias uma significativa mudança no percurso da artista. Ao contrário das séries anteriores, marcadas por uma forte encenação e artificialismo, a personagem olha directamente para a câmara fotográfica, especificamente para o espectador, e, ao mesmo tempo, parece não encenar nenhuma pose para a fotografia<sup>183</sup>, ironicamente, uma forma de Sherman mostrar o natural como uma outra forma de disfarce.<sup>184</sup>

Por outro lado, apesar de apresentar, ainda, uma vulnerabilidade, ao olhar directamente o espectador, coloca em causa o próprio olhar *voyeurista* que recai sobre ela<sup>185</sup>. É como se nós, espectadores, fossemos colocados perante a “*perversidade de nosso próprio olhar*”<sup>186</sup>. O espectador, que se achava confortável no seu olhar de *voyeur*, vê-se, agora, confrontado com o seu próprio *voyeurismo* que tendencialmente o perturbará cada vez mais.



Imagem 31. Untitled #102, 1981



Imagem 32. Untitled #116, 1982

---

<sup>183</sup> Por exemplo, a personagem surge como se fosse apanhada desprevenida à saída da cama ou do banho, cobrindo com decoro o seu corpo.

<sup>184</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 6).

<sup>185</sup> Temos os exemplos de *Untitled #102* ao *Untitled #116* (1982) em que as imagens parecem recortadas «à justa» e as personagens ostentam um ar insensível, conseguido pelo contraste luz-sombra (Cf. *Cindy Sherman Retrospective*, KUB, p. 7).

<sup>186</sup> Alessandra Ribeiro (2010, p. 118).

Nas *Fashion Photos* (1983-84; 1993-94), patrocinadas por designers como Jean-Paul Gaultier, Comme des Garçons e Dorothee Bis, Sherman realizou quatro grupos de trabalhos de fotografia relacionadas com a moda<sup>187</sup>. Apesar dos dez anos que separam estes dois conjuntos de fotografias, elas têm em comum o uso de roupas da alta-costura e, à semelhança de outras personagens, são associadas a meros objectos para embelezar<sup>188</sup>.

O propósito consiste numa versão oposta dos editoriais glamourosos de moda<sup>189</sup>. Assim, nesta série de fotografias com luz forte e cores que contrastam entre si, a ironia da artista recai sobre a imagem feminina destinada ao consumo erótico, subvertendo os padrões de sedução e de elegância<sup>190</sup>. Estamos longe de encontrar a leveza e a elegância do corpo perfeito pretendidas pelo mundo da moda. Por detrás da máscara cosmética, que embeleza os corpos destinados às revistas de moda, surgem seres grotescos, que de tão estranhos causam ansiedade no espectador.<sup>191</sup>

A artista leva o grotesco mais longe ao colocar a moda, e com ela o culto da beleza, e o disforme ou o patológico num mesmo plano. A apresentação é demasiadamente perturbadora<sup>192</sup>, como se tudo o que fora imposto à mulher em prol da beleza a tivesse conduzido à destruição. Aparentemente loucas e com uma pose exageradamente teatral, as personagens mostram-se fascinadas com os modelos da alta-costura que envergam, ou afectadas, o que também é, embora de forma subtil, visível em algumas destas fotografias, pelo envelhecimento, como por exemplo em *Untitled #276* e *Untitled #282*. Nos trabalhos posteriores, destinados para a *Vogue*, Sherman apresentou personagens ainda mais bizarras e cenários mais dramáticos. Os aspectos acentuados nestas imagens, por um lado, voltam o trabalho de Sherman para o domínio do grotesco e, por outro, permitem interpretá-lo, em viés feminista, e muito para além de uma simples denúncia do lugar destinado à mulher pela sociedade, como o apontar do feminino como uma possibilidade da condição humana.

---

<sup>187</sup> Cf. Cruz, Smith e Jones (1997, p. 8).

<sup>188</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 7).

<sup>189</sup> A moda é um meio que a mulher tem ao seu dispor para se transformar e os anúncios publicitários com ela relacionados *prometem* transformar qualquer mulher numa *mulher de sonho*, “into a more perfect version of herself”, como refere Cruz, Smith e Jones (1997, p. 8). Para além do mais, Por detrás das tão pretendidas originalidade e criatividade da alta-costura, e paralelamente aos seus anúncios, está presente, embora possa ser de forma subtil, a normatividade da imagem/aparência socialmente definida.

<sup>190</sup> Inspiradas no mundo da moda, as personagens desta série são “*aterrorizantes, feias, com esgares olhares esbugalhados, bizarras, loucas, sinistras*” (Ribeiro, 2008a, p. 37), como se das imagens da mulher *glamour* restasse, apenas, uma mulher destruída.

<sup>191</sup> Cf. Mulvey (1996, p. 70).

<sup>192</sup> “*As mulheres vestidas em roupas de luxo de estilistas famosos aparecem como suicidas, os olhares loucos, os cabelos despenteados, os rostos perturbados, as aparências destruídas...*” (Alessandra Ribeiro, 2010, p. 118).



Imagem 33. Untitled #276, 1993



Imagem 34. Untitled #282, 1993

Uma nova modificação é reconhecível a partir de 1985: as máscaras entram na composição dos seus trabalhos e o tema dominante passa a ser o retrato modelo.

Nas séries *Fairy Tales* (1985) e *Disasters Pictures* (1986-1989), Cindy Sherman acentua o horror das suas personagens, ora através de efeitos de luz, ora através de personagens bizarras, em que os artifícios utilizados na sua construção (máscaras e próteses) são de tal forma visíveis, que não restam dúvidas de se tratar de uma farsa construída. Aliás, uma denúncia mais notória nestas composições fotográficas que nas precedentes, ainda que a farsa seja sempre objecto dos seus trabalhos, como por exemplo, quando o disparador da máquina fotográfica é colocado na própria composição. Com isto, o horror substitui a ironia e, em última análise, deparamo-nos com a ideia de ausência do humano, que se perde em carne, sangue e dejectos.

O corpo representado é ambíguo, um misto de orgânico e artificial, humano e inumano. Com estes trabalhos, Sherman transcende os limites da realidade e, embora de forma irónica, a artista perturba o espectador com cenários e personagens surreais. Fazendo justiça à realidade fragmentada em que se converteu o indivíduo da sociedade contemporânea e à sua suposta dissolução, bem como ao resultante descontentamento do discurso social instituído, sobretudo quando se trata de questões que respeitam a “*el sexismo, la homofobia, el sida, la prostitución, la brutalidad social o los derechos de reproducción*”<sup>193</sup>, Cindy Sherman profana o corpo.

---

<sup>193</sup> Escudero (2007, p. 152).

As imagens são de dejectos, aquilo que socialmente é rejeitado e, portanto, ocultado por detrás de um discurso que enleva *uma vida de sonho*. O corpo (feminino) é representado desprovido do véu cultural e, por conta disso, desprovido de beleza e sentido. Um discurso que espelha o caos e a violência que caracterizam a sociedade e, por este meio, dá-se a conhecer o lado obscuro da condição humana<sup>194</sup>.

O corpo perde a sua aura de beleza e transforma-se num objecto que causa repugnância e perturba a identidade. A retórica de Sherman aposta no impacto de imagens que retratam a realidade de uma sociedade de consumo desumanizada e como que *transporta* o espectador para as *entranhas* dessa mesma sociedade. A sua fotografia capta e captura uma realidade que é visível aos olhos de cada um, mas porque demasiado banal, não constitui objecto de atenção e reflexão. Por conta disto, a artista, ao subverter de forma irónica os estereótipos sociais, deposita a energia das suas composições e o, pretendido, despertar consciências no choque e na provocação.

Numa outra perspectiva, mas não desfasada das anteriores, estas personagens bizarras podem ser interpretadas como produtos, não só da violência, mas, também, da negligência da sociedade, como, por exemplo, as personagens da literatura do século XIX – Frankenstein de Mary Shelley e o Corcunda de Notre Dame de Victor Hugo, que, apesar de tudo, ainda mostram um resquício de humano. Ou, ainda, que estes corpos horríveis de Sherman retratam uma espécie de submundo que todos nós guardamos e que receamos que, a todo o momento, possa despoletar e remeter-nos para fora dos limites do que a sociedade considera como aceitável. Talvez seja esta a razão pela qual as figuras de Sherman, apesar de horríveis, não deixam de transparecer a presença do humano.<sup>195</sup>

Em *Fairy Tales*, por exemplo, Cindy Sherman cria contos-de-fada violentos, em que emergem figuras grotescas – seres disformes e aterrorizadores – que nada se assemelham com as dos contos-de-fada infantilizados, adocicados e sexistas (a princesa que espera o príncipe encantado). A artista parece corporalizar o subconsciente em figuras bizarras, como aquelas que têm chifres ou um focinho ou, ainda, aquelas que possuem uma forma híbrida, que causam horror, o que é conseguido através de um uso, também ele grotesco, da maquilhagem e de adereços, ofuscando, desta forma, a identidade sexual<sup>196</sup>.

---

<sup>194</sup> Como refere Escudero (2007, p. 153): “*Una realidad terrible y grotesca que colinda com el mundo de los sueños y de los delirios*”.

<sup>195</sup> Cf. Cruz, Smith e Jones (1997, p. 10).

<sup>196</sup> Cf. Mulvey (1996, p. 71).

Uma série, portanto, que conta com a co-presença da fantasia e do grotesco, cenários que causam algum desconforto, na medida em que não transparecem a felicidade característica dos contos infantis,<sup>197</sup> resultando numa visão perturbadora por parte do espectador. O artificialismo vigora e introduz-se o inumano: pela primeira vez, Sherman trabalha com manequins e próteses, não se preocupando em os ocultar. E, apesar do modelo que está por detrás desta série serem os contos-de-fada, por vezes, não é evidente a correspondência. Há, no entanto, a possibilidade de interpretarmos estas composições fotográficas como uma incursão da artista para o espectador nelas projectar as suas próprias fantasias.<sup>198</sup>

Uma vez mais, é a ilusão, a aparência que Cindy Sherman denuncia. O intento da artista passa por mostrar que a realidade que nos é dada não passa de um engodo. Uma ingenuidade infantil que se perde no meio de uma realidade tenebrosa que é apresentada como *a desvelada*: a violência e o caos que caracterizam o mundo contemporâneo. Às personagens monstruosas que a artista cria para os contos infantis, seguem-se cadáveres humanos, em que a decomposição se evidencia face ao sexo.

Com isto, o acto provocatório de Sherman perpassa, não apenas cada uma das composições ou séries fotográficas, mas agudiza-se com a evolução da sua obra. Noutros termos, a artista provoca transtorno no espectador com cada uma das suas fotografias e séries fotográficas, mas o seu trabalho, no seu conjunto, é todo ele provocação que se torna mais acutilante à medida que nos aproximamos das obras mais recentes, nas quais vemos as personagens perderem todo o *glamour* até degenerarem em “*cuerpos tumefactos, sexualmente dominados e, incluso, reemplazados por diferentes elementos protésicos que, de alguna manera, anunciam la llegada del cyborg*”<sup>199</sup>. O clássico desejo de beleza é substituído por uma sensação de ruína, pelo artificial, pelo protésico, enfim, pelo sucumbir às transformações (se quisermos, mutações) corporais proporcionadas pela tecnologia e pelas patologias sociais.

A introdução da categoria *cyborg* na composição shermaniana remete-nos para uma denúncia do mal-estar social assente na fragmentação do sujeito e na multiplicação das identidades<sup>200</sup>. E, se a isto acrescentarmos a(s) figura(s) ambígua(s) de Sherman, parece estarmos perante uma postura que contrasta com a autoridade clássica, que estabeleceu

---

<sup>197</sup> Cf. Koneski (2007, p. 45).

<sup>198</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 7).

<sup>199</sup> Escudero (2007, p. 154).

<sup>200</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 155).

uma relação tão natural quanto essencial entre constituição corpórea e género. Digamos que no *cyborg* figura um prenúncio de um futuro aberto à diferença e à ambiguidade<sup>201</sup>. Não somos necessariamente homens e mulheres em conformidade com o corpo com que nascemos. E estas duas categorias podem alternar-se no mesmo corpo, numa androginia cambiante que desconstrói toda a lógica heterossexual androcêntrica. Para além do mais, o *cyborg*, entendido como o corpo humano tecnologicamente transmutado é, ele próprio, um factor de exigência de reflexão e de re-conceptualização das categorias de género.

Neste sentido, as suas fotografias são compostas de ambiguidade, colocando em causa os cânones estéticos prevaletentes que faziam coincidir imagem artística e beleza<sup>202</sup>. Construções híbridas, em sintonia com o ambiente em que vive o corpo humano em pleno século XX (as transformações corporais e o transexualismo são disso um bom exemplo), que, podemos dizer, ao mesmo tempo que conduzem a um estranhamento, diluem a fronteira existente entre a vida dos indivíduos, a realidade e a arte, a imagem reproduzida.

Em *Bus Riders* (1976-2005), *History Portraits* ou *Old Master* (1989-1990), Cindy Sherman mostra, com uma capacidade de escrutínio que resvala a farsa, a ironia e o grotesco, que a sua denúncia e crítica estão para além das questões de género e, portanto, das questões feministas. Por exemplo, na segunda série, a artista tece uma dura crítica à História da Arte como farsa, de resto, o que a artista já tinha feito em relação ao lugar da mulher na sociedade e aos papéis que lhe foram destinados. Em *Tableaux Vivants* (1987) é notória uma atenção para os retratos, reproduzindo quadros famosos, como os de Rafael e de Caravaggio<sup>203</sup>. Também aqui o corpo da artista continua a ser o suporte das suas reproduções, recorrendo frequentemente ao uso da maquilhagem e de vestuário para que, tornando-se irreconhecível, se identifique o mais possível com a personagem a representar.

---

<sup>201</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 155).

<sup>202</sup> Cf. Marchi (2009, p. 11).

<sup>203</sup> O quadro foi produzido no Século XVI e a fotografia de Cindy Sherman (*Untitled #224*) quase 400 anos depois. Por meio da reunião de uma série de elementos, a artista re-cria o mesmo ambiente e a mesma atmosfera sensual da pintura: a coroa de flores na cabeça, o contraste claro-escuro, a sensualidade do ombro nu. Estamos, portanto, uma re-criação do quadro de Caravaggio (Cf. Renata da Silva de Barcellos, p. 2). Em contrapartida, os ornamentos (roupas, a maçã, a tapeçaria) marcam uma crítica à ilusão artística. Parece haver uma reincarnação das práticas patriarcais artísticas, com base numa espécie de *fotomimesis*, mas censuradas com base na aparência de drogado que dada a Baco, como se essas práticas fossem constitutivas de um forte mecanismo opressor da subjectividade (Cf. Singer, 2003, p. 261). Por conta disto, o trabalho de Cindy Sherman abre espaço para uma reconciliação entre o estético e aquilo que, de uma forma mais subjectiva, se encontra para lá do estético – os interesses pessoais, nomeadamente os políticos, por parte dos artistas.





Imagem 35. Untitled #224, 1990

Podemos considerar que, também, em *History Portraits* há uma simulação dos modelos veiculados pelos *mass media*, todavia atendendo a uma época mais antiga<sup>204</sup>. Trata-se de 35 trabalhos que contêm uma interpretação de Sherman sobre as obras dos grandes mestres das Belas Artes, como Holbein, Goya and Ingres<sup>205</sup>. A artista transfigura-se, recorrendo a roupas, adereços e maquilhagem, de forma a encarnar as diferentes figuras das obras-primas<sup>206</sup>. São apresentadas figuras femininas e masculinas, sendo, no entanto, as mais reconhecidas e humorísticas as composições que contêm as primeiras, por exemplo, quando a artista introduz nas suas composições seios falsos (*Untitled #216*), criando cenários caricatos, e, desta forma, ridiculariza as obras de arte que faziam referência à figura feminina.

Esta série, no seu todo, ataca os cânones tradicionais da representação artística e coloca em questão o ideal de beleza e o conceito de génio, denunciando as obras dos grandes mestres da pintura como produtos das convenções de género. A ironia recai sobre a produção renascentista de grandes telas a óleo sobre temas bíblicos que, na perspectiva de Cindy

---

<sup>204</sup> “*Sherman is motivated by the external influence of the media*” (Cruz, Smith e Jones, 1997, p. 14).

<sup>205</sup> Cf. Phelan (2005, p. 66).

<sup>206</sup> Cf. Cruz, Smith e Jones (1997, p. 10).

Sherman, expressam o poder masculino: *Untitled #228* (1990) é uma representação gigantesca, ao estilo popular e mesmo cinematográfico, de uma personagem bíblica – Judith.



Imagem 36. *Untitled #216*, 1989



Imagem 37. *Untitled #228*, 1993

De tão bizarras que são, as encenações de Sherman transcendem os limites do que, ao nível da fotografia, é apresentável. Subvertendo a técnica *trompel'oil* e o recurso a próteses força o espectador a confrontar-se com a artificialidade<sup>207</sup> (subentendida como estando por detrás da criação artística). Assim, algumas destas reconstruções são verdadeiras caricaturas dos originais, especialmente quando a artista, através da maquilhagem e da colocação no corpo de partes artificiais, *envelhece* as personagens. A ironia estende-se aos clichés normalmente associados à representação dos idosos, como a velha e a bruxa, como também ao receio, incrustado na nossa cultura, de envelhecer e assistir à decomposição do corpo.

<sup>207</sup> Cf. Mirzoeff (1995, p. 118).

Nas séries *Civil War* (1991), *Sex Pictures* (1992) e *Horror and Surrealist Pictures* (1994-1996), o grotesco assume maiores proporções. A artista apresenta próteses fragmentadas, indicadoras de um cenário de destruição.<sup>208</sup>

Apesar de já não estarmos perante o carácter sedutor de trabalhos anteriores, em que a objectiva da máquina fotográfica recaía na fragilidade e subtileza femininas, a artista continua a provocar o espectador com um mal-estar ainda mais intenso, por meio de um carácter vincadamente artificial das composições, de artifícios tão explícitos quanto o sexo das suas personagens.

As *Civil War* são uma referência ao conflito entre os estados Americanos do Norte e do Sul (1861-1865) e, evidentemente, a toda a violência estampada no mundo contemporâneo. Trata-se de uma série que se constitui de pormenores de cadáveres, sobretudo pés e mãos, dispersos pela terra, com a qual se vão confundir.<sup>209</sup>

*Sex Pictures*, por exemplo, resvala a pornografia. Numa época em que se questiona o que poderá ser considerado obsceno na arte, Sherman, contra a censura, cria imagens que tematizam explicitamente os actos sexuais e que podem ser consideradas, apesar de conterem uma certa subtileza<sup>210</sup>, pornográficas. A ilusão é notória e denuncia o artificialismo que está por detrás da produção de imagens. O objecto da crítica e da ironia de Sherman é a pornografia, ridicularizada por meio do recurso a manequins violentados que dão origem a imagens grotescas, que, e porque em certa medida familiares, o espectador não consegue ignorar<sup>211</sup>.

Mais do que a pose das personagens, o que mais perturba o olhar do espectador é o paradoxo resultante da conjugação estabelecida entre o inumano e o desejo sexual, mas que, ao mesmo tempo, deixa entrever algo de humano nas personagens, com base na sua pose e no seu olhar. A artista como que coloca o espectador entre o humano e o inumano, o limiar ténue daquilo que poderá, ou não, ser considerado transgressão?<sup>212</sup>

---

<sup>208</sup> Cite-se Ribeiro (2008a, p.38): “Os cadáveres artificiais em estado de putrefacção provocam tanta repulsa quanto os manequins, pedaços de corpos e bonecas de sex-shop, que agrupados das maneiras mais bizarras, apelam para uma sexualidade perversa, inquietante e desconfortante.”

<sup>209</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 8).

<sup>210</sup> Segundo *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 7), as fotografias que compõem esta série não são exclusivamente pornográficas: umas dão-nos uma visão obscena do corpo, outras são uma clara alusão a práticas sexuais específicas.

<sup>211</sup> Cf. Cruz, Smith e Jones (1997, p. 12).

<sup>212</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 7).

E, precisamente, o absurdo impera quando Cindy Sherman, nas suas personagens de horror, sobrepõe máscaras umas às outras ou junta fragmentos de manequins que dão origem a figuras estranhas, ao mesmo tempo que mostra o interior e o exterior do corpo, dando a ideia de que ainda persiste algo de humano. À semelhança dos surrealistas, a artista sobrepõe a repulsa ao fascínio e à sedução de composições anteriores. É o caso de *Horror and Surrealist Pictures*, em que Sherman, pela primeira vez se socorre da técnica da máquina fotográfica para controlar a representação, de resto, uma técnica já utilizada pelos surrealistas como uma dupla representação<sup>213</sup>, e volta a trabalhar com manequins e máscaras, criando cenários de cores vivas, mas arrepiantes de horror. Os corpos são fragmentados e reconstruídos, mas cada fragmento, sinistramente, aparenta ter vida autónoma. A artista parece querer atacar algum resquício que tenha sobejado do ideal surrealista sobre a condição da mulher e o belo feminino<sup>214</sup>.

Nas séries *Masks* (1995) e *Broken Dolls* (1999) é notório um afastamento do mundo humano. As máscaras disformes e horríveis ganham vida própria<sup>215</sup>, já nada escondem e os manequins fragmentados e colocados em posições obscenas remetem para o absurdo e, porque completamente alheios a qualquer coisa que faça lembrar o humano, provocam uma sensação de conforto.

Tal como em *History Portraits*, também na série *Masks* a artista crítica a ideia de original. Na primeira, dirigida à História da Arte, recorre de forma explícita a artifícios que são expostos perante o olhar do espectador, na segunda, voltada para o feminino, a artista mostra que o desvelamento masculino “*enquanto recurso às origens*”<sup>216</sup> não passa de uma farsa que, essa sim, tem de ser desvelada, o que nos leva a concluir que a crítica de Sherman dirige-se mais precisamente à lógica androcêntrica, uma lógica “*preenchida de absolutos, de verdades, de originais*”<sup>217</sup>.

Na série de 1999, a artista faz uma alusão ao surrealismo de Man Ray e Claude Cahun e regressa à fotografia a preto e branco. O humano desaparece por completo e as figuras são bonecas mutiladas e remontadas em posições obscenas<sup>218</sup>, repletas de intensidade e

---

<sup>213</sup> Cf. Cruz, Smith e Jones (1997, p. 14).

<sup>214</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 8).

<sup>215</sup> Por exemplo, em *Masks*, o sujeito da imagem é a máscara, que substitui o humano e ganha autonomia (Cf. *Cindy Sherman Retrospective*, KUB, p. 8).

<sup>216</sup> Alessandra Ribeiro (2010, p. 121).

<sup>217</sup> *Idem, Ibidem* (pp. 121-122).

<sup>218</sup> Uma espécie de *déjà vu* das *Sex Pictures* (1992) e *Horror and Surrealist Pictures* (1994-96).

expressividade, que olham para o espectador, a maioria das vezes directamente, outras manifestando um desprezo e agressividade<sup>219</sup>.

Em *Hollywood* ou *Hampton Types* (2000-2002) e *Clowns* (2003-2004), a artista volta a colocar personagens nas suas composições, mas sem o fascínio das séries anteriores. Perde-se o *glamour* das personagens dos filmes de Hollywood e das revistas pornográficas e de moda. É a narrativa da decadência. Um «golpe» de fúria da artista sobre a imagem da mulher dócil, frágil e delicada, reforçada pelos clichés e pelas representações artísticas ao longo da História da Arte.

Personagens na fase de decadência que, a tudo o custo, e recorrendo a artificialismos, procuram a imagem de outrora, capaz de lhes garantir a atenção e reconhecimento perdidos: representam-se pessoas que fracassaram no mundo da representação e que, entretanto, seguiram outras profissões (na área do secretariado, da limpeza e da jardinagem, por exemplo), mas que, aqui, e apesar de tudo, posam como se de um *casting* se tratasse, numa espécie de auto-promoção que tem um trato de humor<sup>220</sup>.

O gosto de Sherman pelo disfarce e pela transformação, o jogo entre a ironia e o grotesco e os seus expectáveis excessos e paradoxos deixavam antever o inevitável aparecimento da figura do *clown* – o palhaço. Por detrás da maquilhagem do palhaço – uma máscara alegre – sobressai uma certa ambivalência e perversidade: *Untitled #411* e *Untitled #414*. O palhaço de Sherman não se enquadra nas convenções do palhaço tradicional.<sup>221</sup>



Imagem 38. *Untitled #411*, 2003



Imagem 39. *Untitled #414*, 2003

---

<sup>219</sup> Cf. Becker (2002); *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 9).

<sup>220</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 9).

<sup>221</sup> Cf. *Cindy Sherman Retrospective* (KUB, p. 9).

Com um sorriso assustador, as figuras dos *clowns* apontam para o grotesco e, na medida em que a sua existência depende da sua imitação do outro, a artista, através destas figuras, questiona a *mimesis*, enquanto mecanismo para aceder à verdade, pois que a farsa reside precisamente no pressuposto da procura e da, consequente, descoberta da verdade, que, tanto na arte como no lugar da mulher, como, ainda, na redução da condição humana ao masculino e ao feminino, nos conduz ao estrépito da própria lógica androcêntrica, neste caso.

## Capítulo 2. Reproduções, corpo, auto-retrato e identidade

“Concatenações de estereótipos”, como salienta Portas (2010, p. 2), as imagens de Cindy Sherman são reproduções de reproduções<sup>222</sup>. Melhor dizendo, os seus trabalhos têm por base a cultura imagética vigente na sociedade contemporânea. É perceptível no trabalho da artista, uma apropriação<sup>223</sup> das imagens originárias de *uma* sociedade de consumo, ou, se quisermos, encenações de género construídas tendo por modelo as performances transmitidas pelos *mass media*<sup>224</sup>.

Ora, isto leva-nos a pensar que o intento do seu trabalho vai no sentido de denunciar a influência que as imagens, consequência de uma sociedade tecnológica, detêm sobre os indivíduos – na construção de identidades e de imaginários, desta forma resultantes de uma sociedade de consumo e do poder da imagem dos *mass media* – assim como a onnipresença dos *mass media* nas suas vidas. No entanto, pela forma paradoxal e irónica com que são tratados pela artista, e pelo modo como se socorre das suas técnicas, resta a dúvida de se tratar de uma denúncia ou de uma apologia<sup>225</sup>.

Posicionando-se contra uma atitude consumista para a qual somos coagidos pela própria cultura, portanto uma herança político-cultural, ao ponto de conduzir – e a artista fá-lo na sua própria obra – a uma desnaturalização do humano<sup>226</sup>, a crítica de Sherman recai sobre uma *sociedade do espectáculo*, que conduz ao empobrecimento e à inautenticidade do indivíduo. Seja por uma ausência de mecanismos de identificação, seja pela presença de ilusões forjadas por uma indústria de imagens, o *agora* autêntico caracteriza-se por um vazio, por uma opacidade que, alienante, faz prosperar mais ainda um fetichismo da imagem<sup>227</sup>. Deste modo, Cindy Sherman submete à sua crítica e ironia a farsa da vida supérflua que os indivíduos vivem. Uma vida moldada, quer por uma economia de

---

<sup>222</sup> Cite-se a autora (p. 2): “*Personagens dos cenários de Hollywood, de filmes de Douglas Sirk, de film noir, da Nouvelle Vague, do Snuff movies e da foto publicitária das revistas de luxo*”.

<sup>223</sup> Saliente-se o facto de, em finais da década de 70 e inícios da de 80, como refere Escudero (2003), no mundo da Arte se desenvolverem esforços no sentido de superar o minimalismo, de se estabelecer um diálogo com os meios de comunicação e de se viver um clima de crítica em relação ao estabelecido sobre *representação, génio, aura e obra de arte*.

<sup>224</sup> Escudero (2003) refere que as imagens de Cindy Sherman não são nem reproduções directas da realidade, nem produtos da sua imaginação, mas, sim, apropriações de imagens dos *mass media*.

<sup>225</sup> Cf. Alessandra Ribeiro (2010, p. 117).

<sup>226</sup> Cf. Singer (2003, p. 263).

<sup>227</sup> Cf. Fontenelle (2004, p. 2).



produção, quer pela «indústria dos sonhos» (entenda-se cinema, publicidade, revistas de moda...).<sup>228</sup>

Enquanto reprodução de reproduções, a obra da artista conduz-nos a um dos pressupostos que orientam a crítica feminista da representação: a realidade não é algo natural que possamos apreender de forma imediata, mas um produto de toda uma série de significações socialmente construídas, representações portanto, que, por sua vez, classificam e organizam essa mesma realidade segundo representações. Da mesma forma, as encenações/composições da artista podem ser vistas como montagens de representações, uma denúncia em que a artista ironicamente se socorre precisamente daquilo que pretende criticar – a representação – ao representar ela própria um conjunto de estereótipos originários de uma sociedade com uma visão binária e androcêntrica.

Este trabalho de reprodução conta com a artista, que se transfigura de várias maneiras<sup>229</sup>, como modelo na maioria das encenações fotográficas.<sup>230</sup> É perfeitamente visível nas suas performances alterações ao nível da cara e do corpo através de maquilhagem e de adereços que asseguram a construção das suas diferentes personagens<sup>231</sup>. E, como podemos constatar em vários dos seus trabalhos, o modelo é de tal forma re-criado que, mesmo não o citando directamente, a artista fá-lo ser facilmente reconhecível aos olhos do espectador, quer pela expressão, quer por gestos que lhe são característicos<sup>232</sup>.

Daqui podemos fazer derivar duas observações, que, em certa medida, conferem às composições em que Cindy Sherman figura como modelo um cunho feminista. Por um lado, a de que, desta forma, a artista mostra que controla a sua representação, ao mesmo tempo que denuncia a inexistência ao longo da História de modelos para as criações de mulheres artistas, o anonimato a que ficaram votadas mulheres-modelo, destituídas de identidade aos olhos dos homens-artistas, e, em paralelo a esta última, o controlo

---

<sup>228</sup> Esta estratégia de Cindy Sherman lembra uma das que, como refere Macedo (2010, p. 195) Griselda Pollock (Confrontar Pollock G. (1996). *Generations and geographies in the Visual Arts*. London and New York: Routledge, p. 6) aponta nas artistas contemporâneas – a de “*des-identificação*” – que visa coibir o espectador de se identificar com a realidade encenada, ilusória portanto, difundida pela cultura visual e literária, ao mesmo tempo que preconiza um rompimento com ideologias subjacentes e/ou emergentes de toda e qualquer opressão e ostracização conducentes a categorizações depreciativas.

<sup>229</sup> Cf. Vargas, Olivetto e Segantini (2009, p. 2).

<sup>230</sup> A personagem das fotografias de Sherman é e não é a artista: é a artista que dá corpo, mas, na realidade, é de uma outra pessoa que se trata. Será indicador de uma certa falta de coerência psicológica? Da artista ou da sociedade em geral?

<sup>231</sup> Cite-se Alfonso (2002, p. 201): “*Sherman si muestra los diversos rostros del prototipo femenino, y se sumerge en el papel de tal modo que es difícil reconocer el artificio de sus autoretratos*”.

<sup>232</sup> Cf. Ribeiro (2008a, 36).



subjectivo que os artistas (homens) exerciam sobre a representação feminina.<sup>233</sup> Por outro, a de que ao utilizar o próprio corpo como instrumento artístico, mostra interesse em materializar o *seu eu*, como se isso garantisse uma autêntica essência feminina à obra.

Por conta disto, as composições fotográficas de Sherman são suportadas por uma inteligibilidade corporal. O corpo *da e na* artista, mais do que uma reprodução encenada para comunicar com o espectador, é a própria mensagem. As suas performances têm uma inscrição corporal<sup>234</sup> que alia desejo e capacidade para desmontar e subverter os códigos que estão na base de um quadro de inteligibilidade e de um discurso representativo que assenta numa relação binária e assimétrica de poder, em que o masculino goza de um domínio sobre o feminino. Digamos que, numa transmutação corpórea, a artista denuncia o existente e reclama o ausente, ou seja, insurge-se, por um lado, contra convenções que determinam os indivíduos e, por outro, contra a inexistência de referenciais capazes de garantir a esses mesmos indivíduos um processo identitário desalienado<sup>235</sup>.

A representação corpórea que a artista faz da identidade incita-nos à procura de sabermos quem somos e, dada a forma como a artista coloca a imagem do seu corpo ao dispor do espectador, sabemos com a consciência que somos nós e ao mesmo tempo os outros, da mesma forma que os outros também são um pouco de nós.

Dado o lugar de destaque que ocupa nas artes visuais contemporâneas, o corpo pode ser considerado uma espécie de plataforma de protesto, onde os discursos reivindicativos são postos em acção<sup>236</sup>. Sublinhe-se, a este respeito, conforme salienta Macedo (2010, pp. 194 e 196), a posição de Judith Butler<sup>237</sup>, para quem o corpo, sustentáculo da arte feminina contemporânea, é um corpo socialmente politizado, uma superfície de amplas possibilidades interpretativas que participam no processo da construção identitária, ou a de Elisabeth Grosz<sup>238</sup>, que vê no corpo um mecanismo de “*luta e resistência*”. Num caso

---

<sup>233</sup> Cf. Bloch (2003, p. 103)

<sup>234</sup> Em Cindy Sherman, tal como em outros artistas, o corpo é, na expressão de Marco e Schmidt (2003, p. 2), “o *locus privilegiado*” da denúncia.

<sup>235</sup> A fotografia de Cindy Sherman é uma subversão da construção da identidade e dos modelos idealizados pela indústria do cinema e da informação jornalística. Os conceitos de *género*, *sexo*, *masculino* e *feminino* são construções sociais, representações portanto, e a performance, uma recorrente no trabalho da artista, permite uma re-avaliação, re-construção e subversão dos padrões de identidade e de construção da subjectividade.

<sup>236</sup> Cf. Escudero (2007, pp. 141-151).

<sup>237</sup> Confrontar *Feminist contentions*. (Introd. De Linda Nicholson). (1995). New York and London: Routledge.; Butler, J. (1990); Butler, J. (1993).

<sup>238</sup> Confrontar Grosz, E. (1995). *Space. Time and perversion: essays on the politics of the body*. New York and London: Routledge, pp. 35-36.

ou noutra, parece-nos legítimo considerar que o corpo encerra em si a capacidade de transformar e gerar significados e, com isto, de introduzir um determinado quadro de inteligibilidade.

Numa aproximação ao conceito performativo de Judith Butler, considerado segundo os princípios de inteligibilidade e transformação, o corpo é um corpo activo, o que constitui, desde logo, uma exigência de revisão dos modos de representação do corpo, conotado como uma instância ideologicamente determinada, onde se materializam as atitudes e as práticas dos indivíduos. O corpo não é, apenas, um corpo biológico, mas um corpo com inscrições sociais, cujo discurso é preciso subverter e desconstruir<sup>239</sup>, sendo que são os problemas sociais que envolvem o corpo que o fazem fragmentado.

Como salienta Escudero (2003, pp. 289-291), frisando a perspectiva de Judith Butler<sup>240</sup>, o sujeito e o género são cultural e linguisticamente construídos. «*Performado*» pela linguagem, o sujeito faz parte de um mundo simbólico que o configura. Com isto, desprovido de uma essência ontológica invariável que lhe confira autonomia, o sujeito encontra-se à *mercê* das diferentes codificações linguísticas. A identidade, neste sentido, resulta de um processo «*performativo*» de interações contingentes entre sujeitos, onde intervêm, também, a manipulação de objectos e as experiências de vida. No entanto, apesar de o corpo ser categorizado pelos padrões convencionalmente instituídos, tem, à parte, o poder de provocar no indivíduo disposições desviantes da convenção, levando, desta forma, a um questionamento sobre os padrões e normas socialmente estabelecidos, dos valores tidos como suporte da estrutura social, ou, inclusive, a uma reavaliação dos seus ideais reguladores.

Por outro lado, todas as nossas relações (sociais, emocionais, afectivas, valorativas, ...) se cruzam neste espaço privilegiado e comum – o corpo. Talvez seja esta uma das razões pelas quais Cindy Sherman tem no seu próprio corpo o suporte das suas performances<sup>241</sup>: estender este *loci* de relações a mais uma, de si com o espectador, para além do que

---

<sup>239</sup> Diz Escudero (2007, p. 151): “*El sexo anatómico y el cuerpo no son puros ni neutrales, sino que – al igual que la raza, la clase social o la naturaleza – constituyen el resultado de un complejo proceso de construcción sociocultural que responde a diferentes intereses y poderes*”.

<sup>240</sup> Confrontar Butler, J. (1990). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. London and New York: Routledge, pp. 1-34.; Butler, J. (1993). *Bodies that matter. On the discursive limits of »sex«*. London and New York: Routledge, pp. 1-16, 27-55 e 223-230; Butler, J. (1997). *Excitable speech. A politics of the performative*. London and New York: Routledge, pp. 40 e 137ss.

<sup>241</sup> O instrumento de representação de Cindy Sherman é o seu próprio corpo, que desaparece sob todo o artificialismo que a artista usa para encarnar as suas personagens, ou, ainda, se materializa num corpo de um realismo grotesco, um corpo em estado de putrefacção, capaz de se fundir com o que o rodeia.

também é possível vislumbrar a tentativa de recorrer a um espaço (o corpo) que é comum no dia-a-dia de todos e, desta forma, estreitar a semelhança com a realidade.

Para além do mais, a experiência resultante da encarnação de vários papéis e de várias personagens confere à artista a vivência e o conhecimento (*quasi in loco*) do lugar e papel que detêm em sociedade, assim como discernir os diferentes códigos corporais específicos das várias identidades sociais e sexuais, para além dos que estão fixados em sociedade<sup>242</sup>.

Poderá, também, ser uma forma que a artista encontrou para denunciar o isolamento a que está confinada a mulher (artista), ou uma espécie de incorporação, mesmo que inconsciente, que Sherman realiza do modo de ver feminino.

Por fim, o facto de a imagem do corpo ocupar um lugar de destaque na formação do *eu*, poderá fornecer-nos uma outra razão. Dito de outra forma, a imagem que o indivíduo tem do seu corpo serve de mediação no seu processo de construção enquanto sujeito, donde o momento crucial diz respeito à sua identificação com a imagem que vê reflectida. Perante isto, faz sentido referir que, nos primeiros trabalhos da artista, o *espelho* aparece com grande regularidade<sup>243</sup>. Diz a própria que, quando se está a preparar para encarnar uma nova personagem, é no momento em que se olha ao espelho (e a sua imagem se reflecte para si) que se sente realmente outra. Quando deixa de olhar, sente-se ela própria<sup>244</sup>.



Imagem 40. *Untitled Film Still #2*, 1977



Imagem 41. *Untitled Film Still #13*, 1978

---

<sup>242</sup> Cf. Escudero (2007, p. 154).

<sup>243</sup> Veja-se *Untitled Film Still #2* (1977), em que a personagem está enrolada numa toalha e o seu olhar só é visível através do espelho; *Untitled Film Still #13* (1978), em que o espelho proporciona ao espectador a visão das costas da personagem; *Untitled Film Still #56* (1980), em que a parte de trás da cabeça da personagem forma uma sombra sobre o rosto reflectido.

<sup>244</sup> Cf. Mooney (1999, p. 38).



Imagem 42. Untitled Film Still #56, 1980

Com isto, podemos sustentar que, aliando o corpo, suporte das suas performances, à apropriação das representações difundidas pelos *mass media*, a obra de Cindy Sherman assume a função de crítica social<sup>245</sup>. Mais, jogando, ironicamente, com as técnicas da representação e da performance, o trabalho da artista, não só desmonta a ideologia prevalecente, como convida o espectador a participar neste jogo irónico. É uma espécie de «contra-representação», num sentido mais politizado do termo, na medida em que serve como mecanismo de crítica e de desconstrução, melhor, um trabalho conceptual com vista à desconstrução da inteligibilidade que encerra a própria representação. Contra a invasão de uma narrativa *mediatizada*, a linguagem da composição shermaniana é uma linguagem de resistência, de provocação e de subversão, foco de uma ironia, por meio da qual a artista inverte significados instaurados.

Por conta disto, o seu trabalho assume um sentido de contestação perante um conjunto de imagens massificadas e as suas performances criam uma tensão no espectador, no sentido de o fazer assumir uma posição crítica e reflexiva sobre as imagens publicitárias, o uso que

---

<sup>245</sup> Segundo Pina (1787), de um ponto de vista feminino.

a publicidade faz do corpo, bem como das suas sugestões de identidade<sup>246</sup>. Digamos que é posta em causa a produção mecanizada de corpos que se pretendem “*assépticos e mudos*”,<sup>247</sup>. Uma crítica que, podemos dizer, tem por missão *despertar* indivíduos entorpecidos do *sono da acriticidade*, resultante do fascínio das imagens de uma cultura tecnológica de massas<sup>248</sup>.

Em Cindy Sherman, o *corpo artístico* está impregnado de mensagens ocultas, cuja tarefa de desocultação está entregue ao espectador, ele próprio carregado de mensagens ocultas, umas inconscientes, por falta de reflexão, outras não. Inclusive, o simples facto de a artista conotar o seu próprio corpo de mensagens que o espectador tem a tarefa de desocultar, comporta já uma mensagem – a imperiosa consciencialização do espectador, cada um de nós, de que é portador de *marcas* e mensagens da sociedade – dos corpos como *loci* sociais.

Na década de 80<sup>249</sup>, o corpo da artista cede lugar a manequins reconstituídos<sup>250</sup>, donde resultam figuras desconcertantes, muitas vezes em situações pornográficas<sup>251</sup>. Ora, de acordo com Vargas, Olivetto e Segantini (2009, p. 3), para Wolfgang Kayser, o “*manequim, as bonecas, as marionetas, os corpos enrijecidos, as máscaras e os rostos cobertos por larvas*”<sup>252</sup> apelam ao grotesco”<sup>253</sup>. É como se tudo o que não é humano ganhasse vida. O humano sai de cena e ganha vida tudo o que de inumano possa causar nojo e, portanto, perturbar, o que nos poderá parecer um marco da sua perturbadora angústia perante a *cerca* que, na sociedade contemporânea, encerra a condição humana, da qual o feminino é, apenas, uma parte.

---

<sup>246</sup> Vieira (2010, p. 67) sustenta que a obra de Cindy Sherman, através de encenações publicitárias, assume a função de crítica social e a forma como a artista utiliza o seu próprio corpo leva-nos a reflectir sobre as imagens que a publicidade contemporânea transmite e as sugestões de identidade que faz.

<sup>247</sup> Marco e Schmidt (2003, p. 2).

<sup>248</sup> As suas personagens não posam para fotografia, mas, dão a ideia de terem sido captadas num qualquer momento da sua rotina quotidiana. Ficamos com a ideia de que é a experiência real que Sherman pretende representar e não a forjada pela indústria cultural, na medida em que, como alude Fontenelle (2004, p.7), somente aquela é capaz de provocar ruptura e, em consequência, uma *releitura* e uma *reorganização* do real social.

<sup>249</sup> Cf. Koneski (2007, p. 44).

<sup>250</sup> Ribeiro (2008b, p. 90) aponta a série *History Portraits*, em que Cindy Sherman substitui o seu corpo por bonecos, próteses, manequins e máscaras.

<sup>251</sup> Saliente-se o facto de Cindy Sherman, quer usando o seu próprio corpo como modelo e suporte das suas personagens, quer introduzindo o grotesco, por meio de manequins, por exemplo, nas suas encenações rompe com convenções artísticas.

<sup>252</sup> Confrontar Kayser, W. (1986). *O grotesco*. S. Paulo: Perspectiva.

<sup>253</sup> O grotesco, com base numa associação inconcebível pela nossa mente, porque não natural, de elementos e produtos, corresponde ao exagero e à reconfiguração de objectos que se tornam disformes.

“*Performer da Art Pop*”, como lhe chama Stocchi (2007, p. 1), a artista experimenta várias máscaras<sup>254</sup> e interpreta, podemos dizer de forma irônica, os modelos que as sustentam. As suas personagens são *performativas*, espelham a realidade do seu tempo<sup>255</sup> e, conseqüentemente, as sucessivas metamorfoses de identidade que a artista encena constituem um mecanismo denunciador da identidade na sociedade contemporânea ocidental, entenda-se, por um lado, enquanto *dá corpo* a vários tipos de identidade, e, por outro, porque encena, *vive ela própria*, esse deambular identitário do homem e da mulher contemporâneos. Para além do mais, e noutros termos, temos, numa perspectiva, a reivindicação de “*identidades múltiplas*”<sup>256</sup> e, numa outra, a *corporalização* da ideia de procura incessante de identidade em função dos padrões de género. Quer numa, quer noutra, a identidade é denunciada como encenação, ficção social, na qual e em função da qual nos temos de perder para que possamos encontrar nessa encenação algo com que realmente nos identificamos.

Os seus modelos são os homens e as mulheres<sup>257</sup> na sua rotina diária<sup>258</sup>, que absorvem símbolos e paradigmas sociais e o que nos parece, logo à partida, óbvio, é que com isto a artista tem em vista, não a sua representação, mas a dos símbolos que enquadram as identidades desses homens e mulheres<sup>259</sup>. Como refere Stocchi (2007, p. 1), Cindy Sherman diz:

---

<sup>254</sup> Stocchi (2007, p. 4) faz um breve esclarecimento sobre este termo e sublinha que *máscara* (*persona* em latim) consiste naquilo que mostramos, ou seja, é a nossa imagem perante os outros (a nossa imagem pública). Constitui, portanto, o conjunto de qualidades que são do domínio público ou que a opinião pública atribui a um indivíduo. Neste sentido, a máscara contrasta com a individualidade que se esconde por detrás do aparato social. Todavia, a máscara não respeita apenas ao domínio da estética e da simulação. Constitui, também, um poderoso mecanismo de revelação, como disso é exemplo o teatro grego, em que a máscara expressava a individualidade dos personagens. Nesta medida, a *máscara* possui dois lados: o convexo que respeita à imagem que nos representa, aquilo com que nos identificamos, e o côncavo que corresponde, necessariamente, à nossa forma física. Tendo isto em consideração, somos, portanto, levados a salientar que, mesmo quando Cindy Sherman coloca as *máscaras da sociedade*, tem inevitavelmente presente a sua individualidade, a outra face de uma mesma *máscara*.

<sup>255</sup> A este respeito Stocchi (2007, p. 2) sublinha que a técnica utilizada por Cindy Sherman é um reflexo dos seus anseios. A sua vida, como a de qualquer indivíduo do seu tempo, é marcada por tudo aquilo que a artista pretende denunciar através dos seus trabalhos, apesar de a artista não se rever no contexto cultural da sua época. A título de exemplo, o autor refere o “*A Cindy Book*”, um *álbum de fotos imaginativo* – claro sinal da necessidade da artista representar diferentes facetas sobre si.

<sup>256</sup> Marco e Schmidt (2003, p. 2).

<sup>257</sup> Stocchi (2007, p. 3) salienta que, apesar de artista feminista, Cindy Sherman interpreta e trabalha figuras masculinas ou andróginas, sendo, desta feita, a sua visão muito mais alargada do que, simplesmente, a questões sobre o feminino.

<sup>258</sup> Cite-se Stocchi (2007, p. 2): “*A ambivalência dos papéis que Sherman interpreta é fundida com a ambivalência experimentada no dia-a-dia*”.

<sup>259</sup> Cindy Sherman parte dos estereótipos femininos produzidos pela indústria visual e denuncia “*a estranheza e a irrealidade perante o cotidiano*” (Trizoli, 2010, p. 8).

*“Quando preparo cada personagem, tenho que considerar que não estou trabalhando em oposição; essas pessoas irão buscar, sob a maquiagem e perucas, pelo denominador comum – o reconhecível. Estou tentando fazer com que outras pessoas reconheçam algo de si e não de mim.”*

Mesmo assim, ao constituir-se como modelo das suas performances e por meio da teatralidade que envolve as suas várias personagens que, em tom irónico e crítico, vão sendo construídas, a artista conduz-nos por um caminho que nos faz periclitarmos entre tratar-se de uma representação ou auto-representação<sup>260</sup>. Mesmo as preocupações da arte contemporânea voltaram-se para a questão da autobiografia e do auto-retrato, sobretudo a partir do momento em que mulheres-artistas, na década de 70, lhe confinaram um primeiro plano.

Não podemos esquecer, todavia, o facto de a artista, ao mesmo tempo que denuncia identidades<sup>261</sup>, impulsionar a reflexão por parte dos indivíduos que se revêem nas várias performances. Por conta disto, será legítimo afirmar que Cindy Sherman faz do seu corpo um lugar público, ocultando-se a si mesma? Fabris (2003, p. 62) refere Elisabeth Bronfen<sup>262</sup> para citar a artista:

*“Tento sempre distanciar-me o mais que posso nas fotografias. Embora, quem sabe, seja precisamente fazendo isso que eu crio um auto-retrato, fazendo essas coisas totalmente loucas com esses personagens.”*

Como podemos verificar, esta declaração da artista não ajuda a resolver a questão. Pelo contrário, se, à primeira vista, parece querer afastar-se de uma análise que aponta a sua obra para um auto-retrato, por outro, abre uma possibilidade ao espectador de o fazer e, com isto, a uma análise de carácter psicanalítico.<sup>263</sup>

Ora, o auto-retrato respeita a uma imagem visual que permite ao espectador compreender o artista. Claro que falar de auto-retrato fotográfico levanta o problema do uso da máquina fotográfica. Na verdade, se o pintor, por exemplo, mesmo quando executa um auto-retrato, pode perfeitamente estar em contacto com o seu instrumento de produção – o pincel, com o

---

<sup>260</sup> Cindy Sherman reconhece esta questão quando, de acordo com Galenson (2009, p. 243), diz em 1995: *“People seem to think that I must be revealing something of a personal or autobiographical nature, and they are constantly looking for it in the work.”* (Confrontar Kesten, J. (ed.) (1997). *The Portraits Speak*. New York: A. R. T. Press.).

<sup>261</sup> Segundo Koneski (2007, p. 194), em *Film Stills*, Cindy Sherman mistura cenas do quotidiano com *“remakes de Tippi Hedren (a atriz de Os Pássaros, de Alfred Hitchcock) e de muitos filmes B de Hollywood dos anos cinquenta e sessenta”*. A artista encena diversos protótipos de mulher: *“vamp, perdida, ingênuo, amorosa, poderosa, violenta”*.

<sup>262</sup> Confrontar Bronfen, E. (1995). *The other self of the imagination: Cindy Sherman’s hysterical performance*. In Felix, Z. e Schwander, M. (eds.). *Cindy Sherman: photographic work 1975-1995*, (pp. 13-26). London: Schirmer Art Books.

<sup>263</sup> Cf. Fabris (2003, p. 63).

fotógrafo esta conexão não parece tão evidente – como se fotografa a si próprio? Como dispara a máquina fotográfica? É também aqui que Cindy Sherman se destaca: faz fotografia em vez de se limitar a tirar fotografia. Trata-se de um novo género dentro do arte fotográfica da era tecnológica – o uso de um disparador extensível à máquina fotográfica, em que é a própria artista, e figura da fotografia, a pressionar o botão<sup>264</sup>, como é bem visível em *Untitled Film Still #10* (1978) ou em *Untitled #375* e *Untitled #365* de *Bus Riders* (1976/2000)<sup>265</sup>.



Imagem 43. *Untitled #375*, 1976-2000



Imagem 44. *Untitled #365*, 1976-2000

Evidentemente, como não podia deixar de ser, este recurso à fotografia como meio de produção artística, aliado ao uso do próprio corpo na construção das suas performances e composições fotográficas, aumenta a expectativa de se tratar, efectivamente, de um auto-retrato<sup>266</sup>. E, se acrescentarmos a natureza subversiva dos trabalhos da artista, podemos considerar as suas encenações, porque performativas, ficções autobiográficas, no sentido em que, mesmo fazendo parte do imaginário colectivo, reflectem, e enquanto *força*

<sup>264</sup> Cindy Sherman continua a ser, como sustenta Pereirinha (2005, p. 89) o *operator*, isto é, aquele que fotografa, dispara a máquina.

<sup>265</sup> E se não era visível em trabalhos anteriores, deve-se ao facto de Cindy Sherman cortar e colar as fotografias.

<sup>266</sup> Cf. *Photography, Reality, and Artists of the late 20th C.*



*criadora* não poderia ser de outra forma, o seu imaginário pessoal. Como sustenta Becker (2002, p. 488):

“Uma interpretação biográfica falharia se dissesse que ela só se via a si própria como atriz participante nas suas próprias séries fotográficas e que não tinha a ver com a pessoa Cindy Sherman.”

Daqui resulta que estamos perante uma obra que materializa os anseios e impulsos pessoais, o que, por seu lado, nos leva a considerá-la um auto-retrato, em que a fotografia é posta ao serviço das ideias<sup>267</sup> da artista. De acordo com Nelson Guerreiro (p. 133), Cindy Sherman toma-se a si mesma como “*motif* do seu trabalho”. A artista, com base na criação de vidas imaginárias, na construção de novas imagens de si e de novas narrativas, no disfarce, ou em performances e encenações, materializa diferentes formas de representação do *seu eu*.

Ora, se fizermos uma leitura neste sentido, somos levados a concluir que, por exemplo, na longa série fotográfica *Untitled Film Stills*, cuja essência reside no facto de cada momento ser um *cliché*, cada fotografia não é nada mais, nada menos que uma pessoa retratada por um também *cliché*: Cindy Sherman<sup>268</sup>. Digamos que as poses femininas ensaiadas pela artista e que sugerem “uma história melodramática ou *kitsch*”<sup>269</sup> são a sua própria representação. É como se o trabalho fotográfico de Sherman se encerrasse nela própria enquanto, simultaneamente, sujeito (fotógrafa) e objecto (atriz)<sup>270</sup>.

Nesta série, que conta com 69 fotografias, a artista, ao auto-retratar-se, subverte de forma evidente a representação da mulher e aponta uma crítica aos modelos de feminilidade patenteados pelos *mass media* ao longo dos tempos. Perante isto, numa primeira análise, não restam dúvidas de estarmos perante um conjunto de representações de mulheres diferentes em diferentes situações que nos lembram a ficção do cinema e da televisão, da publicidade e das revistas. Porém, com uma leitura mais cuidada, podemos considerar estar perante diferentes versões de uma mesma mulher: Cindy Sherman<sup>271</sup>.

---

<sup>267</sup> Barbon (2010, p. 6) defende que, conceptualmente, os conceitos «retrato» e «auto-retrato» estão relacionados, estando-lhes subjacente a ideia de construção do sujeito a fotografar. No entanto, a partir do momento em que se verifica um distanciamento entre a “*identidade virtual*” e a identidade social, conduzindo o processo de construção a um “*sujeito que simula papéis socialmente determinados*”, estes conceitos distanciam-se um do outro. Nesta última acepção, «auto-retrato» associa-se a uma representação do sujeito como um “*outro distante, por vezes fictício, evocando uma concepção de identidade como encenação*”.

<sup>268</sup> Cf. Portas (2010, p. 4).

<sup>269</sup> Becker (2002, p. 488).

<sup>270</sup> Cf. Becker (2002).

<sup>271</sup> Prada e Ângelo (2008, p. 238).

Há, no entanto, também, várias razões que nos levam a não considerar as suas fotografias auto-retratos. Uma delas apoia-se nos adereços e na maquilhagem usados pela artista, da mesma forma que nos cenários que cria, os quais atestam que, em cada fotografia, Cindy Sherman está simplesmente a encenar um papel social.<sup>272</sup> Ora, isto permite-nos conceber Sherman, que aos 23 anos deu início ao trabalho fotográfico *Untitled Film Stills*<sup>273</sup>, e é o próprio modelo, como a autora do «*não auto-retrato*»<sup>274</sup>.

Dito de outro modo, apesar de Cindy Sherman se fotografar a si própria, não é razão suficiente para designar as suas fotografias de auto-retratos, na medida em que a base da sua obra não parece centrar-se no *seu eu*<sup>275</sup>. A artista recria as identidades culturalmente estereotipadas e, assim sendo, as suas personagens ensaiam essas imagens e não verdadeiramente a si própria<sup>276</sup>. Cindy Sherman dramatiza e ironiza as expressões próprias de uma sociedade de massas da era da tecnologia, modos de representação culturalmente dominantes, enfim, identidades que não são a sua<sup>277</sup> ou, como salienta Bartholomeu (2007, p. 24), a sua obra anula aquela identidade em prol de uma “*carga cultural que é tornada estética*”.

“*Mil máscaras de mulher, não mil máscaras daquela mulher*”<sup>278</sup>, o corpo de Sherman é o espaço onde representa a *sua* perspectiva do seu tempo. Como refere Galenson (2009, p. 244), Peter Schjeldahl<sup>279</sup> considera que não estamos perante um conjunto de auto-retratos, mas sim, “*Sherman the performer is wholly obedient to Sherman the director*”. Isto significa que a artista é, apenas, um modelo<sup>280</sup>, uma atriz, cuja revelação da identidade

---

<sup>272</sup> Cf. Galenson (2009, p. 103).

<sup>273</sup> A respeito desta série Cindy Sherman refere: “*These are pictures of emotions personified, entirely of themselves with their own presence... They may be technically (self-portraits), but I don't see these characters as myself. They are like characters from some movie, existing only on film or on the print. They are not at all autobiographical*” (Garber, 1995, p. 197).

<sup>274</sup> Cf. Galenson (2009, p. 133).

<sup>275</sup> Inclusive, como podemos constatar na Introdução de *A Play of Selves* (2007, p. 4), Cindy Sherman afirma: “*This is the only work I've ever done that was consciously autobiographical*”.

<sup>276</sup> Cf. Pina (pp. 1788-1789).

<sup>277</sup> Cite-se Colli (2007, p. 3): “*Sherman apresenta (...) encenações que se esvaziam de toda a subjectividade*”.

<sup>278</sup> Pina (p. 1789), cuja perspectiva está, segundo Diniz (2010), de acordo com a de André Rouillé (Confrontar Rouillé, A. (2009). *A fotografia : entre o documento e a arte contemporânea*. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac.).

<sup>279</sup> Confrontar Schjeldahl, P. (1991). *The hydrogen jukebox*. Berkeley: University of California Press.

<sup>280</sup> O facto de servir como modelo e de ser reconhecível por detrás das suas personagens, Cindy Sherman recusa intitular o seu trabalho de auto-retrato. Podemos ler em *Cindy Sherman* (2003, p. 22): “*Sherman rejects the notion that her works are self-portraits; validly given that they depict fictional characters rather than herself. Nevertheless, they are often mistaken for self-portraits because Sherman is generally known to be beneath the make-up, wigs, costumes, and prosthetics*”.

não é importante para a mensagem que quer transmitir<sup>281</sup>. Efectivamente, para se tratar de um auto-retrato, não basta servir de modelo. Há que ser o mais fiel possível ao original, o que equivale a dizer, na óptica de Ernest Van Alphen<sup>282</sup>, de acordo com *Cindy Sherman* (2003, p. 8), estarmos perante uma *mimesis*, o que, efectivamente, não acontece, dados o travestismo e a ficção que caracterizam as composições shermanianas, o que se agrava se atendermos à caricatura e ao exagero que são algumas das suas personagens. Noutros termos, não existe uma relação directa entre as personagens e modelo original, na medida em que aquelas não passam de criações fictícias, que, por outro lado, como podemos ver em *Cindy Sherman* (2003, pp. 8-9), também não podem ser consideradas seus pseudónimos, visto representarem e proporem identidades alternativas. Não podemos, todavia, esquecer que Sherman utilizou o seu corpo e o seu trabalho para transmitir um modo de ver e de sentir – o seu. Ora, isto permite-nos, apesar de tudo, partilhar a ideia de Artur Danto<sup>283</sup>, que, segundo segundo Cindy Sherman (2003, p. 8), consiste no facto de Cindy Sherman, mesmo sendo apenas o modelo das suas fotografias e a personagem retratada não ser a própria artista, cada personagem é, na realidade, um pouco da artista.

A própria artista problematiza a capacidade da fotografia capturar a essência do *eu*, enquanto apenas vista por meio dos olhos, que apenas captam o estético. Dito de outra forma, o que está em causa no amplo projecto fotográfico de Cindy Sherman não é propriamente o seu *eu*. As suas composições manifestam, não só os desejos e os sonhos, mas também as ameaças e os receios que assolam a mulher da sociedade ocidental contemporânea<sup>284</sup> e, conjuntamente, o seu corpo é o meio que a artista encontrou para subverter ironicamente a imagem estereotipada feminina. Graças à sua capacidade de autotransformação e ao poder da fotografia, a artista encarna outras pessoas<sup>285</sup>.

As séries de retratos que Cindy Sherman apresenta não são, deste modo, a expressão dos seus diferentes aspectos, mas vão ao encontro daquilo que pode ser a identidade feminina, explorando-a segundo múltiplas perspectivas<sup>286</sup> e, neste sentido, podemos sustentar que o

---

<sup>281</sup> Cf. Galenson (2009, p. 247).

<sup>282</sup> Confrontar Alphen, E. V. (1997). The portrait's dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture. In Woodall, J. (ed.). *Portraiture: facing the subject*, (p. 240). Manchester: Manchester University Press.

<sup>283</sup> Confrontar Danto, A. C. (1990). *Photography and performance: Cindy Sherman's stills*. Untitled Film Stills. London: Jonathan Cape, p. 10.

<sup>284</sup> Cf. Honneth (1992, p. 168).

<sup>285</sup> Vieira (2010, p. 69) refere que o corpo da artista é o suporte das suas fotografias “*como se houvessem várias máscaras sobre o seu próprio rosto*”.

<sup>286</sup> Cf. Jérôme Carrier (pp. 15-16).

corpo da artista reúne o colectivo e não o pessoal<sup>287</sup>. Digamos que o trabalho da artista se propõe a uma discussão sobre o género e, como tal, as suas fotografias não são auto-retratos, não se confinam a uma discussão encerrada em si mesma portanto, e o seu eu tendencialmente desaparece sob as múltiplas personagens que encarna<sup>288</sup>, ou seja, na pura ficção. Neste sentido, aquilo que nos parece ser os pontos de vista subjectivos da artista, fundem-se com os ícones de feminilidade<sup>289</sup>.

Inclusive, a própria artista reconhece o seu receio de ser vista como uma narcisista e que os espectadores considerem que as suas fotografias são sobre si própria. Na realidade, como a própria artista menciona, a sua intenção é que o espectador se reveja nas suas fotografias e não Cindy Sherman. A sua mensagem tem, portanto, pretensões universais e pretende mudar atitudes, no sentido de que visa alertar e consciencializar o espectador para a realidade em que está inserido.<sup>290</sup>

Daqui podemos aferir que as suas representações, sendo ficções de ficções, são produto do seu imaginário despoletado por uma tensão entre a sua memória e a memória colectiva e que este mundo *simulacro* criado pela artista é aquele que melhor representa. Porquê? Como refere Jean Baudrillard<sup>291</sup>, os simulacros convertem-se em realidade e esta num simulacro: “o cinema está em qualquer parte, sobretudo na cidade, um filme e um guião incessante e maravilhoso”<sup>292</sup>.

Ora, segundo Baudrillard (1981, p. 14), o período dos simulacros começou com a perda dos modelos referenciais, ou, mais grave ainda, com a sua dissimulada re-aparição, consequência de uma produção desenfreada de referenciais, simultânea a uma material, culminando num “neo-real”, num “hiper-real que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão”. Noutros termos, a produção massificada a que se assiste na sociedade contemporânea vai no sentido de fazer ressurgir o real que nos escapa<sup>293</sup>, o que faz dela própria, à semelhança do que acontece com as suas produções, “hiper-real”<sup>294</sup>. Consequentemente, se num mundo regido pelo princípio da realidade, é o imaginário que justifica o real, hoje, em que o princípio da realidade cede lugar ao princípio da simulação,

---

<sup>287</sup> Diniz (2010, p. 51) refere que os trabalhos de Cindy Sherman denotam “um fluxo de uma identidade móvel, sem um “eu” que se dê para ver ou reconhecer”.

<sup>288</sup> Cf. Alessandra Ribeiro (2010, p. 16).

<sup>289</sup> Cf. Mooney (1999, p. 8).

<sup>290</sup> Cf. Galenson (2009, p. 246).

<sup>291</sup> Em *A sociedade de consumo*, p. 12.

<sup>292</sup> Ver Fonseca (2007, p. 122).

<sup>293</sup> Cf. Baudrillard (1981, p. 34).

<sup>294</sup> *Idem, Ibidem* (p. 34).

o inverso acontece – o real é a justificação do imaginário. E, assim, a utopia já não é da ordem do imaginário, do ideal, mas do real, daquilo que já se nos escapa e que tudo fazemos para que possa ressurgir<sup>295</sup>. Para esclarecer, Baudrillard (1981, p. 21) dá o exemplo da Disneylândia. Esta faz parte de um imaginário para fazer acreditar que o resto é real, quando, na realidade, o real já não é o real, mas hiper-real – uma simulação. Portanto, não a devemos ver como uma falsa representação da realidade, mas como uma forma de dissimular “*que o real já não é o real e portanto de salvaguardar o princípio de realidade*”<sup>296</sup>. Assim sendo, não devemos considerar este imaginário como verdadeiro ou falso, mas como um mecanismo de dissuasão criado “*para regenerar no plano oposto a ficção do real*”<sup>297</sup>, o que em princípio, podemos estender ao cinema. Já não estamos perante uma imitação do real, mas, sim, de uma “*substituição no real dos signos do real*”<sup>298</sup>, ou seja, insurge todo um processo criador de um duplo do real – “*hiper-real*”.

Na sua obra *Simulacros e Simulação* (1981), Baudrillard esclarece os conceitos *dissimular* e *simular*, o que parece ser de todo o interesse para este nosso ponto de análise. Efectivamente, estes conceitos não têm o mesmo sentido. O primeiro caracteriza-se pela presença de algo que fingimos não ter, ao passo que o segundo respeita à ausência de algo que fingimos ter. No entanto, esta diferença não é tão linear quanto, à primeira vista, nos pode parecer: simular – fingir ter o que se não tem – não é, propriamente, fingir. Vejamos: aquele que *finge* estar doente, pode simplesmente ficar na cama e fazer crer que está doente; aquele que *simula* estar doente, e porque simula e não apenas finge, produz em si determinados sintomas da doença. E é precisamente neste aspecto que reside toda a diferença. Na realidade, se com o *fingir* as oposições (estar doente/não estar doente) permanecem evidentes, com a *simulação*, a diferença é colocada em causa, na medida em que, se aquele que simula estar doente, por exemplo, produz em si determinados sintomas próprios da doença, então está ou não doente? O raciocínio é simples: a presença de sintomas (de uma certa doença) é sinónimo de estar doente. Eu manifesto a presença desses sintomas. Logo, eu estou doente. E, desta forma, coloca-se também em causa a oposição real/imaginário.<sup>299</sup>

---

<sup>295</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 153).

<sup>296</sup> *Idem, Ibidem* (p. 21).

<sup>297</sup> *Idem, Ibidem* (p. 21).

<sup>298</sup> *Idem, Ibidem* (p. 9).

<sup>299</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 9).

No entanto, com isto não queremos dizer que o simulacro equivale ao real. Como alude Baudrillard (1981, p. 29), “a ilusão já não é possível porque o real já não é possível”. Efectivamente, é simulacro, porque não é passível de ser “trocado por real”<sup>300</sup>. A simulação tem o seu ponto de partida no princípio de equivalência e na negação do referencial e compreende a representação e a imagem como simulacro.<sup>301</sup> E, a imagem<sup>302</sup>, enquanto do domínio da simulação, não é pura aparência da realidade, porque ela não se refere a nenhuma realidade. A imagem é “o seu próprio simulacro puro”<sup>303</sup>.

Na mesma orientação, o artificialismo que envolve a fotografia, enfim, o *mundo* de Cindy Sherman é usado para denunciar a máscara que encobre atitudes e comportamentos de homens e mulheres e as suas encenações fotográficas revelam-nos um feminismo de tal forma excessivo que consegue ser de um realismo perturbador<sup>304</sup>. cremos que esta excessividade tem o propósito de despertar o espectador de um estado letárgico perante a sua crítica subversiva aos convencionalismos sexuais instituídos pela sociedade, ao mesmo tempo que tenta demonstrar que o masculino e o feminino não são inatos, mas decorrem de construções normalizadoras que os indivíduos interpretam e imitam. «Homem» e «Mulher» são, por assim dizer, conceitos *teatrais* de género<sup>305</sup>, que respeitam a um conjunto de ideologias socialmente impregnadas no inconsciente e que ditam quais os papéis e os comportamentos tidos como desejados para cada um dos sexos<sup>306</sup>. Da mesma forma, as personagens que Cindy Sherman encena são composições fictícias acerca do feminino e do masculino. Digamos que as suas personagens assumem uma alteridade.<sup>307</sup> A artista não se reconhece nas múltiplas personagens que encarna. Como a própria Cindy Sherman alude, segundo Koneski (2007, p. 195):

---

<sup>300</sup> *Idem, Ibidem* (p. 13).

<sup>301</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 13).

<sup>302</sup> Diz Baudrillard (1981, p. 13): “*Seriam estas as fases sucessivas da imagem:*

- Ela é o reflexo de uma realidade profunda
- Ela mascara e deforma uma realidade profunda
- Ela mascara a ausência de realidade profunda
- Ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro.

*No primeiro caso, a imagem é uma boa aparência – a representação é do domínio do sacramento. No segundo, é uma má aparência – do domínio do malefício. No terceiro, finge ser uma aparência – é do domínio do sortilégio. No quarto, já não é de todo do domínio da aparência, mas da simulação”.*

<sup>303</sup> *Idem, Ibidem* (p. 13).

<sup>304</sup> Cf. Jérôme Carrier (p. 17).

<sup>305</sup> “*Género teatral*”, citando Laqueur (1994, p. 409).

<sup>306</sup> Segundo Laqueur (1994, p. 410), Rosalind Coward utiliza o conceito de “*ideologías de orientaciones y deseos apropiados*” (Confrontar Coward, R. (1983). *Patriarchal precedents: sexuality and social relations*. Londres: Routledge and Kegan Paul, p. 286.).

<sup>307</sup> A este respeito, Ribeiro (2009, p. 287) lembra Jean Baudrillard e diz que o retrato é uma encenação e, portanto, o que nele emerge, não é a identidade, “*mas sim a alteridade secreta, uma espécie de máscara*”.

*“Estas fotografias de emoções personificadas, todas elas com a própria presença – não a minha”.*

Na verdade, as imagens de Cindy Sherman podem dizer-se de várias maneiras, sem nunca se esgotarem definitivamente, como se a artista estivesse à procura, incessante pelas suas constantes re-criações, de uma narrativa, na qual ela mesma se possa identificar. Isto é, as fotografias da artista tanto não são auto-retratos que ela própria parece andar em busca de si.<sup>308</sup>

Ao anteriormente referido, podemos, ainda, acrescentar o inexorável condicionamento cultural/social exercido sobre o processo de criação da artista.<sup>309</sup> Inclusive, numa das fases mais importantes da obra da artista, as composições fotográficas têm no condicionamento que a sociedade exerce sobre o indivíduo o seu tema central.<sup>310</sup> Esta fase coincide com uma mudança no género de cenário, na medida em que, enquanto a personagem das cenas inspiradas nos filmes de Hollywood se via envolvida num amplo espaço *pictórico* e rico em ornamentação, agora, com fotografias a cores, a personagem predomina sobre o espaço envolvente. E isto é de tal forma trabalhado, que o enfoque da máquina fotográfica, ao recair sobre *a artista*, aproxima a figura, que ampliada não mais cabe no enquadramento, e faz com que a moldura da fotografia, como em *Untitled #96* (1981), pareça sufocar a personagem que se esforça por lhe escapar.



Imagem 45. *Untitled #96*, 1981

---

<sup>308</sup> Cf. Koneski (2007, p. 196).

<sup>309</sup> Cf. Krauss (1990, pp. 125-126).

<sup>310</sup> Cf. Honneth (1992, p. 168).

Porém, mesmo que consideremos que o trabalho fotográfico de Cindy Sherman não versa sobre o seu próprio *eu*, é difícil não considerar que se debruça sobre a construção do *eu*, a identidade do indivíduo. Um *eu* emergente de um conjunto de estereótipos e convenções sociais e culturais, um *eu*, por um lado, moldado à *imagem* dos *mass media* e ao mesmo tempo, por outro, que dá o seu contributo para a edificação dessa imagem. A artista explora a identidade do indivíduo, desvelando, ao mesmo tempo, por um lado, o deficiente conhecimento que os indivíduos possuem acerca de si próprios e, por outro, o facto de, por vezes, inventarem *outras identidades* que co-habitam com a sua, enfim, a representação que cada um faz de si mesmo.

Assim sendo, emergente de uma cultura onde a identidade é efémera e conforme as necessidades<sup>311</sup>, o desmascaramento da obra de Cindy Sherman estende-se da visão da mulher, objecto do olhar masculino, ao *eu* fragmentado da sociedade contemporânea<sup>312</sup>, uma sociedade de massas, marcada quer por um sistema de produção e de consumo, quer pelos sonhos incutidos pela indústria cinematográfica.<sup>313</sup>

Ao assumir várias performances<sup>314</sup>, o *eu* da artista, que assume uma série de *outras eus*, aparece descentralizado e, com isto, a artista faz-nos perceber até que ponto a nossa concepção de identidade é uma construção feita à medida das representações criadas pelos *mass media*, um produto, portanto, da indústria de produção de imagens.<sup>315</sup> Um *eu* que se metamorfoseia num *outro* e, com isto, acaba por se perder e não se reconhecer mais na sua própria imagem. Um *eu* que, infinito de tantos *eus* e *outras*, acaba por não mais se reconhecer, um *eu* anónimo a quem resta apenas uma infinidade de *outras eus*.<sup>316</sup>

---

<sup>311</sup> Cf. Seligmann-Silva (2003, pp. 37-38).

<sup>312</sup> Diz Macedo (2010, p. 196) que, para Stuart Hall (Confrontar Stuart, H. (2000). Who needs “identity”? In Gay, P., Evans, J. e Redman, P. (eds.). *Identity: a reader*, (p. 15). London: Sage.), no campo do feminismo, o questionamento do corpo é indissociável do da identidade, conceito que sofreu uma re-significação em consequência de uma “*desconstrução crítica de uma noção de identidade integral, originária e unificada*”.

<sup>313</sup> Como refere Loponte (2008, p. 158), as suas representações “*são metáforas contemporâneas de um feminino que deseja, que sonha, que se expõe. Essas imagens são produto de seu tempo histórico e, sem dúvida, constituem ainda o nosso presente*”.

<sup>314</sup> O travestismo da artista denota um controlo sobre a situação, na medida em que, ao transfigurar-se, estabelece uma diferenciação entre si própria (o seu *eu*) e a imagem (a máscara, portanto). No entanto, e esta é uma outra possibilidade, este travestismo pode ser visto em termos de submissão. Ao preocupar-se demasiadamente com a *máscara*, entenda-se imagem/aparência, a personagem está em constante auto-vigilância, uma forma de submissão aos ditames convencionais. Posto isto, a farsa que envolve as personagens de Sherman abarca um duplo sentido: recusa e/ou cumplicidade.

<sup>315</sup> Cf. Fonseca (2007).

<sup>316</sup> Cf. Koneski (2007, p. 197) que diz: “*A possibilidade de mudar de identidade, de rosto, de espaço, de personalidade, é desconstrução da representação que faz da imagem um “absolutamente Outro”*”.



Se acrescentarmos a esta questão da fragmentação da identidade o anonimato a que fica votada cada uma das suas fotografias, não poderá a artista querer mostrar que o *eu* é indefinível e inapreensível? Que está à mercê do sistema configurador de significação de uma dada cultura? Ou, numa análise mais arrojada, que dada a sua fragmentação, o próprio *eu* já não se reconhece enquanto tal? De facto, não podemos colocar de parte a hipótese de a artista, com os *seus untitleds*, querer revelar algo que é impossível de nominar, ou, ainda, algo em que o nome mais indicado seria precisamente esse «sem nome». As composições de Sherman «põem a nú» um sintoma visível na sociedade pós-moderna – a fragilidade, conjuntamente com a sua consequente fragmentação do *eu* e perda de identidade do sujeito (pós-moderno) que, passível de assumir uma multiplicidade de identidades, é capaz de se identificar com cada uma delas, pelo menos temporariamente e conforme as circunstâncias, e a crescente desconstrução social, ao que poderíamos acrescentar a ideia de transmutação em prol de um registo estereotipado em que o que está em causa é o conhecimento do próprio sujeito, que se tornou um *outro* para si mesmo.<sup>317</sup> E, ao mostrar a fragmentação da identidade, Cindy Sherman aponta para a *morte* do sujeito reclamada pelos pós-modernos.<sup>318</sup>

Os *Untitled Film Stills*, também, retratam a questão da identidade, entendida enquanto ficção. Ao assumir o papel de várias personagens<sup>319</sup>, atendendo aos estereótipos femininos veiculados pelo cinema<sup>320</sup>, Cindy Sherman, não só denuncia uma volubilidade da subjectividade feminina<sup>321</sup>, como leva o espectador a indagar se as suas composições inscrevem ou não a sua identidade. Noutros termos, a artista, através das suas várias performances, coloca em questão noções como representação e auto-representação, uma vez que, nas suas séries fotográficas, a identidade surge aos olhos do espectador como

---

<sup>317</sup> Cf. Escudero (2002).

<sup>318</sup> Pina chama atenção para o facto de a «*morte do sujeito*» em Sherman assumir uma perspectiva diferente daquela que é dada por Roland Barthes a respeito da fotografia, uma vez que para este a *morte* está associada ao facto de, ao ser fotografado, o sujeito transformar-se em objecto, vivendo, desta feita, aquilo a que o autor chama de “*micro-experiência de morte*”, um sujeito que a fotografia vai eternizar, transformando-o na “*morte em pessoa*” (Pina, p. 1789).

<sup>319</sup> A encenação de Cindy Sherman tem um carácter irónico, pelo que as suas representações são reproduções que encerram um processo de desconstrução e de subversão.

<sup>320</sup> Note-se que a desconstrução de Cindy Sherman não se circunscreve ao âmbito do cinema, mas estende-se, também, aos estereótipos femininos apresentados nos *mass media*. A cena como que pré-existe à fotografia, no sentido em que as suas representações são apropriações de imagens já existentes. O modelo, não sendo imediata e directamente apreendido, porque não são meras reproduções (cópias), é inferido, porque sugerido. Inclusive, o modelo que serve de ponto de partida para a criação shermaniana é representado como se tratasse, já, de uma cópia (reprodução), o que, em última análise, faz da fotografia de Sherman uma reprodução de reproduções, ficção de ficções, se quisermos falar em termos de autenticidade.

<sup>321</sup> Cf. Phelan (2005, p. 62).

encenação<sup>322</sup>. Por outro lado, poderíamos interpretar este assumir várias identidades como um mecanismo revelador de uma artista avessa a uma noção fixa de identidade, envergando como pilar das suas performances a projecção de vários *eus*.

Para além do mais, nesta série, cada personagem, ao ser captada por um cliché, que é a própria cena, vive uma *experiência de morte*, o que dá, desde logo, a ideia de que somos vítimas dos estereótipos, dos quais, nós próprios, somos o canal de transmissão. As cenas são a reprodução dos clichés e, portanto, tal como acontece com os indivíduos, também as personagens nelas envolvidas vivem uma *experiência de morte*, como é visível em *Untitled #56* (1980).<sup>323</sup>

A questão da identidade está, também, presente nos trabalhos em que a artista substitui o corpo por próteses ou por fragmentos/dejectos do corpo, ou, mesmo, quando confere um carácter mais sexual ou pornográfico às suas composições, como em *Untitled #225* (1990), denunciando aquilo que, normalmente, é tomado pelo todo: o sexual e o erótico do corpo, os dejectos, aquilo que é rejeitado em sociedade ou, numa análise mais grotesca, aquilo a que ela nos reduz, em vez do indivíduo como uma unidade.



Imagem 46. *Untitled #225*, 1990

---

<sup>322</sup> Cf. Marco e Schmidt (2003, p. 2).

<sup>323</sup> Cf. Portas (2010, p. 3).

De um ponto de vista diferente, poderíamos interpretar este *esquartejamento* do sujeito como o estabelecer da separação entre o sujeito do olhar (o voyeurista), o sujeito construído (a máscara) e o sujeito autêntico, presumivelmente escondido, que não visível aos olhos do espectador, causa-lhe fascínio e curiosidade em saber como é o sujeito autêntico, quando ele próprio desaparece na aparência.

A retratar o que anteriormente foi dito, temos as séries fotográficas da segunda metade dos anos 80 e princípios dos anos 90, *Disastres* (1986 - 1989) e *Sex Pictures* (1992), que ilustram a transformação humana e social a que se assiste numa sociedade de consumo onde vigora o jogo da aparência e da simulação. O corpo representado oscila entre o humano e o inumano, o orgânico e o artificial. As composições incorporam vestígios e dejectos, aquilo que a sociedade rejeita e trata de *mascarar* com os seus jogos de bela aparência, menção de uma fragmentação e profanação do corpo, que reflecte a deformação corpórea, psicológica e simbólica do indivíduo. Aqui, libertando o corpo feminino das *máscaras* culturais, a composição fotográfica de Sherman encena, em tom irónico e satírico, o caos e a violência da sociedade contemporânea e, com isto, é evidenciado o lado negro da condição humana. Retrata uma realidade grotesca e bizarra que colide com o «mundo dos sonhos» de qualquer mulher. O corpo, desprovido de aura e beleza, é transformado em algo disforme, obscuro, degradante... abjecto.<sup>324</sup> O híbrido da fotografia de Sherman encerra a ideia de ambiguidade/incerteza e uma proposta de transgressão de convenções. Na segunda série, que revela um fetichismo erótico, o corpo é já um espaço de identidades indefinidas e fragmentadas. Regista-se uma subversão da ordem lógica – os fluidos corporais não são nítidos e definíveis, encontramos seres híbridos e sexos indefinidos, uma ambiguidade que rompe com fronteiras convencionadas (eu/outro, masculino/feminino, homo-/hetero-...).<sup>325</sup>

Ora, o perturbador *abjecto* provoca repugnância. E, considerando-o como mais uma estratégia da artista, com isto abala-se identidades e põe-se à prova os limites de resistência e tolerância da ordem social. E mais, considerando, ainda, as suas personagens que posam, as composições da artista conduzem-nos para a questão da in-autenticidade que envolve o sujeito. Barbon (2010, p.7), referindo Roland Barthes<sup>326</sup>, ajuda-nos a esclarecer este ponto de análise, ao mencionar que a fotografia reúne quatro imaginários: a imagem que o sujeito

---

<sup>324</sup> Cf. Escudero (2002, p. 76).

<sup>325</sup> Cf. Becker (2002).

<sup>326</sup> Confrontar Barthes, R. (1981). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.

pensa ter, a imagem que gostaria que os outros tivessem a seu respeito, a imagem que o sujeito que fotografa vê e a imagem que o sujeito cria para posar e se deixar captar. A questão passa pelo facto de o sujeito estar constantemente a imitar-se a si mesmo e, por isso mesmo, quando é fotografado, torna-se inautentico, um simulacro de simulacros, ou seja, uma cópia de outras cópias, ou se quisermos, ainda, uma imagem de outras imagens criadas em torno de si. O sujeito torna-se um simulacro sobre si mesmo. Assim, ao posar (entenda-se, para o outro), o que impõe uma encenação, o indivíduo expõe a imagem que pretende de si, mas, apesar de tudo, não sendo ele mesmo autêntico, é, portanto, uma auto-representação. Há, neste sentido, uma sucessão de *eus* possíveis, encenados e determinados pelo *outro*.

Poderíamos estender, também, esta crítica à farsa das imagens e ao modelo social, fundado, segundo Cindy Sherman, na ficção e na aparência, uma realidade simulada em que se assiste à despersonalização do sujeito. Crítica esta que se agudiza à medida que nos aproximamos das obras mais recentes, uma vez que a farsa ganha mais força nas séries que se seguem a *Disasters. History Portraits, Civil War, Sex Pictures, Horror & Surrealist Pictures, Masks* e *Broken Dolls* inquietam o espectador, pois que, inumanas e abjectas, abrem-se ao grotesco e ao informe<sup>327</sup>.

---

<sup>327</sup> Alessandra Ribeiro (2010, p. 122) cita Frédérique Villemur: “*Um informe que vai além da abjeção, que visa a se opor a todas as certezas formais, a todas as iconologias. (...) Não se deve entender o informe como uma ausência de forma ou defini-lo apenas sob o aspecto da negatividade (o abjeto), mas por em relevo sua faculdade de colocar em movimento as formas por meio do jogo do dessemelhante. O informe caracteriza (...) um certo poder que têm as formas de se deformarem através de semelhanças transgressivas*” (Confrontar Villemur, F. (2006). *Trouble de genres en vue: Cindy Sherman*. In Camus, M. (org.). *Création au feminine. Arts Visuels*. Vol. 2. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.

### Capítulo 3. *Queer* e feminino em Cindy Sherman

Irónica e grotesca, a encenação shermaniana pretende, para além de desconstruir a noção de género tal como está enraizada na sociedade ocidental contemporânea, consciencializar o espectador para a arbitrariedade que está por detrás das obrigações sociais de homens e mulheres. A artista faz uma alusão à representação dos géneros, na qual, ao utilizar o seu próprio corpo como suporte das suas personagens, desconstrói *um conceito de identidade* subsumido a uma ideologia patriarcal binária, que estabelece uma relação causal entre *constituição fisiológica* (sexo) e *género*, e a uma visão que, impondo uma “*identidad exclusiva del género*”, como lhe chama Gayle Rubin<sup>328</sup>, segundo Laqueur (1994, p. 409), vê na heterossexualidade, uma garantia de reprodução, o destino natural de ambos os sexos, e, portanto, da continuidade da sociedade civilizacional. A transgressão de Cindy Sherman conduz-nos por um travestismo subversivo dos arquétipos de género, o que equivale a dizer do sistema monogâmico e heterossexual e que, em resultado, e conformemente as linhas *queer*, traz à encenação a androginia, a homo e a bissexualidade, um “*polimorfismo del deseo sexual*”<sup>329</sup>.

A artista coloca *em cena*, paralelamente ao discurso androcêntrico, um conjunto de imagens mediáticas a ele associadas<sup>330</sup>. Podemos ver que, em *Untitled #138*, Cindy Sherman desconstrói identidades de género, que deixam de ser fixas na sua dicotomia homem-masculino/mulher-feminino. Utilizando simultaneamente símbolos masculinos (gravata) e femininos (vestido), a artista desnaturaliza os géneros e desconstrói configurações pré-determinadas, deixando a ideia de indefinição e ambiguidade<sup>331</sup>. Contra uma visão social instauradora da paridade, por um lado, e da irredutibilidade, por outro, apesar de consequentes uma da outra, entre o binómio homem/masculino e mulher/feminino, a artista avança com uma visão andrógina da condição humana, de resto uma temática da qual, já na década de 30, Ernest Laqueur se ocupara<sup>332</sup>, pela descoberta de hormonas masculinas na mulher e femininas no homem.<sup>333</sup>

---

<sup>328</sup> Confrontar Rubin G. (1975). The traffic in women: notes on the 'political economy' of sex. In Rayna R. (ed). *Toward an anthropology of women*. New York: Monthly Review Press.

<sup>329</sup> Escudero (2007, p. 154).

<sup>330</sup> Fonseca (2007, p. 122) sustenta que a representação que Cindy Sherman faz do seu corpo, sugerida pelas imagens do cinema e das revistas, subverte a classificação dos géneros.

<sup>331</sup> Cf. Vieira (2010, p. 75).

<sup>332</sup> *Androginia endocrinológica*, como refere Laqueur (1994, p. ).

<sup>333</sup> Como referem Marco e Schmidt (2003, p. 3): “*indaga as interações entre corpo, sexualidade e género*”.



Imagem 47. Untitled #138, 1984

Podemos dizer, então, que a personagem andrógina de Cindy Sherman obedece a um processo estratégico desconstrutivo, que visa subverter e desordenar os pólos consequentes de um discurso binário que enquadra os padrões da sexualidade. Todavia, não se entenda por este processo de desconstrução uma destruição, mas, sim, um processo de análise e de destabilização que pretende mostrar que as fronteiras binariamente impostas não podem ser tidas como estanques. Melhor dizendo, Sherman pretende consciencializar para o facto de cada um dos pólos implicar o outro, sua negação, na sua significação, pelo que o contém em si mesmo. Por conta disto, como refere Louro (2001, p. 548), “*cada pólo é, em si mesmo, fragmentado e plural*”, uma desconstrução ao estilo *queer*, entendida como um caminho processual para desmontar fronteiras dicotómicas, um abalar da concepção naturalista da heterossexualidade, ao mesmo tempo que sugere uma sexualidade “*polimorfa e perversa*” (p. 551).

Numa primeira análise, a estratégia de Cindy Sherman consiste em, através de uma ironia mordaz, construir uma narrativa artística capaz de provocar o espírito crítico do espectador, ao ponto de o colocar “*num espaço de [...] passagem entre os dois sexos, um espaço*

*transexual*”, como tão bem refere Vieira (2010, p. 77). Em *Masks*, a série em que as máscaras se sobrepõem umas às outras, a artista dá a entender que, quando chegados à última máscara, isto é, depois de tudo desvelado, o que resta é... nada. Ou, mais inquietante ainda, uma outra máscara. Do sexual resta apenas o vazio: as bonecas mutiladas (*castradas*, se assim o entendermos, na linguagem freudiana) que constituem a encenação, associam o sexual ao sofrimento e à aniquilação.<sup>334</sup>

O espectador é confrontado com um trabalho fotográfico que dá corpo à necessidade de subverter um discurso predominantemente masculino, bem como um quadro de inteligibilidade determinante, próprio de uma sociedade heterossexual, que não só delimita, como determina as configurações de identidade. Um discurso da diferença que inquieta com o desafio que move aos cânones estabelecidos e que nos surge a par da teorização, pelo movimento *queer*<sup>335</sup> da década de 80, de “*uma política da diferença, da resistência e do desafio*”<sup>336</sup>, como diz Jayne Caudwell<sup>337</sup>, de acordo com Camargo (2008, p. 1130), que visa a adopção de uma posição de transgressão em relação à “*heteronormatividade compulsória da sociedade*”<sup>338</sup>.

Apesar da existência de divergências entre as várias perspectivas que vão surgindo no interior do movimento *queer*, podemos apontar alguns aspectos comuns que se prendem com o facto de encontrarem um suporte no pós-estruturalismo francês<sup>339</sup>, de terem na desconstrução a estratégia por excelência para instaurar uma crítica social e política, de fazerem um uso veemente de categorias e perspectivas psicanalíticas e de intentarem uma crítica social desconcertante, com o intuito de contestar as convenções dominantes. Esta teoria veio colocar em questão um quadro de inteligibilidade alicerçado sobre uma lógica androcêntrica e heterossexual, reivindicando uma re-avaliação da questão da identidade<sup>340</sup>.

---

<sup>334</sup> Cf. Ribeiro (2008b, p. 90).

<sup>335</sup> O termo *queer* tem várias acepções: homossexual, num sentido mais pejorativo (Cf. Escudero, 2003), “*estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário*”, como diz Louro (2004, p. 38).

<sup>336</sup> De início com uma conotação pejorativa, o termo *queer* confere aos indivíduos desviantes da convenção um “*lugar discriminado e abjeto*”, como diz Louro (2001, p. 546). No entanto, tem vindo a ser objecto de uma tentativa de lhe emprestar uma significação mais positiva, ficando associado a uma filosofia e prática de vida dissociadas daquilo que é considerado como normal, porque heterossexual.

<sup>337</sup> Confrontar Caudwell, J. (Org). (2006). *Sport, Sexualities and queer/theory*. London and New York: Routledge.

<sup>338</sup> Tavares e Filho (p. 2).

<sup>339</sup> É de salientar o rompimento do pós-estruturalismo francês com a concepção cartesiana de sujeito como base de uma ontologia e de uma epistemologia, na medida em que o sujeito é considerado “*provisório, circunstancial e cindido*” (Tavares e Filho, p. 4).

<sup>340</sup> A teoria *queer* coloca em causa um quadro ideológico que sexualiza identidades e práticas sociais (Cf. Tavares e Filho, p. 2).

Procura mostrar que o corpo é sexualizado por um quadro teórico-prático configurado por uma heterossexualidade compulsória<sup>341</sup> e heteronormatividade<sup>342</sup>.

Assim, com uma ideologia subversiva, a teoria *queer* veio aluir as categorizações e o quadro-linguístico ligado às questões de género e de identidade<sup>343</sup>. Coloca em causa assimetrias instituídas numa organização social heterossexual, onde as categorias de género não passam de representações daquilo que a sociedade institui como sendo a medida basilar da sua organização<sup>344</sup>. A questão que se coloca com esta teoria prende-se com o facto de o corpo, não estando inevitavelmente associado a um sexo, poder assumir outras representações para além das conceptualizações “*homem/mulher, feminino/masculino, homo-/hetero-*”<sup>345</sup>, o que, conseqüentemente, leva a que o sujeito possa assumir o género que muito bem entender.<sup>346</sup>

No debate em torno da questão do género e da sexualidade confrontam-se posições naturalistas, que defendem que a identidade sexual é natural e inata, e construtivistas, de acordo com as quais a identidade não passa de um produto do condicionamento social, um constructo social portanto, o que equivale a dizer que na base do processo da construção identitária estão modelos padronizados pela sociedade que servem de referência.

Dentro de um mesmo quadro de desconstrução, o *queer* posiciona-se contra a perspectiva naturalista acerca da sexualidade que, a considerando uma inscrição da anatomia dos sujeitos, a toma, dentro de um sistema binário de classificação de identidades de género, como uma matriz de classificação biológica. Desta forma, faz-se coincidir sexo e género “*num só construto linear de formulação identitária*”<sup>347</sup>. Torna-se, portanto, necessário para o *queer*, quando se fala nas categorias sexo e género, falar na forma disjuntiva, para que se proceda a uma desnaturalização, o mesmo é dizer, para que haja uma perda da conotação biológica. Por outro lado, e este é um outro ponto contra o qual a teoria *queer* se insurge,

---

<sup>341</sup> Tavares e Filho (p. 2) referem: “*Obrigação social de se relacionarem amorosa e sexualmente com pessoas do sexo oposto*”.

<sup>342</sup> Como aludem Tavares e Filho (p. 2): “*Enquadramento de todas as relações – mesmo as supostamente inaceitáveis entre pessoas do mesmo sexo – em um binarismo de género que organiza suas práticas, atos e desejos a partir do modelo do casal heterossexual reprodutivo*”.

<sup>343</sup> Cf. Escudero (2003, p. 304).

<sup>344</sup> O termo *queer* é extensível a todas as pessoas que partilham uma postura anormal face às categorias sexuais e de género instituídas, o que, por sua vez, equivale a dizer que enveredam por um questionamento das convenções de identidade e das questões políticas e culturais delas subseqüentes, que circunscrevem os indivíduos a dois campos irreduzíveis de acção: o homo- e o hetero-.

<sup>345</sup> Allegro de Magalhães (2010, p. 116).

<sup>346</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>347</sup> Sousa (2005, p. 2).



esta visão naturalista da condição sexual<sup>348</sup> estabelece, também, uma associação natural entre a heterossexualidade e a reprodução e, portanto, considera o modelo hetero- o mais correcto e saudável.

Decorre daqui que a teoria *queer* constituiu-se como um desvio em relação aos cânones rígidos de uma concepção binária de divisão<sup>349</sup> dos indivíduos e propõe, inclusive, uma revolução epistemológica que rompa com esta lógica binária, em que cada um possa alternar de identidade<sup>350</sup>. De resto, uma desconstrução que podemos encontrar em Cindy Sherman, quando a artista encena personagens que apresentam uma interdependência entre os dois pólos ou, mesmo, colocando-os como fazendo parte de um mesmo quadro de referencialidade.

A pretensão do *queer* passa por uma desconstrução das hierarquias a partir das quais se legitima a subordinação e a marginalização de determinados grupos sociais<sup>351</sup>. A política *queer* assenta numa crítica ao binarismo e dirige-se àqueles que, por não se conformarem aos ideais normativos, são vistos como *objectos*<sup>352</sup> pela sociedade. Configura-se, neste sentido, como uma política de transgressão face às categorizações de género masculino e feminino, bem como em relação à naturalizada associação que a sociedade, dita normal, estabelece entre sexo e género, por um lado, e desejo, por outro, segundo a qual o sexo determina o género e, ao mesmo tempo, é indicativo do objecto do seu desejo – o sexo oposto. Um binarismo redutor da subjectividade e das práticas sociais, perante o que a teoria *queer* proclama uma multiplicidade de subjectividades e de práticas sociais e de género.

---

<sup>348</sup> Cf. Louro (2001, p. 542).

<sup>349</sup> Judith Butler, enquanto *queer*, opõe-se a qualquer visão binária, mesmo aquela presente nos discursos pró e contra a homossexualidade. Diz que, quer reclamar a integração da comunidade homossexual ou a criação de uma comunidade em separado, quer reiterando uma perspectiva naturalista da sexualidade, vendo-a como uma construção social, a heterossexualidade é tida sempre como ponto de referência, ou seja, a norma.

<sup>350</sup> Ser *queer* é não se identificar com uma categoria estável.

<sup>351</sup> Digamos que homo- e hetero- são duas categorias linguísticas balizadoras das práticas e expressões sociais dos indivíduos. Em prol destas categorias convencionam-se certas significações em detrimento de outras, aprovam-se determinados padrões comportamentais e reprovam-se outros, aceitam-se determinados homens e mulheres e discriminam-se outros, “*pela sua maneira particular de sentir prazer, desejar e porque não estão de acordo com as normas hegemónicas*” (Sousa, 2005, p. 4). Por conta de um esquema binário sustentado por uma concepção epistemológica excludente, considera-se e legitima-se determinadas conceptualizações, porque se enquadram e respeitam à heterossexualidade e votam-se outras à “*degenerescência*” (Sousa, 2005, p. 4) e à anormalidade, porque respeitam ao seu desvio.

<sup>352</sup> Em viés da perspectiva de Judith Butler, desconSIDERADOS, porque não configurados pelo discurso normalizante.

Judith Butler<sup>353</sup>, uma das teorizadoras do *queer*, tem uma perspectiva que, como referem Tavares e Filho (p.8), “*exemplifica uma das modificações que os estudos queer sofreram ao longo da década de 1990*”. Inclui na reflexão *queer* novas subjectivações, como os intersex e os transexuais<sup>354</sup>, critica a teoria da performatividade, de grande importância para os estudos *queer*, e reconhece a necessidade de levar a reflexão além fronteiras (norte-americanas).

Segundo os mesmos autores (p. 9), para Butler, os sujeitos de que tratam os estudos *queer* vivem num “*paradoxo identitário como possibilidade de manter a sua existência*”, isto é, num confronto necessário com a normatividade social e a necessidade de reconhecimento social, por mínimo que seja, incorrendo, precisamente, no risco de o não ter, porque *existente* à margem dos limites instituídos. Independentemente de viverem em confronto com as normas instauradas, os sujeitos *queer* são, também eles, constituídos por normas, as quais, por seu lado, constituem, também para eles, uma constante ameaça de se tornarem *objectos*, porque não se enquadram dentro daquilo que politicamente correcto se considera humano<sup>355</sup>. De acordo com a sua perspectiva, os estudos *queer* devem orientar-se para questões que permitam o reconhecimento social das minorias. Há, portanto, que re-conceptualizar o social e, poderíamos nós dizer, o a-social.

Urge, portanto, uma nova conceptualização do sexo, sexualidade e género, visto este ser *performativo*, ou seja, padronizado por um conjunto de ditames que linguisticamente regulamentam as diferenças entre o género feminino e masculino. Homens e mulheres são produto dessa padronização de género que instaura os comportamentos ideais e formas de ser e de estar próprios de um e de outro, completamente irreduzíveis e incapazes de co-existir num mesmo sujeito, ao mesmo tempo que os circunscreve a uma relação considerada naturalmente heterossexual. Enfim, uma sociedade suficientemente bi-padronizada para que qualquer indivíduo que escape das suas regulamentações seja considerado *estranho*.<sup>356</sup>

---

<sup>353</sup> Confrontar Butler, J. (2003). *Problemas de género: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

<sup>354</sup> Cf. Tavares e Filho (p. 8).

<sup>355</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 9).

<sup>356</sup> Inclusive, Michel Foucault sustenta que a homossexualidade é uma construção social moderna – surge na segunda metade do século XIX -, na medida em que, mesmo existindo anteriormente homossexuais, ainda não existia uma categoria capaz de os nomear. Deu-se o salto daquilo que seria o “*sodomita como aberração*” (Almeida, 2004, p. 1) para o homossexual, entendido como uma categoria (sexual) identificadora. A partir do século XX, foram naturalizadas as categorias hetero e homossexual. Como

Por detrás de todo o processo de construção identitária, existe um processo de reiteração dos cânones socialmente estabelecidos que faz com que a identidade de género seja um produto de expressões socialmente produzidas, sendo que elas próprias se constituem como produto dessa mesma conceptualização de género. A sociedade constitui-se como o espaço onde os indivíduos acolhem as referências, quer por um acto de agrado, quer por constrangimento, um dos mecanismos visados neste processo de construção. É que, como também adverte Butler, o corpo nunca se confina completamente a esses padrões que, por isso mesmo, têm de contar com uma autoridade e constrangimento para que possa exercer o efeito pretendido nos indivíduos. Ora, a performatividade do género reside nesta contínua reiteração das normas reguladoras e, assim sendo, a linguagem, mais do que nomear e descrever indivíduos, constrói-os, segundo um processo em que, coagidos pelas opções socialmente oferecidas, incorporam-nas e materializam-nas.

Ora, a ser assim, podemos dizer que, também sob este aspecto, Cindy Sherman assume uma postura *queer*, quando denuncia este processo de reiteração ao reproduzir as imagéticas transmitidas pelos *mass media*, mecanismos normalizadores ao dispor da sociedade, cuja medida é binária e é heterossexual. É que, mesmo com uma reiteração da padronização social, há sempre corpos que não se ajustam e que, por isso mesmo, permanecem-lhe *estranhos, exteriores*, portanto, “*abjetos*”, nas palavras de Judith Butler (2000, p. 112), e que, apesar de tudo, são eles que definem a linha de fronteira para os, considerados, ajustados aos padrões normalizadores. Por conta disto, o *outro* torna-se indispensável, na medida em que é ele mesmo constitutivo de uma demarcação, fornecendo os limites dentro dos quais se movem os opostos que, ao mesmo tempo, se implicam mutuamente.

Ainda dentro de uma postura *queer*, Judith Butler assume uma posição também no que respeita às questões do feminino. Começa por desconstruir a conceptualização da categoria

---

lembram Tavares e Filho (p. 4), a respeito do autor sendo a identidade e a sexualidade construídas com base num discurso e organização social, *naturalizados* nos conhecimentos e práticas normalizadores, a criação, no século XIX, do sujeito homossexual foi de grande importância no que respeita aos mecanismos de normalização e de regulação das identidades sociais: discernir o normal, porque *natural*, do perverso, porque estranho a toda a normalidade. Noutros termos, como dizem Tavares e Filho (p. 4), ao lembrar Jacques Derrida, para se definir a heterossexualidade é necessário uma homossexualidade, da mesma forma que os contrários se definem por oposição: “*Um homem homofóbico pode-se definir apenas em oposição àquilo que ele não é: um homem gay*” (Tavares e Filho, p. 4). Aplica-se aqui o conceito de *suplementaridade* do referido autor, segundo o qual, num jogo de presença e ausência, a significação está associada à (sua) diferença. Este processo, por seu lado, remete para aquilo que se chama desconstrução, um outro conceito a referir no quadro do pensamento de Derrida. A desconstrução consiste, portanto, numa análise à oposição binária, hetero-/homo- por exemplo, afirmando o que de implícito há na presença e na ausência de um e de outro oposto.

de género em que o feminismo se funda: na oposição sexo/género, o primeiro tido como natural e o segundo como socialmente construído. Baseando-se num género construído e não naturalmente adquirido, as teorias feministas procuram desmontar o estereótipo feminino que o associa à fragilidade e à submissão. Judith Butler coloca em questão a ideia de que o género decorra do sexo e, inclusive, a arbitrariedade que está por detrás da oposição entre ambos. A este respeito, Tavares e Filho (p.11) dizem que, para a autora<sup>357</sup>, é “possível que o sexo sempre tenha sido o género” e, a par da inexistência de uma oposição entre ambos, o sexo, ao invés de natural, seria também ele, tal como o género, socialmente construído e, portanto, performativo.

Por conta disto, é necessário proceder a uma desnaturalização do género, na medida em que não há qualquer suporte lógico que garanta que seja uma fêmea a tornar-se mulher ou um macho a tornar-se homem. O género é performativo e, como tal, não existe uma identidade de género por detrás das práticas ou das expressões de género. O género não é substancial<sup>358</sup>, mas contingencial, inerente a um contexto, o que impede, desde logo, a existência de uma identidade de género fixa.

Para Butler o movimento *queer* está relacionado com a performance de género e com a sua rejeição do naturalismo e do heterossexismo, ainda demasiado presente nos estudos feministas, dirigindo a sua atenção para todo o existente à margem das normas de género. Colocando em causa a dicotomia sexo biológico/género social, em que este vem sempre depois e em função daquele, Judith Butler propõe a teoria - teoria performativa – de que o género é um efeito discursivo e, portanto, performativo, e o sexo é um efeito do género.

Esta posição da autora está em concordância com a perspectiva de Michel Foucault, para quem a sexualidade é de natureza discursiva. O questionamento do autor sobre a identidade dá-se no seio da crise da modernidade, que despoletou um quadro de modelos de identidade e teve o seu motor no “*aniquilamento do referencial de sentido*”<sup>359</sup>. Critica a sociedade normatizadora que exclui o outro, porque não ajustado ao padrão imposto. De acordo com a sua perspectiva, com vista a garantir a homogeneidade social, o poder faz um controlo cerrado da vida dos indivíduos e tem em atenção as suas diferenças. “*A sociedade é agora um espaço concentracionário aberto onde cada um tem a ilusão de ser diferente,*

---

<sup>357</sup> Confrontar Butler, J. (2003). *Problemas de género: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

<sup>358</sup> É o centro de convergência de todo um conjunto de relações onde, precisamente, convergem uma cultura e uma história.

<sup>359</sup> Arêdes (1998, p. 236).

*de ser livre e de ser ele próprio*”<sup>360</sup>. Porquê? Porque o poder controla cada um e todos, fazendo de cada indivíduo um diferente e, por isso mesmo, a exclusão já não é no sentido do exterior do espaço social, mas no seu próprio interior. O prevaricador não é expulso, mas re-integrado numa tentativa de normalização<sup>361</sup>.

Nesta ordem e ideias, ao aplicar medidas positivas, o poder disciplinador, ao invés de reprimir e eliminar os comportamentos sexuais, orienta-os de forma a serem enquadrados na normalidade. Acontece que o Ocidente estabeleceu uma aliança entre sexo e verdade no que respeita à definição da identidade e, a este respeito, Arêdes (1998, p. 249) lembra Peter Brown, que nos diz que a sexualidade é, nas culturas cristãs, o “*sismógrafo da nossa identidade*”. Digamos que “*o sexo e a sexualidade tornam-se, (...), a chave hermenêutica fundamental da identidade*”<sup>362</sup>, na medida em que as medidas disciplinatórias recaem sobre o uso do sexo, por meio do qual há a tentativa de normatizar os indivíduos. Como diz Arêdes (1998, p. 244), “*em vez de recusar o sexo, o reifica e instrumentaliza, inventando uma tecnologia política do corpo (...)*”.

Na verdade, o sexo é produto desses dispositivos disciplinares e, por conta disso, mais do que natural, tem um carácter histórico, na medida em que é mais um “*elemento especulativo e ideal*”<sup>363</sup> do poder para regular e orientar os indivíduos na sua identidade. Assim, o (desejo) sexo é uma representação e não uma questão de anatomia.

Neste seguimento, segundo a perspectiva de Foucault, o sujeito é resultado das transformações do indivíduo e dos diferentes modos de configurar os indivíduos nas culturas. “*Hetero-governado*”<sup>364</sup>, portanto. Produto de “*sujeição*”<sup>365</sup>. Somente quando o indivíduo, numa atitude de resistência à sujeição, decide autodeterminar-se e tornar-se um outro com uma identidade diferente daquela traçada pelo jogo do poder e da sujeição, segundo um modo de subjectivação<sup>366</sup>, activo e auto-construtivo, adquire uma subjectividade e identidade autónomas. Só assim o indivíduo tem a possibilidade de ser outro, o que faz com que não devamos, como sustenta Arêdes (1998, p. 250), considerar a obra de Foucault “*um mapa do universo concentracionário do sujeito moderno, ou uma cartilha determinista da condição humana*”.

---

<sup>360</sup> Arêdes (1998, p. 239).

<sup>361</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 239).

<sup>362</sup> *Idem, Ibidem* (p. 244).

<sup>363</sup> *Idem, Ibidem* (p. 245).

<sup>364</sup> *Idem, Ibidem* (p. 246).

<sup>365</sup> *Idem, Ibidem* (p. 247).

<sup>366</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 247).

Posto isto, e voltando a Judith Butler, talvez a categoria sexo seja, também ela, uma construção social, tanto quanto o género e, indo ainda mais longe, o sexo sempre foi o género e, assim sendo, não faz sentido qualquer distinção entre ambos. A categoria género, enquanto interpretação social e cultural da categoria sexo, é colocada em causa pela autora. E, o próprio sexo não é conceptualizado à margem da discursividade, portanto da construção, o que contrasta com a posição feminista, de acordo com a qual o sexo é concebido como uma substância biológica fixa e apenas o género pode ser considerado uma categoria socialmente atribuída ao sujeito.

Assim, com a teoria *queer* emerge uma desconstrução das categorias sociais que determinam as identidades e que rotulam as opções divergentes como *desviantes* da normalidade. Impõe-se reconhecer no *outro* uma existência que pode assumir várias formas<sup>367</sup>. O *queer* opõe-se a qualquer segregação dos indivíduos, sem, contudo, prescrever um receituário para enaltecer minorias ou rectificar os segregários. O alvo é mais profundo: a lógica que desencadeia todo o clima de conflito e de segregação. Não se trata, com isto, de fornecer soluções ou conhecimentos capazes de resolver a querela entre o que é ou não legítimo. Para o *queer* o conhecimento, porque resultado de um questionar insistente e persistente, pretende-se contínuo e não absoluto. No fim de contas, como lembra Louro (2001, p. 552), “o questionamento, a desnaturalização e a incerteza” são “estratégias férteis e criativas para pensar qualquer dimensão da existência”. Enfim, uma teoria que pretende, ao mesmo tempo, *provocar* estranhamento e fascínio, a *pedra basilar* do despertar dos indivíduos para a reflexão, pelo que podemos constatar, a mesma *pedra* que *move* os trabalhos fotográficos de Cindy Sherman, quando esta, por meio da ironia e do grotesco, toma por missão arrebatá-lo o espectador de um estado de letargia e de indiferença.

Afirma-se uma identidade que enaltece a diferença no seio de uma diversidade social e sexual mais vasta. Posto isto, impõe-se, desde já, estabelecer uma diferenciação entre os movimentos *gay* e *queer*. Teresa de Lauretis empregou, em 1990, numa conferência na Califórnia, o termo *Theory Queer*, precisamente para destacar esta ideologia da dos *gays* e *lésbicas*, uma vez que as estratégias destes visam considerar todos os indivíduos normais, reivindicando a igualdade entre hetero e homossexuais, o que, em contrapartida, se afasta da política *queer* que não adopta esta postura de assimilação. Se nos primeiros

---

<sup>367</sup> Como diz Almeida (204, p. 3), o objectivo do movimento *queer* respeita à “alteração das categorias monolíticas de homo e heterossexualidade a favor de uma bissexualidade potencial”.

encontramos um apelo à tolerância por parte da (hetero)normatividade, podemos ver que, a respeito dos segundos, como refere Louro (2001, p. 546), a “*forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora*”.

Como referem Maia, Louro e Vitorino (2009, p. 133), os movimentos *queer* “são portadores de uma démarche política que rompe com as concepções essencialistas de alguns movimentos *gays* (...)”. O modelo da política identitária gay e lésbica comporta que o objecto de desejo se reporte a indivíduos do mesmo sexo. Com isto, persiste no seio deste movimento uma resistência à *bissexualidade*, ao *travestismo* e à *transexualidade*<sup>368</sup>, continuando, desta forma, ancorado num binarismo e numa fixação de identidades e fronteiras<sup>369</sup>. Considera-se, de alguma forma, que gays e lésbicas são formas de sexualidade legitimadas por esta estabilização identitária, ou seja, pela sua (relativa) “proximidade à norma comportamental patriarcal”, como dizem Maia, Louro e Vitorino (2009, p. 133). Em contrapartida, o *queer* preconiza uma política e uma prática pós-identitária, em que o que mais importa é a crítica à oposição hetero-/homo- e não tanto a vida dos homossexuais, na medida em que àquela estão associadas, como diz a mesma autora (p. 549), “*as práticas sociais, o conhecimento e as relações entre os sujeitos*”. O seu olhar está voltado para os contextos linguísticos e institucionais que moldam o conhecimento e a prática dos indivíduos.

Apesar das várias acepções e dos vários contextos que integram o conceito, ser *queer* é reivindicar orientações sexuais e identidades de género que não estejam subsumidas a um padrão heterossexual e binário. É, portanto, uma espécie de plataforma para todos aqueles que envergam uma crítica à cultura e um pensamento que se distancia das concepções estabilizadoras sobre a identidade, a sexualidade, o género e o sexo.

Com a *morte* do sujeito cartesiano, a re-conceptualização da identidade voltou-a para uma construção social, no sentido em que, enquanto sujeito, o indivíduo é condicionado por uma ideologia que faculta os referenciais de identificação. Neste sentido, não pré-existimos enquanto sujeitos, mas tornamo-nos sujeitos num contexto ideológico e cultural e, por conta disto, a identidade deixa de ser inata para ser construída. Com uma mesma linha orientadora, a teoria *queer* desconstrói o conceito de identidade que já não se subsume a critérios essencialistas, mas envolve vectores como o cultural e o económico, o racial e o

---

<sup>368</sup> Cf. Melo (2008, p. 72), quando menciona Tamsin Spargo (Confrontar Spargo, T. (2004). *Foucault y la teoria queer*. Barcelona: Gedisa Editorial.).

<sup>369</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 72).

sexual. Multiplicam-se as posições acerca do gênero e da sexualidade, pelo que já não é possível fixar esquemas binários e fronteiras rígidas, uma vez que existem indivíduos que se encontram, precisamente, no limiar dessas fronteiras. O convencional tornou-se obsoleto. É já impossível ignorar práticas e identidades de gênero desviantes da “*sexualidade legitimada*”<sup>370</sup>.

O postulado *queer* prende-se com o provocar consciências e abalar normas e categorias incrustadas. Pensar *queer* significa pensar a sexualidade em termos de ambiguidade e não de rigidez. De resto, um traço característico da obra de Sherman, quando paralelamente à desconstrução de convenções, desafia o espectador a proceder a um exame crítico sobre si e sobre a realidade social. As suas composições aludem à representação do corpo feminino, conduzem, com a sua crítica dirigida ao olhar representativo e instaurador de uma sociedade condicionada pelo masculino, a um refrear da masculinidade e do orgulho *fálico* e a uma troca de papéis sexuais e, conseqüentemente, de vivências, conduzindo-nos por um transformismo de *drag-queens*<sup>371</sup> e de *drag-kings*<sup>372</sup>. Enfim, composições que se pautam por uma contestação social que abala a privilegiada categoria heterossexual e que, portanto, em viés de uma perspectiva *queer*, proclamam os direitos das minorias sexuais, culturais e étnicas, bem como dos grupos sexuais marginalizados.

Desta feita, tal como uma *queer*, o que está em causa em Sherman não é a aporia da homossexualidade, mas sim o questionar de posições dualistas identitárias rígidas, que envolvem uma relação de poder e, conseqüentemente de subordinação, linhas de fronteira que limitam e delimitam os indivíduos nas suas maneiras de ser, pensar e agir. Ser *queer* é problematizar, contestar, desconstruir o conhecimento e a identidade estereotipados<sup>373</sup>. É, neste sentido, ir mais além do que a mera questão da sexualidade e avançar com novas formas de teorizar a identidade e o saber em geral<sup>374</sup>.

---

<sup>370</sup> Louro (2001, p. 542).

<sup>371</sup> Homens (gays, heterossexuais ou bissexuais) que vestem roupas femininas. (Cf. Escudero, 2003, p. 304)

<sup>372</sup> Mulheres (lésbicas, heterossexuais ou bissexuais) que vestem roupas de homem. (Cf. Escudero, 2003, p. 304)

<sup>373</sup> A este respeito Louro (2001, p. 550) cita Tomaz Tadeu da Silva (Confrontar Silva, T. T. (1999). *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica.): “a epistemologia queer é, neste sentido, perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa” e (p. 551) William Pinar (Confrontar Pinar, W. (1998). Introduction. In Pinar, W. (Org.). *Queer Theory in Education*, (pp. 1-47). New Jersey e Londres: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.): “um currículo queer é não-canônico”.

<sup>374</sup> Segundo Louro (2001, p. 550), “a cultura, o conhecimento, o poder e a educação”.



Por outro lado, e mesmo sendo possível uma abordagem *queer* da obra de Cindy Sherman, ao que tudo indica, a artista utiliza a arte da fotografia para tratar questões de género, mas de um ponto de vista feminino e do feminino. A sua performatividade fotográfica está relacionada com as performances feministas dos anos 70, nomeadamente as de Eleanor Antin e Adrian Piper<sup>375</sup>, que exerceram uma forte influência sobre o trabalho da artista. Os trabalhos que mais voltam a artista para a questão feminista são, efectivamente, aqueles em que é lançada, em tom irónico e provocador, uma crítica aos estereótipos convencionados para a mulher.

Interpretando a realidade do corpo feminino e os seus vários *eus*, a artista volta-se para questões que se prendem com os papéis socialmente estabelecidos para a mulher, como com os significados subjacentes à sua identidade, marcada por sucessivas transformações em prol de uma imagem, também ela, socialmente imposta.<sup>376</sup> Cindy Sherman ironiza com temáticas como a liberdade e a identidade femininas, a sua beleza<sup>377</sup> e sexualidade e converte-as em questões de género ao revelar, através das suas composições, as dificuldades que as mulheres enfrentam pelo simples facto de serem... mulheres. Sob esta perspectiva, a artista insurge-se criticamente contra as *molduras* e os papéis estereotipados a que ficou confinada a mulher da sociedade ocidental, ao mesmo tempo que *figura uma outra mulher*, já não conformista às molduras sociais. Como refere a própria artista:

*“Quero exprimir aquelas emoções que estrangulam a garganta e que podem ser provocadas pelo desespero ou por um sentimentalismo piegas.”*<sup>378</sup>

Com uma ironia, que caracteriza a sua obra, Cindy Sherman contesta a autoridade, dita masculina, reconfigura representações estereotipadas do feminino e desconstrói a figura da mulher-objeto<sup>379</sup>. Socorrendo-se de toda uma série de artifícios (maquilhagem, vestuário, máscaras, manequins, etc.), a artista denuncia a fragilidade do conceito de identidade de

---

<sup>375</sup> Eleanor Antin, por exemplo, no início da década de 70, socorreu-se de disfarces para representar várias personagens, também elas apresentadas em suporte fotográfico. Adrian Piper reproduziu uma encenação em público, cuja performance incluiu uma viagem de metro, vestindo roupas embebidas em fluidos com mau odor.

<sup>376</sup> Cf. Bloch (2003, p. 103), que considera Cindy Sherman uma “*típica representante del post-feminismo*”.

<sup>377</sup> *Untitled As Marilyn Monroe* (1982), em que Cindy Sherman faz uma reprodução de Marilyn Monroe, exemplifica a desconstrução operada pela artista dos cânones de beleza. Esta personagem encenada por Sherman e apresentada em moldes simplistas não tem a naturalidade pretendida pelo original, mas expressa uma certa fragilidade e um certo drama que envolve este (considerado) ícone da beleza (Cf. Senna, 2007, p. 176).

<sup>378</sup> Honneth (1992, p. 169).

<sup>379</sup> *Untitled Film Still #2* constitui exemplo de como Cindy Sherman denuncia o voyeurismo do olhar (Cf. Koneski, 2007, p. 44).

gênero, ao mesmo tempo que abala os cânones de beleza instituídos numa sociedade em que o poder esteve sempre do lado dos homens.



Imagem 48. *Untitled As Marilyn Monroe, 1982*

Deparamo-nos com encenações em que as personagens<sup>380</sup> denotam uma agressividade face aos padrões de beleza feminina e que distanciam a figura feminina daquela imagem da mulher passiva e submissa ao olhar e desejo masculinos que impregnaram toda uma cultura social, artística e literária, de resto, uma postura que vai ao encontro dos interesses das artistas feministas e que se prendem com a subversão da imagem convencional da mulher, produto de um discurso sexual já não apenas androcêntrico, mas falocêntrico<sup>381</sup>.

Jérôme Carrier apelida-a de “*artiste emblématique de l’art féministe des années 1980 et 1990*” (p. 15), época em que o olhar de Cindy Sherman está sobretudo voltado para as minorias e para o lugar da mulher na arte e na sociedade. Com um discurso artístico capaz de enquadrar naquilo que Escudero (2002, pp. 71-72)) chama de “*hermenéutica de la sospecha*”, a obra de Cindy Sherman, não só teve repercussões no seio do movimento

---

<sup>380</sup> Cite-se Honneth (1992, p. 168): “*Figuras dos contos de fadas, uma dama do harém com seios artificiais, um ser semelhante a um duende com focinho de porco*”.

<sup>381</sup> Cf. Fernández (1991/92, pp. 104-105).

feminista, como, também, tem sido percebida como uma re-leitura do próprio movimento<sup>382</sup>.

Para Mulvey (1996, p. 66), o trabalho de Cindy Sherman é de grande importância para a problematização da estética feminista. As ideias por ele preconizadas não seriam possíveis se não tivessem por detrás toda uma história do feminismo e uma teorização feminista acerca do corpo e sua representação. Com a entrada da artista no mundo da arte, colocou-se *um ponto final* na visão que defende que o corpo feminino só poderia ser representado quando teorizado.

Ao adoptar diferentes papéis femininos, a artista revela uma atitude feminista, de rompimento e negação dos estereótipos culturais que enredam a mulher como um objecto do olhar e desejo masculinos<sup>383</sup> e, assim sendo, como produto do olhar do outro<sup>384</sup>, o que equivale a dizer, como mera representação<sup>385</sup>, o que, por sua vez, nos permite analisar a obra da artista no interior do espaço feminino.

Desde os seus trabalhos mais antigos, o modo como a performance de Cindy Sherman sugere, na série *Untitled Film Stills*, caracterizada pelo uso da técnica *p&b*, os protótipos de mulher provenientes do cinema de Hollywood dos anos 50 e 60, fá-la ser considerada uma das maneiras mais brilhantes de mostrar que a imagem social da mulher é pura ficção<sup>386</sup>. Estes protótipos, suportados pelos papéis e lugares convencionalmente atribuídos à mulher, vão ao encontro daquilo que qualquer mulher sonha ser. É precisamente contra este tipo de mulher<sup>387</sup>, fruto de uma visão androcêntrica, emergente de uma sociedade patriarcal, que Cindy Sherman, ao encarnar várias personagens<sup>388</sup>, articulando várias performances da categoria feminina, e ao recorrer a um discurso de género socialmente dominante, se insurge. Aqui Cindy Sherman coloca o problema da transformação da vida

---

<sup>382</sup> Cf. Ribeiro (2008a).

<sup>383</sup> Cf. Marchi (2009, p. 109).

<sup>384</sup> A mulher de Sherman é apresentada como vítima (Cf. Bernardes, 2007, p.82).

<sup>385</sup> Cf. Senna (2007, p. 17).

<sup>386</sup> Cite-se Fonseca (2007, p. 122): “*Em muitas imagens, Sherman aparece como uma sedutora, como se fosse apanhada casualmente num momento de contemplação, pensativa, a olhar-se ao espelho, deitada na cama tradicionalmente “feminina”, a reflectir sobre as suas actividades respectivas*”.

<sup>387</sup> Também Ribeiro (2007) é da opinião que Cindy Sherman, ora representando os vários modelos de mulher sugeridos pelos Filmes B de Hollywood, ora personagens extraídas de obras-primas, pretende denunciar quer a mulher-produto do olhar e desejo masculinos, quer a mulher-objecto dos *mass media*. Melhor dizendo, a artista empresta o seu próprio corpo às suas interpretações, denunciando os papéis estereotipados atribuídos à mulher.

<sup>388</sup> Cite-se Prada e Ângelo (2008, p. 241), quando se referem a Judith Butler (Confrontar Butler, J. (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge.): “*nunca parecem ser totalmente auto-construídos, ou uma escolha livre daquele que os adopta, pois os estilos possuem uma história e tais histórias condicionam e limitam possibilidades*”.

dos indivíduos numa vida projectada, «empacotada» por uma indústria que tudo o que faz é *vender sonhos*<sup>389</sup>. Para além do mais, o facto de a artista corporalizar várias personagens, permite ao espectador ter consciência dos vários papéis que, ao longo da História, foram atribuídos à figura feminina em prol de um olhar masculino<sup>390</sup> que a tornou supérflua. Noutros termos, o facto de a artista se apresentar como uma estrela de cinema ou uma estudante e dona de casa audazes desconstrói o conceito do *feminino*, desmascarando-o como uma categoria culturalmente construída e, portanto, adquirida e não inata – não nascemos do género feminino, tornamo-nos no género feminino, adaptando a máxima de Simone de Beauvoir, “*Tornamo-nos mulheres, não nascemos mulheres*”. Assim sendo, Sherman traz à discussão o feminino enquanto desvelamento.

A desconstrução shermaniana, também, está presente quando deixa entrever nas suas personagens o modelo que está por detrás, revelando, com isto, a existência de uma codificação prévia, determinante, tal como a que existe por detrás da figura feminina. Neste caso, a *mimesis* shermaniana não significa ficar reduzido a um discurso androcêntrico, mas, de uma forma irónica, revelar aquilo que supostamente deveria permanecer *velado* – a categoria do feminino como linguisticamente construída. A mimética em Cindy Sherman reporta à desconstrução de uma ideologia também masculina, que determina o lugar e o papel também da mulher na sociedade<sup>391</sup>. Trata-se de uma estratégia de resistência e não de subserviência.

É neste sentido que esta série fotográfica – *Untitled Film Stills* – pode ser considerada uma crítica à relação assimétrica entre os sexos, em que o masculino goza de uma superioridade em relação ao feminino, e a uma cultura ocidental massificada que associa inexoravelmente a figura feminina a um produto do e para o olhar masculino. Dito de outra forma, o corpo da mulher está impregnado por um olhar masculino que é preciso desconstruir e subverter. O género, assim como o corpo não são puros, mas, sim, produto de uma construção cultural que vai ao encontro de vários interesses e poderes. Com isto, a crítica da artista recai sobre a artificialidade, os padrões vigentes e sobre os arquétipos de género, apresentando-nos, para o efeito, *uma* mulher em que o que sobressai é um puro

---

<sup>389</sup> Refira-se Prada e Ângelo (2008, p. 245), quando a respeito de Laura Mulvey (Confrontar Mulvey, L. (1983). Prazer visual e cinema narrativo. In Xavier, I. (Org.). *A experiência do cinema*, (p. 438). Rio de Janeiro: Graal.) dizem que o cinema é o reflexo do “*inconsciente da sociedade patriarcal, estruturando a forma de olhar do cinema hollywoodiano*”.

<sup>390</sup> Como diz Craig Owens (1983, p. 12), a respeito da série *Untitled Film Stills*: “the spectator posited by this work is invariably male”.

<sup>391</sup> Porque a crítica de Cindy Sherman não aponta apenas ao discurso masculino e a sua retórica não se dirige apenas às mulheres.

jogo de poses, gestos e expressões, diga-se de aparências, vinculativo ao seu estereótipo cultural.<sup>392</sup> No ano de 1992 Cindy Sherman participa na exposição *Posthuman* e diz:

“Acredito que retratei vários modos de olhar para as mulheres ou modos como se pensa que devem ser olhadas e retratadas pelos homens. Além disso, como as imagens do estúdio são muito elaboradas, o grau elevado de artifício é para mim uma forma de retirar a fotografia do âmbito da documentação e da natureza e de a colocar no campo da arte”.<sup>393</sup>

Com base num exagero caricatural, a artista inverte propositadamente o protótipo clássico da imagem da mulher difundido pela indústria publicitária e cinematográfica, subvertendo a passividade a que a mulher ficou confinada, bem como o estatuto que lhe foi atribuído. Se numa sociedade em que é característico uma hierarquização social de género, em que a medida é masculina, com a publicidade, em que a exploração do corpo é bastante evidente, a mulher ficou reduzida a um produto de consumo. E, aqui, a mais-valia do trabalho de Cindy Sherman está no facto de a artista tentar dar a conhecer aquilo que a publicidade contemporânea faz por esconder. A *mulher de Cindy Sherman* não é a *irreal* mulher perfeita, aquela que resiste, como que divinamente, às adversidades e à passagem do tempo, mas uma *mulher humana*, real, que adocece, envelhece e... morre<sup>394</sup>.<sup>395</sup>

Efectivamente, se atendermos ao percurso do projecto da artista desde os *Untitled Film Stills* até às obras mais recentes, o encantamento produzido por aquelas imagens dá lugar ao horror dos dejectos e dos corpos mutilados. É desta forma que Cindy Sherman abre espaço para a morte: mostrando que a carne, melhor, o corpo e a figura humanos, contrariamente à apologia da eterna beleza e juventude que fazem as imagéticas publicitárias, são frágeis e vulneráveis, e, portanto, perecem.

Numa leitura feminista mais arrojada, poderíamos dizer que a mulher de Cindy envelhece, deforma-se e decompõe-se na tentativa de ser, não apenas masculina, mas fálica, culminando no *clown* (2004), cujo sorriso aterrador serve de mote para o desmascaramento da farsa que está por detrás *desta* mulher.<sup>396</sup> Se fizermos uma outra leitura, ainda assim feminista, diríamos que a mensagem da artista aponta para a consciência (ou sua

---

<sup>392</sup> Cf. Escudero (2002, pp. 71-72).

<sup>393</sup> Marrucchi e Belcari (2006b, p.306).

<sup>394</sup> Em Cindy Sherman “*The time is incorporated, not denied*” (Cristofovici, 2009, p. 43).

<sup>395</sup> Cf. Vieira (2010).

<sup>396</sup> Cf. Ribeiro (2008a, p. 39).

necessidade) da fragilidade e vulnerabilidade femininas<sup>397</sup>, visível pela forma como a artista encena a inquietação com que a mulher contemporânea vive o seu corpo.

Cindy Sherman aposta em performances sobre a vida real de mulheres, desconstruindo, construindo e reconstruindo, se assim se pode entender, narrativas que reflectam a multiplicidade de clichés associados ao feminino. Assim, afastando-se daquilo que, nos anos 60, era considerado o padrão de beleza, a artista apresenta uma série de imagens bizarras, onde é perfeitamente visível um contraste entre indivíduo e estereótipo cultural. É o caso de *Centerfolds* (1981). Esta série representa mulheres após terem sido fotografadas para uma revista pornográfica. O seu olhar, voltado para um ponto indeterminado para lá da própria composição, escapa ao registo da máquina e os seus corpos esvanecem-se para fora dos contornos da fotografia, pelo que o espectador não consegue visualizar a personagem completa<sup>398</sup>. Podemos dizer que, com isto, Cindy Sherman pretende transmitir a ideia de que a sua personagem (a mulher, portanto) excede esse olhar que perpassa a figura feminina. Há algo de ausente na composição e esse algo é precisamente aquilo que da mulher escapa aos padrões institucionalizados. Por outro lado, os seus anúncios de moda, realizados na década de 80, mostram-se grotescos, neles a imagem das figurantes está completamente desfasada da padronizada pelo mundo da moda. Já na série *Sex Pictures* (1992), em que se revela um erotismo abusivo, a artista representa a figura feminina fragmentada e envolvida em cenas de horror. Como é característico das composições shermanianas, críticas mordazes que põem a descoberto os lugares-comuns atribuídos à mulher e que a privam da sua subjectividade.

Ao longo da obra de Sherman, a ironia vai revelando a divisão a que foi sujeito o corpo feminino: de um lado a superfície, elegante e sedutora, do outro, a decomposição, e com ela a repugnância, que a aparência esconde. Chegados ao fim – sublinhe-se, da fase dos trabalhos de abjecção – o que se revela é uma substância repulsiva, como se a máscara que cuidadosamente foi colocada para embelezar a figura feminina, a dada altura a deixasse transparecer.<sup>399</sup>

A premissa subjacente ao trabalho da artista é a de que a mulher representa os papéis que lhe são pré-definidos em sociedade e, portanto, é uma farsa. Para tal, a própria artista

---

<sup>397</sup> Em *Untitled Film Stills #48* está presente a ideia da fragilidade feminina pelo perigo que a imagem parece evocar com base na pequenez da figura feminina comparativamente com o resto da cena.

<sup>398</sup> Cf. Becker (2002).

<sup>399</sup> Cf. Mulvey (1996, p. 72).

representa<sup>400</sup> e o seu corpo, *ironicamente mascarado*, denuncia a contradição que envolve a categoria de género. Por conta disto, Cindy Sherman, sendo ela própria uma farsa, é, ao mesmo tempo, todas e nenhuma mulher<sup>401</sup>, mais incisivo ainda quando, nos seus últimos trabalhos – *Masks* – cai a última máscara e se revela o vazio<sup>402</sup>.

O “*gradual collapse of surface*”<sup>403</sup> a que assistimos ao longo da obra da artista, levanta a questão acerca da origem da imagem feminina. Segundo Mulvey (1996, p. 72), esta busca da origem conduz-nos ao subconsciente masculino que configurou a marca da diferença sexual do corpo feminino pela falta/castração, posteriormente camuflada por uma máscara cosmética. Cria-se, assim, uma ilusão colectiva. E podemos encontrar nos últimos trabalhos de Sherman uma referência ao subconsciente feminino, que assume uma postura de recusa do próprio corpo e, numa atitude misógina, tenta banir com os sinais de feminilidade. Imagens de comida em decomposição e do vómito (*Disasters*) reflectem o fetiche da moda que deslocam a figura feminina para a anorexia, cosmética e todo o tipo de artificialismos, no intuito de encobrir toda a sua interioridade.<sup>404</sup>

De um outro ponto de vista, e se fizermos uma inflexão à premissa mais familiar que nos diz que Sherman apresenta o feminino como uma farsa, podemos ver que, o facto de o corpo da artista desaparecer sob os vários disfarces ou partes artificiais que são adicionadas ao seu corpo, pode ser um indicador da necessidade de adereços/disfarces para que o corpo *real* seja visível ao outro. A *Cindy Sherman*, por si só, não basta para captar a atenção do olhar do outro. É como se o *corpo Cindy Sherman* não existisse senão sob uma aparência/imagem de um referente cultural. Assim sendo, o visível camufla o *ser real*, em vez de o revelar. E é precisamente aqui que urge a inflexão. O feminino não é um disfarce, mas, sim, este encobre o feminino, que, à falta de vocabulário cultural, apenas existe para o outro por aquilo que é definido pela imagem culturalmente traçada, o mesmo é dizer linguisticamente determinado. Por conta disto, coloca-se em questão a capacidade de manter a relação entre corpo e subjectividade, uma vez que aquele só *aparece* enquanto velado<sup>405</sup>.

---

<sup>400</sup> Em *Untitled Film Stills*, Cindy Sherman *posa para...*, deixando ver que está a posar.

<sup>401</sup> Cf. Isaak (2002, p. 195).

<sup>402</sup> Adaptamos o dilema da auto-referência de Epiménides: Todas as mulheres são uma farsa. Eu sou uma mulher. Logo... – que nos remete para a desconstrução que Cindy Sherman faz do significante, o mesmo é dizer, da categoria linguística do feminino.

<sup>403</sup> Mulvey (1996, p. 72).

<sup>404</sup> Cf. Mulvey (1996, p. 72).

<sup>405</sup> Cf. Phelan (2005, pp. 68-69,150-151).

Porém, e apesar de ser notória uma orientação feminista da obra de Cindy Sherman, parece-nos demasiado redutor vê-la como sendo, tão-somente, uma leitura feminista sobre questões de género e, mais redutor ainda, da mulher. De facto, o paralelo que se estabelece entre as suas composições fotográficas e a questão da feminilidade não tem a ver com o facto de se tratar de uma mulher que se serve da fotografia como meio de comunicação, ou que tem no seu próprio corpo o suporte das suas performances e muito menos pelo facto de se tratar de uma mulher, como se isso fosse condição suficiente para as suas narrativas enveredarem pela questão do feminino. Inclusive, o preconceito que urge desconstruir, como a artista o faz em *Untitled #263* (1992), se quisermos fazer uma leitura adequada da obra de Sherman, diz respeito à paridade irreduzível e indelével que se estabelece entre o feminino e a mulher e o masculino e o homem<sup>406</sup>, que, como salienta Laqueur (1994, p. 409), referindo-se a Gayle Rubin<sup>407</sup>, mais do que salientar as diferenças entre os dois sexos, omite as suas semelhanças. Podemos, então, dizer que se trata de uma artista plástica, uma mulher, que socorrendo-se de técnicas e estratégias peculiares, aborda a questão do feminino. Na verdade, se na série fotográfica dos anos 70, *Untitled Film Stills*, podemos encontrar uma denúncia do papel e do lugar reservados à mulher<sup>408</sup>, as séries fotográficas que se seguem mostram que o questionamento que a artista pretende fazer está muito para além disto.<sup>409</sup> Digamos que, se por um lado, uma leitura também feminista sobre a sua obra permite um leque mais alargado de interpretações, por outro, é imprescindível orientar uma interpretação do mesmo no sentido de uma consciencialização de que, em boa verdade, o seu trabalho fotográfico tematiza a experiência humana e não apenas o feminino.

---

<sup>406</sup> Cf. Ribeiro (2008a).

<sup>407</sup> Confrontar Rubin G. (1975). The traffic in women: notes on the 'political economy' of sex. In Rayna R. (ed.) *Toward an anthropology of women*. New York: Monthly Review Press.

<sup>408</sup> Ribeiro (2008b, p. 89) destaca: *as divas dos filmes de Hollywood da série Untitled Film Stills*; *a "vulnerabilidade das mulheres encurraladas das Centerfolds/Horizontal"*; *o "enlouquecimento progressivo das garotas de moda da série Fashion"*; *o "horror" e o "assustador" dos monstros de contos de fada da série Fairy Tales*; *"a completa dissolução da figura humana nos dejectos de Disasters"*.

<sup>409</sup> Cf. Ribeiro (2008a).





Imagem 49. Untitled #263, 1992

O percurso da obra de Cindy Sherman parece enveredar por um desmascaramento progressivo dos diversos lugares-comuns da mulher, *máscaras*, que, à primeira vista, culmina, quando caída a última máscara, na verdade última: uma mulher *castrada*, definida pela *falta*. A *mulher definida pela falta* remete para a perspectiva de Sigmund Freud (1856-1939), a qual, embora de uma forma tão breve quanto metafórica, pode ser clarificada com a seguinte citação: “*La vagina es lo opuesto al pene, un indicador anatómico de que la mujer carece de lo que el hombre posee*”<sup>410</sup>. «Ser Mulher» é definido pela *posse da falta* em relação ao modelo masculino, uma *inveja do pénis*, como diz Freud, de que padece a mulher e, com ela, o feminino. Na sua obra *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (p. 157), Freud menciona:

*“A actividade auto-erótica das zonas erógenas é a mesma para os dois sexos, e isto impede que na idade infantil a diferença sexual seja tão manifesta como virá a sê-lo depois da puberdade.”*

A sexualidade da menina é revestida de um carácter masculino e a libido é a mesma para ambos os sexos, não sendo, portanto, ela própria detentora de qualquer sexo<sup>411</sup>. Assim, numa fase fálica, que antecede uma genital, que decorre aquando a puberdade, o órgão genital masculino – pénis – desempenha um papel preponderante e o clítoris (da menina) é visto como um atributo fálico e fonte de excitação<sup>412</sup>. Pénis e clítoris são os objectos reais que servem de base para um objecto imaginário – o falo.

No início desta fase, a criança acredita que todos os seres humanos têm ou deveriam ter um falo e a oposição homem/mulher é percebida nos seguintes termos: aqueles que possuem e aqueles que não possuem (castrados) um falo. Existe o masculino, mas não o

---

<sup>410</sup> Laqueur (1994, p. 397).

<sup>411</sup> Cf. Freud (1989a, p. 173).

<sup>412</sup> Cf. Nasio (1995, p. 40).

feminino. Ou tem o órgão genital masculino ou é castrado. O complexo de castração, desta feita, centra-se em torno da fantasia da castração, que vai responder à dúvida da criança a respeito da diferença anatómica entre os sexos: à criança do sexo feminino foi cortado o pénis, castrada, portanto.

Ambos os sexos vivem de forma diferente – temor da castração para o menino e inveja de pénis para a menina – o complexo de castração, mas coincidem no “*repúdio da feminilidade*”<sup>413</sup>. Na infância, quer o menino, quer a menina não têm qualquer representação psíquica do feminino, na medida em que para que as “*disposições masculinas e femininas sejam reconhecíveis*”<sup>414</sup> é necessário esperar pela fase da puberdade, para que os caracteres específicos de cada um sejam claramente separados.

Portanto, no período de infância “*a mulher não existe*”<sup>415</sup>. É uma zona sombria, desconhecida, salvaguardando-se o facto de Freud, nomeadamente em *A Dissolução do Complexo de Édipo* (1924) e *Algumas Consequências Psíquicas da Diferença Anatómica entre os Sexos* (1925), chamar atenção para o facto de ainda se carecer de um estudo mais aprofundado do desenvolvimento sexual feminino e de uma abordagem diferente<sup>416</sup>.

Esta *inexistência do feminino* implica que o órgão feminino seja ignorado e a auto-estimulação das zonas erógenas coincida em ambos os sexos – a organização sexual infantil difere da do adulto, na medida em que, para a criança, apenas existe o órgão genital masculino. Por conta disto, esta fase de organização sexual chama-se fálica, sendo que o privilégio recai, não nos órgãos genitais, mas, sim, no falo<sup>417</sup>; que a sexualidade feminina tem um carácter eminentemente masculino, o que implica não haver uma libido propriamente feminina; que, de início, há uma “*bissexualidade*”<sup>418</sup> nos dois sexos e não uma diferenciação entre masculino e feminino, ou seja, há a mesma libido e o mesmo órgão em ambos os sexos, não existindo nada que diferencie e denomine especificamente o sexo feminino, e, assim sendo, uma vez que é o masculino que domina, talvez seja preferível, como faz Badinter (1980, p. 297), falar de uma monossexualidade. Aliás, Freud mostra que «ser mulher» não é um atributo natural, mas resultado de uma trajectória que “*vai da bissexualidade originária à assumpção (ou subjectivação) de uma posição*

---

<sup>413</sup> Pereirinha (2005, p. 119).

<sup>414</sup> *Idem, Ibidem* (p. 110).

<sup>415</sup> *Idem, Ibidem* (p. 120).

<sup>416</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 122).

<sup>417</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 122).

<sup>418</sup> *Idem, Ibidem* (p. 120).

*feminina*”<sup>419</sup>. Quer num sentido psíquico, quer num sentido biológico não há uma pura masculinidade ou feminilidade. Cada indivíduo é uma mistura de caracteres dos dois sexos: como refere Badinter (1980, p. 297), ao nível psíquico é possível encontrar uma certa passividade no homem e uma certa actividade na mulher, sendo de salvaguardar, neste contexto, a equiparação feita entre, por exemplo, o óvulo e a passividade da mulher e o espermatozóide e a actividade do homem; do foro biológico há a presença, em ambos os sexos, de partes do aparelho sexual do sexo oposto.

Poder-se-á ser mais um do que outro consoante a porção que existe de cada sexo<sup>420</sup>, no entanto, esta bissexualidade é mais notória nos primeiros anos de vida da criança, na medida em que ambos os sexos percorrem “*os primeiros estádios da libido*” da mesma forma<sup>421</sup>. Por outro lado, evidencia-se mais na mulher que no homem, uma vez que, ao contrário deste, que tem apenas uma zona genital por excelência – o pénis, a mulher tem duas – o clitóris, à semelhança do membro genital masculino, e a vagina, esta especificamente feminina<sup>422</sup>. Assim sendo, masculino e feminino são puras teorizações oscilantes, na medida em que o processo de evolução está sujeito a fixações e a regressões, não sendo, portanto, linear<sup>423</sup>.

Façamos, neste ponto, uma breve abordagem sobre o modo como é vivido este complexo por cada um dos sexos. Para o menino, o objecto de pulsão centra-se na mãe, enquanto para a menina, numa primeira fase é a mãe e, numa segunda, é o pai. O menino entra na fase edipiana, começando a manipular o pénis, fantasiando com a figura da mãe. É de ressaltar que, de acordo com Freud, também o pai, nesta fase edipiana, é tomado como modelo e ideal amado, como rival e como objecto sexual, em que o menino, a exemplo da mãe, se oferece como objecto sexual<sup>424</sup>. Este fenómeno é apelidado de *ambivalência*, que consiste numa coexistência de sentimentos opostos em relação à mesma pessoa. Esta oposição seria conflituosa nos adultos, mas na criança é passível de conciliação. O objecto de amor é a mãe, que o cuida e lhe dá carinho, e só virá a ser substituído pelo amor dirigido a outra mulher. A este amor pela mãe vai juntar-se o ciúme pelo pai, agora visto como um rival. Mais tarde, resultante da ameaça da castração (aquando da sua masturbação) e da descoberta do corpo feminino castrado, isto é, da percepção de que *o seu órgão não faz,*

---

<sup>419</sup> Pereirinha (2005, p. 124).

<sup>420</sup> Cf. Freud (1989a, p. 158).

<sup>421</sup> Badinter (1980, p. 297).

<sup>422</sup> Cf. Badinter (1980, p. 297).

<sup>423</sup> Cf. Pereirinha (2005, p. 133).

<sup>424</sup> Cf. Nasio (1995, p. 51).

necessariamente, parte de todos os corpos, o menino renuncia ao objecto-mãe. Para ele, esta fase culmina na angústia da castração, ou seja, no medo de ficar privado do pénis, a parte do corpo mais estimável nesta idade. Abandona o complexo de Édipo, identifica-se com o pai, até então visto como rival e agora lei uma vez que não consegue ocupar o seu lugar e ficar com a mãe e constitui e reforça o seu superego<sup>425</sup>. É, precisamente, com esta interiorização da figura paterna que se dá a criação do superego e o término de uma das fases mais importantes da formação do homem<sup>426</sup>.

A menina começa por desenvolver um sentimento de amor para com a mãe, mas que se intercala com sentimentos de agressividade, uma vez que, para ela, a mãe não lhe dá quanto basta. Nesta fase – pré-ediapiana – o pai é visto, ainda, como um rival, ainda que este sentimento de rivalidade seja inferior ao do menino.<sup>427</sup>

Descoberta a sua falta (de pénis), a menina decepciona-se e, numa mistura de angústia e rancor para com a mãe, a quem culpa pela sua desvantagem, cai na inveja de pénis (*penisheid*) “*e dirige a sua fixação da mãe para um novo alvo, que será o pai*”<sup>428</sup>. Quando constata que *essa falta* é generalizada ao sexo feminino, a tendência é para menosprezar as mulheres e a mãe. Para além desta transformação psicológica, caracterizada por uma hostilidade para com a mãe e por um maior apego ao pai (já que a anterior relação de amor era para com uma “*mãe fálica*” e não “*uma mãe castrada*”<sup>429</sup>), a criança sofre uma outra de natureza sexual, em que o clítoris deixa de constituir o órgão de satisfação por excelência, ficando a criança mais passiva.<sup>430</sup>

A inveja de pénis, que decorre da “*inferioridade sexual original*”<sup>431</sup> e marcará o desenvolvimento do indivíduo do sexo feminino, não sendo ultrapassada sem um “*grande dispêndio de energia psíquica*”<sup>432</sup>, provém da percepção da diferença anatómica entre os dois sexos, em que a criança do sexo feminino se sente defraudada e deseja possuir um pénis como o sexo oposto, transposto no desejo (*wunsch*) de ter um filho ou um homem, objectos substitutivos do pénis. Inclusive, por detrás da (nova) relação com o pai está

---

<sup>425</sup> Cf. Pereirinha (2005, p. 128).

<sup>426</sup> Cf. Badinter (1980, pp. 297-298).

<sup>427</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 298).

<sup>428</sup> Pereirinha (2005, p. 128).

<sup>429</sup> Badinter (1980, p. 300).

<sup>430</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 300).

<sup>431</sup> Freud (1989a, p. 174).

<sup>432</sup> *Idem, Ibidem* (p. 168).

subentendido o desejo de possuir um falo, que uma vez negado pela mãe, pode ser garantido pelo pai.<sup>433</sup>

De salientar, também, que o desejo de ter um pénis articula as dimensões “*real, imaginária e simbólica*”<sup>434</sup>. Não é propriamente *o pénis* o desejado, mas, sim, a ideia de completude a ele associada, ou seja, o símbolo que o falo carrega. É a imagem de completude, de que se sente despojada, que a menina cobiça do menino. E é a tentativa de superar esta falta que a leva do vínculo à mãe aos objectos substitutivos.

Portanto, se o afecto em torno do qual se desenrola o Édipo do menino é a angústia, o do Édipo da menina é a inveja (*neid*), que mais tarde culminará no desejo de ter um filho do pai e, já na fase adulta, do homem querido. Todavia, a inveja não é o único afecto edipiano feminino. A angústia também persiste. Não a angústia, como no menino, de perder o falo, pois nunca o teve, mas de perder o «outro falo» do objecto (substitutivo) querido. Resumidamente, o desfecho do Édipo feminino gira em torno da inveja de pénis ou da angústia de perder o amor<sup>435</sup>. A menina vive a castração como uma *sua* realidade, “*abandona a sua primeira zona erógena*” e “*entra verdadeiramente no Édipo*”<sup>436</sup>. Para a criança do sexo feminino, o complexo de Édipo é o culminar desta fase “*muito mais longa e penosa que a do rapaz*”<sup>437</sup> e, não possuindo o mesmo medo da castração do menino (não pode recear perder aquilo que, por natureza, já não tem), que lhe permitiria superar este complexo e constituir o superego, vai nele permanecer mais tempo, superando somente mais tarde e, ainda assim, não completamente<sup>438</sup>.

Desta descoberta da falta, crucial para o desenvolvimento da menina, abrem-se três possibilidades: a inibição sexual e, conseqüente, neurose<sup>439</sup> – uma vez em falta o órgão sexual masculino, a menina desmotiva-se a nível sexual; mudança de carácter, adoptando um comportamento de masculinidade<sup>440</sup> – numa atitude de recusa da castração, a menina intensifica atitudes e comportamentos de menino, podendo daqui decorrer uma homossexualidade, numa atitude de «não tenho, mas posso ter»; feminilidade normal<sup>441</sup> – respeita a uma saída normal para a sexualidade feminina. A renúncia ao pénis é suportada

---

<sup>433</sup> Cf. Badinter (1980, p. 301).

<sup>434</sup> Pereirinha (2005, p. 134).

<sup>435</sup> Cf. Nasio (1995, pp. 40-41).

<sup>436</sup> Pereirinha (2005, p. 128).

<sup>437</sup> Badinter (1980, p. 301).

<sup>438</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 301).

<sup>439</sup> Cf. Pereirinha (2005, p. 128).

<sup>440</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 128).

<sup>441</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 128).

pela tentativa de compensar a falta de.... A menina substitui o pénis (a ideia a ele associada) pela de bebé e, assim, o complexo de Édipo “*culmina no desejo retido durante muito tempo*”<sup>442</sup>, de ter um filho do pai. Quando este desejo de infância se concretiza (embora projectado num outro objecto), a mulher sente-se realizada, o que significa que o desejo de pénis se mantém, mesmo quando devidamente estabelecida a feminilidade, ainda que a um nível simbólico e metafórico<sup>443</sup>.

Inclusive, a satisfação da mulher-mãe só é plenamente alcançada na relação com o filho – “*a mais perfeita, a mais livre de ambivalências de todas as relações humanas*”<sup>444</sup>, transferindo para esse objecto a satisfação das ambições que foi obrigada a suprimir, bem como o que ainda lhe resta do seu complexo de masculinidade<sup>445</sup>. E mais, a segurança do casamento, para a mulher, provém quando consegue estabelecer com o marido uma relação de mãe<sup>446</sup>.

Independentemente da maneira como cada sexo vive a fase fálica, o certo é que do desfecho desta fase depende a identidade sexual da criança quando adulta.

Feitas estas considerações, e voltando à obra de Sherman, segundo Rosalind Krauss a queda da última máscara resvala precisamente naquilo que Cindy Sherman pretende criticar: a definição da mulher segundo uma perspectiva não só androcêntrica, mas falocêntrica.<sup>447</sup> Desta feita, a ironia desconstrutiva da artista recai sobre a lógica fálica do desvelamento, uma lógica que, após a queda de todas as máscaras se depara com a revelação do que é ser mulher – a *castração*.<sup>448</sup> Ribeiro (2008a, p. 43) diz:

*“Na lógica fálica, uma máscara subentende um escondido, uma verdade a ser revelada. No caso da mulher, a verdade seria sua condição frente à castração.”*

Poderíamos forçar mais a questão e acrescentar o facto de a artista desmontar, ao mesmo tempo, uma leitura que condicionaria a sua obra à revelação da verdade última, de um conhecimento totalizador e integrativo da essência feminina, uma vez que, longe de colocar um ponto final na sua obra e, em viés, na suposta revelação do que é ser mulher, a mulher *castrada* da lógica fálica é apenas... mais uma máscara.

---

<sup>442</sup> *Idem, Ibidem* (p. 131).

<sup>443</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 131).

<sup>444</sup> Freud (1989a, p. 175).

<sup>445</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 175).

<sup>446</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 175).

<sup>447</sup> Cf. Ribeiro (2008b).

<sup>448</sup> Cf. Yves e Krauss (1997, p. 244).

Para além do já argumentado, há a acrescentar a série *History Portraits*, em que a artista coloca em causa todo o sistema institucional da arte, denunciando a arte como *mimesis*. Aqui, as fotografias são, não uma reprodução-imitação, mas uma re-criação<sup>449</sup> das obras dos grandes mestres da História de Arte<sup>450</sup>, apenas referidos pela composição, pelas cores, bem como pelos motivos e temas alusivos, sem, contudo, tratar-se de uma apropriação que tenha por objectivo o enlevo da grandiosidade das suas obras ou o dar mostras de um saudosismo. A ironia e provocação shermanianas também se estendem à História da Arte. É, precisamente, um intuito desconstrutivo<sup>451</sup> e reflexivo que está subjacente a estes trabalhos fotográficos<sup>452</sup>. O que terá levado Cindy Sherman a proferir um ataque à História da Arte? Como diz Pedraza (2009), por ser mulher e, por conta disto, fazer parte de uma minoria (feminina). É o *olhar do artista-mulher* sobre uma História da Arte estandardizada pelo *olhar do artista-homem*. E é precisamente como minoria que a artista desenvolve o seu trabalho.

Ao longo da História, a tradição forjou a imagem do artista à imagem dos grandes mestres (-homens) da pintura. Ora, ao apropriar-se das suas obras, Cindy Sherman destabiliza todo um universo artístico canónico, dado, desde sempre, por inquestionável, numa tentativa de assexuar a arte<sup>453</sup>. Esta série de fotografias é composta sob a técnica “*tableau vivant*”,<sup>454</sup> onde, tal como sucede em outras séries, a artista empresta o seu próprio corpo à personagem, assumindo, ao mesmo tempo, o papel de modelo e artista (pintor), o que, logo à partida, constitui uma crítica à figura do *autor* canonizada pela tradição cultural artística.

Assim, a sua simulação é desvirtualizadora do modelo original, ou seja, aquilo que, à partida, parece querer confundir-se com o protótipo, revela-se, irónica e perturbadoramente, uma realidade avessa e, portanto, outra. Está aqui presente uma abordagem da questão da produção (original) e reprodução (cópia) artística.

---

<sup>449</sup> Cite-se Becker (2002, p. 493) para quem, nesta série, Cindy Sherman “*joga com símbolos característicos e arranjos similares a partir dos originais, mostrando-os de uma forma perturbantemente alterada. Troca os sexos e apresenta técnicas ilusionistas de uma autenticidade aparente, mas, de facto, idealizando a fotografia de retrato*”.

<sup>450</sup> Caravaggio, Rafael, Fragonard, Holbein, Goya e Ingres.

<sup>451</sup> Cite-se Pedraza (2009, p. 19): “*o móvil de la apropiación*” é “*la crítica de la tradición pictórica*”.

<sup>452</sup> De acordo com Pedraza (2009, p. 18), condicionados “*por su sexo y su precedência, su país*”.

<sup>453</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (pp. 20-21).

<sup>454</sup> *Idem, Ibidem* (p. 20).

Por conta disto, a artista faz um desmascaramento da ilusão que envolve o conceito de artista e de autor, de obra de arte e sua produção<sup>455</sup>, o que, dito de outro modo, significa uma re-visão dos cânones tradicionalmente instituídos<sup>456</sup>, e que começa, desde logo, pelo facto de Sherman utilizar um suporte artístico que não a pintura – a fotografia. Inclusive, podemos ver aqui a tentativa de Cindy Sherman, “*hija de la reproductibilidad técnica*”<sup>457</sup>, em mostrar que a fotografia é um outro tipo de arte e, como tal, digna de um lugar na arte, capaz de captar e capturar a aura do objecto apropriado ou, até, de criar ela própria uma aura independente<sup>458</sup>.

Os *Untitled #224* e *Untitled #205* constituem exemplos desta dessacralização da tradição artística. No primeiro, se, por um lado, é notória uma tentativa de procurar assemelhar-se ao modelo através da cor que faz de *Baco enfermo* e da produção que a artista faz para fazer sobressair a musculatura, por outro, o *Baco shermaniano* aparece, não como enfermo, mas como drogado. Há aqui, por parte da artista, uma manipulação da obra de Caravaggio<sup>459</sup>, pervertendo-a, desmontando a aura do grande mestre. O segundo, por sua vez, mostra-nos uma provocação à catalogação e à disposição das obras nos museus, quer pelo facto de equiparar a sua obra, enquanto fotografia, às obras do Renascimento, quer, e devido ao facto de se tratar precisamente de uma fotografia, por situar uma obra renascentista num contexto de Arte Contemporânea.

---

<sup>455</sup> Como refere Pedraza (2009, p. 21): “*deviene la muerte del maestro en su exclusividad como figura icono*”.

<sup>456</sup> Cite-se Pedraza (2009, p. 20): (Cindy Sherman) “*llama a la reflexión del estereotipo del gran maestro, su estilo y modo, un cuestionamiento respecto a la originalidad y la reproductibilidad de las obras, a la existencia de un autor*”.

<sup>457</sup> *Idem, Ibidem* (p. 24).

<sup>458</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 24).

<sup>459</sup> Como diz Pedraza (2009, p. 21): “*lo humaniza demasiado y lo banaliza*”.





Imagem 50. *Untitled #205, 1989*

Como podemos constatar, esta série fotográfica desmonta toda e qualquer interpretação que circunscreva os trabalhos da artista pura e simplesmente ao desmascaramento dos cânones femininos, viabilizando uma outra mais ajustada que amplifica a sua denúncia para a condição do ser humano em geral, vista como uma farsa.<sup>460</sup> Assim sendo, as suas representações artísticas, ao subverterem o poder, subscrevem o género, sim, mas permitem, para além da feminista, outras possibilidades de leitura.<sup>461</sup>

---

<sup>460</sup> Cite-se Ribeiro (2008a, p. 46): “*É a farsa da arte como mimesis e também a farsa da mulher como castrada, assim como a farsa de que haja uma verdade última a ser revelada por seus trabalhos, ou algum tipo de essência por trás do desmascaramento a que se propõe com suas próteses e máscaras.*”

<sup>461</sup> Cf. Fernández (1991/92, p. 107).

## Capítulo 4. A ironia e a abjeção no processo construção/desconstrução e a figura do espectador em Cindy Sherman

O poder da ironia das composições de Cindy Sherman está em apresentarem, ao mesmo tempo, aquilo que imediatamente acede à nossa percepção e a sua desconstrução.<sup>462</sup> Pretenderá a artista, com isto, enunciar que a mulher não passa de uma construção? Ou, numa análise mais forçada, pretenderá mostrar a farsa da discussão sobre o feminino, que tem como ponto de partida o papel e o lugar da mulher, máscaras que encobrem o vazio? Será isto que a artista nos quer dizer quando insiste no desmascaramento como farsa? Ou, saindo de uma leitura de carácter feminino, será a identidade denunciada como farsa que a artista nos mostra? Veja-se a fotografia *Untitled #316* (1995): uma “*máscara monstruosa e deformada de uma boneca*”<sup>463</sup>. Numa primeira análise, parece uma máscara que encobre outra máscara e esta outra ainda e assim sucessivamente, *ad infinitum*, como se por detrás da última máscara houvesse algo a ser revelado. Porém, uma análise mais cuidada mostra que a máscara que imediatamente acede aos nossos olhos é a última e as outras é que se sobrepunham a ela. E aqui, a narrativa torna-se acutilante: caídas todas as máscaras, o que resta? Ainda uma outra, monstruosa, como se o sujeito se velasse no próprio acto de se revelar. Afinal, o desvelamento não proporciona a verdade substancial.<sup>464</sup> Os olhos que pareciam anunciá-la servem para reforçar, ainda mais ironicamente, a ideia de farsa.

Numa outra análise, podemos apontar a ironia desta série fotográfica (*Masks*) para uma crítica da artista ao culto da aparência, produto da corrida desenfreada à manipulação do corpo e rosto, patente na sociedade contemporânea. Corpos e rostos transformados, transmutados se assim o entendermos, em prol de ideais difundidos e daquilo que desejamos ser, em boa parte, configurado por aqueles. Efectivamente, e usando a terminologia de Donna Haraway<sup>465</sup>, a contemporaneidade caracteriza-se pelo *cyborg*, um misto de organismo/máquina, natureza/cultura. O *cyborg* encerra em si a violação da fronteira entre o natural e o artificial e, com isto, o rompimento com o ideal da natureza

---

<sup>462</sup> Para as artistas feministas, tal como a realidade, a verdade é um artifício construído e, portanto, susceptível de ser analisada e desconstruída. A maioria destas artistas recorre às narrativas dominantes, mas de uma forma irónica. De resto, uma das estratégias que a estética feminista dos anos 80 encontrou para viabilizar a sua desconstrução de uma verdade instaurada por um discurso androcêntrico. (Cf. Fernández, 1991/92, pp. 104-105)

<sup>463</sup> Ribeiro (2008a, p. 48).

<sup>464</sup> De acordo com Escudero (2002, p. 81), “no hay realidad última ni existe fundamento ontológico detrás de la apariencia”.

<sup>465</sup> Cf. Haraway, D. (2006). When species meet: feminism after cyborgs. *Comunicação apresentada no MACBA*. Barcelona. Acedido em 10 de Janeiro de 2012, em: <http://www.macba.es/media/haraway>].

humana e a proliferação de múltiplas identidades fragmentadas sujeitas ao devir das circunstâncias.



Imagem 51. Untitled #316, 1995

O corpo da artista como que dá voz às manifestações da desmesura da tecnologia e das patologias sociais, da fusão com o artificial. A sua aposta recai sobre imagens que espelhem os males de uma sociedade de consumo cada vez mais desumanizada.<sup>466</sup> Com isto, a desconstrução shermaniana recai, também, e sem perder de vista a estrutura social binária -homo/-hetero, sobre a mutação que o corpo vive, numa sociedade em que o avanço tecnológico e a ideologia daí decorrente conduzem a sucessivas tentativas de superar as fragilidades e limitações próprias da natureza humana. Transgressões corporais (tatuagens, peircings, mudanças de sexo, cirurgias plásticas, etc.) que impõem uma re-significação das categorizações de género.<sup>467</sup> E, também aqui, parece haver um vislumbre *queer* se entendermos que a artista, paralelamente à denúncia que faz do poder que as imagens e a tecnologia exercem sobre a consciência e o comportamento humanos, mostra que essa

---

<sup>466</sup> Cf. Escudero (2002).

<sup>467</sup> Cf. Escudero (2003, p. 305).

mesma tecnologia facultava aos indivíduos mecanismos suficientes para que estes transgridam a fronteira homem/mulher, forçando, desta forma, a uma reconfiguração do género que ultrapasse esta concepção e divisão demasiado simplistas.

Apesar de tudo, e ao que parece, a ironia é demasiado subtil para levar adiante o intuito da artista. As suas fotografias fazem, também, referência ao grotesco<sup>468</sup> e, assim, aquilo que começou por ser um desvelamento (irónico) de diversas figuras femininas, ganhou contornos ainda mais destrutivos. A denúncia *rasga-se* de grotesco: com as séries *Disasters*, *Fairy Tales*, *Sex Pictures*, *Horror and Surrealist Pictures*, *Masks* e *Broken Dolls* o espectador é *atirado*, como muito bem refere Ribeiro (2008a, p. 50), para “o reino do informe, dos dejetos, dos pedaços, das excrecências, da alusão aos contos de fada em seu viés aterrorizante, dos monstros, das figuras de horror, das composições desprovidas de sentido, do absurdo, das próteses e dos bonecos que aludem ao intercurso sexual, dos pedaços de corpos, do sadismo, da abjeção, da máscara que ganha vida própria, do inumano, em suma, do sinistro”.

Ora, isto leva-nos a crer que a provocação desferida por Sherman conduz à questão da introdução do *abjecto* na arte, visto constituir um dos *pontos cardeais* desse acto provocatório. Entre 1985 e 1987, a artista produz uma série de trabalhos relativamente abstractos – *Disgust Pictures* – que evocam a decomposição e a morte. O corpo, agora ausente, cede lugar à matéria em decomposição e detritos. Através destas imagens, a artista mostra a linha ténue que existe entre atracção e repulsa em relação ao que escapa à forma do nosso corpo. A disposição destes elementos permite este jogo de atracção e repulsa, ao mesmo tempo que, para um espectador mais criativo e que não tenha a fotografia como pura *mimesis*, parece, não apenas meros restos e, portanto, o *fim do caminho*, mas a possibilidade de novas oportunidades de vida<sup>469</sup>. Também nos últimos trabalhos, do corpo resta apenas repulsa. O corpo desaparece e só em alguns trabalhos partes dele são substituídas por próteses. Ora, esta abjeção pode ser interpretada como o que resta e se desvela quando retirada a máscara, que perfaz a aparência. As fotografias ganham maiores dimensões (72x49in) e, se nos trabalhos iniciais era o espectador que, com o seu olhar voyeurista, dominava as fotografias, agora sucede-se o contrário: são as fotografias que obrigam o olhar do espectador a percorrê-las na esperança de encontrar no meio dos

---

<sup>468</sup> De acordo com Becker (2002, p. 490), as palavras da artista: “Sempre me fascinou a fealdade. As coisas que eram consideradas desinteressantes e indesejáveis interessavam-me particularmente. E acho essas coisas realmente bonitas”.

<sup>469</sup> Cf. Cristofovici (2009, pp. 42-43).

dejectos e resíduos uma forma que contraste com a disformidade que domina a sua superfície.<sup>470</sup>

A presença de imagens-objecto na representação artística induz a um corte com as categorias fundamentais que persistem à representação visual.<sup>471</sup> Com isto, as suas representações imagéticas extrapolam tudo o que está estipulado como norma de produção cultural<sup>472</sup> e, os dejectos, ou seja, o que resta após o desaparecimento do corpo, não são nada mais, nada menos, que o figurativo daquilo que, depois de passar pelo crivo da norma representativa, é rejeitado, a fim de fazer prevalecer somente um corpo estetizado, ou se quisermos ser mais arrojados, o indivíduo *normalizado*. Ora, é precisamente esta farsa provocada pela abstracção racional que é posta em causa e o *objecto* é a forma de arte encontrada pela artista para melhor a denominar e denunciar. Constituirá, ela mesma, uma exigência de reflexão? E se assim o é, reflexão em torno de quê?

Podemos estabelecer um paralelo entre o conceito de *objecto* e as questões da autenticidade e da identidade já anteriormente referidas. Sousa e Ferreira (2010, pp. 81-82) referem Georges Bataille<sup>473</sup> para nos dizer que o *objecto* é uma “*forma de coesão social*” e que o sistema social rejeita tudo o que não consegue assimilar, originando um processo de atracção-repulsão. Ora, a morte, o erotismo, o horror implicam uma transgressão do sistema, na medida em que, tal como a *abjecção*, causam uma estranheza que, ora atrai, ora repulsa. Um conjunto de experiências internas de ordem afectiva (a náusea é um exemplo) que, por isso mesmo, transcendem o nível da cognição. Assim, à ideia de autenticidade está associada uma outra, a da subversão, aquilo que permite ao sujeito libertar-se da máscara incrustada por um sistema social opressivo, demasiadamente racional. Já para Júlia Kristeva<sup>474</sup>, de acordo com os mesmos autores, o *objecto* é um elemento destabilizador que faz perigar os limites sociais e que, portanto, deve ser rejeitado, o que faz da *abjecção* uma operação de abstracção, mediante a qual se constrói a identidade pessoal e colectiva. Desta forma, a *abjecção* é produzida por tudo o que ameaça a identidade dos indivíduos e do grupo.

---

<sup>470</sup> Cf. Mulvey (1996, 71).

<sup>471</sup> Cf. Sousa e Ferreira (2010, p. 77).

<sup>472</sup> Cf. Portas (2010, p. 10).

<sup>473</sup> Confrontar Bataille, G. (1988). *L'érotisme*. Tradução portuguesa de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona.

<sup>474</sup> Confrontar Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversion*. México: Siglo Veintiuno.

Daqui podemos deduzir que o *abjecto* da obra de Cindy Sherman diz respeito a tudo o que a cultura social rejeita, porque transgressor da padronização<sup>475</sup> da sua lógica organizacional, e que, portanto, é camuflado, quer pelos *mass media*, quer pelos próprios indivíduos que, conscientes da opressão social, criam imagens de si para *posar* para a sociedade. E porquê o *abjecto*? Porque é preciso perturbar para abalar consciências. Porque há um forte entrosamento entre o nosso, enquanto espectadores, modo de ver e aquilo que na obra de arte nos olha.<sup>476</sup> Mas, então, o que na Arte Contemporânea nos olha para que o *abjecto* seja tema de exposições? Aquilo de que o indivíduo vem sendo alvo – a violência e as transformações tecnológicas, sociais e políticas – e a necessidade de transgredir convenções, uma vez que a *arte-abjecta* simula e re-cria através de processos de montagem, sobreposição e justaposição, colocando em causa os limites existentes.

Com isto, o grotesco, em Sherman, não só incorpora uma mistura entre humano e inumano e, também por conta disto, transgride toda a ordenação real, que faz sobressair o monstruoso, produto da fusão do humano com o animalesco e da desproporção que, de tão ridículo, causa, simultaneamente, riso (o cómico, a ironia) e o horror. Por outro lado, e porque desproporcional e afastado daquilo que nos aparece como realidade é, também, um mecanismo revelador do que está por detrás do que aparece, isto é, do real. Também aqui podemos encontrar os dois domínios – o que aparece e o real – com que joga a ironia de Sherman. Digamos que a perturbação está consagrada na imagem demasiadamente real destas composições, sendo, apesar de tudo, esta realidade excessiva que a fotografia proporciona que lhe confere uma certa especificidade e a torna peculiar em relação às outras expressões artísticas<sup>477</sup>. A fotografia permite-nos ver aquilo que aos nossos olhos se torna invisível, na medida em que estes enquadram aquilo que vemos dentro dos limites do aceitável ou suportável. Uma espécie de “cegueira” que protege o indivíduo daquilo que na realidade há de mais cruel e insuportável<sup>478</sup>. A fotografia, em contrapartida, ultrapassa esses limites, desenquadrando a realidade. É precisamente isto que perturba e inquieta o espectador: o que vê e “o que é dado a ver” e que transcende os limites que a visão habitual impôs<sup>479</sup>.

---

<sup>475</sup> Saliente-se que a padronização é uma forma de uniformizar e estandardizar indivíduos (Cf. Coutinho).

<sup>476</sup> Cf. Sousa e Ferreira (2010, p. 84) quando citam Georges Didi-Huberman: “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. (Confrontar Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*. Collection Critique. Paris: Éditions de Minuit.).

<sup>477</sup> Cf. Pereirinha (2005, p. 90).

<sup>478</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (pp. 92-93).

<sup>479</sup> *Idem, Ibidem* (p. 91).

O grotesco caracteriza-se pelo estranho, pelo bizarro, pelo anti-natural, em que a desconstrução da realidade é feita a partir de um mundo irreal. Com isto, podemos estabelecer uma relação entre o grotesco e o Surrealismo, uma corrente artística da fase modernista, que apareceu por volta de 1919 em França, propagando-se, não só por toda a Europa, como, também, pela América, graças aos surrealistas que aí se refugiaram aquando da Segunda Grande Guerra. Surge em oposição à cultura e sociedade ocidentais, contrapondo ao racionalismo a irracionalidade e ao convencionalismo a liberdade. Caracteriza-se, portanto, “*pelo afastamento das normas e das convenções, sistematizando a transgressão de modo repetido*”<sup>480</sup>. Para este efeito, os surrealistas recorreram a mecanismos estratégicos como “*o sonho, a metáfora, o inverosímil e o insólito*”<sup>481</sup>, o que, segundo a sua perspectiva, contribuía para a ascensão do espírito, libertando-o da matéria, e deitaram mão aos ensinamentos da Psicanálise de Sigmund Freud e às teorias da esquerda marxista.

As obras surrealistas escaparam ao controlo da razão e do moralismo, não persistindo qualquer tipo de “*preocupações estéticas racionalizadas*”<sup>482</sup>, uma vez que praticavam uma associação livre de ideias, sem a persistência da busca de sentido, numa espécie de “*automatismo psíquico*”<sup>483</sup>. Inclusivé, André Breton acreditava na possibilidade de criar uma “*realidade absoluta*”, uma “*super realidade*”<sup>484</sup> com base na fusão de dois pólos apenas aparentemente contraditórios – o sonho e a realidade. É possível esclarecer devidamente e de forma concisa a pretensão surrealista nas suas palavras, que constam no 1.º Manifesto Surrealista de 1924:

*“O Surrealismo é a auto-emoção psíquica pura, através da qual se procura exprimir oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento da imaginação. É o correr do pensamento desligado de todo e qualquer controlo elaborado pela razão e independentemente de quaisquer juízos estéticos ou morais”.*<sup>485</sup>

Para além do mais, o grotesco, porque bizarro, é capaz de suscitar o fascínio e surpreender, constituindo-se como uma estratégia hábil para *absorver* atenções, o que, de resto, faz Cindy Sherman quando, ao inscrever o grotesco nas suas fotografias, dirige a atenção do espectador para as suas performances e, conseqüentemente, para a sua denúncia.

---

<sup>480</sup> Pinto, Meireles e Cambotas (2001, p. 842).

<sup>481</sup> *Idem, Ibidem* (p. 842).

<sup>482</sup> *Idem, Ibidem* (p. 844).

<sup>483</sup> *Idem, Ibidem* (p. 844).

<sup>484</sup> *Idem, Ibidem* (p. 842).

<sup>485</sup> Veja-se *Idem, Ibidem* (p. 842).

A personagem grotesca de Sherman, uma personagem que, de tão bizarra e disforme, se torna agonizante, não deixa, porém, de resvalar o humano. Qual a intenção da artista? Abrem-se duas possibilidades, uma de foro crítico e negativo, outra com um carácter mais positivo. A primeira converge com a alusão que a artista faz aos indivíduos que a sociedade, inadvertidamente, ou não, transformou em monstros. A segunda prende-se com a esperança que a artista, ainda, deposita no humano, permitindo ao espectador ver um resquício de si. O que acontece é que, com isto, estas fotografias causam um sentimento peculiar, porque simultaneamente “*estranho*<sup>486</sup> e *familiar*”, na linguagem de Freud<sup>487</sup>. Estranho, porque horrível e grotesco, familiar, uma vez revelador de algo íntimo de nós próprios.

Por volta de 1985, Sherman volta a criar cenários, agora compostos por elementos naturais, como pedras, terra e areia, que assumem um enquadramento expressivo e assustador. As próprias personagens possuem cores e textura que se diluem no cenário. Regista-se uma mudança de ângulo, que agora aponta para baixo, para o chão onde restam as personagens, ora mortas, ora cativas da sua corporalidade.<sup>488</sup>

O grotesco de Sherman revela, por exemplo, um feminino absurdo, encarcerado pelo conceito de *estranho*<sup>489</sup> de Freud, aquilo que escapa, e que por isso mesmo pode denunciar, à norma (diga-se fálica), o *inconsciente*, e que, portanto, atemoriza. De acordo com Ribeiro (2008b, p. 90), para Joel Birman<sup>490</sup>, na perspectiva patriarcal, o masculino era tido como ponto de referência, agora o feminino, tido como simulacro, é um ponto de partida disforme e abjecto. Posto isto, e atendendo ao facto de que na origem de uma máscara está outra máscara e desta outra ainda, uma desconstrução que pressupõe uma simulação, as máscaras de Cindy Sherman denunciam a impossibilidade de um ponto de origem, seja ele masculino ou feminino. A feminilidade em Cindy é repensada à margem da visão binária masculino/feminino, um afastamento *queer* de qualquer posição que implique o marco da heterossexualidade. O seu «estranhamento» convida-nos a sair da circunscrição da lógica do fálico e do castrado e de toda a simbologia subjacente.<sup>491</sup>

---

<sup>486</sup> Como o inconsciente de Freud, “um estranho lugar” (Pereirinha, 2005, p. 49).

<sup>487</sup> Pereirinha (2005, p. 48).

<sup>488</sup> Cf. Mulvey (1996, p. 71).

<sup>489</sup> O “*unheimlich*” em Freud (Confrontar Freud, S. (1919). *Das unheimlich*. Alemanha: Edições Imago.).

<sup>490</sup> Confrontar Birman, J. (2006). *Arquivos do mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

<sup>491</sup> Cf. Ribeiro (2008b, p. 91).



Posto isto, podemos dizer que, à ironia desconcertante que provoca o riso, Cindy Sherman acrescenta um grotesco agonizante<sup>492</sup>. Já não é suficiente denunciar, é preciso ousar, provocar estranheza, inquietação perante algo que aparece aos olhos do espectador, de forma inesperada, como estranho, bizarro e que, por mais paradoxo que possa parecer, o coloca numa tentativa de encontrar algo que gostaria de ser<sup>493</sup>. Perante composições fotográficas tão irónicas quanto grotescas e que constituem uma transgressão de fronteiras convencionalmente estabelecidas, o espectador, que já não consegue ficar indiferente, é convidado a acompanhar a artista nesta luta contra concepções redutoras e, conjuntamente, a participar na construção de uma re-conceptualização, mais ampla e plural, do real.

Impõe-se uma questão: o que pretende a artista com o grotesco e o horror? Se considerarmos que a artista trata de questões do feminino, podemos apontar três hipóteses: que as suas composições encerram uma crítica mordaz do feminino e ao processo de construção que envolve; que constituem uma denúncia *ensurdecadora* dos excessos e do que resta de um processo de castração subsumido a uma lógica fálica; ou, ainda, que acenam, *de uma forma abjecta*, para o que a sociedade rejeita, porque estranho e excedente à sua referência, o que nos permite, uma vez mais, apontar um vislumbre *queer* na artista, em que não se trata apenas de denunciar a marginalização de que são alvo os homossexuais ou a relação assimétrica de poder entre hetero- e homo-, mas, isso sim, da desconstrução de todo um processo que alicerça a consideração de uns indivíduos como sendo normais e de outros como *abjectos*.

No entanto, e pelas considerações já feitas, mesmo que queiramos considerar o percurso fotográfico de Cindy Sherman como *um caminhar sobre as questões que o feminino coloca*<sup>494</sup>, somos racionalmente constrangidos a acrescentar que os seus trabalhos, por meio da ironia e do grotesco, falam do feminino, sim, mas o grotesco é extensível muito para além de uma simples teorização acerca do lugar e da aparência da mulher, como é o caso da figura do *clown*, o palhaço, cuja condição existencial reside na sua capacidade de imitar o outro, por meio da qual a artista denuncia a perda de referências por que se pauta a sociedade contemporânea. Com um riso aterrador, os *clowns* são figuras grotescas que emergem num cenário colorido, ironizando com uma suposta felicidade perdida algures e

---

<sup>492</sup> Cite-se Marco e Schmidt (2003, p. 3): “E se no meio de um mundo de tantos disfarces não nos achamos, talvez a solução não seja desnudar-se, mas disfarçar-se ainda mais, até enfeiar-se, “desmedar-se”. Ser linda é fácil; quero ver é ser feia, errada, torta, com as veias saltadas e sair por aí, se expondo.”

<sup>493</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 3).

<sup>494</sup> Conforme refere Ribeiro (2009, p. 284), as suas composições fotográficas “visam problematizar questões do feminino.

que seria o ponto de partida e de referência.<sup>495</sup> Digamos que a introdução do grotesco e do *abjecto* na arte configura-lhe um carácter denunciador e subversivo e mostra que o artista tem como tarefa proporcionar não apenas a fruição estética, mas, também, uma análise e perscrutação críticas da realidade social<sup>496</sup> e não apenas da categorização do feminino.

Nas fotografias de Cindy Sherman as imagens estabelecem uma linguagem segundo dois princípios: o princípio da interface – “*intertextualidade e múltiplas referências imagéticas e conceituais*” – e o princípio da combinação – “*apropriação, colagens e justaposição de materiais, cores, imagens*”<sup>497</sup>. Com estes princípios, a fotógrafa pode não só construir, como desconstruir representações: *Untitled A-E* (1975), *Untitled Film Stills* (1977-1980) e *History Portraits* (1989-1990) evidenciam a desconstrução que a artista faz do indivíduo. Nos primeiros trabalhos, Cindy Sherman metamorfoseia-se em várias personagens, várias identidades, portanto, colocando em causa a ideia de identidade. Nos segundos, com uma performance hollywoodesca, a artista mostra que a identidade feminina resulta de um processo de identificação e perspectiva a mulher, não de um ponto de vista individual, mas como produto de um estereótipo cultural. Questiona-se sobre o papel que a mulher ocupa na sociedade, atendendo aos estereótipos e preconceitos existentes. Com os terceiros trabalhos, Cindy Sherman pretende redefinir o carácter pictórico do retrato, recorrendo a estratégias, características do seu trabalho, como o exagero e a ironia. Aqui, assumindo simultaneamente papéis masculinos e femininos, são abordadas questões que se prendem com a tradição artística, como as da pose e da composição pictórica.<sup>498</sup>

Apesar de tudo, este trabalho de desconstrução realizado pela artista dá início, simultaneamente, a um outro de reconstrução – a procura e a sugestão de uma outra identidade.<sup>499</sup> Em boa verdade, a linguagem agressiva de Cindy Sherman, não se limita a denunciar convenções socialmente estabelecidas, redutoras da condição e da identidade humanas, mas sugere identidades, propõe uma outra ontologia do sujeito que veja para além do homo- e do hetero- e, num prisma mais feminista, se quisermos, uma ontologia propriamente feminina, independente da padronização androcêntrica.

---

<sup>495</sup> Cf. Ribeiro (2008b, p. 92).

<sup>496</sup> Cf. Sousa e Ferreira (2010, p. 84), quando referem Júlia Kristeva (Confrontar Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo Veintiuno.).

<sup>497</sup> Gonçalves (2010, p. 17).

<sup>498</sup> Cf. Barbon (2010, p. 7).

<sup>499</sup> Cf. Stocchi (2007, p. 5).

Também neste jogo de desconstrução/re-construção, Cindy Sherman *aproveita-se* da força que têm as imagens da indústria cultural, isto é, por meio dos mecanismos que denuncia e do poder que sabe deterem junto dos indivíduos, cria imagens que sugerem uma re-leitura dos moldes em que assenta a organização social contemporânea. Assim, os trabalhos de Sherman materializam permanentemente uma desconstrução e uma construção, algo que se assemelha à realidade de uma sociedade que, marcada por uma cultura dos desejos, já nada tem de permanente<sup>500</sup>. Estamos perante algo que se assemelha à estratégia de “*empowerment*” utilizada pelas artistas da contemporaneidade, que, como defende Griselda Pollock<sup>501</sup>, segundo Macedo (2010, p. 195), alia processos de desconstrução e de re-configuração de lugares-comuns<sup>502</sup>, para além de que, como podemos observar, esta “«*comédie humaine*»”<sup>503</sup> reúne artista e espectador.

O mundo simulacro<sup>504</sup> criado pela artista é um misto de ficção e realidade, o que permite ao espectador rever-se nas suas composições. O espectador é *convidado* a envolver-se na e com a obra, quer através das performances criadas, quer através de um “*voyeurismo mórbido*”<sup>505</sup>, como lhe chama Stocchi (2007, p. 4), em que as personagens parecem estar a ser olhadas por alguém, que, não fazendo parte da composição, apenas é suposto: em *Untitled Film Still #2* (1977), através de uma porta (que a artista deixou) aberta, o espectador pode ver uma mulher a ver-se ao espelho<sup>506</sup> na casa de banho, o que pressupõe, logo de início, que o *outro que olha*, e que por isso mesmo é compelido para a composição, é o próprio espectador.

Na obra shermaniana o espectador é implicado segundo a dupla condição de *voyeur* da personagem que olha para um outro, que pode ser o próprio espectador ou um outro ainda. Por conta disto, a *mulher shermaniana* é, paradoxalmente, frágil e poderosa. No primeiro

---

<sup>500</sup> Cf. Fontenelle (2004, p. 4).

<sup>501</sup> Confrontar Pollock, G. (1996). *Generations and geographies in the visual arts*. London and New York: Routledge, p. 6.

<sup>502</sup> Diz Stocchi (2007, p. 5): “*Como nos mitos, a artista procura recompor os fragmentos, os pedaços da figura desconfigurada, dilacerada por deuses hostis: o mosaico ainda não está completo, mas parece que estamos vislumbrando algo, atrás da máscara de Narciso – uma figura feminina moderna que sente todas as experiências e mudanças dos tempos que atravessa.*”

<sup>503</sup> *Idem, Ibidem* (p. 2).

<sup>504</sup> A fotografia é propícia à fusão entre real e imaginário, sendo escolhida por vários artistas ao longo da História da Arte no sentido de dissipar a dicotomia real/irreal, sentimentos colectivos/projecções pessoais. Cindy Sherman cria o seu próprio campo de acção, extrapolando os limites entre realidade e ficção. (Cf. Stocchi, 2007)

<sup>505</sup> Refira-se Becker (2002, p. 488) quando diz que Cindy Sherman “*expõe estruturalmente o aspecto voyeurista do olhar*”.

<sup>506</sup> Podemos dizer que Cindy Sherman faz um uso estratégico do espelho. É que, mesmo, por vezes, não permitindo ao espectador ver a artista, obriga-o a olhar, na tentativa de a encontrar.

caso, porque objecto do *malegaze*, no segundo, porque se sabe objecto. Digamos que o seu poder reside precisamente naquilo que, à partida, a reduz – o olhar do outro, mas que, todavia, a torna sedutora<sup>507</sup>. Esta *mulher que olha, sabendo ser olhada*, faz, por outro lado, jus ao poder que a imagem possui numa sociedade marcada pela produção e pelo desejo, na medida em que tal como a imagem, “*fonte de desejo*”<sup>508</sup>, é produtora de valor, também o corpo feminino (a imagem de), igualmente fonte de desejo, detém, em certa medida, poder de domínio e de sedução<sup>509</sup>.

Inclusive, no processo de criação *shermaniano* o conceito de apropriação é aplicado ao espectador.<sup>510</sup> A artista evita legendar<sup>511</sup> as suas obras, precisamente para evitar condicionar o processo de (auto) reflexão por parte do espectador, o que, também, pode ser entendido como mais uma estratégia de provocação, uma vez que, com isto, aumenta a sua inquietude<sup>512</sup> e o faz intervir no processo de busca de significação.<sup>513</sup> Nesta medida, não podemos ver a incompletude da sua obra como uma falha, uma vez que, por este meio, a artista, não só *desperta* o espectador, como incita à pesquisa de novas significações, fomentando, desta forma, o que mais movimentou e movimenta a humanidade: a ânsia pelo saber sempre mais, a busca ininterrupta de desvelar o desconhecido.

Nesta medida, a narrativa da fotografia de Sherman reveste-se de uma dupla significação: aquela que reside nas imagens e, sobretudo, aquela que se situa fora delas, o que não é dito e que fica ao encargo da interpretação do espectador<sup>514</sup>. As cenas retratadas apenas servem para impulsionar uma narrativa que existe fora da composição, envolta num mistério, capaz, não só de captar o olhar do espectador, como, também, de deixar *um vazío* que cabe ao espectador preencher. Trata-se, portanto, de uma narrativa com um carácter inesgotável,

---

<sup>507</sup> Cf. Marco e Schmidt (2003, p. 2).

<sup>508</sup> Fontenelle (2004, p. 2)

<sup>509</sup> Cf. Fontenelle (2004, p. 2).

<sup>510</sup> Cf. Stocchi (2007).

<sup>511</sup> Segundo Pedraza (2009, p. 19), as fotografias de Cindy Sherman apenas são numeradas. As denominações conhecidas são atribuídas ou pela crítica ou por questões de exposição.

<sup>512</sup> Diz Pina (p. 1791): “*A artista força, também aqui, a pensar não fornecendo um título que catalogaria a imagem e que amainava a inquietude que esta provoca, por ser possível proceder, com um quase alívio, à sua arrumação mental*”.

<sup>513</sup> Na série *Untitled Film Stills*, em que a retórica provém da cultura cinematográfica, a acção é composta de maneira a que o espectador possa construir a narrativa da qual a cena foi retirada.

<sup>514</sup> Fonseca (2007, p. 122) partilha da opinião de que, ao não dar nome às suas personagens, Cindy Sherman dá ao espectador a possibilidade de construir a sua própria narrativa, incitando, por outro lado, à sua participação, quando, através das suas poses, insinua que alguém a olha.

permanentemente recriada por cada um dos espectadores, que a constrói com as suas próprias experiências.<sup>515</sup>

E, é precisamente esta reconstrução levada a cabo pelo espectador que constitui o *móbil* da transgressão, da subversão ou da crítica, como tentam mostrar os movimentos *queer*. Estamos perante uma série de manifestações artísticas que se pautam por um protesto social, desprovidas de toda a aura e beleza que desde sempre acompanharam a História da Arte. A arte ganha um intento provocatório.<sup>516</sup>

Pelo que já foi argumentado, parece legítimo inferirmos que o valor das composições da artista, ou se quisermos, a sua identidade reside no confronto com *um outro*, implicado propositadamente por Cindy Sherman neste processo de valoração e/ou identificação. As suas performances são construídas para um *outro*, sublinhe-se uma vez mais, atraído por uma relação desconfortável com o que é retratado, e, assim sendo, a construção da sua identidade implica uma base inter-relacional, na medida em que o significado pleno só é alcançado *pelo seu (outro) olhar*.

Com isto a artista aborda uma das questões fundamentais da pós-modernidade: a construção interrelacional do sujeito. A construção do eu não se alicerça numa postura passiva perante as imposições sociais, nem tão-pouco numa vivência ipsista, mas numa intersubjectividade que pressupõe a realidade circundante, melhor dizendo, a alteridade. Em Cindy Sherman, cada sujeito (personagem) implica *o outro* no seu processo de significação, facto demonstrado nas suas criações, que arrebatam o espectador para a cena, através de uma personagem que pressupõe alguém que a olha, mas que também olha, o que poderá ser interpretado como mais uma das estratégias da artista para que o espectador se sinta atraído e se reveja na cena.

Digamos que, com isto, as fotografias de Sherman denunciam as relações de poder que estão por detrás do *olhar do outro*. Inclusive, através do seu trabalho, a artista pretende mostrar que a própria câmara fotográfica não é neutra, mas, tal como qualquer mecanismo social, constitui um “aparato ideológico que enquadra e constrói um ponto de vista particular”<sup>517</sup>. Em *Untitled Film Still #6* (1977), por exemplo, Sherman representa uma mulher sonhadora, com um olhar vazio, que segura um espelho na mão, símbolo da

---

<sup>515</sup> Cf. Pina (pp. 1790-1791).

<sup>516</sup> Cf. Escudero (2002, pp. 76-77).

<sup>517</sup> Telles (2006, p. 12).

vaidade. O acto provocatório desta performance reside no olhar da personagem que a faz parecer morta, uma suposta vítima de um crime policial à maneira de Hollywood, mas que terá sido morta por um olhar voyeurista, aqui representado pela câmara fotográfica.

Esta implicação do *outro* no *eu*, como já vimos, é, também, uma questão abordada pela teoria *queer*. A diferença (o *outro*) deixa de ser entendida como exterior e estranha ao *eu* e passa a ser sua parte integrante, condição da existência do sujeito. Tal como para o *queer*, em Sherman o *outro* é visto como indispensável na formação do *eu*, que implica sempre a negação de si mesmo, na medida em que o processo de formação da identidade tem implícita a demarcação (negação) em relação ao oposto, sua diferença<sup>518</sup>.

O que dizer, então, do *outro* que Cindy Sherman assume nas suas encenações? E sobretudo quando a artista encena as suas personagens andróginas? Ao que tudo indica, a artista, por meio desta estratégia, põe em causa a divisão hetero-/homo- e, conjuntamente, o privilégio que o primeiro goza em relação ao segundo. Adverte que *eu* e *outro* coexistem e que, portanto, já não se trata de um sujeito uno e estável, mas, sim, ambíguo, fragmentado – o *eu* pós-moderno. Sherman rompe com um *eu* unificado e solitário e constrói um *eu* cuja identidade advém de múltiplas projecções de infinitos *eus*. O *eu*, em Sherman, assume, não só uma conotação marcadamente social – um constructo social, como se identifica com um *eu* fragmentado, (porque) projectado de outros *eus*. Por conta disto, poderíamos dizer que, por detrás dos muitos disfarces que a artista enverga, são vários *eus* que são projectados e não apenas um (uno)<sup>519</sup>.

---

<sup>518</sup> Cf. Louro (2001, p. 549).

<sup>519</sup> Cf. Mooney (1999).

## Considerações Finais

Analisar e perscrutar os vários sentidos da obra de Cindy Sherman constituiu, para nós, um grande desafio, pois que, para além da amplitude da sua obra, ao que acresceu a dificuldade em encontrar fontes fidedignas com as suas composições fotográficas e, mesmo, a impossibilidade de aceder a algumas dessas mesmas composições, é assustadora a avalanche de perspectivas analíticas e hermenêuticas que a trespassam, para não falar da, muitas das vezes, sua assinalável discordância.

Evidentemente que a subjectividade, que permeia toda e qualquer interpretação, retira neutralidade, mas confere (certa) legitimidade a todas elas, apesar de tudo, mais a umas que a outras, e, como não podia deixar de ser, constitui ela mesma – a subjectividade – o *tapete* onde se desenrolou, também, a nossa. Porquê? Porque, como todo o espectador, também nós fomos *convidados a entranharmo-nos* na obra da artista, em cada uma das suas composições e em cada uma das suas personagens. Também nós nos conseguimos rever nelas. Também nós aí depositamos o nosso olhar e, com ele, toda a nossa vivência e carga cultural. Com isto, queremos ressaltar que a nossa leitura pretende apenas juntar-se a tantas outras, com o devido valor e legitimidade, mas, que, longe da ousadia de querer dar a *palavra final*, pretende, tão-somente, constituir-se como mais uma *malha* que permita tecer mais uma nesta *trama* de discursos e interpretações.

Assim, e dado que ao longo do texto é perceptível a nossa orientação perante determinadas situações temáticas, deixamos aqui uma síntese daquelas que consideramos serem as principais considerações. Podemos, então, começar por dizer que o desenvolvimento do trabalho da artista é contíguo a um outro de criatividade e severidade e de perspicácia em perscrutar o que está por detrás da realidade aparente. O *motif* das suas composições fotográficas reside nos *mass media*, enfim, nas imagens da cultura do seu tempo, reproduções portanto, o que faz delas «reproduções de reproduções». No entanto, se por um lado parece evidente que a artista visa denunciar o poder que essas imagens exercem sobre os indivíduos e, juntamente com elas, a «*sociedade do espectáculo*», factor de inautenticidade e *da representação*, por outro, dado que a artista se serve precisamente daquilo que pretende, à primeira vista, criticar e dos seus mecanismos e estratégias, resta a dúvida se, na verdade, não se tratará de uma apologia. Pelo que nos parece, socorrer-se da representação, isto é, precisamente daquilo que pretende criticar, tem em vista, apenas, mostrar que a realidade não é imediata, mas cultural e simbolicamente construída.

Com um carácter irónico, as suas representações dão-nos simultaneamente o que imediatamente acede à nossa percepção e a sua desconstrução, sendo, portanto, subversivas. Fazendo uma retrospectiva, denotamos um humor conjugado com uma extravagância crítica, por vezes com rasgos de severidade e frieza, provavelmente pela impotência em compreender o *eu* na sua autenticidade. É, também, possível observar ao longo de toda a sua obra uma crescente maturidade e modificações no que concerne ao estilo e às temáticas a serem representadas, mas, também, uma narrativa que progressivamente vai assumindo um carácter trágico, num processo de decomposição corporal, em que as composições inocentes e cheias de *glamour* dos trabalhos iniciais cedem lugar a funestas figuras que horrorizam num tom grotesco<sup>520</sup>. À medida que percorremos a obra de Cindy Sherman, os contornos definidos vão, também, perdendo a sua presença, quer no que respeita ao próprio contorno da fotografia<sup>521</sup>, quer no que concerne à própria imagem que se vai tornando cada vez mais diluída<sup>522</sup>.

Reproduzir várias identidades, fragmentar o corpo até ao limiar do grotesco e da abjecção são formas que a artista encontrou para dar mostras de uma rebeldia histórica de resistência ao convencionalismo social. Aliás, consideramos que a popularidade de que passaram a gozar as suas imagens, por um lado, e o facto de o espectador não conseguir deixar de olhar para as suas composições, por outro, é sintomática da carência que a cultura tem de imagens que se desviem dos modelos instaurados. E, numa análise mais ousada, poderíamos dizer que o trabalho da artista, sobretudo quando nos deparamos com imagens cujo tom investe mais no ridicularizar, envolve uma crítica ao próprio indivíduo – cada um de nós, se assim pretendermos – a tal ponto, que não podemos deixar de ver uma responsabilidade racional que lhe é atribuída e, assim sendo, a crítica de Cindy Sherman é muito mais profunda, ultrapassando os cânones instituídos até chegar ao próprio indivíduo, (quando) submisso e subserviente, neste caso.

A artista elege a fotografia como *medium* para a materialização do seu processo de denúncia e de desconcertação dos modelos instituídos numa sociedade de consumo, concertada com uma estrutura estereotipada segregária. Com isto, a fotografia assume o papel de “informar, representar, surpreender, dar significação, provocar desejo” (Barthes,

---

<sup>520</sup> À semelhança do que faz Laura Mulvey (1996, p. 67), podemos falar de uma narrativa do feminino que se desenvolve ao longo de dez anos (1977-87), todavia, como podemos verificar, não apenas do feminino.

<sup>521</sup> Por exemplo, em *Untitled Film Stills* as fotografias têm uma margem branca e uma moldura preta (Cf. Mulvey, 1996, p. 74).

<sup>522</sup> Cf. Mulvey (1996, p. 74).



1980, p. 49) e a artista inscreve a fotografia no campo da crítica e da arte de intervenção. Acreditamos, por outro lado, que Cindy Sherman vale-se da fotografia para desvelar a realidade ao espectador, porque, para além do poder de *desocultar*, como refere Barthes (1980, pp. 18 e 20), a fotografia não se distingue do seu referente e, assim sendo, aquilo que o espectador vê, não é propriamente a fotografia, mas, sim, o que ela representa.

Naquilo a que se poderia chamar de travestismo, a artista socorre-se de uma miríade de disfarces e artifícios que lhe possibilitam, não só uma panóplia de performances, como, também, uma exploração exaustiva dos diferentes aspectos da arte de *representação*. O seu próprio corpo dá voz à transgressão e, com isto, vislumbra-se uma espécie de tensão entre fotografia e corpo. Aquela anseia por este, sua matéria. Este pela fotografia, garantia de perenidade, sendo que, como refere Barthes (1980, p. 17), a fotografia reproduz até ao infinito aquilo que, existencialmente, só pode acontecer uma vez. Neste cruzamento de forças, encontramos um efeito cinematográfico, que insinua um qualquer desfecho, quer a respeito de cada série, quer da própria obra da artista, entendida como uma narrativa contínua, dotada de uma lógica interna. Uma narrativa que, inexoravelmente, materializa um olhar feminino, não apenas pelo simples facto de ser uma mulher, sublinhe-se, mas, também, pela sua condição de artista que denuncia e subverte o lugar de minorias segregadas – portanto, também da *mulher* – e que, se tivermos em linha de conta os seus *Untitled Film Stills* (1977-1980), com as suas personagens cheias de *glamour*, mais tarde substituídas por manequins fragmentados e desmembrados em poses pornográficas de *Sex Pictures* (1992), até à total desapareção do corpo humano em *Broken Dolls* (1999), por exemplo, se torna progressivamente mais agressivo, *ferindo* cada vez mais o (também) olhar do espectador. É assim que a ironia cede lugar ao grotesco e à abjecção na obra de Cindy Sherman, onde persiste o jogo atracção-repulsão, no sentido em que, mesmo agoniado, o espectador vê-se forçado a procurar algo de si, de humano portanto, no meio das próteses e dos dejectos.

A presença grotesca do inumano e o caótico e a ambiguidade das composições abjectas reproduzem a agitação e a violência sociais e, ao que tudo indica, mais não são do que o resíduo do *cyborg*, ou seja, das *tecno-transformações* corporais e do canónico, como se o caos em que vive o indivíduo contemporâneo fosse consequência da padronização a que o indivíduo foi sujeito durante séculos. *Metamorfoseando* a sua subjectividade em prol dos ditames sociais ou saturando com uma tal *mutilação*, o indivíduo *cai*, ou na redução a

*coisa alguma*, porque abjecto, ou na transgressão e no disforme. A desconstrução do *real* é feita a partir do *irreal*.

A artista constituiu-se como modelo das suas performances, numa tentativa de *viver* ela própria as experiências identitárias encenadas e identificar os paradigmas culturais que estão na sua base. *O seu corpo é a sua mensagem*. Um *organon* ao serviço da sua provocação e da luta e resistência contra convenções, que segregam determinados grupos sociais, porque a elas não coadunados. Podemos, inclusive, dizer que o facto de a artista submeter o seu corpo a sucessivas transmutações – *metamorfoses* – é indicador da sua revolta contra a existência de convenções que determinam o indivíduo e o levam a sucumbir à farsa para não *cair* na discriminação, por um lado, e contra a inexistência de mecanismos capazes de garantir uma identidade *autêntica* aos indivíduos, por outro. Em viés da referência de Judith Butler, Cindy Sherman mostra que o corpo, mesmo ideologicamente determinado, é um corpo activo e, portanto, com poder para provocar *desvios* das convenções.

Porquê o uso do corpo? Melhor, porquê socorrer-se do próprio corpo? Porque o corpo é o *loci* onde se cruzam as várias relações humanas e, portanto, a artista estendeu o seu a mais uma: de si com o espectador. Porque, é nele que convergem as imagens dos indivíduos, o que o faz relevante no processo identitário. Porque, e agora com um cariz mais feminista, a artista procura materializar o seu *eu* e dar à sua obra um cunho mais feminino, denunciando, a falta de modelos para *as* artistas e o anonimato a que ficaram votadas muitas das mulheres-modelo, e já agora, artistas, em função do olhar com uma tónica masculina, que legislava na sociedade em geral e no mundo das artes, em particular.

Apesar de tudo, não nos parece correcto dizer que estamos perante uma auto-representação. Os seus trabalhos não constituem propriamente uma autobiografia ou um auto-retrato, mas uma narrativa pessoal organizada na figura da própria artista. Digamos que Cindy Sherman dispõe o próprio corpo para registar não só a condição do indivíduo na sociedade, como também a sua perspectiva e o seu estado. Noutros termos, camuflando-se por detrás de uma série infindável de personagens, condição para *viver* ela mesma os diversos papéis, é evidente a tentativa por parte da artista em se superar a si mesma, no sentido de *dar corpo* ao indivíduo de uma consciência colectiva e, desta forma, tornar-se uma espécie de espelho, onde se reflectem desejos e anseios pessoais, é certo, mas, também, colectivos.

À partida poderíamos ser levados a pensar que a artista serve-se da encenação e da fotografia para criar personagens fictícias, que mais não são do que o reflexo do seu imaginário pessoal e dos seus anseios, noutros termos, diferentes versões de si mesma. Ora, se atendermos ao travestismo e ao exagero irónico que revestem a sua obra, forçosamente nos apercebemos que se trata de uma encenação crítica feita às várias identidades predominantes na sociedade e não um *retrato fiel* de si própria. Neste caso, o facto de determinadas composições fotográficas terem o seu suporte no corpo da artista, não significa que o seu centro resida no *eu* da artista. Pode, sim, ser entendido como uma forma que Cindy Sherman encontrou para explorar sob diversas perspectivas a identidade, em particular a feminina. É um discurso sobre a identidade que provém do mundo *simulacro* criado pela artista, em que o seu *eu* desaparece sob as diversas personagens.

À semelhança do pós-estruturalismo francês, dos vários movimentos feministas, e das teorias *queer*, que insistem na fragmentação e na dissolução do *eu* e, com isto, na fragilidade da identidade e na contingência das convenções sociais de género, o trabalho de Cindy Sherman dá conta dessa mesma fragilidade e desconcertação social. A artista pratica, como refere Escudero (2007, p. 147), a chamada hermenêutica da suspeita, o que vai ao encontro da tarefa da Filosofia, que perpassa por um desmascaramento das convenções e dogmas, determinantes das formas de pensamento e de expressão e de comportamento sociais. A artista debruça-se sobre a construção de um *eu metamorfoseado* e, portanto, fragmentado, emergente de uma cultura de massas estereotipada, um *eu* que se desconhece a si mesmo e que vai criando e representando *outras identidades*, efémeras quanto as necessidades e conveniência. Uma fragmentação que conduziu à perda de autenticidade em prol de um registo estereotipado e que, na realidade, fez com que o *eu* se tornasse num *simulacro* de si mesmo, ou, ainda, se quisermos, num outro para si mesmo de tantas representações que criou. Por conta disto, Cindy Sherman dá-nos a perspectiva da identidade como encenação. Uma imagem que o indivíduo projecta de si e que não corresponde à autêntica. Uma simulação, portanto, que despersonaliza o sujeito. Com as suas próteses e objectos, a artista mostra aquilo a que a sociedade reduz os indivíduos que a ela se submetem e se anulam, tornando-se como que inumano, ou, ainda, os indivíduos que, por escaparem ao seu determinismo, in-formes são rejeitados e tornam-se... pura abjecção. Associando a farsa a esta ideia, temos a resposta da sociedade àquilo que lhe é *estranho*: máscara.

Para além disto, podemos, ainda, ver uma outra abordagem que a artista faz a respeito da questão da identidade. É que com as suas transformações constantes e encenação de diversas personagens, a artista parece mostrar-se avessa a uma noção fixa de identidade e, com isto, ao conjunto de estereótipos que rigidamente fixam os indivíduos em determinados grupos. A ambiguidade e o híbrido da sua obra demonstram que a proposta da artista vai no sentido de uma transgressão de fronteiras e de convenções.

É fácil de ver nas performances de Cindy Sherman uma desconstrução das representações de género e uma denúncia da arbitrariedade que está por detrás dos papéis confinados ao homem e à mulher. Inclusive, o facto de a artista encenar personagens femininas e masculinas pode ser percebido como uma subversão dos cânones binários que, não só estabelecem uma relação natural entre corpo e género, como vêm na heterossexualidade a forma mais natural e saudável de relacionamento pelo facto de garantir a reprodução e, com ela, a preservação da espécie. À maneira queer, o travestismo subversivo de Cindy Sherman sobre as padronizações de género traz à encenação a androginia, a homo e a bissexualidade, deixando a ideia de indefinição e ambiguidade. A artista avança com uma visão andrógina da condição humana, que visa subverter e desordenar os pólos consequentes do discurso binário – homem/masculino e mulher/feminino, que enquadra a sexualidade dentro de padrões heterossexuais. Numa perspectiva queer, o que está em causa em Sherman não é a aporia da homossexualidade, mas sim o questionar padrões rígidos que postulam uma estabilização identitária, que envolvem relações de poder e, consequentemente, de subordinação e de discriminação de determinados grupos sociais – as chamadas minorias. As suas composições conduzem-nos por um transformismo de *drag-queens* e de *drag-kings*, numa subversão apontada à sociedade condicionada pelo masculino e pelo heterossexual, ao mesmo tempo que sugere uma troca de vivências e de papéis sexuais. Aliás, o simples facto de a artista denunciar o processo de reiteração social a que estão sujeitos os indivíduos, ao reproduzir as reproduções culturais, mecanismos normalizadores e estabilizadores, ou, mesmo, quando dá mostras de que, apesar de tudo, há sempre corpos que não se ajustam e que, por isso mesmo, segregados como estranhos, revela a sua postura queer. Acrescentemos a isto, ainda, o fascínio e o estranhamento provocados pelas suas composições fotográficas, que, em boa medida, despertam o espectador para a reflexão.

Por outro lado, reconhecida pela manipulação que faz da imagem do corpo, espaço da identidade, Cindy Sherman recorre aos signos que associam o feminino à lógica fálica, não

para o traduzir enquanto tal – estamos perante uma estratégia de resistência e não de subserviência, mas para instaurar uma tensão, para perturbar essa associação naturalizada, por meio da desconstrução e do desvelamento<sup>523</sup> que faz com as suas máscaras e todos os recursos artificiais, com o objectivo de, como alude Alessandra Ribeiro (2010, p. 131) “*criar o que parece ser a natureza mesma desse feminino*”. A artista insurge-se criticamente contra as molduras e os papéis estereotipados a que ficou confinada a mulher da sociedade ocidental, ao mesmo tempo que figura uma outra mulher, já não conformista às molduras sociais. A artista apresenta uma série de imagens bizarras, onde é perfeitamente visível um contraste entre indivíduo e estereótipo cultural, um conjunto de personagens que mostram agressividade face aos padrões de beleza feminina e afastam a mulher da imagem de passividade e submissão perante o olhar e desejo masculinos.

Adoptando diversos papéis femininos, a artista dirige a sua crítica à constante mudança de imagem em função dos ideais sociais de feminilidade. E a sua crítica agrava-se quando a artista deixa entrever nas suas personagens o modelo que está por detrás, revelando, com isto, a existência de uma codificação prévia, determinante, tal como a que existe por detrás da figura feminina. Assim, o seu trabalho sugere que a identidade feminina é uma *máscara* e, portanto, inscreve-se numa farsa. Mostra, portanto, que a imagem social da mulher não passa de uma ficção construída em prol do olhar e desejo masculinos. Digamos que, o alvo da sua crítica é o olhar masculino e as representações estereotipadas da mulher. Podemos adiantar, inclusive, que a artista não pretende ficar-se pela denúncia do feminino como *pose*, mas, através de cenários e de expressões faciais, mostrar algo mais do que uma reprodução da superfície – a identidade feminina enquanto, como refere Judith Williamson<sup>524</sup>, segundo Phelan (2005, p. 66), um mistério totalmente impenetrável, em que, caída a última máscara, o desvelamento da verdade última acerca do feminino perfaz-se numa outra máscara e, portanto, a mulher é *não toda fálica e não toda inscrita* na linguagem das convenções.

Porém, não podemos deixar de salientar que o discurso shermaniano é um discurso da diferença que vai mais além do que as meras discussões sobre o género, sendo que a sua crítica recai sobre a condição e a experiência humana e propõe novas formas de teorizar a identidade e o saber em geral. O seu trabalho de desconstrução dá início a um outro de construção, na medida em que a artista sugere uma nova ontologia do sujeito, para além do

---

<sup>523</sup> González (2009, p. 30), por exemplo, considera que Cindy Sherman é uma activista feminista.

<sup>524</sup> Confrontar Williamson, J. (1983). *Images of women. Screen*, vol. 24 (6), pp. 102-116.

homo- e do hetero- e, se quisermos, numa perspectiva feminista, por meio da construção de uma figura-mulher que rompe com convencionalismos e os ridiculariza, uma ontologia da mulher independente das padronizações de género, subsumidas ao masculino. E, pelo que podemos constatar ao longo do seu trabalho, Cindy Sherman faz deste processo desconstrução-construção um processo extensível ao espectador, logo quando as suas personagens, ao devolverem o seu olhar, dão a ideia de estarem na expectativa de este se ater junto a si e de se rever na própria composição. O escrutínio da artista vai mais além do que a mera denúncia da realidade, almejando uma consciencialização por parte do espectador para a sua condição enquanto ser humano e, desta forma, envolvê-lo.

Tal como acontece com a mulher, a artista faz da sua obra um objecto do olhar voyeur do espectador. Este voyeurismo é notório na série *Untitled Film Stills*, mas também na *Centerfolds*, com um enquadramento das revistas pornográficas, e na *Rear Screen Projections*, alusiva às séries televisivas. A alusão aos clichés associados à mulher, assim como à violência<sup>525</sup> e à fragilidade que consternam a sociedade contemporânea, associada ao facto de as histórias ficarem em aberto para que seja o espectador a finalizá-las, constitui uma estratégia por excelência que a artista encontrou para que o espectador reflecta e coloque em questão estas situações que, de outra forma, lhe pareceriam demasiado triviais<sup>526</sup>. Em parte por conta disto, o elemento «atração» está presente ao longo de toda a sua obra, na medida em que, desde o *glamour* da série *Untitled Film Stills* até ao grotesco e à abjecção dos seus trabalhos finais, há uma inércia que atrai o espectador que, mesmo repellido pelo horror destes últimos, não consegue resistir e deixar de olhar.

Intituladas «*untitled*», as fotografias de Cindy Sherman, que, por isso mesmo, permitem uma multiplicidade de perspectivas e interpretações, conferem um certo mistério ao seu trabalho, que, ao invés de transmitir a ideia de um puzzle insolucionável, é intencionalmente desafiante para o espectador<sup>527</sup>. Digamos que a artista, com vista a garantir este desafio, não atribui às suas fotografias significados verbais, numa tentativa de não condicionar o processo de significação e induzir o espectador à reflexão, envolvendo-o ainda mais, mas, também, de escapar às convenções e, uma vez mais, a uma linguística do masculino, predominante na sociedade e no subconsciente dos indivíduos, incapaz de abarcar o feminino e, quando o faz, fá-lo apenas sob uma perspectiva – a androcêntrica –

---

<sup>525</sup> As suas performances têm implícito o sexo e a violência (Cf. Bernardes, 2007, p. 82).

<sup>526</sup> Cf. Alessandra Ribeiro (2010, p. 118).

<sup>527</sup> Cf. Mulvey (1996, p. 65).

em que o corpo feminino apenas *aparece* quando linguisticamente incorporado num fetichismo masculino<sup>528</sup>.

Convém, no entanto, ressaltar que, mesmo não intitulado as suas fotografias, a artista intitula as séries, permitindo, desta forma, ao espectador um certo enquadramento temático e a pose das suas personagens e o próprio cenário são, eles mesmos, sugestivos, na medida em que, como diz Barthes (1980, p. 111), “*o que constitui a narrativa da Fotografia é a pose (...) porque a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do Operator, mas o termo de uma «intenção» de leitura (...)*”.

O que é certo é que a sua narrativa aufere uma dupla significação – aquela que consta nas imagens e aquela que o espectador confere – e, sendo assim, podemos afirmar que, em Cindy Sherman, na base da construção da significação está uma inter-relação, a mesma implicada na construção do eu, uma vez que implicada uma alteridade. É como se a artista visse o outro – a diferença – já não como estranho, mas como condição integrante do eu. Eu e outro coexistem e aquele já não é um eu uno e estável, mas projectado de vários outros eus – o «eu fragmentado pós-moderno».

---

<sup>528</sup> Cf. *Idem, Ibidem* (p. 76).

---

## Referências Bibliográficas

Seguem-se as normas de referenciação definidas pela American Psychological Association

Adelman, M. (2000). Paradoxos da identidade: a política de orientação sexual no século XX. *Revista Sociologia Política* (14), pp. 163-171.

Alario, M. T. (2000). Nos miran, nos miramos (sobre género, identidad, imagen y educación). *Tabanque* (15), pp. 59-78.

Alfonso, D. S. (2002). Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa. Arte, individuo y sociedad. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 14, pp. 197-215.

Almeida, M. V. de (2004). A teoria queer e a contestação da categoria “género”. In Cascais, A. F. (org.), *Indisciplinar a teoria. Estudos gay, lésbicos e queer*, (pp. 91-98). Lisboa: Fenda.

Arêdes, J. (1998). Foucault e a questão da identidade. In Ferreira, M. L. R. (org.). *O que os filósofos pensam sobre as mulheres*, (pp. 233-253). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Badinter, E. (1980). *O amor incerto. História do amor maternal do século XVII ao século XX*. Lisboa: Relógio D'Água, pp. 296-306.

Barbón, L. P. (2010). *O autorretrato fotográfico: encenação, despersonificação e desaparecimento*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010.

Barthes, R. (1980). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.

Bartholomeu, C. (2007). Mário Cravo Neto: a máscara é um olho. *Conexão – Comunicação e Cultura*, vol. 6 (12), pp. 21-28.

Baudrillard, J. (1981). *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água.

Becker, I. (2002). Cindy Sherman. In Grosenick, U. *Mulheres artistas nos séculos XX e*



---

XXI. Köln: Taschen.

Belting, H. (2006). *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify.

Bloch, A. H. (2003). Y... toca ahora el torno para la “mirada” de mujer: análisis de género y creación en las artes visuales contemporáneas. *Estudios sobre las culturas contemporáneas, época II, vol. 9 (17)*, pp. 91-113.

Brandão, A. M. (2010). Fixando fronteiras incertas: cidadania, identidade e activismo gay e lésbico. *Comunicação apresentada no Ciclo Documente-se: Sentidos do Reconhecimento 2010*, organizado pela Fundação de Serralves.

Brandão, C. M. M. e Araújo, T. B. (2011, Junho 9). A estética da (des)personalização nas imagens de Cindy Sherman. *Educação Ambiental em Ação (36)*. Acedido em 7 de Fevereiro de 2012, em: <http://www.revistaea.org/artigo.php?idartigo=1037&class=13>

Butler, C. (2002). *Postmodernism. A very short introduction*. New York: Oxford University Press.

Butler, J. (2000). Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In Louro, G. L. (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*, (pp. 110-125). 2.<sup>a</sup> Edição. Belo Horizonte: Autêntica.

Campany, D. (2008). *Photography and cinema*. London: Reaktion Books.

Carlos, I. (2005). *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho.

Carrié, J. (2007, Janeiro). Du jeu à la norme: l’art du travestissement. *Empan (65)*, pp. 13-17.

*Cindy Sherman* (2003). Essay by Rochelle Steiner. Story by Lorrie Moore. Art Data. London: Serpentine Gallery.

*Cindy Sherman retrospective* (2007). Press Release. Kunsthaus Bregenz (KUB). Acedido em 11 de Fevereiro de 2012, em: [http://www.kunsthau-bregenz.at/presse\\_sherman/PresseinformationE.pdf](http://www.kunsthau-bregenz.at/presse_sherman/PresseinformationE.pdf)

Colli, M. R. A. (2007). Auto-retrato: cada fragmento é parte de mim. *Comunicação*

---

*apresentada no Festival de Arte 2007*. Organizado pela Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais / UFU.

Crespo, M. N. A. (1995). La representación de una ausencia: el problema de la identidad femenina en las obras de Cindy Sherman, Hanna Collins, Susy Gómex y Judy Olausen. *Asparkia* (5), pp. 83-92.

Crippa, G. (2003, Janeiro/Junho). O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina. *Revista Estudos Feministas*, pp. 113-135.

Cristofovici, A. (2009). *Touching Surfaces. Photographic, aesthetics, temporality, aging*. Consciousness Literature & the Arts 19. Amsterdam – New York: Editions Rodopi.

Cruz, A. L. (2010, Junho). O olhar predador: a arte e a violência do olhar. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, pp. 71-87.

Cruz, A., Smith, E. A.T. E Jones, A. (1997). *Cindy Sherman Retrospective*. London: Thames & Hudson.

Danto, A. C. (2006). *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp.

Diniz, A. C. (2010). *Entre a expressão e o imaginário: posturas da fotografia contemporânea a partir do ensaio Bloco de Notas, de Breno Rotatori*. Monografia de Bacharel em Comunicação Social, Universidade Federal do Ceará, 2010.

Escudero, J. A. (2002). Cuerpo y transgresión. Cindy Sherman y la vision fotográfica de la mutación humana. *Comunicação apresentada no Seminário Tecnologia y Posthumanidad: la Artificialidad del Ser*. Organizado pela Universidad Autónoma de Barcelona.

Escudero, J. A. (2003). Estéticas feministas contemporâneas (o de como hacer cosas com el cuerpo). *Anales de historia del arte* (13), pp. 287-305.

Escudero, J. A. (2007). El cuerpo y sus representaciones. *Enrahonar* (38/39), pp. 141-157.

Fabris, A. (2003, Janeiro/Junho). Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. *Revista Estudos Feministas*, pp. 61-70.

---

Fernández, M. L. (1991-1992). Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene. *Arte, individuo y sociedad* (4), pp. 103-109.

Fonseca, R. P. (2007, Janeiro). A arte como discurso. A identidade como mercadoria. *Sociologia, Problemas e Práticas*, pp. 117-133.

Fontenelle, I. (2004). Humanidade espectacular: emancipação ou autodestruição virtual?. *Revista Margem Esquerda – Ensaio Marxistas*, S. Paulo: Boitempo Editorial.

Foucault, M. (1994). *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Lisboa: Relógio D'Água.

Freud, S. (1989a). *Textos essenciais da psicanálise. A teoria da sexualidade*. Vol. II. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Freud, S. (1989b). *Textos essenciais da psicanálise. O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*. Vol. I. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Freud, S. (2001). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Coleção Vida e Cultura. Lisboa: Edição Livros do Brasil.

Galenson, D. W. (2009). *Conceptual revolutions in twentieth-century art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gonçalves, F. (2010). Google art exhibition: da estética do Mashup ao ativismo de mídia. *Contemporânea, ed. 16, vol. 8* (3), pp. 14-27. Acedido em 12 de Janeiro de 2011, em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/976/942>

González, V. G. (2007). La lucha de una minoria. El feminismo como language artístico que adopta la obra de Bárbara Kruger. *Punto de Fuga* (4), pp. 27-34.

Haar, M. (s/d). *Introdução à Psicanálise de Freud*. Biblioteca Básica de Filosofia. Lisboa: Edições 70.

Holzwarth, H. V. (ed.) (2009). *100 Contemporary Artists (L-Z)*. London: Taschen, pp. 538-543.

Honnet, K. (1994). *Arte contemporânea*. Köln: Benedikt Taschen, pp. 167-187.

---

Hopkins, D. (2000). *After modern art. 1945-2000*. New York: Oxford University Press.

Isaac, J. A. (2002). *Feminism & contemporary art. The revolutionary power of women's laughter*. London and New York: Taylor & Francis e-Library.

Koneski, A. P. (2007). *Blanchot, Levinas e a arte do estranhamento*. Tese de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de S.ta Catarina, 2007.

Krauss, R. E. (1990). *Le photographique – pour uma théorie dès ecarts*. Paris: Ed. Macula.

Krauss, R. E. (1999). *Bachelors*. Capítulo 5. Cambridge, Massachusetts, London: The Mit Press.

Laplanche, J e Pontails, J. B. (1990). *Vocabulário da Psicanálise*. 7.<sup>a</sup> Edição. Lisboa: Editorial Presença.

Laqueur, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Barcelona: Ediciones Cátedra, pp. 397-413.

Loponte, L. G. (2008, Julho/Dezembro). Pedagogias visuais do feminino: arte, imagens e docência. *Currículo Sem Fronteiras*, pp. 148-164.

Louro, G. L. (2001). Teoria queer – uma política pós-identitária para a educação. *Estudos Feministas*, vol. 9 (2), pp. 541-553. Acedido em 14 de Setembro de 2011, em:

<http://www.scificircle.com/pt/23814/teoria-queer-politica-pos-identitaria-educacao/>

Louro, G. L. (2007). *Pedagogias da sexualidade*. In Louro, G. L. (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*, (pp. 7-34). 2.<sup>a</sup> Edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

Louro; G. L. (2004). *O corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.

Macedo, A. G. (2010). O sorriso da Gioconda. Feminismo, arte e performance. In Gil I. C. e Pimentel M. C. (eds.). *Simone de Beauvoire: olhares sobre a mulher e o feminino*, (pp. 187-205). Lisboa: Vega.

Magalhães, I. A. (2010, Junho). A instância corpórea do humano: sexualidades e subjectividades, mulheres e ética. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, pp. 111-125.

---

Magalhães, M. J. (2010, Junho). A arte e a violência no olhar: ativismo feminista e desconstrução da violência contra as mulheres. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, pp. 89-109.

Maia, B, Louro, P. e Vitorino, S. (2009). Testemunho queer, ou a crítica da «política do possível». *Ex Aequo* (20), pp. 133-136.

Mannoni, O. (s/d). *Freud. Introdução à Psicanálise*. Estudos e Documentos. Publicações Europa-América.

Marco, E. de e Schmidt, S. P. (2003, Janeiro/Junho). Além de uma tela só para si. *Revista Estudos Feministas*.

Marrucchi, J. e Belcari, R. (2006a). *A grande história da arte*. (Vol. 15, pp. 160-202). Porto. Público Comunicação Social.

Marrucchi, G. e Belcari, R. (2006b). *A grande história da arte* (Vol. 17, pp.304, 306). Porto: Público Comunicação Social.

Melo, M. R. (2008, Julho/Dezembro). Educação e movimento homossexual: reflexões queer. *Revista Forum Identidades*, pp. 71-80.

Mirzoeff, N. (1995). *Bodyscape. Art, modernity and the ideal figure*. London and New York: Routledge.

Mooney, T. (1999). Cindy Sherman: un invention for two voices. In Rice, S. *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cap. 6. Cambridge, Massachusetts, London: The Mit Press.

Mota-Ribeiro, S. (2005). Imagem. In Macedo, A. & Amaral, A. (orgs.). *Dicionário da Crítica Feminista* (edição n.º 957, pp. 104-106). Porto: Afrontamento.

Mulvey, L. (1996). Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87. In Mulvey, L., *Fetichism and curiosity*, (pp. 65-76). London: BFI Publishing.

Musskopf, A. S. (2005). À meia luz: a emergência de uma Teologia gay. Seus dilemas e possibilidades. *Cadernos IHU Idéias* (32). Acedido em 17 de Janeiro de 2012, em: <http://projeto.unisinos.br/ihu/uploads/publicacoes/edicoes/1158331296.3pdf.pdf>

---

Nasio, J. –D. (1995). Introdução à obra de Freud. In J. –D. Nasio. *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan*. N.º 41. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, pp. 9-57.

Noronha, M. P. (2005, Julho/Dezembro). Imagens do corpo e embodiment das imagens. A circulação da imagem corporal em uma perspectiva histórica (artística) e antropológica (estética). *Sociedade e Cultura*, pp. 131-141.

Osterwold, T. (1994). *Pop Art*. Köln: Benedick Taschen.

Pagán, E. A. (1996-1997). De amor y de muerte: el arte en torno al sida. *Ars Longa* (7- 8), pp. 315-321. Acedido em 15 de Novembro de 2011, em:  
<http://centros.uv.es/web/departamentos/D230/valenciano/general/adicional/indice.xml?id=E125#13>

Pearl, J. (2000). *Eyewitness. Reports from an art world in crisis*. New York: Basic Books.

Pedraza, C. A. S. (2007). Vuelta a la pintura, apropiación y contextos: el caso de Cindy Sherman y sus History Portraits. *Punto de Fuga* (4), pp. 13-25.

Pereirinha, F. (2005). *Psicanálise & arredores*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Perrot, M. (2007). *Uma história das mulheres*. Porto: Edições Asa.

Phelan, P. (2005). *Unmarked. The Politics of Performance*. Taylor & Francis Group. London & New York: Routledge.

Pina, H. F. O corpo como tela. *Comunicação apresentada no IV Congresso SOPCOM*. Organizado pela Escola Superior de Comunicação Social.

Pinto, A. L., Meireles, F. E Cambotas, M. C. (2001). *História da arte ocidental e portuguesa, das origens ao final do século XX*. Porto: Porto Editora, pp. 840-845; 866-870.

Portas, D. D. (2010). Cindy Sherman e o sex appeal do inorgânico. *Comunicação apresentada no XV Congresso das Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. Organizado pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

Prada, A. e Ângelo, R. B. (2008). Cindy Sherman e gênero: formas de olhar. *Caderno*

---

*Espaço Feminino*, vol. 20 (2), pp. 237-247.

Ribeiro, A. M. (2008a). Cindy Sherman: sobre o feminino. *Psyché-Revista de Psicanálise* (22), pp. 35-54.

Ribeiro, A. M. (2008b). O grotesco, o estranho e a feminilidade na obra de Cindy Sherman. *Psicanálise e Cultura*, vol. 31 (47), pp. 88-93.

Ribeiro, A. M. (2010). *Da perversão à sublimação: algumas estratégias das artes visuais para a criação de lugares de subjectivação e presença de obra nas bordas do corpo e do feminino*. Tese de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica do Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

Ribeiro, M. S. A. (2007). Imagens deslocadas: da posição de objeto para sujeito. Relato de uma experiência como mediadora. *Cadernos do MAV – EBA – UFBA*, Ano 4 (4), pp. 87-96.

Ribeiro, M. S. A. (2009). O processo criativo em dois atos. *Bagoas* (4), pp. 271-289.

Santos, N. P. Chocolate, o filme: uma leitura do lugar das mulheres na ordem das coisas. *Mandrágora*, pp. 125-128.

Sédat, J. (2008). *Compreender Freud*. Cap. IV. Biblioteca Universitária. Publicações Europa-América.

Seligmann-Silva, M. (2003). Arte, dor e cátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. *ALEA*, vol. 5 (1), pp. 29-46.

Sherman, C. (2003). *The complete Untitled Film Stills*. The Museum of Modern Art. New York.

Sherman, C. (2007). *A play of selves*. New York: Metro Pictures.

Siedler, M. (2007). *Auto-retratos de Cindy Sherman e teatralidade. Um estudo para a composição do movimento e montagem da performance “IA” (Uma)*. Dissertação de Mestrado em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Singer, A. (2003). *Aesthetic Reason. Artworks and the deliberative ethos*. Pennsylvania:

---

The Pennsylvania State University Press.

Sousa, E. L. A. e Ferreira, S. (2010). Marcas do abjeto na arte contemporânea. *Tempo Psicanalítico*, vol. 42, pp. 75-88.

Sousa, S. M. N. (2005, Janeiro/Julho). Sexo e gênero. Considerações e delimitação de eixos da identidade, do desejo e do prazer. *Caderno Pós Ciências Sociais*. Acedido em 5 de Outubro de 2011, em:

<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/224>

Stocchi, F. (2007). *Cindy Sherman*. Milão: Electa, pp. 6-13.

Tacca, F. (2005, Setembro/Dezembro). Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. *Psicologia e Sociedade*, pp. 9-17.

Taillandier, G. (1995). Introdução à obra de Lacan. In J. –D. Nasio. *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan*, (pp. 259-285). N.º 41. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Tavares, T. L. e Filho, V. G. B. (s/d). Teoria queer: contribuições nas questões de gênero. *Comunicação apresentada no II Seminário Nacional. Gênero e Práticas Culturais. Culturas, leituras e representações*. Organizada pela Universidade Federal da Paraíba.

Telles, N. (2006, Junho/Dezembro). As belas e as feras. *Labrys, Études Féministes*. Acedido em 16 de Dezembro de 2011, em:

<http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys10/livre/belafera.htm>

Thomson, G. (2007). *American culture in the 1980s. Twentieth-Century American Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Trizoli, T. (2010). “Tina América” – o feminino na produção conceitual de Regina Vater. *Comunicação apresentada no Seminário Internacional Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*. Organizado por Universidade Federal de Santa Catarina.

Vargas, A.; Olivetto, D. e Segantini, K. (2009). Considerações sobre o grotesco como estética contemporânea. *Revista Digital Art&, Ano VII (11)*. Acedido em 12 de Março de 2011 em: <http://www.revista.art.br/site-numero-11/trabalhos/01.htm>

Vieira, C. B. (2010). *A presença do corpo feminino como objecto na arte contemporânea: as artistas contemporâneas e suas autorias*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais,



---

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS).

Villemur, F. (2007, Fevereiro). Pensée queer et mélancolie du genre. *Cahiers du Genre* (43), pp. 153-169.

Yves, A.- B. e Krauss, R. E. (1997). *Formless. A user's guide*. New York: Zone Books.

---

## Outras Referências

Art: 21 “Exclusive”. *Cindy Sherman: Mannequins & Masks*. Acedido em 26 de Novembro de 2011, em:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=tHV5XPoVbiE](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=tHV5XPoVbiE)

Art: 21. (2009, Outubro). *Cindy Sherman Transformations*. Season 5 Preview. Acedido em 26 de Novembro de 2011, em:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=5CGuxhHxaWw](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=5CGuxhHxaWw)

Art: 21. *Cindy Sherman Fashion*. Acedido em 12 de Novembro de 2011, em:

[http://www.youtube.com/watch?v=MtATCPC8b8&feature=player\\_detailpage](http://www.youtube.com/watch?v=MtATCPC8b8&feature=player_detailpage)

Art: 21. *Cindy Sherman*. Acedido em 12 de Novembro de 2011, em:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=thCIQkx9f0Y](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=thCIQkx9f0Y)

Belting, H. (2006, 24 de Junho). Closing words. *Conference The Global Challenge of Art Museums at the ZKM/Karlsruhe*. Acedido em 5 de Março de 2010, em:

<http://globalartmuseum.de/site/mp3player/531855061436.mp3>

*Cindy Sherman at Metro Pictures*. Acedido em 2 de Dezembro de 2011, em:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=8iEwQ5Npn-8](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=8iEwQ5Npn-8)

*Cindy Sherman filmed in 1986 from State of the Art*. Acedido em 2 de Dezembro de 2011, em: [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=Re8g85gMsJ8](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=Re8g85gMsJ8)

*Cindy Sherman Part 1*. Acedido em 2 de Dezembro de 2011, em:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=Rsz7asUkHFk](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=Rsz7asUkHFk)

*Cindy Sherman Part 2*. Acedido em 2 de Dezembro de 2011, em:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=6rTtY50Mo](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=6rTtY50Mo)

*Cindy Sherman Part 3*. Acedido em 2 de Dezembro de 2011, em:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=iAdYL9yAvdM](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=iAdYL9yAvdM)

*Cindy Sherman*. Acedido em 12 de Novembro de 2011, em:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=tCkSQOaCf7s](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=tCkSQOaCf7s)

---

Collazo, M. *Cindy Sherman*. Acedido em 26 de Novembro de 2011, em:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=kxZSmGaFBmk](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=kxZSmGaFBmk)

Colling, L. (s/d). *Mais definições em trânsito. Teoria queer*. Acedido em 03 de Dezembro de 2011 em: <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>

Cooke, R. (2009, 19 de Abril). *Now here's a real poser for you*. Acedido em 23 de Fevereiro de 2012, em: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/apr/19/cindy-sherman-photography-review>

Coutinho, A.S. (s/d). *Poéticas do feminino/feminismo: interfaces para o ensino de arte*.

Acedido em 07 de Abril de 2011 em:

<http://www.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT24-6465--Int.pdf>

Garber, F. (1995). *Repositionings, Readings of contemporary poetry, photography, and performance art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press. Acedido em 16 de Dezembro de 2011 em:

[http://books.google.pt/books?id=8CwGnBU9ZFAC&lpq=PA246&ots=PF\\_jZVdODC&dq=Frederick%20Garber%3A%20Repositionings%2C%20Pennsylvania%20State%20University%20Press%2C%20Pennsylvania%2C%201995%2C&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q=Frederick%20Garber:%20Repositionings,%20Pennsylvania%20State%20University%20Press,%20Pennsylvania,%201995,&f=false](http://books.google.pt/books?id=8CwGnBU9ZFAC&lpq=PA246&ots=PF_jZVdODC&dq=Frederick%20Garber%3A%20Repositionings%2C%20Pennsylvania%20State%20University%20Press%2C%20Pennsylvania%2C%201995%2C&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q=Frederick%20Garber:%20Repositionings,%20Pennsylvania%20State%20University%20Press,%20Pennsylvania,%201995,&f=false)

Haraway, D. (2006, 22 de Maio). *When species meet: feminism after cyborgs. Conferência proferida no MACBA*. Acedido em 10 de Janeiro de 2012, em:

<http://www.macba.es/media/haraway>

Lemon, N. *The Sherman phenomena: the image of theory or a foreclosure of dialectical reasoning?* Acedido em 14 Novembro de 2011 em:

<http://brickhaus.com/amoore/magazine/Sherman.html>

Owens, C. (1983). *The discourse of others: feminists and postmodernism*. Acedido em: 15 de Janeiro de 2012 em <http://bobbybelote.com/!teaching/Readings/OwensOthers.pdf>

*Photography, reality and artists of the late 20<sup>th</sup> C*. Acedido em 03 de Dezembro de 2011,

---

em:

<http://www.radford.edu/rbarris/art451%20Hist%20of%20Photog/Photography%20and%20illusion%20in%20the%20late%2020th%20century.pdf>

Schultz, M. (2011, 3 de Fevereiro). *Cindy, Cindy on the wall... who's the strangest of the wall?*. Acedido em 1 de Março de 2012, em: <http://dailyserving.com/2011/02/cindy-cindy-on-the-wall-who%E2%80%99s-the-strangest-of-the-all/>

Soares, G. S. e Sardenberg, C. M. B. *Assumindo a lesbianidade no campo teórico feminista*. Acedido em 12 de Fevereiro de 2012 em:

[http://www.sbsociologia.com.br/portal/?searchword=feminista&searchphrase=any&limit=6&ordering=newest&view=search&Itemid=99999999&option=com\\_search](http://www.sbsociologia.com.br/portal/?searchword=feminista&searchphrase=any&limit=6&ordering=newest&view=search&Itemid=99999999&option=com_search)

Tschlnkel, P. *Cindy Sherman transformations*. Acedido em 26 de Novembro de 2011, em: [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=I6MyCErU2Y0](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=I6MyCErU2Y0)

Whitehot Magazine (2008, Dezembro). *Cindy Sherman*. Metro Pictures. Acedido em 1 de Março de 2012, em: <http://whitehotmagazine.com/articles/2008-cindy-sherman-metro-pictures/1687>

---

## Créditos Fotográficos

<b>Imagem</b>	<b>Fonte</b>
Imagem 1	<a href="http://www.canadianart.ca/online/see-it/2009/05/07/martha-wilson/">http://www.canadianart.ca/online/see-it/2009/05/07/martha-wilson/</a>
Imagem 2	<a href="http://www.spruethmagers.com/artists/cindy_sherman@@viewq16">http://www.spruethmagers.com/artists/cindy_sherman@@viewq16</a>
Imagem 3	<a href="http://www.spruethmagers.com/artists/cindy_sherman@@viewq14">http://www.spruethmagers.com/artists/cindy_sherman@@viewq14</a>
Imagem 4	<a href="http://www.spruethmagers.com/artists/cindy_sherman@@viewq13">http://www.spruethmagers.com/artists/cindy_sherman@@viewq13</a>
Imagem 5	<a href="http://www.spruethmagers.com/artists/cindy_sherman@@viewq7">http://www.spruethmagers.com/artists/cindy_sherman@@viewq7</a>
Imagem 6	<a href="http://dailyserving.com/2011/02/cindy-cindy-on-the-wall-who%e2%80%99s-the-strangest-of-the-all/spruth-magers-london-cindy-sherman-installation-shot-6/">http://dailyserving.com/2011/02/cindy-cindy-on-the-wall-who%e2%80%99s-the-strangest-of-the-all/spruth-magers-london-cindy-sherman-installation-shot-6/</a>
Imagem 7	<i>Cindy Sherman</i> (2003), p. 25
Imagem 8	<i>Cindy Sherman</i> (2003), p. 26
Imagem 9	<i>Cindy Sherman A Play of Selves</i> (2007), p. 14
Imagem 10	<i>Cindy Sherman A Play of Selves</i> (2007), p. 33
Imagem 11	<i>Cindy Sherman Retrospective</i> (1997), p. 60
Imagem 12	<i>Cindy Sherman Retrospective</i> (1997), p. 68
Imagem 13	<i>Cindy Sherman Retrospective</i> (1997), p. 59
Imagem 14	<i>Cindy Sherman Retrospective</i> (1997), p. 83
Imagem 15	<i>Cindy Sherman Retrospective</i> (1997), p. 105
Imagem 16	<i>Cindy Sherman Retrospective</i> (1997), p. 58
Imagem 17	<i>Cindy Sherman Retrospective</i> (1997), p. 83

- 
- Imagem 18 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 70
- Imagem 19 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 70
- Imagem 20 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 90
- Imagem 21 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 91
- Imagem 22 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 90
- Imagem 23 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 63
- Imagem 24 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 93
- Imagem 25 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 57
- Imagem 26 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 98
- Imagem 27 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 99
- Imagem 28 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 97
- Imagem 29 [http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=1613218](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=1613218)
- Imagem 30 <http://www.art21.org/images/cindy-sherman/untitled-74-1980>
- Imagem 31 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 111
- Imagem 32 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 117
- Imagem 33 *Cindy Sherman* (2003), p. 81
- Imagem 34 *Cindy Sherman* (2003), p. 82
- Imagem 35 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 158
- Imagem 36 <http://www.lalettredelaphotographie.com/entries/5702/cindy-sherman-by-eva-respini>
- Imagem 37 [http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner\\_party/place\\_settings/imag](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/imag)

---

e.php?i=9&image=431&b=bio

- Imagem 38 *Cindy Sherman* (2003), p. 92
- Imagem 39 *Cindy Sherman* (2003), p. 90
- Imagem 40 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 56
- Imagem 41 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 62
- Imagem 42 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 86
- Imagem 43 *Cindy Sherman* (2003), p. 10
- Imagem 44 *Cindy Sherman* (2003), p. 11
- Imagem 45 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 107
- Imagem 46 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 159
- Imagem 47 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 128
- Imagem 48 <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/3590#>
- Imagem 49 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 169
- Imagem 50 *Cindy Sherman* (2003), p. 77
- Imagem 51 *Cindy Sherman Retrospective* (1997), p. 190