

Annateresa Fabris  
Universidade de São Paulo

## Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos

**Resumo:** Em Stills cinematográficos sem título e Projeções num telão, Cindy Sherman encena de maneira crítica os estereótipos que regem a imagem da mulher como produto do olhar masculino.

**Palavras-chave:** identidade, estereótipo, mulher.

Copyright © 2003 by Revista Estudos Feministas

<sup>1</sup> Este texto é parte integrante da pesquisa Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico, desenvolvida no âmbito do projeto "Modernidades tardias no Brasil", do Centro de Estudos Literários da UFMG.

Philippe Bruneau analisa o retrato a partir de um duplo eixo, pose e pausa, designando com esses termos a contestação da aparência natural como fisionomia e como condição biológica transitória.<sup>1</sup> As noções de pose e pausa não podem ser dissociadas da contraposição que Bruneau cria entre pessoa e sujeito: se a primeira é um produto social e cultural, o segundo remete ao corpo em sentido biológico. O retrato refere-se imediatamente à pessoa, ao deixar de lado qualquer preocupação com a verossimilhança. Inserida em uma situação ideal, a pessoa exprime-se por intermédio de dois códigos historicamente determinados – o "fisionômico", que implica a transformação do corpo pelo uso de diferentes artifícios; e o "vestinômico", alicerçado na moda, que contesta o caráter biológico do sujeito, ao negar sua nudez primordial.

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

A pausa opera em uma outra direção, ao deter o fluxo do tempo graças a uma imagem imutável e reiterável. Essa imagem, que coloca em xeque a condição passageira da existência do sujeito, permite ainda multiplicar e tornar

ubíqua uma identidade seqüencial em seu ritmo vital. “Semelhança” e “diferença” imbricam-se necessariamente no retrato, uma vez que ele pode afirmar tanto a unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos (personagem com traços de outros modelos) quanto a multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito (as diferentes máscaras que um retratado pode assumir).

<sup>2</sup> BRUNEAU, 1982, p. 71-93.

O que é, afinal, a “semelhança” tão buscada em um retrato fotográfico? O encontro entre a visão sociológica da pessoa e a representação percebida do sujeito que a pose e a pausa transferem para o âmbito da “semelhança” e da “dessemelhança” respectivamente.<sup>2</sup>

O retrato fotográfico oitocentista aponta claramente para essa construção, ao fazer da pose o elemento definidor não apenas de uma estética, mas da própria concepção de identidade. Se a pose responde, em um primeiro momento, a imperativos técnicos, assume rapidamente o caráter intrínseco de apresentação de um simulacro. Graças a ela o sujeito torna-se um modelo; deixa-se captar como uma forma entre outras formas, ao interagir com um cenário que lhe confere uma identidade retórica quando não fictícia, fruto de uma idéia de composição plástica e social a um só tempo.

Tais recursos retóricos e simbólicos permeiam a desconstrução do indivíduo empreendida por Cindy Sherman desde a primeira metade dos anos 1970. A série de cinco fotografias *Sem título A-E* (1975) já contém em germe os futuros desdobramentos de sua poética. Usando chapéus, maquiagem e diferentes tipos de penteados, Cindy Sherman problematiza a noção de auto-retrato na medida em que encarna diferentes personagens graças a tais artifícios, desde um palhaço até uma garotinha.

<sup>3</sup> Amada CRUZ, 1997, p. 2.

A autotransformação inerente a esse primeiro ensaio e diretriz fundamental de trabalhos como *Stills cinematográficos sem título* (1977–1980), *Projeções num telão* (1980–1981) e *Retratos históricos* (1989–1990) pode ser reportada ao interesse da artista por brechós. Neles encontrava roupas e acessórios que lhe sugeriam a criação de diferentes personagens, considerados como um resultado do “detrito” decorrente do gesto de colecionar.<sup>3</sup>

<sup>4</sup> Citada por Elisabeth BRONFEN, 1995, p. 13.

Modelo e fotógrafa das próprias encenações, Sherman questiona, em parte, o conceito de auto-retrato aplicado por vários críticos à sua produção: “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”.<sup>4</sup>

<sup>5</sup> FRANCASTEL, 1995, p. 216.

Apesar da ressalva feita pela artista, que abre a possibilidade de analisar seu trabalho por um viés psicanalítico, é difícil aplicar a idéia corriqueira de autorretrato às várias séries nas quais encarna diferentes personagens. Se Pierre Francastel problematiza a noção de retrato em um pintor como Degas, que se serve dos indivíduos para captar fisionomias, gestos, modos de vida, mas não suas personalidades,<sup>5</sup> como pensar em autorretratos diante das composições de Sherman, destituídas de toda vontade de auto-revelação, de toda dimensão íntima?

<sup>6</sup> Citada por BRONFEN, 1995, p. 22.

A auto-representação, que está na base de *Stills cinematográficos sem título*, é um puro jogo de superfícies, de aparências. Delas emerge uma visão da mulher não como indivíduo, mas como estereótipo cultural, como máscara social, como “glossário de poses, gestos e expressões faciais”, de acordo com a análise de Laura Mulvey.<sup>6</sup>

<sup>7</sup> BRONFEN, 1995, p. 21; Hal FOSTER, 1996, p. 100.

Tendo como ponto de partida as imagens de mulher apresentadas pelo cinema ao longo dos anos 1950 e 1960, Cindy Sherman faz da série que a ocupa entre 1977 e 1980 o lugar por excelência de uma discussão centrada na problemática da identidade feminina como processo de identificação, de definição de papéis sexuais e sociais predeterminados. Fonte primária das imagens de Sherman, o cinema comparece na série como uma memória fantasmática da qual emerge um tipo apresentado como mulher.<sup>7</sup> A citação mobilizada não é pontual, uma vez que as diferentes personalidades que se apresentam diante do olhar do espectador não remetem a nenhuma cena específica, mas a construções sociais profundamente enraizadas na sociedade contemporânea que levam a confundir o eu com o tipo.

A evocação de estereótipos da feminilidade em *Stills cinematográficos sem título* permite aproximar a atitude de Cindy Sherman de algumas estratégias utilizadas pelos ateliês fotográficos no século XIX, que convidavam o cliente a folhear álbuns, a examinar retratos estrategicamente distribuídos nas salas de espera a fim de mergulhar em um universo visual que lhe sugeriria a pose e a expressão mais adequadas. A conformação ao tipo – não percebida pelo modelo oitocentista – informa, ao contrário a visão de Cindy Sherman, que se posiciona diante da câmara como um signo cultural voluntariamente estilizado e esvaziado de toda subjetividade.

Folheando um álbum cinematográfico imaginário, a artista norte-americana projeta-se em um conjunto de personagens empenhadas nos mais diferentes papéis: atriz,

namorada, estudante, dona de casa, moça do interior na cidade grande, sedutora, esportista, desamparada, sofredora, vizinha... Por vezes, uma mesma personagem comparece em várias imagens, permitindo construir microsséries dentro da série maior. As imagens de 1 a 6 (1977) representam uma jovem atriz em diferentes momentos do dia-a-dia. As de número 10 (1978) e 84 (1980) têm como cenário uma mesma cozinha. As que vão de 17 a 20 (1978) podem ser consideradas uma seqüência temporalmente embaralhada. A presença da mesma personagem tomado em diferentes momentos do dia caracteriza também as imagens 21, 22 e 23 (1978), 24 e 25 (1978), 26, 27B, 28 e 29 (1979), 31 e 32 (1979), 45 e 46 (1979), 53 e 56 (1980), 54 e 55 (1980), 57, 58 e 59 (1980), configurando pequenas narrativas dominadas por um código gestual padronizado e geralmente trivial, das quais emerge a visão da mulher como pura superfície, como aparência convencional e restrita a papéis socialmente determinados.

A concepção de imagem que guia Sherman nessa série é bem significativa em sua aparente singeleza. Explorando os contrastes luminosos propiciados pela fotografia em preto e branco, a artista propõe imagens bem definidas, tanto nas tomadas em interiores quanto naquelas realizadas em ambientes externos como a cidade de Nova Iorque, Long Island e o Sudoeste dos Estados Unidos. As diferentes personificações da mulher são captadas em poses deliberadas, como se ela estivesse olhando para a câmara ou interagindo com alguma presença no espaço delimitado pela composição.

Essa visão da fotografia como um registro contingente, pouco ou nada preocupado com valores estritamente formais e com a configuração de um repertório expressivamente profundo, levou um autor como Joan Fontcuberta a inserir a proposta de Cindy Sherman no âmbito da estética do 'vampiro', do ser destituído de reflexo. Seus falsos auto-retratos remeteriam a um mundo feito de imagens, de sedimentos de uma experiência que já foi direta e que evocaria, ao lado da despersonalização, uma concepção de identidade como encenação. Na impossibilidade de estabelecer qualquer distinção entre sujeito e objeto – já que a realidade é o efeito de uma construção cultural e ideológica –, Sherman afirma o domínio da linguagem, fazendo da fotografia "uma forma de reinventar o real, extrair o invisível do espelho e revelá-lo".<sup>8</sup>

<sup>8</sup> FONTCUBERTA, 1997, p. 40-45.

Arthur Danto chama a atenção para a matriz visual que serve de ponto de partida para a operação de Cindy Sherman: o *still* cinematográfico. Chamariz publicitário, o *still* alicerça-se em uma estratégia de provocação que, por

intermédio de um estímulo visual, objetiva despertar no transeunte o desejo de assistir a um determinado filme. Promessa de uma história que o espectador anseia ver, o *still* com seus aspectos sedutores e atraentes é fruto de um hábil psicólogo, capaz de despertar o apetite narrativo do público cinematográfico.

Ao propor *stills* de filmes inexistentes, Cindy Sherman dá vida a um arquétipo que Danto denomina "A Garota". O rosto da artista nada mais é do que uma base neutra sobre a qual vão sendo inscritas as inúmeras faces da Garota em suas múltiplas personificações, mas sempre sozinha, à espera de algo. Compêndio dos mitos que definem as expectativas da fantasia do americano médio, a Garota é feminina em sua vulnerabilidade e em suas grandes virtudes: coragem, independência, determinação, brio e dignidade vacilante.

Cindy Sherman não se limita a apropriar-se desse arquétipo. Sua operação vai mais longe: apropria-se das convenções do *still* que definem A Garota, ou seja, de seu aspecto, de sua postura, de sua pose. Desse modo, a pose assumida pela artista é uma decorrência da linguagem do *still*, o que transforma a câmara em um elemento integrante do trabalho. Mas um outro aspecto merece ser destacado nessa operação: a capacidade de penetrar em uma atmosfera cultural difusa, obliterando a distância entre seu ser e os seres dos outros e entre os seres tomados em sentido geral.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> DANTO, 1990, p. 8-14.

A relação entre a imagem feminina e os meios de comunicação de massa é igualmente central na série que se segue a *Stills cinematográficos sem título*. Os retratos de mulher propostos em *Projeções num telão* (1980-1981) apresentam uma matriz televisiva, referida por Amada Cruz a uma das personagens da série *The Mary Tyler Moore Show*.<sup>10</sup> Várias características diferenciam a nova série da anterior: a opção pela cor e por atitudes mais independentes; a franca declaração do artifício graças ao uso de diapositivos sobre os quais se perfilam as diferentes personalidades assumidas pela artista.

<sup>10</sup> CRUZ, 1997, p. 5.

Ao contrário da atitude de expectativa que era o traço dominante das mulheres de *Stills cinematográficos sem título*, as personagens de *Projeções num telão* exibem uma autoconfiança explicitada de imediato pelas roupas, pelos cortes de cabelo e por uma gestualidade corporal mais desinibida. São, porém, conscientes da pose tanto quanto as representações anteriores. Suas atitudes parecem ser calculadas: do olhar furtivo (*Sem título #66*, 1980) ao ensimesmamento (*Sem título #69*, 1980), da concentração (*Sem título #70*, 1980) ao aspecto misterioso (*Sem título #72*,

1980), da aparente distração (*Sem título #74*, 1980) ao atrevimento (*Sem título #76*, 1980).

O artifício que rege a construção do feminino acaba por afirmar-se na mesma postura que parece atestar a independência dessas novas personagens. Elas dão sempre a impressão de estarem sendo olhadas por alguém e de estarem interagindo com esse olhar de maneira furtiva, sem assumir o confronto. A elas, bem como às personagens anteriores, pode ser aplicada uma reflexão de John Berger sobre a presença feminina na arte (e na sociedade):

[...] *os homens atuam e as mulheres aparecem*. Os homens olham as mulheres. As mulheres vêem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo, ela vira um objeto – e mais particularmente um objeto da visão: um panorama.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> BERGER, 1999, p. 48-49.

Na análise de Berger os papéis do fiscal e da fiscalizada são inerentes à identidade feminina. Constantemente acompanhada pela própria auto-imagem, a mulher observa a todo momento o que é e o que faz, pois a maneira como

aparece para os outros, e em última instância para os homens, é de crucial importância para o que normalmente se considera o êxito de sua vida. Seu próprio senso de ser por si mesma é suplantado por um senso de estar sendo apreciada, como ela mesma, por outro. [...] a maneira como uma mulher aparece para um homem pode determinar o modo como será tratada. Para adquirir algum controle sobre esse processo, a mulher deve abrigá-lo e interiorizá-lo. Aquela parte do ego da mulher, que é o fiscal, trata a parte fiscalizada de modo a demonstrar aos outros como a totalidade de sua personalidade gostaria de ser tratada.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> BERGER, 1999, p. 48-49.

As diferentes personagens de Cindy Sherman configuram-se, desse modo, como produtos do olhar masculino, ao qual propõem significados e papéis determinados por ele, que podem ser enfeixados na idéia da mulher “como um efeito do outro”.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Amelia JONES, 1997, p. 40.

Como “efeito do outro”, a mulher não passa de um fenômeno puramente superficial. Essa concepção, que já se fazia presente em *Stills cinematográficos sem título*, é levada às últimas conseqüências na série de 1980–1981 graças ao padrão compositivo adotado: a imagem da mulher adere à superfície da projeção de maneira a criar um efeito de bidimensionalidade que só faz reforçar a idéia de uma construção absoluta. A abolição de qualquer distinção entre o ser e o contexto no qual este se insere

permite analisar *Projeções num telão* nos termos de uma imagem não apenas encenada, mas integralmente fabricada a fim de proporcionar um efeito crítico. A identidade feminina transforma-se em uma série de papéis que Cindy Sherman assume conscientemente para poder melhor sublinhar o elo inextricável que na cultura contemporânea une imagem e identidade.

O recurso à fotografia revela-se congenial às intenções da artista, se for lembrado o papel desempenhado pela nova imagem na configuração de uma noção de identidade para a qual a exterioridade do ser representa sua personalidade integral. Os fundos artificiais que pontuam *Projeções num telão* podem ser, por outro lado, reportados àqueles cenários que caracterizavam os ateliês fotográficos até os anos 50 do século XX e que permitiam conferir uma aura teatral ao indivíduo que se posicionava perante a câmara. O que os diferencia dos telões pintados é seu aspecto realista, que não cria o estranhamento produzido por estes. Sua função iconográfica não deixa, porém, de ser a mesma: reforçar a encenação do sujeito inerente ao ato de posar.

Em *Stills cinematográficos sem título e Projeções num telão*, Cindy Sherman enfatiza a construção retórica que rege a representação cultural (e social) da mulher, conferindo ao cinema e à televisão o papel de fato determinante que eles tiveram na configuração de um conjunto de representações míticas e arquetípicas, as quais confinam o espaço do feminino à dimensão da imagem em seus múltiplos significados. Imagem transformada em visão crítica pela artista ao assumir o papel de atriz e ao criar um jogo dialético entre representação e auto-representação a fim de melhor sublinhar a ficção subjacente à construção do feminino.

### Referências bibliográficas

- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BRONFEN, Elisabeth. "The Other Self of the Imagination: Cindy Sherman's Hysterical Performance." In: FELIX, Zdenek, and SCHWANDER, Martin (eds.). *Cindy Sherman: Photographic Work 1975-1995*. London, Schirmer Art Books, 1995. p. 13-26.
- BRUNEAU, Philippe. "Le portrait." *R.A.M.A.G.E.*, Paris, v. 1, p. 71-93, 1982.
- CRUZ, Amada. "Movies, Monstrosities and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman." In: CRUZ, Amada et al. *Cindy Sherman: Retrospective*. London: Thames & Hudson, 1997. p. 1-18.
- DANTO, Arthur C. "Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills." In: SHERMAN, Cindy. *Cindy Sherman*

- Untitled film stills*. New York: Rizzoli International Publications, 1990. p. 5-14.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FRANCASTEL, Galienne; FRANCASTEL, Pierre. *El retrato*. Madrid, Cátedra, 1995.
- JONES, Amelia. "Tracing the Subject with Cindy Sherman." In: CRUZ, Amada et al. *Cindy Sherman: Retrospective*. London: Thames & Hudson, 1997. p. 33-54.

[Recebido em 27/07/2002 e  
aceito para publicação em fevereiro de 2003]

***Cindy Sherman or about some Cinema and Television Stereotypes***

**Abstract:** In *Untitled Film Stills* and *Rear Screen Projections* Cindy Sherman performs critically the stereotypes that rule the image of the woman as a product of the masculine gaze.

**Key words:** *identity, stereotype, woman.*



CINDY SHERMAN OU DE ALGUNS ESTEREÓTIPOS CINEMATográfICOS E TELEVISIVOS

---



Cindy Sherman - Still cinematográfico sem título n° 13, 1978. Cortesia da artista e da Metro Pictures, New York.



Cindy Sherman - Still cinematográfico sem título n° 35, 1979. Cortesia da artista e da Metro Pictures, New York.



Cindy Sherman - Still cinematográfico sem título n° 21, 1978 . Cortesia da artista e da Metro Pictures, New York.



Cindy Sherman - Projeções num telão n° 66, 1980. Cortesia da artista e da Metro Pictures, New York.