

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM ARTE

CLEBEA LÚCIA SOARES

A VESTIMENTA NA SÉRIE *UNTITLED FILM STILLS* DE CINDY SHERMAN

UBERLÂNDIA

2018

CLEBEA LÚCIA SOARES

A VESTIMENTA NA SÉRIE *UNTITLED FILM STILLS* DE CINDY SHERMAN

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – Curso de Mestrado do Instituto de Artes/IARTE, da Universidade Federal de Uberlândia/UFU, como requisito para obtenção do título de mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade

UBERLÂNDIA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S676v Soares, Clebea Lúcia, 1983-
2018 A vestimenta na série Untitled Film Stills de Cindy Sherman /
Clebea Lúcia Soares. - 2018.
193 f. : il.

Orientador: Marco Antonio Pasqualini de Andrade.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1413>
Inclui bibliografia.

1. Arte - Teses. 2. Vestuário na arte - Teses. 3. Sherman, Cindy,
1954- - Crítica e interpretação - Teses. 4. Fotografia - Retrato - Teses. I.
Andrade, Marco Antonio Pasqualini de. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

A Vestimenta na Série *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman.

Dissertação defendida em 17 de agosto de 2016.

Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade – Orientador/Presidente

Prof.ª Dr.ª Patrícia Sant'Anna – Tendere/IED/FASM

Prof. Dr. Renato Palumbo Dória – UFU



Cindy Sherman por Richard Burbridge, 2012.

Para aquele que sempre mora no meu coração,

meu irmão querido,

Cledivino Fernandes Soares (1977-1997)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer infinitamente ao meu orientador, Prof. Dr. Marco Andrade, umas das pessoas mais doces e gentis que conheci. Um verdadeiro *gentleman*. Muito obrigada pela orientação, pelas conversas sobre viagem, pelos livros emprestados e pelos puxões de orelha mais gentis que já recebi.

Esta dissertação tornou-se real, certamente, porque muitas outras pessoas me ajudaram nessa dura jornada: a pesquisa científica. Para não cometer a injustiça de deixar alguém de fora dos agradecimentos, não irei citar nomes. Mas qualquer um que porventura venha a ler esta dissertação e acredita que tenha contribuído direta ou indiretamente para a sua consolidação, saiba que você tem a minha eterna gratidão.



Cindy Sherman, **Untitled (detalhe)**, 1975/2004. Fotografia.

“[...] Ela deveria ser vista como uma artista de grande conhecimento, nuances e complexidade.

[...] Ela é, em suma, um novo mestre” – Kimberlee A. Cloutier-Blizzard, 2007

RESUMO

A presente pesquisa analisa a obra da artista Cindy Sherman com o foco nos primeiros trabalhos de sua carreira e, principalmente, acerca da presença e dos usos do vestuário na constituição da série *Untitled Film Stills*. Trata-se, aqui, de abordar a construção dos retratos de Sherman através de um de seus principais elementos constitutivos: a vestimenta. Para tal, procurei lançar um olhar em suas primeiras obras, percebendo como a artista descobriu que as roupas poderiam funcionar em seu trabalho como uma forma de comunicar uma mensagem ao mundo; e como as experimentações com vestimentas e maquiagens foram evoluindo até ela atingir a maturidade percebida na série *Untitled Film Stills*. A conjuntura na qual Cindy Sherman fotografa também é abordada nesta dissertação, com foco nas questões importantes do período que refletem na série em questão: o movimento de artistas feministas; a fotografia *versus* a pintura; a apropriação das imagens midiáticas. A partir de grupos que remetem a certos estereótipos, selecionados dentro da série, as análises partiram do princípio de que a vestimenta está condicionada a outros elementos, como a teatralidade, os cenários, a pose, a maquiagem, o enquadramento. Percebemos também como a vestimenta foi, muitas vezes, o elemento norteador para a elaboração e caracterização de uma personagem. Interessou-nos aqui, também, perceber como a vestimenta enquanto elemento, outrora em decadência em retratos, pode ser um meio de expressão revisitado e revisado na arte contemporânea.

Palavras-chave: Cindy Sherman. Vestuário. Retrato. Estereótipos.

ABSTRACT

This research analyzes the clothing in the work of North American artist Cindy Sherman, focusing on early works of her career and, especially, on the presence and use of the clothing in the making of the series *Untitled Film Stills*. It is addressed, here, the construction of Sherman's portraits, through one of its main components: the clothing. To do this, I tried to cast a glance on her early work, observing how the artist discovered that clothes could function on her work as a method to deliver a message to the world; and how experimenting with clothes and makeup was evolving, until it reached the maturity seen in *Untitled Film Stills*. The situation in which Cindy Sherman photographs *Untitled Film Stills* series is also discussed in this dissertation, with focus on the important issues of this period, which are reflected in this series: the movement of feminist artists; photography versus painting; the appropriation of media images. From groups that refer to certain stereotypes, selected from the series, the analysis started from the principle that clothing is subject to other elements, such as theatricality, the scenarios, pose, makeup and framing. We also noticed how the clothing was, often, the guiding element for the development of the characterization of a character. It was also of our interest, here, to realize how the clothing, as an additional factor, which once was in decay, in portraits, can be a revisited and revised manner of expression in contemporary art.

Keywords: Cindy Sherman. Clothing. Portrait. Stereotypes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
CAPÍTULO 1: CINDY SHERMAN ANTES DOS <i>STILLS</i>	27
CAPÍTULO 2: A GERAÇÃO <i>PICTURES</i> E A CENA ARTÍSTICA DE NOVA YORK.....	49
CAPÍTULO 3: <i>UNTITLED FILM STILLS</i> : análise da vestimenta na construção dos estereótipos.	60
3.1 A dona de casa.....	67
3.2 A secretária.....	74
3.3 Mulher vulnerável I.....	80
3.4 Cena de voyeur.....	85
3.5 Louca.....	89
3.6 Finalizando.....	92
CAPÍTULO 4 – O FUTURO.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
Untitled Film Stills – Série Completa.....	117
REFERÊNCIAS.....	188

LISTA DE IMAGENS

Capítulo 1

Imagem 01: Cindy Sherman. Lucille Ball.....	32
Imagem 02: Cindy Sherman. Untitled A-E.....	35
Imagem 03: Cindy Sherman. Untitled.....	36
Imagem 04: Cindy Sherman. Untitled #479.....	37
Imagem 05: Cindy Sherman. Still do Filme “Dolls Clothes”.....	40
Imagem 06: Cindy Sherman. Paper Doll Movement.....	41
Imagem 07: Cindy Sherman. Untitled da série “A Play of Selves”.....	43
Imagem 08: Cindy Sherman. Untitled #488.....	44
Imagem 09: Cindy Sherman. Untitled #489.....	44
Imagem 10: Cindy Sherman. Untitled, da série Bus Drivers.....	46
Imagem 11: Cindy Sherman. Untitled, da série Bus Drivers.....	46
Imagem 12: Cindy Sherman. Untitled, da série Bus Drivers.....	46
Imagem 13: Cindy Sherman. Untitled, da série Bus Drivers.....	46

Capítulo 2

Imagem 14: Cindy Sherman. Untitled (Secretary).....	48
Imagem 15: Cindy Sherman. Untitled (A-I) 1975.....	53
Imagem 16: Hanna Wilke. SOS. Starification Object Series.....	56
Imagem 17: Suzy Lake. Miss Chatelaine.....	57
Imagem 18: Suzy Lake. Determined Heart.....	57

Imagem 19: Suzy Lake, Determined Heart.....	58
---	----

Capítulo 3:

Imagem 20: Albrecht Dürer. Autorretrato.....	61
Imagem 21: Andy Warhol. Self-Portrait in Drag.....	61
Imagem 22: Cindy Sherman. Untitled Film Stills.....	62
Imagem 23: Cindy Sherman. Untitled #13.....	63
Imagem 24: Richard Hamilton. O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?.....	68
Imagem 25: Johannes Vermeer. A leitera.....	70
Imagem 26: Cindy Sherman. Untitled Film Still #35	71
Imagem 27: Cindy Sherman. Untitled#10.....	72
Imagem 28: Cindy Sherman. Untilted #84.....	72
Imagem 29: Cindy Sherman. Untitled#3.....	73
Imagem 30: August Sander. Uma secretária do oeste da Alemanha de uma rádio em Colônia.....	75
Imagem 31: August Sander. Uma secretária do oeste da Alemanha de uma rádio em Colônia.....	75
Imagem 32: Elsa Schiaparelli, Tailleur Escrivaninha.....	76
Imagem 33: Salvador Dali, Venus de Milo com Gavetas.....	76
Imagem 34: Elsa Schiaparelli, ilustração para o Tailleur Escrivaninha.....	76
Imagem 35: Cindy Sherman, Untitled #22.....	77
Imagem 36: Cindy Sherman, Untitled #21.....	77

Imagem 37: Cindy Sherman, Untitled #23.....	78
Imagem 38: A atriz Janet Leigh em cena do Filme Psicose de Alfred Hitchcock.....	78
Imagem 39: Cindy Sherman, Untitled #48.....	83
Imagem 40: Cindy Sherman, Untitled #54.....	83
Imagem 41: Mario Testino, Kate Moss usa casaco Burberry em campanha de Outono/Inverno.....	84
Imagem 42: Cindy Sherman, Untitled #83.....	84
Imagem 43: Cindy Sherman, Untitled #81.....	86
Imagem 44: Cindy Sherman, Untitled #14.....	87
Imagem 45: Cindy Sherman, Untitled #2.....	87
Imagem 46: Cindy Sherman, Untitled #52.....	87
Imagem 47: Cindy Sherman, Untitled #36.....	88
Imagem 48: Cindy Sherman, Untitled #27 b.....	91
Imagem 49: Cindy Sherman, Untitled #26.....	91
Imagem 50: Cindy Sherman, Untitled #29.....	92
Imagem 51: Cindy Sherman, Untitled #28.....	92
Imagem 52: Cindy Sherman, Macho man Film Still wanna be.....	93
Imagem 53: Cindy Sherman, Doctor and Nurse.....	94
Imagem 54: Cindy Sherman, Untitled #33.....	94
Imagem 55: Cindy Sherman, Untitled #65.....	95
Imagem 56: Cindy Sherman, Campanha publicitária para Diane Benson. Interview, Março de 1983.....	97
Imagem 57: Anotações realizadas pela artista em 06/01/1998.....	98

Imagem 58: Cindy Sherman. Cindy Sherman MAC Fall 2011	102
Imagem 59:Cindy Sherman, Untitled #471	103
Imagem 60: Cindy Sherman, Untitled.....	106
Imagem 61: Cindy Sherman, Untitled #574.....	107
Imagem 62: Cindy Sherman, Untitled.....	108
Imagem 63: Cindy Sherman, Untitled # 582	110
Imagem 64: Cindy Sherman, Untitled # 577.....	110
Imagem 65: Modelo realizando um tutorial de como utilizar a prancha Marcel.....	111
Imagem 66: Max Factor e o 'Beauty Calibrador' que o ajudou a compreender os contornos e as características do rosto de uma mulher.....	112

Untitled Film Stills – Série Completa

1 Cindy Sherman. Untitled #1.....	118
2 Cindy Sherman. Untitled #2.....	119
3 Cindy Sherman. Untitled #3.....	120
4 Cindy Sherman. Untitled #4.....	121
5 Cindy Sherman. Untitled #5.....	122
6 Cindy Sherman. Untitled #6.....	123
7 Cindy Sherman. Untitled #7.....	124
8 Cindy Sherman. Untitled #8.....	125
9Cindy Sherman. Untitled #9.....	126
10 Cindy Sherman. Untitled #10.....	127
11 Cindy Sherman. Untitled #11.....	128

12	Cindy Sherman. Untitled #12, 1978. Fotografia.....	129
13	Cindy Sherman. Untitled #13, 1978. Fotografia.....	130
14	Cindy Sherman. Untitled #14. 1978. Fotografia.....	131
15	Cindy Sherman. Untitled #15, 1978. Fotografia.....	132
16	Cindy Sherman. Untitled #16. 1978. Fotografia.....	133
17	Cindy Sherman. Untitled #17, 1978. Fotografia.....	134
18	Cindy Sherman. Untitled #18, 1978. Fotografia.....	135
19	Cindy Sherman. Untitled #19, 1978. Fotografia.....	136
20	Cindy Sherman. Untitled #20, 1978. Fotografia	137
21	Cindy Sherman. Untitled #21, 1978. Fotografia.....	138
22	Cindy Sherman. Untitled #22, 1978. Fotografia.....	139
23	Cindy Sherman. Untitled #23,1978. Fotografia.....	140
24	Cindy Sherman. Untitled #24, 1978. Fotografia.....	141
25	Cindy Sherman. Untitled #25, 1978. Fotografia.....	142
26	Cindy Sherman. Untitled #26, 1978. Fotografia.....	143
27	Cindy Sherman. Untitled #27, 1978. Fotografia.....	144
28	Cindy Sherman. Untitled #27 b, 1978. Fotografia.....	145
29	Cindy Sherman. Untitled #28, 1978. Fotografia.....	146
30	Cindy Sherman. Untitled #29, 1978. Fotografia.....	147
31	Cindy Sherman. Untitled #30, 1978. Fotografia.....	148
32	Cindy Sherman. Untitled #31, 1978. Fotografia.....	149
33	Cindy Sherman. Untitled #32, 1978. Fotografia.....	150

34	Cindy Sherman. Untitled #33, 1978. Fotografia.....	151
35	Cindy Sherman. Untitled #34, 1978. Fotografia.....	152
36	Cindy Sherman. Untitled #35, 1978. Fotografia.....	153
37	Cindy Sherman. Untitled #36, 1978. Fotografia.....	154
38	Cindy Sherman. Untitled #37, .1978. Fotografia.....	155
39	Cindy Sherman. Untitled #38, 1978. Fotografia.....	156
40	Cindy Sherman. Untitled #39, 1978. Fotografia.....	157
41	Cindy Sherman. Untitled #40, 1978. Fotografia.....	158
42	Cindy Sherman. Untitled #41, 1978. Fotografia.....	159
43	Cindy Sherman. Untitled #42, 1978. Fotografia.....	160
44	Cindy Sherman. Untitled #43, 1978. Fotografia.....	161
45	Cindy Sherman. Untitled #44, 1978. Fotografia.....	162
46	Cindy Sherman. Untitled #45, 1978. Fotografia.....	163
47	Cindy Sherman. Untitled #46, 1978. Fotografia.....	164
48	Cindy Sherman. Untitled #47, 1978. Fotografia.....	165
49	Cindy Sherman. Untitled #48, 1978. Fotografia.....	166
50	Cindy Sherman. Untitled #49, 1978. Fotografia.....	167
51	Cindy Sherman. Untitled #50, 1978. Fotografia.....	168
52	Cindy Sherman. Untitled #51, 1978. Fotografia.....	169
53	Cindy Sherman. Untitled #52, 1979. Fotografia.....	170
54	Cindy Sherman. Untitled #53, 1980. Fotografia.....	171
55	Cindy Sherman. Untitled #54, 1977. Fotografia.....	172

56 Cindy Sherman. Untitled #55, 1979. Fotografia.....	173
57 Cindy Sherman. Untitled #56, 1979. Fotografia.....	174
58 Cindy Sherman. Untitled #57, 1979. Fotografia.....	175
59 Cindy Sherman. Untitled #58, 1979. Fotografia.....	176
60 Cindy Sherman. Untitled #59, 1980. Fotografia.....	177
61 Cindy Sherman. Untitled #60, 1979. Fotografia.....	178
62 Cindy Sherman. Untitled #61.1977. Fotografia.....	179
63 Cindy Sherman. Untitled #62.1980. Fotografia.....	180
64 Cindy Sherman. Untitled #63.1980. Fotografia.....	181
65 Cindy Sherman. Untitled #64.1980. Fotografia.....	182
66 Cindy Sherman. Untitled #65, 1980. Fotografia.....	183
67 Cindy Sherman. Untitled #81, 1980. Fotografia.....	184
68 Cindy Sherman. Untitled #82, 1980. Fotografia.....	185
69 Cindy Sherman. Untitled #83, 1980. Fotografia.....	186
70 Cindy Sherman. Untitled #84, 1980. Fotografia.....	187



Cindy Sherman, Untitled (Secretária), 1978. Fotografia.

INTRODUÇÃO

A vestimenta tem desempenhado na arte uma função além de um simples adorno ou artifício utilizado na representação de retratos ou cenas pelos artistas. Cacilda Teixeira da Costa (2009) afirma que a vestimenta assumiu um significado singular na arte, evoluindo de elemento suplementar à protagonista. Tal evolução pode ser notada no Renascimento, época a partir da qual os historiadores da arte percebem um diferencial: as vestimentas, que sempre estiveram presentes nas artes visuais, ganharam maior importância, evoluindo até os dias de hoje. Adentrando-se na arte moderna, apesar de suas constantes rupturas com a representação, percebemos que na maioria das categorias artísticas a vestimenta ainda mantém uma função de adorno, de artifício ou elemento-chave para transmitir determinados conceitos. Em contrapartida, podem-se notar mudanças significativas quanto ao seu uso, desencadeadas, sobretudo, pela invenção da fotografia, como aponta Teixeira da Costa:

É preciso lembrar que a fotografia, inventada na década de 1830, foi um fator decisivo na transformação das artes visuais [...] Sua difusão resultou, entre outras coisas, na liberação de algumas das atribuições da pintura, como a de retratar a imagem de governantes, políticos e poderosos (em que os trajes tem grande importância), o que passou a ser feito pelas reproduções veiculadas em revistas e jornais. Nesse prisma a invenção da fotografia pode ser vista como a descoberta de um instrumento que, além de constituir um meio de arte em si, veio modificar o trabalho dos artistas, livrando-os de parte de suas atribuições e permitindo-lhes focar em dimensões do trabalho artístico nas quais a câmera não os poderia substituir (COSTA, 2009, p. 36).

O uso da vestimenta perdeu sua relevância na arte, pelo menos no modo tradicional, e ganhou autonomia, pois o artista, ao se distanciar da obrigação de retratar as pessoas com seu vestuário, abre a possibilidade de utilizar a seu critério a vestimenta como meio de expressão. Além disso, a modernidade do século XIX parece superar os protótipos de gêneros¹ artísticos, dos quais o retrato é onde se percebe uma maior presença e importância da vestimenta.

Na arte contemporânea, porém, notamos uma sobrevivência desses gêneros, alguns dos quais artistas retomam e seus respectivos modos de expressão, considerados antiquados, que o Modernismo não conseguira superar. A esse respeito, Renato Palumbo afirma:

Suposto anacronismo que é também, contudo, intrínseco à própria produção artística contemporânea, repleta de releituras, apropriações e absorções por vezes confessas e amadurecidas, por vezes hesitantes e ingênuas, em um contexto internacional no qual emergem novamente, sobretudo a partir da década de 1970, os modos e procedimentos do Retrato, Paisagem, da História e da Alegoria, entre outros gêneros

¹ Quando falamos em gêneros artísticos, referimo-nos à paisagem, à natureza morta, entre outros elementos, além do próprio retrato.

que deveriam estar, em princípio, superados e enterrados pelo modernismo (DÓRIA, 2009, p. 140).

A superação dar-se-ia por meio de novas percepções estéticas, propondo recursos que romperiam com a reminiscência dos gêneros. Nesse contexto, notamos uma recorrência da vestimenta tanto como elemento representativo, quanto como meio e suporte para obras de arte. Nesse viés, o retrato contemporâneo, embora levante novas questões e proponha novas abordagens para o gênero, utilizando-se de outros meios além da pintura e da fotografia, também se desenvolverá, mantendo certa noção de tradição e mesmo da convenção do uso da vestimenta em sua constituição.

Sobre essa questão, podemos observar a produção da artista norte-americana Cindy Sherman, considerada uma das artistas mais notáveis da atualidade e em cujo trabalho a vestimenta possui um papel essencial.

O trabalho de Cindy Sherman, com frequência, tem sido rotulado como autorretrato, porém, a artista adota diversas *personas*, inserindo-se antes de elaborar os cenários e as vestimentas fantasiosas, permitindo que as pessoas reconheçam em seu trabalho a si mesmos mais do que ela. Sherman, quando se fotografa, não se vê refletida no espelho, mas seu corpo é o próprio espelho em que estão refletidas imagens de outros corpos ou outros modelos proporcionados pela cultura de massa (PROCOPIAK, 2009). Desse modo, seu trabalho pode ser visto como retrato, por Sherman utilizar das diferentes máscaras que esse gênero pode assumir, ou seja, a multiplicidade de pessoas na unicidade de sujeito (FABRIS, 2004).

Em 1977, Cindy Sherman começa a fotografar sua primeira série famosa, produzindo sessenta e nove retratos em preto e branco, intitulado *Untitled Film Stills*, em que utiliza o seu corpo de forma a explorar estereótipos femininos de elementos onipresentes em filmes, nas fotos de divulgação de filmes e nas imagens veiculadas pelas mídias.

Kimberlee A. Cloutier-Blizzard (2007) afirma que Cindy Sherman, como uma artista pós-moderna, percebeu que há ricos veios de pensamento artísticos na tradição que podem ser extraídos, apropriados, reciclados e rejuvenescidos. Esses pensamentos eram compartilhados por artistas norte-americanos no final da década de 1970 e início da década de 1980. A esse respeito, Anna Maria Guasch (2002) afirma que a cena artística norte-americana do início da década de 1980 dividiu-se em diversas tendências com um denominador comum, que era superar os limites impostos pela austeridade teórica dos últimos episódios da modernidade e proporcionar um retorno à pintura, à imagem e aos seus potenciais narrativos.

Ao realizar essa série, a pretensão da artista era produzir pequenas narrativas sem utilizar de outras pessoas na cena, de forma que pudesse trabalhar sozinha e ter uma situação

de controle dentro do estúdio. Eva Respini (2012) afirma que Sherman reconhece que nosso olhar é condicionado pelo cinema e outros meios de comunicação, e ela usa essas associações para orientar seus observadores em muitas direções que sua narrativa pode tomar. Os meios utilizados para caracterização das personagens (maquiagem óbvia, roupas, adereços, expressões vazias) revelam a artificialidade de seus recursos. Como espectadores, nos tornamos participantes da obra conscientes da ficção nela contida. Com o uso de maquiagem e diferentes roupas, seu corpo é palco para composição das personagens com diversas aparências: jovem, mais velha ou ingênua, entre outras.

Para a composição das vestimentas das personagens, Sherman recorreu a roupas das décadas de 1940, 1950 e 1960 adquiridas em lojas de roupas usadas. Ela o faz não somente porque havia buscado inspiração em filmes dessa época, mas também pelo simples motivo de não se identificar com a moda da década de 1970 e com as roupas vendidas nas lojas comuns. Ao mesmo tempo em que utiliza esses recursos, os cenários escolhidos também funcionam como “vestimenta”, porém simbólica, como se comportassem como uma extensão das vestimentas usadas no corpo. Cindy queria que as imagens fossem misteriosas e parecessem com locais não identificáveis, então usou tipos de construções que poderiam parecer com qualquer lugar, e fazia o mesmo em seu apartamento (local onde a maioria das fotografias foram realizadas), fazendo-o parecer com um quarto de hotel, por exemplo.

Observando a obra de Sherman, percebemos que os usos que ela faz de vestuário e acessórios se configuram como uma retomada de práticas artísticas do passado que fazem sentido como uma crítica aos acontecimentos atuais no mundo da arte. Justamente por isso, a obra de Sherman faz jus de ser analisada partindo-se desse prisma. Desse modo, esta dissertação trata-se da análise da vestimenta na série *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman. Interessa aqui perceber como a artista utiliza esse elemento na construção dos estereótipos femininos do cinema; como a vestimenta se relaciona aos significados que esses estereótipos remetem quando as artistas os associam à teatralidade, à moda, às questões de gênero, ao cinema e à mídia. E nos interessa aqui, também, perceber como a vestimenta, que outrora esteve em decadência em retratos, pode ser revisitada na arte contemporânea.

A escolha desse tema foi motivada pela investigação que venho fazendo sobre a roupa como elemento autônomo na arte, como poética em meus trabalhos e também por eu ter pesquisado sobre o retrato na monografia de graduação, na qual procurei abordar o desenvolvimento desse gênero por meio de um de seus principais elementos constitutivos – a vestimenta –, pontuando a retratística de alguns artistas em um recorte amplo e irregular, mas necessário naquele momento para o desenvolvimento da pesquisa. Percebi, porém, que aquela

pesquisa possibilitaria outros desdobramentos, a partir do que entrei em contato com a obra de Cindy Sherman, de maneira que fui conquistada de imediato, tanto pelas questões apresentadas pela artista em seu trabalho, quanto pelo modo que ela executa suas fotografias. E, principalmente, por suas obras se relacionarem com o tema que eu já pesquisava e gostaria de continuar pesquisando: o vestuário na obra de arte.

E nesse processo de pesquisar sobre a vida e obra da artista, também desenvolvi uma admiração pela sua trajetória e uma afinidade com sua pessoa, mesmo que eu não a tenho conhecido pessoalmente. A escolha do tema torna-se importante pelo fato de ainda não termos encontrado, até o presente momento, nenhuma pesquisa sobre a obra de Sherman sob essa perspectiva. Ademais, esta pesquisa se justifica pela carência de se reconhecer a presença e as modificações que configuram a sobrevivência dos gêneros artísticos na produção contemporânea e compreender, também, como a vestimenta pode ser incluído como elemento significante na arte contemporânea.

Ao tratar desse tema (as roupas na obra de arte), também procuro contribuir com os estudos sobre a relação entre arte e vestuário; arte e moda, temas de grande relevância tanto para pesquisas em arte, quanto para pesquisa em moda e vestuário. Há várias bibliografias que se debruçam sobre o tema, e três em particular me induziram às questões a que proponho nesta dissertação: as autoras Alice Mackrell, em sua obra *Art and Fashion: The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*; Cacilda Teixeira Costa, em *Roupa de Artista: o vestuário na obra de arte*; e Dinah Bueno Pezzollo, em *Moda e Arte: releitura no processo de criação*.

A obra dessas autoras apresenta algumas semelhanças. Mackrell e Teixeira da Costa, por exemplo, fazem o mesmo recorte temporal buscando analisar as vestimentas na obra de arte a partir do Renascimento e sua evolução até as criações de designers de moda no museu e a utilização das vestimentas como obra de arte. Pezzollo faz um recorte a partir da Antiguidade: “as obras de arte da Antiguidade Clássica, hoje expostas em grandes museus, documentam os trajes usados nas mais diversas ocasiões” (PEZZOLLO, 2013, p.9). Além de documentar os trajes, a autora ainda acredita que as criações artísticas gregas e romanas influenciaram e influenciam a moda até os dias de hoje. Além disso, Pezzollo (2013) acredita que não só a arte desse tempo, mas também como dos períodos posteriores até os dias de hoje, mantém uma intensa e nítida relação com a moda/vestuário, de forma que influenciam o processo de criação da outra.

Alice Mackrell (2005) mostra que durante o Renascimento as vestimentas imprimiram notoriedade, fascínio, individualidade em retratos de homens e mulheres pintados por artistas como Giotto, Rafael, Antonio Pisanello, sendo que este último não só representou e

documentou as vestimentas da época, como também exercia o que hoje podemos chamar de trabalho de designer de moda ao criar trajes e tecidos. Mackrell (2005) nota que a conexão entre arte e moda perpassa vários séculos através dos movimentos artísticos, até o ponto em que a partir do início do século XX a moda, então instaurada como um fenômeno nas sociedades modernas, apresenta um movimento crescente: da moda para a arte, em que o designer de moda busca inspiração nas artes visuais².

Nesse contexto, surgem nomes como Elsa Schiaparelli e Coco Chanel dialogando com artistas cubistas e dadaístas, resultando em criações de cunho bastante artístico. Alice Mackrell, assim como Cacilda Teixeira, acredita que a relação entre arte e moda, arte e vestuário continua no século XXI em artistas que trabalham com temas que exploram o corpo e a vestimenta, principalmente nas performances e roupas de artista; na moda cada vez mais presente nos museus ou na apropriação de elementos artísticos e de linguagens das artes visuais nos desfiles-performance. Mas Mackrell nota, utilizando Cindy Sherman como exemplo, que na arte contemporânea ainda há espaço para artistas que queiram utilizar a vestimenta ligada ou não à noção de moda³ como um elemento, ainda que complementar e/ou representativo:

Muitos artistas contemporâneos estão incorporando a moda em seus trabalhos. A fotógrafa Cindy Sherman, em sua série “Fashion”, fotografou-se vestindo roupas desenhadas por Jean Paul Gaultier, Issey Miyake e Jean Charles de Castelbajac. [...] Cindy Sherman tem usado a moda para explorar ideias e imagens da identidade feminina que testemunham uma mudança de paradigma na relação entre arte e moda (MACKRELL, 2005, p.157)⁴.

Mackrell ainda reconhece que “seja comentando sobre temas como identidade, questões sociais ou estereótipos, os artistas contemporâneos estão utilizando moda para explorar novas ideias e questões” (MACKRELL: 2005, p.158). Nesse sentido, a obra de Cindy Sherman apresenta questões importantes de como a roupa ou a moda podem ser usadas no retrato contemporâneo de modo a promover elos entre a arte do passado e formas atuais da arte.

Cindy Sherman tem apresentado essas tradições da arte de forma fascinante e provocativa. Quando a artista usa a vestimenta para a construção das *personas* em suas obras,

² Ver LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*; tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

³ MACRELL, Alice. *Art and Fashion: the impact of art on fashion and fashion on art*. London: Bastfore, 2005, p.157.

⁴ “Many contemporary artists are incorporating fashion in theirs works. The photographer Cindy Sherman, in her ‘Fashion’ series, has photographed herself wearing clothes designed by Jean Paul Gaultier, Issey Miyake and Jean – Charle de Castelbajac. [...] Cindy Sherman has used fashion to explore ideas and images of female identity that ‘bear witness to a paradigm shift in the relationship between art and fashion’ (MACKRELL, 2005, p.157). Tradução minha.

também o faz com referência nas convenções do retrato, porque ao olharmos por detrás das vestimentas e maquiagens ostensivas, toda a construção que ela faz usando as vestimentas, maquiagem e cenários é projetada para servir a um propósito, que ser seja social, político ou atrativo. Se no passado o pintor fazia isso por meio dos artifícios da pintura, Cindy Sherman o faz por meio da manipulação de imagens permitida pela fotografia, de forma que ela consegue atender as finalidades que busca com esses retratos.

A escolha da série *Untitled Film Stills* como objeto de estudo não foi feita de forma aleatória, apesar que todas as séries de Cindy Sherman permitem infinitas possibilidades de análise da vestimenta. A escolha deu-se pelo fato de ser a série mais conhecida de Sherman, portanto as imagens que a constituem são facilmente encontradas em livros e na internet, permitindo que tenhamos um olhar mais amplo. Além disso, *Untitled Film Stills* surge em um movimento, a geração Pictures, cujas ideias expunham certa noção de anacronismo quando esses artistas buscam romper com o rigor da pintura abstrata e minimalista, dando preferência à narrativa da pintura e da fotografia.

Este trabalho é resultado de uma busca em tentar compreender a vestimenta como um elemento adiafórico, mas também dotado de significados que fundamentam a construção das imagens da série *Untitled Film Stills*. Dessa forma, este trabalho também se configura como uma crítica ao uso da vestimenta por artistas na arte contemporânea.

Apesar de este estudo tratar da análise da vestimenta na série *Untitled Film Stills*, durante a pesquisa percebi que alguns autores ignoram a carreira de Cindy Sherman antes dos *Stills*, talvez porque esses trabalhos não tiveram uma notoriedade, ou por alguns serem apenas exercícios e experimentações, ou pela escassez de referências bibliográficas sobre eles. O fato de alguns autores ignorarem esse momento da carreira de Cindy Sherman, passando a contabilizar sua produção a partir de *Untitled Film Stills*, confere à artista uma falsa noção de gênio nato. Porém, ao olharmos para a sua infância, adolescência e vida acadêmica percebemos que ela percorreu um longo caminho de descobertas e experimentações até atingir a maturidade enquanto artista, percebida na série aqui estudada.

Assim, no Capítulo I: “Cindy Sherman antes do *Still*” procurei lançar um olhar em suas primeiras obras, percebendo como a artista descobriu que as roupas poderiam funcionar bem a fim de comunicar uma mensagem ao mundo e entender como um *hobby* se transformou no escopo de seu trabalho. Nessa fase notamos também que Cindy Sherman flertou com o cinema e a pintura, pois levou a fotografia para o vídeo e a pintura para a fotografia ao transformar seu rosto, por meio da maquiagem, como foco dos retratos. Apesar de sempre ter tido uma afinidade com as vestimentas, num primeiro momento a artista vai focar em outro

interesse: a maquiagem, o que não é tão discrepante considerando que a maquiagem também está ligada à aparência e à vaidade, assim como as roupas.

O segundo capítulo trata do contexto em que surgiram os *Untitled Film Stills* e foge um pouco da discussão sobre as vestimentas: procurei discutir sobre o trabalho de duas artistas que foram inspiração para Cindy Sherman: Hanna Wilke (1940-1993) e Suzy Lake (1947-). É interessante notar como essas artistas traziam a noção de performance para seus trabalhos e como na obra delas há também a presença da vestimenta, levantando questões interessantes, como uma ampliação da noção de vestimenta e retrato, bem como o contraponto entre nudez e estar vestido. Nesse capítulo também discorro sobre o contexto em que surgiram os *Stills*, sobre as principais ideias que norteavam a prática dos artistas da geração *Pictures* refletidas na série *Untitled Film Stills*, como a inspiração na cultura de massas, a narrativa, o empoderamento da artista e o feminismo.

O terceiro capítulo, enfim, trata da análise da vestimenta *Untitled Film Stills*. Apesar de a série conter 69 imagens, todas com uma notável presença da vestimenta, decidi não comentar sobre todas, mas eleger pequenos grupos classificando-os pelos estereótipos a que remetem. Dessa forma, elegemos cinco estereótipos femininos, televisivos e cinematográficos sobre os quais lançamos um olhar crítico: a) secretária, b) dona de casa, c) mulher vulnerável, d) cena de voyeur e e) louca.

Na tarefa de compreender os usos que Sherman faz da vestimenta na elaboração de suas personagens e cenas, e no papel que eles exercem aos reforçar a ideia de estereótipos, recorreremos à iconografia da arte e do cinema a fim de tecermos comparativos entre os retratos de Cindy Sherman e outras imagens. Discutimos também, nesse capítulo, como a vestimenta está condicionada a outros elementos como a teatralidade, os cenários, a pose, a maquiagem, o enquadramento. Percebemos também, nas bibliografias em que Cindy Sherman discorre sobre essa série, como a vestimenta muitas vezes foi o elemento norteador para a elaboração da caracterização de uma personagem.

No momento da finalização desta dissertação, Cindy Sherman estreava uma exposição inédita na Metro Pictures Gallery, em Nova York, que remete à série *Untitled Film Stills* e em que também se nota um uso da vestimenta na caracterização das personagens. Nesse capítulo procurei dar atenção especial aos trabalhos relacionados à moda realizados pela artista ao longo de sua carreira que moldaram o seu olhar quanto ao tipo de visual das personagens: grotesco, belo, aparência comum, etc. Nessa nova série da autora, notamos, como nos *Stills*, um certo questionamento de estereótipos e, dentro desse contexto, as vestimentas (atreladas à noção de moda) possui um papel central.

A conclusão reforça as considerações discutidas ao longo dos capítulos, após o que o leitor vai encontrar um anexo com as sessenta e nove imagens que compõem a série *Untitled Film Stills*.

CAPÍTULO 1: CINDY SHERMAN ANTES DOS *STILLS*

Cindy Sherman construiu uma carreira artística como uma fotógrafa que usa, principalmente, seu corpo, vestimentas e maquiagem para comunicar diversas questões como: a imagem da mulher na sociedade ocidental, o papel da mulher artista e outras questões inerentes à criação em arte. *Untitled Film Stills* foi a sua primeira série de fotografias a ser aclamada por historiadores e críticos de arte. O crítico de arte do *The New York Times*, Calvin Tomkins, afirmou que essa série é tida como um dos marcos da arte da segunda metade do século XX (TOMKINS, 2008, p. 45) De fato, se comparada com os seus primeiros trabalhos, a série mostra uma grande maturidade de Sherman como fotógrafa e uma sintonia com os principais movimentos na cena artística norte-americana do final da década de 1970 e início da década de 1980.

A maturidade como fotógrafa e artista percebida em *Untitled Film Stills* não ocorreu de forma espontânea e, ao contrário do que alguns autores deixam subentendido, essa série não é fruto de uma genialidade nata. Antes de realizar essa série, a artista percorreu um longo caminho de erros e acertos em seus trabalhos, experimentações e amadurecimento, conheceu pessoas que a inspirou e orientou, e esses fatos por vezes ficam ocultos em muitas biografias sobre Sherman, mas que são importantes para se compreender os significados da série e se compreender sua trajetória como artista. Sua intensa relação com as vestimentas, iniciada na infância, a coloca em um papel importante na longa relação entre arte e vestuário. Em uma época onde surgiam “roupas de artistas”⁵ e as vestimentas apareciam nas obras de arte de forma cada vez mais autônoma, Sherman lança mão das vestimentas dando-lhes um significado além de um elemento adiforo. Ela as usa como uma crítica à imagem da mulher veiculada no cinema, na mídia, na moda e na própria arte.

Em uma dissertação que objetiva analisar as vestimentas em *Untitled Film Stills*, é necessário lançarmos um olhar sobre os primeiros anos de sua vida e carreira, a fim de que nos permita compreender como surgiu essa necessidade da artista em se vestir para se parecer com outras pessoas e como as vestimentas assumiram um papel basal em sua obra a partir do momento em que decide usá-las para comunicar uma mensagem. Não se trata aqui de realizar um percurso abrangendo toda a sua história, mas sim buscar compreender como suas experiências na infância, sua formação acadêmica, amigos e colegas artistas a influenciaram como artista e como os seus primeiros trabalhos se refletem na série *Untitled Film Stills*.

⁵ Termo cunhado pelo arquiteto e designer belga Henry Van de Velde (1863-1957).

Cynthia Morris Sherman nasceu em 19 de janeiro de 1954 em Glen Ridge, uma cidade do estado de Nova Jersey, onde viveu até os três anos de idade, quando sua família mudou-se para Huntington Beach, Long Island. Sherman pertence à geração do *baby boomer*⁶ e é filha de pai engenheiro e mãe professora. Quando Sherman estava na quinta série, seu pai se aposenta do trabalho. Sendo uma filha temporã, Sherman era a irmã mais nova de cinco irmãos – três irmãos e duas irmãs. Dois de seus irmãos mais velhos já eram adultos e não moravam mais com os pais quando ela nasceu. Ter irmãos com uma grande diferença de idade obrigava Sherman a passar a maior parte do tempo brincando sozinha, e assistir TV era uma de suas formas de entretenimento favorita. Gostava de assistir principalmente a filmes, e os gêneros de horror e clássicos eram os seus favoritos, conforme a artista revela:

I was always glue to the television when I was a kid and I loved movies. There was one show, The Millions Dollar Movie, that played the same film over and over every night for a week so you could really know it by heart. I remember stumbling across a bizarre futuristic film that was made up of nothing but still images except for one of the final scenes, which moved: it was Chris Marker's *La Jetée*, which must have been on PBS when I was a teenager, I didn't know it was meant to be science fiction, it was just very weird. Another time I had to go with my parents to a dinner party and wound up watching TV in the basement eating my little dinner alone watching Hightcock's *Bear Window* while the adults partied upstairs. I loved all those vignettes Jimmy Stewart watches in the window around him – You don't know much about the characters so you'll try to fill the pieces of their lives (SHERMAN, 2001, p.5)⁷.

Foi na infância que sua relação com as vestimentas começou. Uma das memórias frequentes dos irmãos sobre ela na infância era de vê-la brincar de se arrumar em seu quarto. O que naquela época era diversão, era na verdade uma iniciação do que se tornaria algo essencial em sua arte. Ela herdara um baú cheio de roupas que pertencera à sua avó, e eram essas roupas que usava para compor suas primeiras personagens. Nessa época a única intenção ao vestir-se era se divertir ou chamar atenção dos seus irmãos⁸. Em entrevista a Kenneth Baker (julho de 2012), Sherman afirma que os irmãos não a influenciaram no hábito

⁶ Baby Boomer é o termo usado para designar a alta taxa de natalidade registrada nos Estados Unidos e Grã-Bretanha no pós-guerra, no período de 1946 a 1964.

⁷ Eu estava sempre colada à televisão quando eu era criança e eu amava filmes. Tinha um show, *The MillionDollar Movie*, que exibiam o mesmo filme toda noite por uma semana até que você possa realmente conhece-lo de cor. Lembro-me de “tropeçar” em um filme futurista bizarro que era composto de nada mais que imagens, exceto para em uma das cenas finais, que era em movimento: era Chris Marker *La Jetée*, e deve ter sido na PBS, quando eu era adolescente, eu não sei se era ficção científica ou se foi apenas um filme muito estranho. Outra vez eu fui com os meus pais a um jantar e acabei sozinha assistindo TV no porão e comendo meu pequeno jantar assistindo *Bear Window* de Hightcock enquanto os adultos festejavam no andar de cima. Eu amava todas aquelas vinhetas de Jimmy Stewart, observava na janela em torno dele: ‘Você não conhece muito os personagens, então você vai tentar preencher os fragmentos de suas vidas’ (SHERMAN: 2001, p.5). Tradução minha.

⁸ TOMKINS, Calvin. *Cindy Sherman*. In: _____. *As vidas dos artistas*. São Paulo: Editora BEI, 2008.

de vestir-se para parecer outra pessoa, mas era a atenção deles que muitas vezes buscava quando se vestia de algum personagem que acaba de inventar, conforme a artista revela:

Ei, pessoal, lembrem-se de mim? Estou aqui. Eu posso ser assim, ou eu posso ser assim... Havia tantos anos entre mim e meus irmãos. O mais próximo de mim é nove anos mais velho, o primogênito é 19 anos mais velho, é por isso que eu estava sempre correndo atrás deles (SHERMAN apud BAKER, 2012, s/p).

Ao contrário de alguns artistas, Sherman não foi exposta à arte desde cedo. Seus pais não tinham nenhuma ligação com a arte e não eram frequentadores de museus de arte e galerias, portanto ela não recebera nenhuma influência por parte de seus pais e nem mesmo na escola. Também não foram encontrados relatos de onde ou de quem ela tenha recebido influência de moda a ter desenvolvido esse interesse, iniciado na infância e desenvolvido de outras formas na adolescência, quando a artista usava sua habilidade com desenho para montar uma espécie de catálogo de suas roupas, conforme relata: “When I was a young teenager, I made little drawings of all my clothes and each Sunday night I would figure out my school outfits for the week” (SCHOR, 2012, p.55)⁹.

Como a artista ainda relata, foi na faculdade que ela passou a ter uma ideia mais ampla do que é a arte e o papel de um artista:

It wasn't until college that I had any concept of what was going on in the art world. My idea of being an artist as a kid was a courtroom artist or one of those boardwalk artists who do caricatures. My parents had a book of, like, the one hundred one beautiful paintings, which included Dali and Picasso among the most recent artists.
10/11

Apesar da sua habilidade em desenho e afinidade com as artes visuais, Cindy Sherman tinha um grande interesse por filmes, o que levou muitas pessoas a crer que ela iria ingressar no curso de cinema da Suny Buffalo. Sendo uma aluna bem-sucedida em artes, ela ingressa na University College em Buffalo no estado de Nova York como aluna do curso de bacharelado em Belas Artes. Permanece lá de 1972 a 1976.

Ao ingressar na faculdade, Sherman começou a estudar pintura e desenho. Em ambas disciplinas se dedicava à cópia de retratos e objetos. Mais tarde, ela confessa que foi Robert Longo, artista e seu namorado na época, quem lhe apresentaria a arte contemporânea. Eles se conheceram quando estavam no colegial, e na faculdade foi ele quem abriu a sua mente para a

⁹ “Quando eu era adolescente, eu fazia pequenos desenhos de todas as minhas roupas e cada noite de domingo eu iria planejar minhas roupas da escola para a semana” SCHOR: 2012, p.55). Tradução minha.

¹⁰ Ver: www.cindysherman.com.

¹¹ Até a faculdade eu não tinha noção do que estava acontecendo no mundo da arte. A minha ideia de ser um artista quando criança, era a de artista de tribunal ou um daqueles artistas de calçadão que fazem caricaturas. Meus pais tinham um livro com cem belas pinturas, que incluía Dali e Picasso entre os artistas mais recentes.

arte contemporânea. Foi Robert Longo quem a levou para a galeria Albert-Knox, que ficava do outro lado da rua de onde estudavam e que Sherman nunca visitara:

Robert was really instrumental in opening my eyes to contemporary art, because in the first year of college, you study ancient history in art – and in suburban Long Island, where I grew up, I had no exposure to contemporary art. But I hung out with Robert and these other people, going with them to the Albright – Knox (Art Gallery) which is right across from the college, and I saw contemporary art first-hand. That's when I started to question why I should paint. It just seemed not to make sense [SHERMAN apud RESPINI, 2012, p.10]¹².

A relação com a fotografia se iniciou quando ela se viu obrigada a matricular-se em um curso de fotografia, disciplina obrigatória. Mas ela acabou sendo reprovada nos exames adicionais por apresentar dificuldades com algumas técnicas da fotografia. Ao tentar novamente, ela teve a sorte de ser lecionada por Barbara Jo Revelle, uma professora que não se importava com os aspectos técnicos e era a única do departamento que pesquisava sobre arte conceitual e outros movimentos da arte contemporânea (TOMKINS, 2008, p.41). Cindy Sherman, que já apresentava um interesse por arte conceitual e arte performática, encontrou em Jo Revelle sua grande mentora. O primeiro trabalho em que usa seu corpo em fotografias veio com uma proposta de trabalho que Bárbara Jo apresentava aos seus alunos do curso de fotografia. A proposta consistia basicamente em ir a uma cachoeira, ficar nu e se fotografar. Para a tímida Sherman a proposta não veio a calhar e a solução que ela encontrou foi fotografar-se em casa. Mais tarde, em entrevista a Michael Kimmelman ela revela o real motivo de não usar a nudez em suas fotografias:

Nudity is such an obvious attention-getting device that when I started using fake body parts in my photographs the idea was to make fun: people would see the works from afar and think, 'Oh, she's using nudity,' then realize I wasn't. I wanted that jolt. Some people have even asked me why I never used myself nude, and that's so stupid; they think that my photographs are actually about me, that I'm somehow revealing myself in them, so why shouldn't I totally reveal myself? (KIMMELMAN, 1995, s/p)¹³.

¹² “Robert foi realmente instrumental em abrir os meus olhos para a arte contemporânea, porque no primeiro ano de faculdade você estuda história primitiva na arte – e nos subúrbios de Long Island, onde eu cresci, eu não tinha exposição de arte contemporânea. Mas eu saí com Robert e outras pessoas, fomos com eles a [Galeria de Arte] Albright-Knox que fica em frente à faculdade, e eu vi a arte contemporânea em primeira mão. Foi quando eu comecei a questionar por que eu deveria pintar. Só parecia não fazer sentido” [SHERMAN apud RESPINI: 2012, p.10).

¹³ “A nudez é um dispositivo de chamar atenção óbvio, que quando comecei a usar partes falsas do corpo nas minhas fotografias a ideia era tirar sarro: as pessoas iriam ver as obras de longe e pensar: 'Oh, ela está usando nudez'. Em seguida, percebiam que não era eu. Eu queria esse impacto. Algumas pessoas já me perguntaram porque eu nunca usei-me nua, e isso é tão estúpido; eles pensam que as minhas fotografias são realmente sobre mim, que estou de alguma forma me revelando nelas, então por que eu deveria me revelar totalmente? (KIMMELMAN, 1995, s/p). Tradução minha.

No ano seguinte, Sherman prosseguiu com a fotografia e a sua formação como artista ia sofrendo influências pelo círculo de artistas à sua volta. O espaço Hallwalls foi um dos que contribuiu para isso. Fundado em 1974 por Robert Longo e Charles Clough, o espaço que antes abrigara uma fábrica de gelo, torna-se uma galeria sem fins lucrativos e o lugar onde ambos os fundadores fixam estúdio e residência. O nome Hall Walls surgiu graças à primeira exposição de trabalhos dos dois artistas fundadores realizada entre um corredor que separava os estúdios de ambos. Aberta oficialmente em 1975, os artistas usaram recursos e esforços para que o lugar se tornasse não só galeria de arte e estúdio, mas também um espaço para palestras, performances e outros eventos artísticos. No primeiro ano estiveram lá Jonathan Borofsky, Vito Acconcin e Robert Irvin. Acconcin, especialmente, teve uma grande influência sobre o trabalho de Cindy Sherman, como a própria artista revela:

Less so now, but at one time Acconci was really influential on me because he used himself in his art. I was initially in art school studying painting and I loved photo-realism, but eventually I just couldn't do it anymore. I thought it was ridiculous, that there was nothing more to say. When I saw Acconci my reaction at first was feminist indignation and repulsion. I thought it was just macho stuff. But then he came to Buffalo and I discovered he was not about that at all. I found his art pushed limits and made you hate it, without really knowing what it was about. Performance and Conceptual Art, what Acconci was doing, turned out to be the most important for me. It was confrontational, which I liked, because audiences couldn't take for granted what they were looking at. Genuinely Disturbing (SHERMAN apud KIMMELMAN, 1995, s/p)¹⁴.

Como namorada de Longo, Cindy Sherman morava na Hallwalls, mas não participava da administração. Algumas vezes assumia a função de secretária mas não tinha um papel de destaque ou era uma grande influência sobre os outros artista – ela preferia observar, aprender e desenvolver. Artistas afirmam que Sherman não interferia nos negócios de Clough e Longo, embora fosse uma figura presente, mesmo que discreta. Sherman explica que era um pouco difícil conviver com tantas pessoas no mesmo espaço: “I’m a private person so it was a little difficult for me sometimes, but we all got along very well. My room was at the far end so I was off on my own” (SHERMAN, 2001, p.6)¹⁵

¹⁴ “Menos agora, mas durante um tempo Acconci tinha muita influência sobre mim, porque ele usava a si em sua arte. Inicialmente, quando eu estava na escola de arte estudando pintura e eu amava foto-realismo, mas, eventualmente, eu simplesmente não conseguia mais fazer isso. Eu pensava que era ridículo, e que não havia nada mais a dizer. Quando vi Acconci minha reação no início era de indignação feminista e repulsão. Eu pensei que eram apenas coisas machistas. Mas então ele veio para Buffalo e eu descobri que ele não era isso em tudo. Eu acho que sua arte expandiu limites e faz-nos odiá-la, sem realmente saber do que se tratava. Performance e arte conceitual, o que Acconci estava fazendo, acabou sendo o mais importante para mim. Foi o contraditório que eu gostei, porque o público não poderia ter concedido o que eles estavam olhando. Verdaderamente perturbador” (SHERMAN apud KIMMELMAN, 1995, s/p).

¹⁵ “Eu sou uma pessoa reservada por isso foi um pouco difícil para mim, às vezes, mas todos nós nos dávamos muito bem. Meu quarto era afastado, então eu estava sempre sozinha” (SHERMAN: 2001, p.6).

Quando Sherman passava esse tempo sozinha, muitas vezes se ocupava em construir uma personagem – se houvesse uma vernissage ou reunião de artista para assistir a programas de TV como *Saturday Night Live* ou *Mary Hartman*, Sherman se juntava ao público vestida como alguma personagem que acabara de compor. Certa vez apareceu como dona de casa grávida – Lucille Ball (Imagem 01). Há registro dessa personagem porque Michael Zwack tinha uma *photobooth* em seu estúdio:



Imagem 01: Cindy Sherman, Lucille Ball. 1975. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/sn35rb>

A ideia para a personagem surgiu a partir de uma peruca que lembrava os penteados da atriz Lucille Ball, com um topete ondulado na frente com coque “bagunçado” atrás. Para a caracterização do rosto, Sherman cobriu suas sobrancelhas e desenhou outras com lápis, bastante arqueadas, os olhos ganharam cílios postiços e os lábios, batom vermelho. A roupa (um vestido, um casaco ou uma blusa) é em tom escuro e o tecido possui fios brilhantes. A mão apoiada sobre o queixo está vestida com uma luva em detalhes de renda. Fisicamente, Sherman ficou bastante parecida com a atriz Lucille Ball, mas nessa foto seu semblante sério em nada ficou parecido com a personalidade extrovertida da atriz que também era comediante.

Naquela época, a intenção de Cindy Sherman ao vestir-se como alguém ou alguma personagem que ele inventara não era de personificar aquele personagem, apesar de ficar subentendo muitas vezes que o elemento performático estava presente nessa prática de se

apresentar ao público vestida como alguém. Porém, Sherman nunca considerou essas aparições como “performances” simplesmente porque ela não estava interpretando uma personagem, mas apenas se vestindo de outra forma para sair (CRUZ, 2001).

Seria interessante se houvesse mais registros fotográficos dessas aparições nos eventos da Hallwalls, mas talvez isso levasse esses momentos a serem vistos de outra forma – teriam deixado de ser visto apenas como meros exercícios para de fato serem vistos como performance, apesar de que Sherman não queria que aquilo parecesse performance, pois para ela ainda eram rascunhos de algo maior que ela gostaria de fazer, mas que ainda não estava claro.

Fotografar-se como essas pessoas a que transformava ao vestir-se e maquiar-se ocorreu por incentivo de Longo. O ano de 1975, seu penúltimo na faculdade, foi um tempo em que seu trabalho começou a ganhar a identidade, a força e a maturidade percebida em *Untitled Film Stills*. Sherman produziu muitas séries, muitas das quais ela chegou a expor.

Apesar de ela ter uma estreita relação com a vestimenta, nas suas primeiras séries ela explorava outro *hobbie*: maquiar-se. Sobre seu gosto por maquiagens, revela:

I'd always secretly oved makeup tough. I remember once taking an early train to Manhattan with my girlfriend for a day of fake shopping (which was trying clothes without buying anything), I must have been a preteen. I didn't have any make up then so I used poster paint, which eventually caked off my eyes and face. I'll never forget hiding my face from my mother when I left the house that morning. (SHERMAN, 2001, p.12)¹⁶.

A princípio começou com séries onde ela unia pintura e fotografia para construir retratos cujo foco era o rosto. A primeira série foi *Untitled A-E* (Imagem 02) na qual a artista compõe cinco personagens: quatro mulheres e um homem. A respeito dessa série a artista explica:

These images were from a series of head shots that I made to show the process of turning one character into another. At that time I was merely interested in the use of make-up on a face as paint used on a blank canvas. I was experimenting with several types of characters – i.e. starting with an old person who then gradually became a drag queen. While the original series showed the entire process (about fifty 3” x 5” photos), later I chose a smaller group to make into slightly larger separate pieces. I unintentionally shot them with a very narrow depth of field, leaving only certain parts of the face in focus, which gives some of the features [a] malleable quality (SHERMAN, 2001, p. 8)¹⁷.

¹⁶ Eu sempre amei secretamente a maquiagem. Eu me lembro de uma vez pegar um trem de manhã para Manhattan com as minha amigas para um dia de compras de mentirinha (que era provar roupas mas sem comprar nada). Eu deveria ser uma pré-adolescente. Eu não tinha nenhuma maquiagem, então eu usei um pôster paint, que cobriu os meus olhos e rosto. Eu nunca vou esquecer de como escondi meu rosto da minha amiga quando eu saí de casa naquela manhã (SHERMAN, 2001, p.12).

¹⁷ “Essas imagens eram de uma série de fotografias de cabeça que eu fiz para mostrar o processo de transformar uma personagem em outra. Naquela época, eu estava apenas interessada no uso de maquiagem no rosto como

Por escolher dar foco somente ao rosto e a cada personagem uma feição distinta, a artista lança mão de maquiagem e acessórios como chapéus e presilhas de cabelos. A sequência que vemos aqui na Imagem 2 também é a mesma sequência em que as fotografias são dispostas quando estão em um espaço expositivo, o que nos dá a impressão de uma transformação da primeira personagem nas demais para na última foto voltar a ser o que era no início.

A primeira foto, *Untitled A*, é de uma mulher adulta sorridente, de cabelos curtos cobertos por chapéu de crochê e ostensivamente maquiada, usada a fim de passar a impressão de rugas na parte inferior dos olhos. Há uma marca de bronzeado em seu colo, assim como nas três fotos seguintes. Na segunda foto, *Untitled B*, ela aparece como um personagem masculino que usa chapéu e está sem camisa/camiseta. Sua expressão é de surpresa. Além do chapéu, a artista também utiliza muita maquiagem para obter sobrancelhas grossas, bastante masculinas, assim como outras marcas de expressão no rosto e um queixo duplo.

Na terceira foto, *Untitled C*, há uma adolescente, cujo rosto é sério e altivo, como se espera de uma adolescente rebelde. O cabelo também aparece curto como na caracterização da primeira personagem, a mulher adulta, mas dessa vez ela deixa uma franja tênue cobrindo a testa. A adolescente possui olhos bem expressivos que ganham ainda mais destaque com o reforço de um lápis branco delineando a linha d'água da pálpebra inferior. Nessa foto percebemos, ainda, a marca do bronzeado no colo da artista. Porém, nessa foto ela não manteve o colo desnudo, pois percebemos as alças delicadas do que pode ser uma blusa ou vestido. Na foto seguinte há uma criança, com cabelo com risca no meio e decorado com presilha de lacinhos. Enquanto a adolescente tinha sobrancelhas arqueadas, a menina possui sobrancelhas retas e bastante próximas aos olhos. O sorriso tímido de menina está emoldurado por profundas linhas de expressão causadas pelas grandes bochechas arredondas.

Na última foto, Sherman volta a ser a mulher adulta, que usa a mesma maquiagem e o mesmo chapéu, mas dessa vez apresenta o detalhe de uma vestimenta escura com bordados brancos. Sua expressão extremamente contente na primeira foto muda para uma expressão mais altiva, onde a personagem apresenta um tímido sorriso e um olhar que encara. Nessa série, Sherman faz uma combinação bem-sucedida de encenação evidente, figurinos e

tinta usada em uma tela em branco. Eu estava experimentando com vários tipos de personagens, ou seja, começando com uma pessoa idosa que, em seguida, tornou-se gradualmente uma *drag queen*. Enquanto a série original mostrou todo o processo (cerca de cinquenta fotos 3 x 5 polegadas), mais tarde eu escolhi um grupo menor para fazer em partes separadas ligeiramente maiores. Eu acidentalmente as fotografei e com uma profundidade de campo muito estreita, deixando apenas certas partes do rosto em foco, o que dá alguns dos recursos de qualidade maleável (SHERMAN, 2001, p. 8).

retratística de um tipo de personagem. Isso é o que mais tarde torna-se técnica de assinatura da artista, permitindo que ela evoque uma ampla gama de registros emocionais e temáticos.



Imagem 02: Cindy Sherman, Untitled A-E. 1975. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/3rB03J>



Imagem 03: Cindy Sherman, Untitled., 1975. Fotografia. Fonte <http://goo.gl/1ZNzN4>

Untitled A-E (Imagem 02) é fruto de outras séries nas quais Sherman busca mostrar o processo de uma personagem em outra. As fotos B e E pertencem à série *Untitled* (Imagem 03) de 1975 (segunda e vigésima terceira foto), na qual era fotografado o rosto das personagens sob um fundo negro. Ao contrário de *Untitled A-E*, nessa ela manteve um enquadramento padrão que mostra rosto e parte do colo. As fotografias começam com a personagem masculina com expressões sorridentes. O colo aparece desnudo apenas mostrando a marca de queimadura de sol. Na cabeça ela traz uma boina. Na quarta e quinta fotografia a personagem aparece fumando um charuto. A partir da sexta fotografia a personagem já não usa mais a boina. As expressões faciais da sexta fotografia até a décima variam de envergonhado, sério, triste, feliz e debochado. É também a partir da sexta fotografia que a boina desaparece. A partir da décima primeira fotografia, o rosto masculino vai perdendo as linhas de expressões e se tornando mais feminino. Na décima quinta foto, as maçãs do rosto começam a ficar marcadas com *blush*, mas ela ainda preserva as sobrancelhas grossas e unidas. Na fotografia dezoito, a transformação em um rosto feminino está completa. Então, na fotografia seguinte, adiciona-se a roupa. Duas fotografias depois ela aparece com o chapéu de crochê visto nas fotos A e E da série *Untitled A-E*. A personagem feminina, que parecia pouco expressiva comparada à personagem masculina, começa a demonstrar mais expressões, o que mostra a força que a teatralidade possui em seu trabalho.



Imagem 04: Cindy Sherman, *Untitled #479*, 1975. Fotografia Fonte: <http://goo.gl/o6ED2b>

Agora que Cindy Sherman estava começando a crescer como uma estudante e artista que estava realizando diversas experimentações, ela via muitas oportunidades de divulgar seu trabalho. Com a galeria Hallswall se tornando um lugar importante na cena artística de Buffalo, atraindo pessoas influentes no mundo da arte, foi lá que Sherman conheceu Linda Cathcart da Albright-Knox, que a convida para uma coletiva regional onde também participariam Longo e Clough. Sherman participou dessa mostra com a série de retratos *Untitled #479* (Imagem 04), onde se transformava, por meio de maquiagem, de uma mulher comum a uma *vamp* sensual.

Curiosamente, esse é o primeiro trabalho que Sherman considera como sendo seu primeiro “trabalho sério” (TOMKINS, 2008, p.47), concebido quando ainda estava na faculdade e como uma proposta de trabalho na escola. Aqui, a artista ainda explora a pintura por meio da maquiagem no rosto e retratística da fotografia. Assim, como em *Untitled A-E* e *Untitled (1975)*, Sherman mostra uma grande versatilidade em se transformar de uma personagem a outra: começa como uma mulher de aparência comum, até mesmo um pouco masculina, cabelos curtos, usa óculos de grau e camisa com estampa xadrez. Na segunda foto, aparece sem óculos; na terceira ela aparece despida de qualquer roupa e acessório. Na quarta fotografia, o colo é coberto por uma echarpe branca, algo que remete aos lençóis hospitalares usados sob os corpos quando preparados para uma cirurgia. Talvez seja essa a impressão que a artista quisesse passar: de alguém que iria passar por uma reconstrução de rosto e de identidade.

Na quinta fotografia, os cabelos são penteados para trás. Na sexta fotografia a transformação da personagem começa de fato: o seu rosto é “apagado” com uma maquiagem muito clara que faz os traços ficarem quase invisíveis. Nas fotografias seguintes, da sétima à décima sexta, o rosto esbranquiçado ganha novos traços: o rosto é afinado com uma generosa camada de *blush*, os lábios ganham cor com um batom vermelho de tom escuro e as sobrancelhas são redesenhadas. A partir da décima sétima fotografia a echarpe branca desaparece, dando lugar a uma roupa de alças finas e de um amarelo pálido, e as fotos ganham mais cores. Os cabelos aparecem com um penteado e aos poucos a artista adiciona acessórios, uma gargantilha preta, um colar de miçangas, argolas nas orelhas. Nas duas últimas fotos, aparece fumando um cigarro e, então, está completa a transformação da mulher austera, de aparência comum, nessa que agora é uma mulher muito sensual e cheia de confiança, que não era só parte da teatralidade empregada para interpretar a personagem, mas também que a artista vinha ganhando com seu trabalho. Essa série rendeu vários elogios à Cindy Sherman à época, o que a fez perceber que estava no caminho certo: “A série [*Untitled #479*] recebeu

todo esse *feedback*. E me ocorreu que eu havia alcançado algo” (SHERMAN apud RESPINI 2012, p.16).

Depois dessas séries de retratos cujo foco era o rosto, a artista decide explorar sua obsessão por roupas, pela fotografia e por filmes. Em 1975, Sherman decide fazer alguns cursos de cinema. Por um tempo a artista chegou a trabalhar para Paulo Sharits, um cineasta experimental. No tempo que esteve com ele, Cindy Sherman assistiu a muitos filmes e conheceu cineastas locais e visitantes. Com ele fez cursos introdutórios de cinema, cujo resultado foi um filme de três minutos em que ela é a protagonista, uma boneca de papel que ganha vida. O filme combina cenas de ação animada com fotografias, revelando que até no cinema a fotografia tinha uma grande influência em seu trabalho, bem como as vestimentas, pois elas são o tema central desse filme.

Doll Clothes (Imagem 05) foi filmado em 1975 e apresentado como trabalho final a um dos cursos que ela fizera com Sharist. O livro que aparece no filme é um trabalho que Sherman havia feito anteriormente, *Paper Dolls*, de 1975, que apresentava várias fotos de Sherman como uma boneca de papel que pode ser vestida com diversas roupas também de papel. As fotografias foram reveladas em papel fotográfico e cortadas com X-Acto. O conceito de livro com roupas separadas por categorias remete à adolescência de Cindy Sherman, quando ela desenhava as roupas para organizar as combinações que usaria para ir à escola. As roupas e acessórios que aparecem no filme revelam seu gosto por roupas *vintage*. O fato de usar fotografia, e não realizar uma filmagem na qual ela realmente atua, revela a maturidade de seu trabalho fotográfico.

O enredo do filme se desenvolve a partir de uma boneca que se vê vislumbrada com as muitas opções de roupas à sua disposição. Ela se veste e se penteia e, sorratamente, tem suas roupas arrancadas e é colocada de volta no seu lugar e, nas palavras de Sherman: “como pais dizendo à criança que ela está se comportando mal e tem de permanecer no livro” (SCHOR, 2012, p.55). O vídeo começa mostrando a capa do livro decorado com flores e recortes de mulheres vestindo roupas e chapéus antigos. Em seguida, o livro é aberto e podemos ver o seu conteúdo. Do lado direito há uma inscrição que diz “Boneca” e logo abaixo dela há uma folha de plástico contendo uma boneca de papel (Cindy Sherman). Do lado esquerdo está “Roupas” e, logo abaixo, uma folha contendo vários recortes de roupas de papel. A boneca ganha vida, percebe-se seminua, sente vergonha e logo em seguida fica entusiasmada com as roupas dispostas ao seu lado. Nesse momento, o espectador descobre que as roupas estão organizadas por categorias, como “Escola”, “Casual”, “Vestidos”. A boneca escolhe um vestido, se veste e sai do livro em direção a uma penteadeira que contém

maquiagem e acessórios. A boneca confere sua aparência no espelho, após o que um par de grandes mãos aparece na cena e arranca-lhe as roupas, coloca a boneca e o vestido de volta no livro. Ao retornar para o livro, a boneca se mostra bastante frustrada e, então, o livro se fecha. A palavra “Fim” aparece e, logo em seguida, os créditos do filme mostram uma sobreposição dos recortes da boneca em diferentes poses usados no filme. Durante vinte e quatro anos o filme *Doll Clothes* não fora exibido ao público. Somente em 2004, na exposição *The Unseen Cindy Sherman: Early Transformations 1975/1976*, ocorrida no Montclair Art Museum em New Jersey, é que o filme foi exibido como parte das obras expostas na mostra¹⁸.



Imagem 05: Cindy Sherman, Still do Filme “Dolls Clothes”, 1975. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/ZIIWnG>

¹⁸ A Tate possui uma cópia em seu acervo, adquirida em 2008. Na impossibilidade de ver o filme em alguma mostra, o leitor poderá assistir no Youtube no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=HUIYsvdV7I>



Imagem 06: Cindy Sherman, Paper Doll Movement, 1975. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/ZfsBrZ>

O livro *Paper Dolls* ainda inspirou Sherman em outro trabalho, *Paper Doll Movement* (1975). Trata-se de uma série de sessenta e seis recortes de fotografias feitas de seu corpo em diversos movimentos. Esses são os mesmos recortes que foram usados para filmar *Doll Clothes*. Cada fotografia possui um grupo de onze imagens de seu corpo. A forma que ela realiza as sobreposições dos recortes remete à pintura do movimento futurista, como a pintura de Marcel Duchamp *Nu descendo uma escada* e *Dinamismo de um cão na coleira*, de Giacomo Balla. Nesse trabalho Cindy Sherman mostra uma grande versatilidade como artista, não só por unir fotografia e cinema, mas também por buscar se ausentar de seu trabalho como sujeito para dar vida a outros personagens. E à medida que seu corpo começa a aparecer mais em seu trabalho, as roupas vão ganhando um papel cada vez mais central, e as transformações por meio delas cada vez mais elaboradas.

O curso de cinema inspira Cindy Sherman a explorar a narrativa em seus trabalhos. Ela ainda investe nas figuras recortadas para compor a série *A Play of Selves*, criada em 1975, que apresenta um conto visual de uma jovem dominada por vários alter egos que agem em desacordo dentro dela e fazem com que permaneça em dúvida sobre sua personalidade. Cindy Sherman cria 16 personagens para o conjunto de 72 fotografias, e é a primeira vez que ela fazia um trabalho tão complexo, com tantas personagens em ação em uma mesma imagem. Camila Leite Araujo (2012) reconhece que foi nessa série que muitos processos de criação e pensamento que aparecem ao longo da carreira de Cindy Sherman surgem inicialmente:

A obra representa de forma sincera o início de sua carreira e exhibe muito dos processos de pensamentos que passariam a informar os seus trabalhos fotográficos posteriores. São recorrentes: o uso de maquiagens e roupas para compor seus personagens, o registro fotográfico, a teatralidade, a constante reconfiguração de si por meio da imagem, a referência à corporalidade frente aos ideais socialmente moldados, o alerta à homogeneização dos padrões sociais e à forma como os mesmos afetam as subjetividades (ARAÚJO, 2012, p.5).

Ela se vestia como personagens femininos e masculinos fotografados em diferentes ações, daí ela revelava numa escala do tamanho da base, recortava as figuras para usar nos cenários que quisesse. Era história no molde de um filme, com protagonista e figurantes. Nessa série, apesar de usar roupas modestas, a artista já mostrava uma grande habilidade como figurinista, elaborando os figurinos de acordo com cada personagem¹⁹. A personagem central, por mostrar certa desorientação por causa de seus alter egos, trajava um vestido preto de comprimento até os joelhos, com manga 3/4 e saia *evasé*. Um estilo um tanto sombrio e até mesmo desleixado. Em alguns momentos ela aparece descalça. Em outros momentos ela encarna um dos alter ego e aparece com sapatos e máscaras. Em algumas imagens ela aparece rodeada por seus alter egos e em outros aparece como a personagem principal que interage com outros alter egos. Cada tipo de vestimenta possibilitou a Sherman construir uma personalidade para cada alter ego. O repórter é facilmente identificado pelo conjunto e blazer e calça pantalon; a atriz de teatro usa máscara e collant. Cindy Sherman costuma usar roupas compradas em brechós para vestir as personagens, mas nessa série utilizou roupas que estavam na moda naquela época, como as calças pantalonas, as calças *flare* e os sapatos plataforma de salto quadrado.

¹⁹ Usei o termo figurinista para enfatizar que Cindy Sherman era quem escolhia o vestuário (conjunto de roupas) que as suas personagens iriam vestir. Usa-se o termo figurino para designar as roupas e acessórios utilizados por um personagem. O figurinista é quem desenha ou escolhe as peças que serão usadas pelas personagens em uma trama. Considerando que era Sherman quem realizava essa tarefa em seu trabalho, achei que o termo parece adequado.



Imagem 07: Cindy Sherman, *Untitled* da série “A Play of Selves”. 1975. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/Sj4RP1>

Fazer essas séries utilizando recortes de fotografia era trabalhoso para Cindy Sherman. Mas antes de desistir totalmente da técnica, ela ainda faz *Untitled #488* (Imagem 08) e *Untitled 489* (Imagem 09), duas peças onde ela encena uma personagem masculina com ares de lenhador, que traça gorro, camisa xadrez por cima de uma blusa de mangas compridas, jeans gasto e botas pesadas. A personagem masculina parece estar flertando com a personagem feminina da outra peça, *Untitled #489*, que aparece trajando vestido com estampa floral e golas e punhos brancos, que combinam com os sapatos brancos de salto altíssimo. A personagem se move de forma sensual para deleite da personagem masculina. Essa ação remete a John Berger, que escreveu no livro “Modos de ver” sobre as relações entre homens e mulheres e a relação das mulheres consigo próprias, num jogo de ação e reação:

[...] os homens agem e as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas. Isto determina não só as relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias. O vigilante da

mulher dentro de si é masculino: a vigiada, feminina. Assim, a mulher transforma-se a si própria em objeto – e muito especificamente, num objetivo visual: uma visão (BERGER, 1972, p.45).

Assim, Sherman mostra mais uma vez como sua habilidade em transformar-se de uma personagem para outra estava ficando cada vez mais refinada. É interessante notar que em seu trabalho, mesmo quando constrói personagens de aparência austera ou personagens masculinas, ela busca realizar uma transformação que leva a uma personagem altamente feminina, o que reflete a personalidade e gostos da artista que, em plena década de 1970, quando as mulheres davam preferência a uma aparência mais austera, mantinha uma fascinação com maquiagem e roupas chamativas.



Imagem 08: Cindy Sherman, Untitled #488. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/YvNmWk>



Imagem 09: Cindy Sherman, Untitled #489. Fotografia Fonte: <http://goo.gl/YVDPax>

Em seu último ano na faculdade, ela decide fazer uma sátira com certos tipos de pessoas que ela via no transporte público de Buffalo. A série *Bus Riders* possui quinze fotografias: mais do que vestir-se e se posicionar em frente à câmera, se faz necessário o uso de uma teatralidade, considerando que, apesar de Sherman estar representando passageiros do transporte público, ela não está no ambiente dos tipos que a inspirou, mas no espaço de seu apartamento em frente a uma parede branca (todas as fotos aparecerão com esse fundo). Ela lança mão de três tipos de cadeiras e uma banqueta para simular o assento do ônibus. Em

algumas fotografias ela deixa aparente o disparador da câmera, mostrando que nessa época ela já trabalhava sozinha. Nessa série, além de diferentes roupas, ela também usa diferentes perucas e acessórios de impacto, como a bolsa grande de feira. Essa é a única série que a artista faz personagens negras²⁰ (cinco), além de um homem, um tipo também raro em suas séries.

Para cada uma das quinze imagens, Cindy Sherman usou diferentes vestimentas, perucas, maquiagem, óculos e outros acessórios que pudessem sugerir algo da personalidade das personagens. Elementos adicionais como óculos, livro, uma mala evocam narrativas para cada passageiro do ônibus. Em *Untitled* (Imagem 10), as vestimentas, um casaco e botas longas de veludo não diriam tanto a respeito da personagem se não fossem as sacolas de compras seguradas pela alça cujo fundo repousa sob o chão e sugere uma dona de casa exausta após as compras no supermercado. Cindy Sherman parecia ter um grande acervo de roupas, mas não via problemas em repetir elementos da vestimenta em mais de uma personagem. Peruca loira, saia curta, jaqueta com botões, meia $\frac{3}{4}$ e calçado com ares de boneca dão vida a mocinha de semblante ingênuo (Imagem 12). Interessante notar que na impossibilidade de pisar sob o disparador como nas outras fotos, nessa personagem aparece segurando ele. As únicas personagens negras são: a que aparece de pé sugerindo estar segurando na barra do ônibus é extremante sensual, com peruca loira, saia curta, salto alto, pose sensual e um largo sorriso no rosto (Imagem 13); e uma senhora que está sentada de pernas cruzadas, olhar distante (Imagem 11). Em algumas fotografias aparecem sapatos que sugerem um certo improviso de Sherman ao trocar de vestimentas entre um personagem e outro.

Ao escolher fotografar sobre algo tão prosaico como pessoas dentro de ônibus e com aparências tão comuns, de uma forma ao mesmo tempo improvisada e cuidadosa na composição de cada personagem, escolhendo a dedo cada vestimenta que poderia evocar significados sobre cada um, mostra o quanto o trabalho de Sherman havia crescido desde as suas primeiras séries e como *Untitled A-E* a aproximava cada vez mais da maturidade de *Untitled Film Stills*.

²⁰ Essas séries, *Murder Mystery People* e *History Portraits*, são as únicas em que a artista representa pessoas negras. Não encontramos registros em que a artista revela os motivos de não ter feito mais personagens negras. Mas nos Estados Unidos, quando uma pessoa branca se veste como uma pessoa negra, mesmo que ela não tenha a intenção de ser ofensiva, pode ser vista como algo condenável por estar fazendo *blackface*, uma prática comum no teatro onde os atores se pintavam de negro para interpretar papéis onde exploravam estereótipos ligados à imagem do negro e geralmente de cunho racista.



Imagem 10: Cindy Sherman Untitled, da série Bus Drivers. 1975. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/iPsU8B>



Imagem 11: Cindy Sherman Untitled, da série Bus Drivers. 1975. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/iPsU8B>



Imagem 12: Cindy Sherman, Untitled, da série Bus Drivers. 1975. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/iPsU8B>



Imagem 13: Cindy Sherman, Untitled, da série Bus Drivers. 1975. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/iPsU8B>

A série não chegou a ser exposta na época. Alguns anos mais tarde as fotografias foram reimpressas e exibidas junto a outras de um série chamada *Murdey Mistery People* em Glen Horowitz Booksellers, no East Hampton, New York.

Em 1977, Cindy Sherman e Robert Longo mudam para Nova York. Ela acabara de receber uma bolsa de 3 mil dólares do National Endowment for The Arts e ele uma proposta para expor na Artist Space. Desde então, Cindy Sherman mora em Nova York. Longo lembra que os primeiros meses na cidade não foram fáceis para a então namorada: “Cindy teve bastante dificuldade nos primeiros meses. Ela se produzia e se maquiava mas não saía do quarto” (LONGO apud TOMKINS, 2008, p.43).

Chegou à conclusão de qual rumo gostaria de dar ao seu trabalho quando ela estava em Nova York e certo dia ela e Longo foram ao estúdio de David Salle. No local, Sherman entrou em contato com o trabalho do artista e o que chamou sua atenção foi o trabalho que ele realizava para uma revista, cujas fotografias eram usadas no formato de *story board*, como em um gibi. Entrar em contato com esse material trouxe a solução que Sherman buscava para seu trabalho. A artista explica o que achou daquelas imagens:

They were quase – soft porn, chaseecakey things and it was hard to figure out what was going on in any of them, they were totally ambiguous and I just loved that. This kind of imaginary would solve my problem of trying to imply a story without involving other people., just suggesting them outtsinde of the frame: something clicked (SHERMAN, 2001 p.6)²¹.

Esse encontro com Sale, somado a uma proposta de trabalho ofertada por Helene Winer para ser recepcionista na Artist Space, viria a transformar a carreira artística de Sherman para sempre. O momento na arte era de grandes mudanças e ela tinha o trabalho certo, além de estar ao lado das pessoas certas.

²¹ “Eram quase como modo mais leve de pornografia e representações eróticas de mulheres, e era difícil descobrir o que estava acontecendo em qualquer uma delas. Eram quase ambíguas e eu amava isso. Esse tipo de imagem resolveu o meu problema de sugerir uma história sem envolver outras pessoas, apenas sugerir alguém exterior ao enquadramento: houve um estalo” (SHERMAN, 2001 p.6).

CAPÍTULO 2 – A GERAÇÃO *PICTURES* E A CENA ARTÍSTICA DE NOVA YORK



Imagem 14: Cindy Sherman, *Untitled (Secretary)*.1978. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/dg1ueR>

Quando Cindy Sherman chega a Nova York, ela se sente insegura em relação a vestir-se com suas produções excêntricas. Ao ser admitida como recepcionista na Artists Space, ela encontra um lugar onde volta ter a confiança para se expressar por meio de suas roupas e suas fotografias. Nessa época, ela retorna às suas raízes performáticas em que algumas vezes se vestia de forma caracterizada para ir ao trabalho ou a festas, conforme a artista explica:

When I worked at Artist Space, I arrived in character a couple of times. Some mornings at home, I'd play around and become a character. One day I was doing this and realized, it's time to go work - I guess I'll just go as is. Everyone loved it. [...] I felt like I was just another crazy person out there (SHERMAN apud RESPINI, 2012, p.69)²².

Em uma dessas idas caracterizada ao trabalho, ela foi como uma secretária dos anos 1950 (Imagem 14), com peruca loira curta, óculos escuros “gatinho”, casaco com botões

²² “Quando trabalhei na Artistic Space, fui trabalhar caracterizada algumas vezes. Algumas manhãs em casa, me vestia e me tornava uma personagem. Certa vez eu estava fazendo isso e percebi: é hora de ir para o trabalho. Eu pensei: eu vou assim. Todos amaram. Eu fiz isso apenas três ou quatro vezes e ocasionalmente em festas, mas depois disso ficou estranho. [...] Eu senti como se eu fosse apenas uma pessoa estranha por aí” (SHERMAN apud RESPINI, 2012, p.69). Tradução minha.

frontais e saia lápis: a imagem de eficiência e seriedade que se exige de uma secretária. Interessante como Cindy Sherman apresenta certa ironia ao ir para o trabalho vestida assim. Cindy Sherman não era uma secretária, mas uma recepcionista, porém ambas profissões exercem funções parecidas e exigem um traje elegante para se apresentar. Quando Sherman vai para o seu trabalho de recepcionista vestida de uma forma tão caricata e literal, ela parece estar parodiando a si mesma.

Apesar das poucas aparições de Cindy Sherman caracterizada no tempo em que trabalhou na Artist Space, elas foram bem recebidas graças à atmosfera receptiva do lugar, conforme explica Helene Winer, diretora da Artists Space na época: “Eu queria que o Artists Space fosse um lugar onde os artistas se sentissem à vontade, e desde o começo todo mundo adorou Cindy” (WINER apud TOMKINS, 2008, p. 43). Helene Winer é uma figura importante na carreira de Cindy Sherman, pois aquela foi diretora do Museu de Arte da Faculdade de Pomona em Claremont, Califórnia, e em 1980, juntamente com Janelle Reiring, abre a galeria Metro Picutres, importante espaço para o amadurecimento e difusão do trabalho de Sherman.

Ir para Nova York e conseguir um trabalho com Winer colocou Cindy Sherman dentro de um importante movimento que começava a surgir na cidade: o da chamada geração “Pictures”, que recebera esse nome graças à exposição homônima ocorrida no ano em que Sherman chegou à Artist Space em 1977, sob a curadoria de Douglas Crimp. A respeito dessa época Helene Winer recorda:

Tha was na important time [...]It was one of the rare occasions when artists could make a distinctive break from prior work and identify it as something new. And I was in a position to show it (WINER apud YABLONSKY, 2009, p.103)²³.

Winer estava em uma posição importante nesse movimento – ela quem pediu a Douglas Crimp para organizar a exposição “Pictures” na Artist Space, pois ela conhecia muitos artistas e exercia a função de facilitadora promovendo alianças entre eles. Ademais, também encorajava e apoiava artistas como Bas Jan Ader, Chris Burden e John Baldessari, sendo que este último recebe os créditos por ter dado início à geração Pictures em Los Angeles, no começo da década de 1970, quando ele lecionava no Instituto de Artes da Califórnia. Ele encorajava os alunos a abandonarem o formalismo e enfatizarem um senso de responsabilidade social em suas fotografias (YABLONSKY, 2009, p.104). Indo da Califórnia para Nova York, artistas como Barbara Kruger, Richard Prince, Robert Longo, Cindy

²³ “Esse foi um momento importante. Foi uma das raras ocasiões em que os artistas poderiam fazer uma pausa distinta do trabalho antes e identificá-lo como algo novo. E eu estava em uma posição para mostrar isso” (WINER apud YABLONSKY, 2009, p.103).

Sherman, Charles Clough, entre outros, construíam um caminho entre conceitualismo e a arte pop. A cena artística em Nova York era um pouco diferente de Los Angeles e era marcada por um certo coleguismo entre os artistas, conforme afirma Barbara Kruger em entrevista a Linda Yablonsky:

For me those friendship were empowering [...] I didn't have a group I came out of school with [...] I met Cindy before I saw her work, I met David Salle before his first show. We got to know each other was doing, and there was this perfect storm of people who grew up with images from movies and TV, and didn't think that could be called art. (KRUEGER apud YABLONSKY: 2009, p.107).²⁴

Além de existir esse coleguismo, os artistas tinham um denominador em comum que, segundo Anna Maria Guash (2000), era superar os limites impostos pela austeridade teórica dos últimos episódios da modernidade e propiciar um retorno à pintura e à imagem e seu potencial narrativo. E dentro desse contexto surgia a tendência apropriaacionista, da qual artistas como a própria Cindy Sherman, Robert Longo, Barbara Krueger e Sherrie Levine eram representantes.

Esses artistas evocavam uma atitude reflexiva e apropriativa ao abrir as artes às mídias a partir de um processo centrado na crítica à representação e na concepção de imagens a partir de outras. Douglas Crimp levou em conta essas características quando escolheu o elenco de artistas para organizar a exposição “Pictures”, cujo nome foi escolhido por sua capacidade comunicativa e de sugerir ambiguidades²⁵. Crimp deu preferência a artistas que não trabalham com imagens oriundas da realidade, mas sim com imagens apropriadas diretamente de outras imagens que refletiam o mundo circundante. Ele via nos trabalhos deles uma ruptura com a modernidade e uma identificação com a pós-modernidade vistas de uma perspectiva cronológica. Ainda, segundo Anna Maria Guash²⁶, tanto para os artistas quanto para Crimp, esses artistas pretendiam indagar as estruturas do significado da imagem, mostrando que atrás de cada imagem sempre pode haver outra imagem. Além disso, o crítico defendia a ideia da fotografia como a única alternativa à pintura no marco da pós-modernidade.

²⁴ “Para mim aquelas amigadas foram empoderadoras [...] Eu não tenho um grupo do qual eu saí da escola. [...] Eu conheci Cindy Sherman antes de seu trabalho, conheci David Salle antes de sua primeira exposição. Tínhamos que saber o que o outro estava fazendo e havia uma tempestade perfeita de pessoas que cresceram com imagens de filmes e TV, e eu a única coisa que poderia ser chamado de arte” (KRUEGER apud YABLONSKY: 2009, p.107). Tradução minha.

²⁵ Essa justificativa encontra-se em um dos três textos que Douglas Crimp escreveu a respeito da exposição Pictures. O primeiro foi publicado junto ao catálogo da exposição. O segundo foi publicado na revista *October* em 1979. E o terceiro, *The Photography Activity of Postmodernism*, foi publicado na revista *October* em 1980.

²⁶ GUASH, Anna Maria. *El Arte del siglo XX*, AlianzaEditorial, Argentina, 2006, p.343.

Em seu texto *The Photographic Activity of Postmodernism*, Crimp parte do pensamento de Walter Benjamin em *A obra de Arte na época da reprodutividade técnica*, no qual ele colocava a fotografia frente à pintura, sujeitando-a aos condicionantes de originalidade e autenticidade²⁷. Para Crimp, a fotografia era o único meio de continuar as performances capazes de superar as representações baseadas no conceito de aura²⁸:

(...) nos trabalhos deles [dos artistas da exposição Pictures] o original não pode ser localizado. É só na ausência do original que pode ter lugar a representação. E a representação tem lugar, pois está sempre lá, no mundo, e também na representação (GUASH apud CRIMP, 2006, p. 432).

Em 1980, quatro anos após a exposição “Pictures”, Crimp publica *The End of the Painting*, no qual anuncia o fim da pintura figurativa e expressiva e reitera seu discurso com os neoconservadores, mostrando como a fotografia havia ganhado prestígio entre artistas, críticos e colecionadores. Esse pensamento Robert Hughes compartilha no capítulo *Culture and Nature*, do livro *The Shock of The New*, e mostra como a fotografia havia sido bem aceita por retratar o momento em que a sociedade vivia na época, como mostra o trecho a seguir:

Photograph itself offered a richer diet, and a parenting daring of an arte based on everything that was most literary on 35mm slides soon cancelled by the meteoric rise, in the seventies of the photograph – almost any photograph, as fine art object. As more and more areas of popular or technical culture came within the scope of the museum and the art market, and thus were given status equivalent to painting, so that areas to painting could begin to shrink (HUGHES, 1991, p.364²⁹).

A discussão desse tema não cessou nesse período. Em 1994, Rosa Olivares e Gregor Nusser continuavam a pensar sobre a questão da pintura *versus* fotografia na exposição *Los Generos de La Pintura*³⁰, cujo tema central era a pintura de gênero e sua revisão no contexto da contemporaneidade através da fotografia. No texto do catálogo da exposição, fica claro que os organizadores viam elementos que na pintura eram considerados ultrapassados, mas que na fotografia eles se tornavam o ponto chave para seu desenvolvimento em aceitação como uma das linguagens imersas na modernidade. Olivares acredita que a fotografia consegue

²⁷ GUASH, Anna Maria. *El Arte del siglo XX*, AlianzaEditorial, Argentina, 2006, p.344.

²⁸ Termo que surgiu na obra de Walter Benjamin, que se refere à autenticidade, originalidade, unicidade da obra de arte.

²⁹ “A fotografia por si oferecia uma dieta mais rica, e aparentemente ousada, de uma arte baseada em tudo o que era literalmente em slides de 35mm, praticamente anulado pela ascensão meteórica da fotografia na década de 1970 – qualquer fotografia, como um objeto de arte. Como mais e mais áreas da cultura popular ou tecnológica vindo ao âmbito do museu e do mercado de arte, e assim foi dado status equivalente à pintura, e que área para a pintura poderia começar a diminuir” (HUGHES, 1991, p.364). Tradução minha.

³⁰ Exposição que também exibia trabalhos de Cindy Sherman, como as naturezas mortas *Disasters*, e retratos da série *History Portraits*.

desenvolver a tradição dos gêneros sem o peso da tradição da pintura, por isso ela é mais livre. A autora afirma que:

[...] de uma maneira renovada y limpia, como sin tener que recalar em cada etapa histórica, reptiendo y utilizando solamente lo que se quiere, um método totalmente postmoderno em el que todo vale y em que, uma vez más, em fin justifica cualquier médio y em el que se podem mezclar influencias, gustos, todo sin temor AL critico, sin temor al historiador (OLIVARES, 1994, p.18).

Edward Lucie Smith (2006) vê a fotografia como uma linguagem que não está subordinada a outras linguagens e métodos de criação. Para ele, a fotografia é uma linguagem que se beneficia de sua posição de criadora primária de imagens, tanto por ser conhecida por todos em nossa sociedade quanto por sua capacidade de explorar várias possibilidades técnicas. Uma razão para que isso tenha acontecido é que a fotografia se estabeleceu com uma tradição própria e “deixou de ser considerada mera dependente de métodos antigos de criação de imagens, como o desenho e a pintura” (SMITH, 2006, p.58).

A própria Cindy Sherman reconhece que sua fotografia, de alguma forma, dialoga com a pintura. Muitas vezes, ao lançar mão de maquiagem para compor seu trabalho, a artista sentia que de alguma maneira se aproxima da pintura, conforme revela em entrevista a Kimberlee A. Cloutier-Blizzard³¹ em 2007: “Eu tinha toda essa maquiagem. Eu só queria ver como eu poderia parecer transformada. De certa forma, era como pintar” (SHERMAN apud A. CLOUTIER-BLAZZARD, 2007, s/p). A artista ainda afirma que “a maquiagem se tornava tinta e seu rosto uma tela” (SHERMAN apud KIMMELMAN, 1995, s/p). E, mais tarde, ela dialogaria, por meio de seu trabalho, de uma forma ainda mais direta com a pintura e a ideia de gênero pictórico na sua aclamada *History Portrait* (1989), série de naturezas mortas com vômito *Disasters* (1986-89) e *Society Portraits* (2011), retratos inspirados em esposas de poderosos políticos e financeiros.

Principalmente no que se refere à retratística, Sherman traz uma importante contribuição à reminiscência desse gênero na arte contemporânea, pois mais do que enfatizar o artificial e usar vestimenta que evoca certos tipos de *personas*, ela obriga o observador a entender o retrato – é mais do que uma mera representação, mas uma representação subordinada a convenções sociais, políticas e culturais. Cloutier-Blizzard ainda reconhece Cindy Sherman como uma “uma hábil manipuladora e construtora de aparências [que] utiliza cenografia, maquiagem, figurino e iluminação como um pintor utilizaria um pincel” (A. CLOUTIER-BLAZZARD, 2007, s/p).

³¹A. CLOUTIER-BLAZZARD, Kimberlee Cindy Sherman: Her “History Portrait” Series as Post-Modern Parody, 2007, sp.



Imagem 15: Cindy Sherman, Untitled (A-I) 1975. Fotografia. Fonte: imagem scaneada da Revista Art in América, Abril de 2009, p.104.

Embora sempre citada como uma figura importante dessa geração, Cindy Sherman não participou da exposição *Pictures*, pois ela havia realizado uma exposição solo na Artist Space

no ano anterior³². No entanto, em 2009 foi realizada no Metropolitan Museum of Art uma exposição com 30 artistas representantes desse movimento. O responsável pela curadoria, Douglas Eklund, incluiu Cindy Sherman, e o trabalho escolhido foi a série *Untitled (A-I)* (Imagem 15) de 1975.

Essa série remete à fase em que Cindy Sherman dava foco ao rosto em seus retratos e não ao seu corpo e à caracterização com as roupas. Aqui ela ainda explorava a transformação do rosto por meio da maquiagem como uma forma de aproximar seu trabalho da pintura. Sob um fundo negro, a personagem de cabelos curtos e beleza que remete aos anos de 1930, com sobrancelhas finas e delineadas, olhos com delineador preto e cílios postiços, boca vermelha contornada de preto, um tipo de maquiagem eternizada nas figuras de Katherine Hepburn, Edith Piaf e Greta Garbo.

Porém, diferente de suas séries conhecidas da época como *Untitled A-E* e *Untitled #479* (na qual se transforma de moça austera a uma mulher *vamp*), aqui não há uma transformação da personagem, mas sim uma ação que sugere uma narrativa. Usando da teatralidade, a artista simula as feições de uma pessoa tendo um orgasmo. Nas fotos *Untitled A, B, C, D, E e F*, o batom vermelho, único elemento colorido da fotografia, confere ainda mais sensualidade ao trabalho. Em *Untitled G*, temos somente o fundo negro fotografado como se fosse uma censura, e na sequência, em *Untitled H*, ela aparece fumando um cigarro depois de se satisfazer sexualmente. Em *Untitled F* aparece encarando a câmera, onde há um elemento de vestuário, um gorro de tricô.

Douglas Eklund foi certo ao escolher essa série tão ousada, pois ela remete a um momento importante vivida pela arte naquele período: o feminismo na arte pós-moderna. Muitas mulheres surgiam ocupando os espaços expositivos e dialogavam sobre arte de maneira equivalente aos homens. Linda Yablonsky afirma que muitas artistas, “com frequência, chegaram a superar os homens em termos de invenção e impacto”. Muitas delas, como Barbara Kruger, a própria Cindy Sherman, Sherrie Levine, Laurie Simmons e Barbara Bloom, trabalhavam com a fotografia porque nessa época a fotografia ainda era vista como “a filha bastarda” das artes, um campo no qual elas poderiam dominar sozinhas³³. Sobre essa época a artista Barbara Krueger afirma:

Our stake was different from the men's. We were all engaged in a systemic critique of the images around us, where the guys were engaged in a substitutional critique.

³² YABLONSKY, Linda Photo Play: The social life of the pictures generation. In: Art in America, New York. Abril 2009, p. 108.

³³ YABLONSKY, Linda Photo Play: The social life of the pictures generation. In: Art in America, New York. Abril 2009, p. 108.

Their careers are filled with envy. Our commentaries were about the way our bodies were contained through culture, through pictures and languages (KRUEGER apud YABLONSKY, 2007, p.108)³⁴.

De fato, o trabalho da maioria das artistas citadas envolvia a questão do corpo feminino e como ele era visto e apresentado dentro da cultura de massas e pelo olhar masculino. Barbara Krueger se apropriava mais de elementos do *desing* do que da fotografia propriamente dita, a fim de realizar suas imagens constituídas de escritas sob algum fundo – ela tinha uma maneira mais agressiva de se expressar, com frases como *Seu olhar atinge o lado de minha face, Não queremos brincar de Natureza em sua Cultura*. Ela buscava questionar as relações de gênero e outros tipos de relação de poder dentro da cultura ocidental. Krueger fazia parte do grupo de artistas que optaram por evitar a representação do corpo feminino, numa tentativa de evitar que qualquer representação do corpo da mulher fosse objetificada.

Por outro lado, houve artistas da chamada *First Wave Feminists* que preferiam seguir o que a autora Eleanor Heartney (2002) chama de “experiência, feminina”, deleitando-se no campo proibido da representação da vagina e “restabelecendo, de maneira desafiadora, as formas ‘inferiores’ de arte, como o bordado e a cerâmica, que haviam sido desprezados como ‘trabalho de mulher’”³⁵. Recursos como atuação e maquiagem eram regularmente usados como máscaras metafóricas para esconder, revelar ou transformar. Séries fotográficas que sugeriam uma sequência foram utilizadas para substituir a performance ao vivo ou o vídeo. Sherman seguia essa linha e os seus primeiros trabalhos foram inspirados por artistas feministas como Hanna Wilke (1940-1993) e Suzy Lake, que exploravam a transformação do corpo por meio de objetos e acessórios. Suas primeiras séries como fotógrafas também apresentavam uma rica relação com as roupas, porém no trabalho de cada uma haviam especificidades.

Hanna Wilke começou a carreira como escultora e fazia performances que exploravam a relação entre estética, erotismo e política. Em seu trabalho como escultora ela utilizava materiais convencionais, como cerâmica e porcelana, e não convencionais, como goma de mascar, borrachas de apagar lápis e massa de biscoito. Suas esculturas evocam tanto o corpo feminino quanto o mundo natural, e muitas vezes fazia isso através da representação da

³⁴ “Nossa bandeira era diferente da dos homens. Todos nos envolvemos em uma crítica sistêmica das imagens que nos rodeavam, onde os caras estavam envolvidos em uma crítica substancial. Suas carreiras estão cheias de inveja. Nossos comentários eram sobre a forma como nossos corpos foram contidos através da cultura, através de imagens e linguagem” (KRUEGER apud YABLONSKY, 2007, p.104).

³⁵ HEARTNEY, Eleanor. Pós Modernismos. Editora Presença: Barcarena. 2002, p. 52.

genitália feminina. Na fotografia, ela também buscava usar o seu corpo como uma forma de zombar do desejo masculino e satirizar a imagem da mulher nas revistas de moda.

Em *SOS. Starification Object Series* (Imagem 16) há certo glamour, pois a artista tinha uma beleza e um corpo condizentes com os padrões de revista de beleza e moda, e ela sabe como representar esse glamour, embora traga elementos que provocam certo desconforto, como as gomas de mascar modeladas em forma de vulva que sob sua pele desfiguram seu corpo, mas ao mesmo tempo remete a uma noção de vestuário, pois a artista teve que abrir mão de uma das peças de roupa para dar lugar a essas esculturas que repousam sobre a pele.

O fato de o corpo da artista estar com a parte de cima desnuda também gera desconforto. Jeudy Pierre Henri possui uma explicação para esse estranhamento que os corpos desnudos causam nas pessoas, denominado de “corpo estranho”, que explica que o corpo estranho pode representar uma expressão de beleza ideal inacessível e pode ser rejeitado como o símbolo que objetiva os sinais de repulsa. O corpo estranho cristaliza as frustrações e, ao mesmo tempo, possibilita a aventura dos sentidos (HENRI, 2002). Nesse sentido, a mensagem que a artista quis transmitir nesse trabalho é que não há glamour sem a aflição e sem a estigmatização do corpo da mulher.



Imagem 16: Hanna Wilke, *SOS. Starification Object Series*.1974. Fotografia. Goma de mascar. Fonte: <http://goo.gl/SyaF7y>

Já Suzy Lake foi uma das primeiras artistas no Canadá a adotar performance, o vídeo e a fotografia para explorar a política de gênero, o corpo e a identidade feminina. Em seus trabalhos, utiliza seu corpo como base para explorar diversas transformações através das roupas, acessórios e efeitos fotográficos. Numa época em que programas de manipulação fotográfica como *Photoshop* ainda não existiam, Suzy Lake já utilizava recursos visuais que possibilitavam a manipulação das fotografias criando efeitos de sobreposição, como na série/performance *Miss Chatelaine* (Imagem 17) – em seu rosto aparece como “whiteface” em imagens consecutivas, de maneira que sua identidade é anulada para então refazer o seu rosto seguindo um ideal de beleza feminina ditado pelos padrões de beleza. Usando a mesma roupa, uma sobreposição de camisa branca com suéter, e mudando alguns poucos acessórios como um broche, lenço e chapéu, em torno de cada expressão da “whiteface” um penteado diferente recortado de revistas de moda satiriza os ideais de beleza. Mais tarde, suas obras revelam uma relação ainda mais intensa com a vestimenta em trabalhos que ampliam a noção do que pode ser entendido como uma vestimenta em um retrato.



Imagem 17: Suzy Lake. *Miss Chatelaine*. 1973. Fotografia.
Fonte: <http://goo.gl/6tF2Cs>



Imagem 18: Suzy Lake. *Determined Heart*, da série *Fascia* (Beleza e Envelhecimento do Corpo). 1999. Emulsão de foto P&B em tons de cobre montada ainda úmida sobre tecido. Fonte: <http://goo.gl/6tF2Cs>



Imagem 19: Suzy Lake. #1 Fascia, da série Fascia (Beleza e Envelhecimento do Corpo), 1999. Selenium toned peeled photo emulsion with thread. Fonte: <http://goo.gl/6tF2Cs>

Na década de 1990, Suzy Lake realiza várias séries sobre beleza e envelhecimento do corpo, em duas das quais a artista utiliza uma anágua para simbolizar a ação do tempo sobre a pele. Nos trabalhos da série *Fascia* (Imagens 18 e 19), a artista reaproveita uma anágua que usara em outra série (*Re-Reading Recovery*), na qual esse elemento da vestimenta tinha o significado ambíguo de vulnerabilidade e armadura. A partir desse artefato, a artista também constrói anáguas feitas a partir de emulsão fotográfica na série *Fascia*. O termo *fascia* é um sinônimo de bandagem, que se refere a tecido conjuntivo que suporta os órgãos internos. Lake, no começo de sua carreira, direcionava os seus trabalhos a propósitos políticos e sociais, mas nessa série fica visível como o seu discurso toma novos rumos e agora se volta para questões pessoais, como o envelhecimento e a transformação do corpo sob a ação do tempo. Essas obras fazem uso de uma materialidade e uma manipulação visível de materiais onde a emulsão fotográfica enrugada, porém delicada, por exemplo, alude ao envelhecimento da pele. Nada mais pertinente do que usar elementos do vestuário ou que remetem ao

vestuário para refletir sobre algo que acontece e fica mais evidente na nossa pele: o envelhecimento e o amadurecimento do corpo. E as roupas, que exercem a função de segunda pele, de proteção, de identificação, foram uma escolha certa da artista para tratar sobre esse tema. O que seria mais autobiográfico do que as marcas da pele e a silhueta do próprio corpo?

O trabalho de Cindy Sherman teve uma grande influência dos trabalhos de Hanna Wilke e Suzy Lake, principalmente no que concerne aos usos de roupas e outros elementos na transformação do corpo. Ambas as artistas utilizavam os vestuários ou elementos que remetem aos vestuários em muitos de seus trabalhos, embora não fossem o foco principal, mas influenciaram Cindy Sherman de uma maneira profunda, pois os seus trabalhos seguem até hoje os esquemas do corpo como algo que pode ser transformado e comunicar algo.

Sherman nunca se considerou uma feminista, apesar de ser amiga de muitas das artistas que seguiam esse movimento e das próprias feministas terem uma aprovação de seu trabalho como questionador do patriarcado e sinal do empoderamento feminino. Ela sempre se manteve isenta dessas discussões, mas sempre deixou seu trabalho aberto a interpretações, inclusive interpretações sob a perspectiva feminista. *Untitled Film Stills*, sua primeira série a ganhar notoriedade, abarca não só as questões feministas, mas também todas as outras tensões que permeiam a arte na pós-modernidade, e esse trabalho reflete essas tensões justamente por Sherman ter absorvido a atmosfera à sua volta.

CAPÍTULO 3 – *UNTITLED FILM STILLS*: ANÁLISE DA VESTIMENTA NA CONSTRUÇÃO DOS ESTEREÓTIPOS

Em 1980, Cindy Sherman exhibe pela primeira vez na Artist Space a série *Untitled Film Stills*, composta por sessenta e nove fotografias em preto e branco nas quais a artista interpreta diversos papéis ligados ao gênero feminino e à imagem da mulher na televisão, mídia e cinema. O Museu de Arte Moderna de Nova York, atualmente, é o único detentor da coleção completa, tendo gasto cerca de um milhão de dólares pela aquisição. Tal reconhecimento deve-se ao fato de Sherman ter criado uma obra que atendia a seus anseios artísticos, mas que também traduzia o momento pelo qual a arte e a sociedade passavam naquele momento.

Nesse viés, Cindy Sherman percebeu que existem ricos veios de pensamentos e práticas artísticas na tradição que podem ser extraídos, apropriados, reciclados e mesmo rejuvenescidos ao adequá-los à realidade da arte contemporânea (BLAZZARD, 2007). E uma dessas práticas que percebemos na obra de Sherman é a utilização da vestimenta como algo que comunica ou como um elemento plástico muito importante na composição das imagens. No caso da construção das personagens, ela se torna essencial, pois a caracterização somada à teatralidade, cenários e enquadramento da fotografia, vão comunicar ao observador que tipo de estereótipo ela retrata naquela cena e o que quer comunicar por meio daquela imagem.

Até mesmo o fato de Sherman apropriar-se da imagem de outrem para retratar-se é algo recorrente na arte, como nas obras de artista como Caravaggio, que se retratou como o *Jovem Baco Doente*; Albrecht Dürer retratou-se como Cristo (Imagem 20), algo que poderia ser considerado uma blasfêmia na época, mas que é entendido pelos historiadores e críticos de arte como uma “mudança no entendimento, um conceito peculiar ao tempo”³⁶; Marcel Duchamp encarnou seu alter ego Rose Sélavy, eternizado em retratos por Man Ray. Contemporâneo de Sherman e inspirado por Duchamp, Andy Warhol iniciou em 1980 a série *Self-Portrait in Drag* (Imagem 21), na qual vestia-se para obter a aparência de uma mulher por meio do uso de perucas, maquiagem, mas mantendo as roupas masculinas, obtendo a imagem de uma figurara andrógina. O trabalho de Cindy Sherman aproxima-se dos trabalhos dos artistas supracitados pelo ato de apropriar-se da imagem de outras pessoas ou da mudança de uma auto-imagem baseada em outras existentes ao autorretratar-se. Mas o trabalho de

³⁶ Ver: http://www.everypainterpaintshimself.com/article/duerers_self-portrait_as_christ_15001. Tradução minha.

Sherman distancia-se dos retratos desses artistas porque propõe a performance, criando uma narrativa para o ato de caracterizar-se como outras pessoas.



Imagem 20: Albrecht Dürer, Autorretrato, 1500
Óleo. Fonte: <https://goo.gl/sW2RtX>



Imagem 21: Andy Warhol, Self-Portrait in Drag, 1980
Polaroid. Fonte: <http://goo.gl/SIW2dm>

A série *Untitled Film Stills* possui um potencial narrativo, pois Sherman faz uma concepção de imagens baseadas no cinema e na mídia, procurando realizar o que Annateresa Fabris chama de “pequenas narrativas dominadas por um código gestual padronizado e geralmente trivial, das quais emerge a visão da mulher como pura superfície, como aparência convencional” (FABRIS, 2007, p.63). Esse tipo de aparência convencional Sherman explora já na primeira versão de *Untitled Film Stills* (Imagem 22). Em dezembro de 1977, em uma mostra na Hallwalls Cindy Sherman, expôs seis fotografias que tentavam imitar o *still* de filme, nas quais interpreta (em cada foto papéis diferentes) uma atriz loira e busca lhe sugerir uma carreira. O cabelo, uma peruca loira, foi a base para Sherman começar a caracterizar a personagem. Na época seu cabelo ainda era castanho e ela acreditava que um tipo de atriz loira seria mais condizente com o estereótipo de atriz. Assim, Sherman não focou em um tipo de filme e uma faixa etária para a atriz, mas em diferentes idades e em tipos de personagem. Assim, ela tentou parecer mais jovem ou mais velha em algumas fotografias, mais ingênua ou misteriosa em outras (SHERMAN, 2001).

Na primeira fotografia, *Untitled Film Stills #1* (Imagem 22), Cindy Sherman aparece com uma carta em mãos, o rosto maquiado demonstra preocupação em relação ao conteúdo lido. Nessa primeira fotografia, como o foco foi o rosto, a vestimenta quase não aparece e não teve tanta relevância para a artista construir a narrativa. Já nas outras cinco fotos, percebe-se como a vestimenta sugere quais tipos de papel Sherman estaria interpretando. Em *Untitled*

Film Stills #2 (Imagem 22), ela aparece trajando roupas elegantes que lembram a silhueta alongada dos anos 1940, e a blusa de gola rolê adotada por homens e mulheres no final da década de 1940 e início de 1950. O sobretudo, jogado sob os ombros, sugere que ela esteja vindo da rua. A iluminação do lugar, as roupas elegantes, a pose sugerem um filme *noir*, talvez uma namorada hesitante em bater à porta de seu amante.

Em *Untitled Film Stills#3* (Imagem 22), e *Untitled Film Stills #4* (Imagem 22), ela sugere cenas do cotidiano doméstico: a dona de casa em sua cozinha e uma mulher que conversa com alguém enquanto abre uma porta. A primeira usa blusa de gola rolê – mais uma vez uma referência da moda da década de 1960 – e avental, item que remete à imagem de dona de casa. Na segunda fotografia, pode estar representando também uma dona de casa: a mulher de suéter, calça *cigarette*³⁷ e sapatos brancos, que segura os óculos na mão esquerda, parece confortável para passar um dia em casa.

Já nas fotografias seguintes, *Untitled Film Still #5* (Imagem 22), e *Untitled Film Stills #6* (Imagem 22), Sherman encena uma musa de filme *noir*, para o que lança mão de um sutiã preto e *hot pant* branca a *la Mary Quant*, com renda e *penoir* de cetim; deitada sobre a cama ela lembra uma *pin up* da década de 1950. Na cena do banheiro, em *Untitled Film Still #5*, a toalha que cobre seu corpo reforça ainda mais o clima de *voyeur* que ela sugere no *Still #6*.



Imagem 22: Cindy Sherman. *Untitled Film Stills*. 1977. Fotografias. Fonte: <http://goo.gl/kD03P3>

³⁷ Uma tendência da década de 1960 e que Cindy Sherman usa em várias fotografias da série *Untitled Film Stills*.

Depois de finalizar essa primeira versão da série, Sherman, no ano seguinte, decidiu fazer um número maior de fotografias, e dessa vez ela não focaria só em um tipo de personagem, mas comporia diferentes tipos de papéis com diferentes aparências – partiu de diferentes tipo de perucas para pensar na caracterização das personagens, pois não queria que a série tivesse um sentido de continuidade quando o *still* não fosse de um mesmo filme, ou atriz, como a artista indica: “Eu tentei destruir qualquer senso de continuidade. Eu queria que as personagens parecessem diferentes. Quando eu vejo duas loiras juntas eu fico nervosa que elas se pareçam tanto” (SHERMAN, 2001, p.7).



Imagem 23: Cindy Sherman. Untitled #13. 1978. Fotografia. Fonte: <https://goo.gl/KRMRg3>

A série foi fotografada entre os anos 1977 e 1980, mas Sherman apropria-se dos estereótipos relacionados à imagem feminina apresentada pelo cinema nas décadas de 1950 e 1960, pelos anúncios, revistas de moda e televisão para produzir esses retratos que parecem fotos publicitárias tiradas em um *set* de filmagem ou o *still* fotográfico, utilizado na divulgação do mesmo. Algumas pessoas arriscam a dizer em quais filmes Sherman se inspirou, evocando diretores como Hitchcock, Antonioni, Sirk e filmes surrealistas, mas a artista diz que para nenhuma das imagens ela tinha em mente algum filme (SHERMAN, 2007).

Ao contrário do que as imagens sugerem, a artista não buscou inspiração em atrizes de Hollywood, pois ela era mais atraída pelo estilo das atrizes europeias como Jeanne Monreau e Sophia Loren. Sherman não queria, como ela admite, ser “atraída por atrizes cobertas de jóias e casacos de pele como Jayne Mansfield e outras, [ela] queria que o filme fosse obscuro e europeu” (SHERMAN, 2007, p. 7). Em *Untitled # 13* (Imagem 23), Cindy Sherman se inspira em Brigitte Bardot para compor a moça que pode ser uma estudante ou uma bibliotecária. Brigitte Bardot tem, muitas vezes, sua imagem ligada ao glamour, à sensualidade. A personagem está em uma biblioteca, o que sugere que a personagem não seja superficial. A saia xadrez e camisa branca e faixa branca adornando os cabelos longos e loiros *a la* Bardot, compõem a imagem de uma mulher séria e bonita. Sherman disse que com essa personagem ela estava mais interessada em parecer Brigitte Bardot do que ser uma cópia dela (SHERMAN, 2001, p.8).

Mais do que apropriar da imagem de certos tipos de atrizes, Sherman constrói cada imagem que compõe a série escolhendo o ângulo da câmera, a maquiagem, os cenários, as perucas e vestimentas. E, mais do que fazer uma paródia, a artista explora a complexidade da representação, como afirma Eva Respini:

They explore the complexity of representation in a world saturated with images and refer to the cultural filter of other images (moving and still) through which we see the world. But they look like copies, further complicating the cycle of representation in which they are enmeshed (RESPINI, 2012, p.19)³⁸.

Há, como se percebe, muita teatralidade em seu trabalho e, principalmente nessa série, ela se propôs a representar atrizes, o que é tão latente em seu trabalho que em 2007 Mônica Siedler defende a dissertação “Autorretratos de Cindy Sherman e a teatralidade: um estudo para o movimento e montagem da performance 1 (UMA)”. A autora identifica na obra de Sherman a teatralidade, que se evidencia no jogo de transformação de sua autoimagem, quando a artista oscila entre uma personagem e outra, permitindo que o observador perceba o seu disfarce e, também, a pose e o grotesco. As vestimentas também conferem um reforço a essa teatralidade exagerada, como explica a autora:

[...] Nota que se a aproximação do trabalho da artista ao universo da representação teatral se dá por uma noção implicação teatral como exagero, falsidades, *fake*, disfarce, ou seja, pela artimanha de se de se fingir ser outra coisa que não se é. De fato, em cada fotografia, Sherman aparece com uma identidade diferente e faz isso

³⁸ Eles [os Stills] exploram a complexidade da representação em um mundo saturado de imagens e referem-se ao filtro cultural de outras imagens (móveis e estáticas), através do qual vemos o mundo. Mas eles se parecem com cópias, o que complica ainda mais o ciclo de representação em que estão enredados (RESPINI, 2012, p.19).

através de roupas, adereços, maquiagem, próteses, posturas gestuais, mudança de ambientação em que as figuras atuam, iluminação (SIEDLER, 2007, p.47).

Siedler ainda reconhece que “o termo extrapola o limite do teatro e serve como referencial importante para entender e descrever os modos de comportamento social” (SIEDLER, 2007, p. 37). Por abranger não só o teatro, mas outros segmentos, as artes visuais também discutirão esse tema. Rosalind Krauss, no livro “Caminhos da Escultura Moderna”, discute a teatralidade presente em esculturas do início do século XX e indaga que a despeito de qualquer polêmica que o termo venha a implicar nas Artes Visuais, o importante é compreender quais os motivos que o artista busca ao lançar mão desse termo para convertê-lo em algo estético, conforme explica:

[...] “teatralidade” é um termo de sentido amplo, que se pode vincular tanto à arte cinética como à arte de luzes, e à escultura ambiental e aos quadros vivos, além de à artes performáticas mais explícitas, como os *hapennings* ou os acessórios cênicos construídos por Robert Rauschenber para as coreografias de Merce Cunningham. [...] devemos procurar esclarecer a noção de teatralidade. Isso por ela ser demasiado densa e confusa. Está repleta de contradições internas, de motivos e intenções conflitantes. A questão não é saber se determinados artistas pretenderam apoderar-se do espaço do palco ou explorar o tempo dramático projetado pelo movimento real; a questão é saber por que pretenderiam eles apoderar-se ou fazer uso dessas coisas e com que objetivos estéticos (KRAUSS, 2001, p.247).

Ainda abrangendo a teatralidade, a forma que Cindy Sherman se porta nas fotografias revela muito sobre qual ideia ela gostaria que as personagens transmitissem. Ela não gosta de ver emoções fortes retratadas, mas algo que fosse inexpressivo e por isso foi buscar inspiração nos *stills* de filmes europeus por achar que neles as mulheres tinham uma expressão mais neutra. Por apresentar expressões faciais que comunicam pouco ou expressões tão ambíguas, as vestimentas que as personagens portam ganham força e se tornam importantes em sua obra, pois *gritam* uma mensagem que os rostos, muitas vezes neutros, não conseguiram transmitir. E a soma de ambos é o que confere a ambiguidade de suas fotografias, como a artista ressalta:

The clothes make them seem a certain way, but then you look at their expression, however slight it may be, and wonder if maybe “they” are not what the clothes are communicating.[...] There are so may levels of artifice. I like that whole jumble of ambiguity (SHERMAN, 2001, p.9)³⁹.

Sherman é diretora e atriz de seus *Film Stills* e, ao escolher as roupas, penteados e maquiagens das personagens na cena, se torna também maquiadora, cabeleireira e figurinista. É interessante notar que Sherman se inspira em filmes da década de 1940, 50 e 60, e nesses períodos o cinema vivia a sua chamada “Era de Ouro” e era um dos principais

³⁹ “As roupas as fazem parecer de certa maneira, mas então você olha para sua expressão, por menor que seja, e me pergunto se talvez “elas” não são o que as roupas estão se comunicando. [...] Há tantos níveis de artifício. Eu gosto de toda essa confusão da ambiguidade” (SHERMAN, 2001, p.9). Tradução minha.

entretenimentos: nos estúdios havia seus próprios figurinistas que, com o cinema, se transformaram em um disseminador de moda. Lojas de departamento abriam seções com roupas inspiradas nas que apareciam nos filmes. Para Cally Blackman, “o cinema democratizou o império da moda ao fazer do glamour algo acessível” (BLACKMAN, 2012. p.10)

Aos escolher trabalhar a partir de filmes dos anos 1940, 50 e 60, Sherman tem como desafio vestir-se como as atrizes dessas épocas. Como amante da moda desse período, ela comprou em brechós a maioria das roupas dos retratos. Sobre essa experiência Cindy Sherman afirma “em Buffalo, eu comprava muitas roupas de brechós, em parte porque brechós eram o que eu podia pagar, em parte porque eu não gostava de nada das lojas comuns” (SHERMAN, 2001, p.9).⁴⁰ A escolha por roupas *vintage* se dava não só nas fotografias mas também no seu dia a dia, e isso fazia Sherman parecer um pouco deslocada do meio artístico em que, segundo ela, todos usavam preto. Desde a faculdade isso já havia se tornado um hábito, e as roupas que eram destinadas à composição das personagens Sherman passou a usar no dia a dia.

No primeiro capítulo falamos sobre as primeiras séries da artista, nas quais explorava a transformação de seu rosto por meio da maquiagem, de forma que estava revelando algo de pictórico em seu trabalho. Durante o tempo em que esteve na Universidade de Buffalo, muitas de suas séries mostravam como a maquiagem recebia uma atenção especial, quando ela não era o foco do trabalho. Na década de 1970, havia uma ambivalência a respeito do uso da maquiagem. Como o movimento hippy tinha como uma ideologia cultivar uma aparência natural, a maquiagem não era muito aceita pelos adeptos. Por outro lado, no final da década de 1970 surgia a tendência da moda disco e o movimento punk, nos quais a maquiagem tinha uma relevância. Sherman esteve sob a influência de ambos: “Sob o *au naturel* da ideologia hippy dos tempos de colégio, eu poderia novamente brincar sem culpa e livremente com a maquiagem, como se fosse pintura, eu suponho” (SHERMAN, 2001, p.9)⁴¹. Apesar de poder fazer uso da maquiagem nessa série, a artista preferiu não explorá-la tanto como fazia no passado. Preferiu, ao contrário, fazer um uso mais tradicional dela:

Early on I'd done several series where I'd used make up much more theatrically than in the Film Stills, shading planes of my face with shadow to alter the shape. [...] I was experimenting with make up more in a more

⁴⁰ “In Buffalo I'd bought lots of clothes from thrift stores, partly because thrift were all that I could afford, partly because I didn't like anything in regular stores anyway” (SHERMAN, 2001, p.9) Tradução minha.

⁴¹ “So under the *au naturel*, hippy ideology of my college days, I could once again play free with makeup- like with paint, I suppose” (SHERMAN, 2001, p.9). Tradução minha.

traditional way: trying to look either more or less made up, fair or dark, or from different decades. I wasn't trying to make women look older or haggard or tired or thinner or fatter or anything like that. I wasn't inexperienced with makeup then. I thought that just putting on some eyebrow pencil I was going to look "so different" (SHERMAN, 2001, p.12)⁴².

A maquiagem não é vestimenta, mas assim como a vestimenta ela é um elemento que revela sobre a identidade das pessoas. No teatro e no cinema, ela se mostra como um elemento que deve estar em sintonia com os figurinos. Por isso, de certa forma, ela é vista nesse trabalho também como uma extensão das vestimentas. Cindy Sherman, à medida que a série progredia, começou a fazer listas de tipos de personagens e cenas que estavam faltando em seu grupo de imagens e planejava quais gostaria de fazer. Para os espaços externos, a artista tomava nota enquanto saía pela cidade, observando a arquitetura que poderia lhe servir de plano de fundo ou cenário. Planejando dessa forma, as vestimentas e a atuação estariam em perfeita harmonia para que a cena proposta pudesse transmitir a mensagem ao observador (SHERMAN, 2001).

Amanda Cruz percebe que "personagens semelhantes aparecem em diversas fotografias, resultado em minisséries dentro de um grupo maior" (CRUZ, 1997, p.10), o que se percebe nas primeiras seis fotos que integraram o primeiro grupo que Sherman expôs na Halls Walls. A secretária de *Untitled #23*, por exemplo, também aparece em três diferentes fotografias, o que também sugere uma minissérie dentro da série maior. Outras fotografias podem ser associadas umas às outras pelo fato de sugerirem tipos de personagens ou de cena, como a dona de casa, a secretária, a mulher vulnerável, a cena de *voyeur*, a louca, a romântica, etc. Nesse sentido, proponho agora analisar algumas imagens da série organizando-as por grupos e buscando, assim, construir uma iconografia baseada nas roupas utilizadas.

3.1 A dona de casa

Um dos estereótipos que Cindy Sherman explora nessa série é o de dona de casa. Em diversos *Stills* Cindy Sherman aparece vestindo saias godê e vestidos drapeados remetendo à silhueta dos anos 1950, regida pelo *new look* criado por Christian Dior. Essa silhueta deixava a mulher com aparência frágil e extremamente feminina, oposta à ideia de independência que

⁴² "No começo eu fiz muitas séries onde eu usava maquiagem com mais teatralidade do que nos Film Stills, esfumando os ângulos do meu rosto com sobra de olhos para alterar a forma. [...] Eu estava experimentando a maquiagem de uma forma mais tradicional: tentando parecer mais ou menos maquiada, ou encantadora ou sombria, ou de outras décadas. Eu não estava tentando fazer uma mulher parecer mais velha ou abatida ou cansada ou mais magra ou mais gorda ou qualquer coisa do tipo. Eu era inexperiente com maquiagem então, eu pensei que apenas colocar um lápis de sobrancelhas eu iria parecer 'tão diferente'" (SHERMAN, 2001, p.12). Tradução minha.

as mulheres conseguiram com os direitos conquistados nas décadas de 1920 e 1930 (POLLINI, 2007, p.61).



Imagem 24: Richard Hamilton. O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes? 1956. Colagem. Fonte: <https://goo.gl/kFETdp>

Outro tipo de imagem da mulher da década de 1950 apropriada por Sherman é da dona de casa perfeita. Nessa época difundia-se a ideia de que a mulher trabalhadora deveria voltar para casa e cuidar do lar, dos filhos e do marido. A imagem da boa e bela dona de casa era cultuada em filmes, revistas e livros. Eric Hobsbawm (1995) afirma que nessa época o triunfo do mercado de massas se baseava na satisfação das necessidades tanto espirituais quanto materiais dos consumidores, ao “vender não só as latas de sopa, mas a felicidade familiar” (HOBBSAWM, 1995, p.89).

Com os avanços tecnológicos da época, cuidar da casa tornava-se uma tarefa fácil e sobrava mais tempo para que as mulheres pudessem cuidar da sua aparência. Toda dona de casa deveria estar impecavelmente maquiada, bem vestida e usando um digno avental⁴³. A

⁴³ Ver: <http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/anos-50-parte-3-moda-feminina.html>

colagem de Richard Hamilton *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* (Imagem 24) representa essa ideia de lar perfeito, facilmente adquirida por meio de um catálogo de compras.

Em outro momento, a arte também se ocupou em representar esse cotidiano doméstico, como por exemplo na obra de Johannes Vermeer (Imagem 25), pintor holandês reconhecido por suas paisagens cortesias e retratos. Para Anna-Carola Kraube, Vermeer não só documenta a vida quotidiana, mas também produz quadros educativos, onde mensagens ocultas mostravam a forma certa ou errada de se viver (KRAUBE: 2001, p.47). Nesse contexto, ele representava mulheres concentradas em tarefas solitárias como: tecendo um bordado, lendo uma carta ou tocando um instrumento musical, que poderia ter ou não uma mensagem subliminar.



Imagem 25: Johannes Vermeer, A leiteira, 1657-1658. Pintura. Fonte: <https://goo.gl/u8Zq4k>

Nos *Stills*, Sherman também explora essa ideia de mulheres em ações que representam o cotidiano doméstico. Em *Untitled #3* (Imagem 29), *Untitled #10* (Imagem 27), *Untitled#35* (Imagem 26) e *Untitled #84* (Imagem 28), apesar de representar o mesmo tipo de personagem, ou seja, a dona de casa, Sherman apresenta donas de casa que se diferenciam por suas vestimentas, mas que são facilmente identificadas como donas de casa por dois elementos: o avental e o cenário (uma cozinha).



Imagem 26: Cindy Sherman, Untitled #35, 1978. Fotografia. Fonte: <https://goo.gl/15Tmte>



Imagem 27: Cindy Sherman, Untitled#10, 1978. Fotografia: Fonte <https://goo.gl/vOIx7Z>



Imagem 28: Cindy Sherman, Untitled #84, 1978. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/HJQg4p>

Em *Untitled #35* (Imagem 26), a personagem com ares de *matrona* encarna a imagem da dona de casa tradicional da década de 1950, com seu vestido godê estampado, sapatos pretos lustrosos, meia calça e um avental. Se não fosse por esse último elemento (o avental), a leitura que poderia ser feita dessa fotografia é de uma mulher parada em frente a uma porta; o avental somado aos outros elementos, remete à ideia de dona de casa, cuidando do lar, seja organizando ou cozinhando. Além do avental, também há o lenço nos cabelos, que pode ser um acessório, mas também pode ser usado para manter arrumado o cabelo durante os afazeres domésticos ou protegê-lo da poeira. Os casacos pendurados ao seu lado indicam que ela pode estar no meio de uma atividade diária, de recolher os casacos e pendurá-los num armário.



Imagem 29: Cindy Sherman, *Untitled#3*, 1977. Fotografia. Fonte: <https://goo.gl/X83o6l>

Já em *Untitled Film Still #84* (Imagem 28) e *Untitled #10* (Imagem 27), Sherman representa uma dona de casa de aparência mais jovem. Ela chegou do supermercado com suas compras em um saco de papel que acabara de rasgar. Assim como em muitas fotografias dessa série, Cindy Sherman simula uma conversa com alguém que permanece oculto. Seus olhos não desviam dessa pessoa enquanto ela apoia a mão esquerda sob os joelhos e direciona a mão direita para recolher as compras que se espalharam pelo chão com a queda do saco de papel que rasgara. Ela ainda mantém sob os ombros o casaco que usara para ir às compras. O casaco é de tom escuro com estampa xadrez. Os pés estão calçados de botas de veludo *boho*,

uma tendência da década de 1970. Não só as botas mas o conjunto de blusa branca e saia estampada, são elementos da moda usados na época. A blusa com a manga mais larga nas extremidades e a estampa *pasley* da saia relembram o movimento hippie, que influenciou amplamente a moda da década de 1970. Nessa fotografia, Cindy Sherman também quis experimentar um pouco de maquiagem mais evidente com olhos delineados de preto. E esse conjunto de vestimenta e maquiagem reforça a ideia de juventude da personagem. As painéis ao fundo, as compras que caem, a atitude servil de recolher as compras e não ser ajudada pela pessoa com quem ela conversa, reforçam a ideia de dona de casa.

Esse conceito de dona de casa já havia aparecido desde a primeira versão de *Untitled Film Stills*, quando a artista decide incluir esse tipo de personagem, essa voluptuosa mulher cuja atenção foi roubada no momento em que ela lava as louças. Mais uma vez, o cenário (cozinha) e o elemento da vestimenta (avental) são o que permitem associar a personagem com o estereótipo de dona de casa.

Com personagens que interpretam o mesmo papel, mas com diferentes cenários, poses e roupas, Sherman consegue resultados diferentes e incentiva o espectador a pensar sobre diversos tipos de donas de casas existentes e quais elementos da vestimenta, dos acessórios ou cenários podem permitir ao observador identificar as personagens como donas de casa.

3.2 A Secretária

Quando Cindy Sherman chega a Nova York e começa a trabalhar na Artist Space, ela realizava pequenas performances ao ir para o trabalho vestida como alguma personagem. No Capítulo 2, mostramos que certa vez ela decidiu ir como uma secretária dos anos 1950, caracterização registrada por Helene Winer (Imagens 25 e 26). Naquela ocasião Sherman foi caracterizada como secretária para um trabalho no qual exercia uma função análoga, recepcionista. Essa ação redundante permite ser lida sob a perspectiva da performance, e Sherman estava ciente que apresentar-se dessa forma às pessoas lhes causava alguma reação, quando afirma que “it was too strange leaving the gallery to go home and being on the streets of the city as a character other than myself. I felt vulnerable, I thought, If I looked weird I will attract weirdoes” (SHERMAN, 2001, p.11)⁴⁴. A ideia de vestir-se como secretária ao ir ao trabalho pode

⁴⁴ “Era estranho deixar a galeria para ir pra casa e estar nas ruas da cidade como uma personagem que não fosse [ela] mesma. [Ela] se sentia vulnerável, e achava que, se parecesse estranha iria atrair estranhos” (SHERMAN, 2001, p.11). Tradução minha.

ter sido abandonada enquanto performance, mas ela traz essa personagem para a série *Untitled Film Stills*.

Numa sequência de três fotografias, Cindy Sherman interpreta uma secretária que tem sob pano de fundo Nova York. Interessante notar que a personagem dona de casa discutida no item 3.1, e a própria personagem secretária em que ela se caracterizou para ir trabalhar na Artist Space, seguem a fórmula: figurino + cenário + ação que ajudava a construir o estereótipo. Aqui a personagem não aparece em seu local de trabalho, mas nas ruas de Nova York, talvez apressada a caminho do trabalho. E esse é o cenário menos óbvio a se pensar para o registro desse tipo de personagem, mas não menos relacionado ao seu estereótipo, que se relaciona ao ambiente corporativo, ao ambiente urbano, e é facilmente reconhecida transitando pelas ruas com seus uniformes a caminho do trabalho ou de casa.

O fotógrafo alemão Auguste Sander fez durante uma década uma compilação de diversos tipos de pessoas da sociedade alemã e classificou-as pela ocupação que exerciam na sociedade. Esse trabalho ganhou o nome de *Pessoas do Século 20* e foi classificado em três tipos: *Stamm-mappe* (formado por camponeses e agricultores); profissões que significavam o fundamento da vida cívica (advogados, parlamentares e banqueiros); e a população marginalizada (deficientes mentais, ciganos e mendigos). E um dos registros mais famosos dessa série, *Uma secretária do oeste da Alemanha de uma rádio em Colônia* (Imagem 30 e 31), Sander insere no grupo das pessoas que integram o fundamento da vida cívica:



Imagem 30: August Sander. Uma secretária do oeste da Alemanha de uma rádio em Colônia, 1932 (impresso em 1995). Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/ACWwn4>



Imagem 31: August Sander. Uma secretária do oeste da Alemanha de uma rádio em Colônia. 1932 (impresso em 1995). Fotografia. Fonte: <https://goo.gl/BBXsEP>



Imagem 32: Elsa Schiaparelli, Tailleur Escrivaninha, 1936. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/dFe8yb>



Imagem 33: Salvador Dali, Venus de Milo com Gavetas. 1964. Gesso pintado com puxadores de metal e pom poms. Fonte: <http://goo.gl/q75n3u>



Imagem 34: Elsa Schiaparelli, ilustração para o Tailleur Escrivaninha, 1936. Desenho. Fonte: <https://goo.gl/f51aIH>

A mulher de ares entediada, que não abandona o cigarro, aparece sentada numa cadeira trajando um vestido de cetim escuro, com gola alta e bordado feito à mão – a silhueta lânguida é típica da moda anos 1930 e, por isso, não se identificam o rigor e a seriedade, por exemplo, das secretárias de Cindy Sherman, fato que permite pensar que as vestimentas estão condicionadas ao local de trabalho, às convenções, aos protocolos e à moda da época. Não fosse pelo título da obra, talvez não identificássemos a mulher como uma secretária.

Assim como Sander, Cindy Sherman parte da ideia dessa figura que povoa o ambiente urbano para construir a sua secretária. Sobre a inspiração para a personagem a artista explica:

I was fascinated by downtown then I knew it pretty well since at the time Fulton Street was the farthest north I'd lived [...] I remember seeing so many secretaries in the streets, who then all wore high heels; it was right before the transit strike of 80⁷, which was when they started wearing sneakers with suit (SHERMAN, 2001, p.13)⁴⁵.

Essa imagem de secretária eficiente também já fora representada na moda por Elsa Schiaparelli com seu *tailleur gaveta* (Imagens 32 e 34). A estilista, que flertou em vários momentos com a Arte e teve uma relação estreita com artistas do movimento surrealista como Dalí e Man Ray, concebeu o traje de secretária inspirado na escultura de Salvador Dalí, *Vênus*

⁴⁵ “Eu era fascinada pelo centro da cidade, então eu o conhecia muito bem desde o tempo que a Fulton Street era o lugar mais longe no norte que já morei [...] Eu lembro de ver muitas secretarias nas ruas, e todas calçavam salto alto, isso foi antes greve do transporte público da década de 80, quando ela começaram a calçar tênis com seus terninhos” (SHERMAN, 2001, p.13). Tradução minha.

de Milo com gavetas de 1964 (Imagem 33). Em sua roupa, as gavetas não só se referem à escultura como também ao mobiliário de escritório, à escrivaninha, ao móvel em frente do qual as secretárias passavam grande tempo sentadas.

Cindy Sherman, ao elaborar o figurino da personagem, pensou em características como a elegância, a seriedade e a ética da profissão. Nas fotografias tiradas por Helene Winer em locais próximos a Artist Space, Sherman aparece usando conjunto de terninho com três botões, saia lápis, camisa branca e sapatos com salto. O corte das roupas é bastante parecido com a alfaiataria da década de 1960, bem como a gola mais larga da camisa branca e do terninho, o que significa que essa pode ser uma das roupas que Sherman adquiria em brechós ou em bazares do exército da salvação. A artista também escolheu um chapéu branco com fita preta e a maquiagem deu destaque aos olhos com delineador preto. Em *Untitled # 22* e *Untitled#23* (Imagens 35 e 37), a artista ainda complementou o figurino com uma pequena bolsa de mão.



Imagem 35: Cindy Sherman, *Untitled#22*, 1978.
Fotografia.
Fonte: <http://goo.gl/AVklhu>



Imagem 36: Cindy Sherman, *Untitled#21*, 1978.
Fotografia.
Fonte: <http://goo.gl/JC0xuv>



Imagem 37: Cindy Sherman #23, Untitled, 1978. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/46LL0U>



Imagem 38: A atriz Janet Leigh em cena do Filme Psicose de Alfred Hitchcock, 1961. Fonte: <http://goo.gl/5ZIZ3j>

Outra referência que Cindy Sherman pode ter usado para a construção dessa personagem é Alfred Hitchcock, pois ela já demonstrara que a estética dos filmes do diretor fora uma referência para a construção dos seus *Stills*. Ademais, a secretária de Sherman possui muitas características da secretária Marion Crane, interpretada por Janet Leigh no filme *Psicose* (1961) de Hitchcock.

Na trama, a secretária foge da cidade depois de ter roubado 40 mil dólares de seu patrão e acaba sendo morta pelo dono de um motel no qual ela se hospeda durante a fuga. Cindy Sherman se inspirou visivelmente no visual da personagem de *Psicose*, cabelo curto loiro e nas roupas, remetendo ao uniforme de secretária. Não só as roupas e o visual parecem ter sido inspirados em *Psicose*, mas o clima da cena, o olhar da personagem, que evoca certo mistério. À primeira vista ela pode apenas estar em trânsito para o trabalho, mas se tratando das personagens de Sherman, podem também estar em alguma situação difícil (SHERMAN, 2001)⁴⁶.

No caso da personagem secretária, essa ambiguidade também é reforçada pelas roupas, que transmitem uma mensagem, mas a ação da personagem sugere outra. Ela poderia ser somente uma secretária bem vestida a caminho de seu trabalho, mas o enquadramento e o olhar da personagem sugerem mais. Rosalind Krauss vê na sequência dessas três fotografias uma personagem diferente em cada uma. E cada detalhe, gesto e enquadramento definem o estilo da fotografia de Cindy Sherman e a leitura que podemos fazer de cada *Still*. A respeito, a autora afirma:

Take the group of images that includes #21, #22, and #23. In all three, Sherman wears the same costume, a dark, tailored suit with a white collar and a small straw cloche pulled onto a mop of short blond curls. But everything else changes from one still to the next: as in the first, #21, the register is close-up taken at a low angle; in the second, #22, a long shot intricates the character amid a complication of architectural detail and the cross fire of sun and shadow; and the last, #23, frames the figure in medium shot at the far right side of the image against the darkened emptiness of an undefined city street and flattened by the use of a wide-angle lens. And with each reframing and each new depth-of-field and each new condition of luminosity, "the character" transmogrifies, moving from type to type and from movie to movie. From #21 and the Hitchcock heroine to #23 and the hardened film noir dame, there is no "acting" involved. Almost every single bit of the character—which is to say, of each of the three different characters—is a function of work on the signifier: the various things that in film go to make up a photographic style (KRAUSS, 1993, p.9)⁴⁷.

⁴⁶ “Essas mulheres estão em seu caminho para onde a ação se dá (ou para sua condenação) ...ou acabaram de sair de um confronto (ou um encontro)” (SHERMAN, 2001, p.9).

⁴⁷ “Pegue o grupo de imagens que inclui #21, #22 e #23. Em todas as três, Sherman usa o mesmo traje: um terno escuro com um colarinho branco e uma pequena cloche de couro, peruca de cachos loiros e curtos. Mas tudo muda de um *Still* para o próximo: como no primeiro, #21, o registro é close-up tirado de um ângulo baixo; no segundo, #22, uma tomada que intrica a personagem no meio de uma trama de detalhes arquitetônicos e o cruzamento do raio de sol e a sombra; e o último, #23, enquadra a figura no meio da fotografia no lado direito da

Krauss, em consonância com a autora feminista Judith Williamson, acredita que nos *Stills* de Sherman a feminilidade e o estilo visual são elementos indissociáveis. Para Williamson, nos *Stills* somos forçados a ver algum tipo de feminilidade que Sherman está apresentando. E para ela, a feminilidade é a própria imagem. Dessa forma, Krauss também reconhece que não há uma personagem que fale sozinha; o que existe na obra de Sherman são *personas* construídas a partir de imagens que o público já conhece e sabe identificar justamente por serem estereótipos.

Nesse sentido, as vestimentas possuem um papel central pois evocam à memória do expectador o tipo de mulher a que pertencem. Camila Leite Araujo afirma que “é como se a vestimenta, o cabelo e a pose fossem atributos suficientes para uma mulher ser considerada sensual, ou não sensual, por exemplo” (ARAÚJO, 2012, p.9). Nesse sentido, o espectador também possui um papel importante, pois a manipulação desses estereótipos existe graças a ele. Angela Prada afirma que esta hábil manipulação dos estereótipos femininos que Sherman representa em uma performance, orientada com o seu próprio corpo, aponta para o jogo de aparências que nós, participantes e consumidores dessas imagens, também parecemos experienciar (PRADA, 2012).

3.3 Mulher vulnerável

Outro estereótipo que Cindy Sherman explora nessa série é o de mulher vulnerável, o que fica muito evidente em algumas fotografias e em outras, implícito. São mulheres que, seja pela vestimenta, seja pela pose, seja pelo cenário, pelo enquadramento da câmera, ou pela soma de todos esses elementos, parecem demonstrar que estão sob algum tipo de risco. Sherman via nos filmes que a inspiraram que as mulheres sempre estavam sob algum risco de vida ou envolvidas em alguma trama misteriosa, então tentou reproduzir esse tipo feminino nos *Stills*. A respeito, a artista afirma:

They were women struggling with something but didn't know what. The clothes make them seem a certain way but then you look at their expression however

imagem contra o vazio escurecido de uma rua da cidade, indefinido e achatado pelo uso de uma lente grande angular. E a cada reenquadramento e cada nova de profundidade de campo e cada nova condição de luminosidade, "a personagem" transmuta, movendo-se de um tipo para outro tipo e de filme para filme. De #21 e a heroína de Hitchcock a #23 e a dama de filme *noir*, não há "ação" envolvida. Quase todas personagens – que quer dizer, de cada um das três personagens diferente há uma função do trabalho no significado: as várias coisas que no filme que vão definir um estilo fotográfico” (KRAUSS, 1993, p.9). Tradução minha.

slightly it may be, and wonder if maybe “they” are not what the clothes are communicating (SHERMAN, 2001, p. 9)⁴⁸.

Assim como no estereótipo de secretária, Cindy Sherman optou por representar as personagens em cenas exteriores, sempre dando a impressão de estar sob um olhar vigilante, como se estivesse acabando de sair de um embate ou pronta para um. A artista explica que: “Some of the women in the outdoor shots could be alone, or being watched or followed – the shots I would choose were always the ones between the actions” (SHERMAN, 2001, p.9)⁴⁹. Isso sugere que, ao mesmo tempo em que elas pudessem estar em perigo, também poderiam fornecer algum tipo de perigo. A inspiração para representar esses tipos surgiu dos filmes antigos, como a artista elucida:

I’m not sure If I was yet aware of the fact that in most early films, women who don’t follow the accepted order of marriage and family, who are strong, rebellious characters, are either killed off the script or see the light and become tamed, joining a nunnery or something. Usually they die. I think I must unconsciously drawn to those types of character (SHERMAN, 2001, p.9)⁵⁰.

Camila Leite Araújo (2012) e Fabio Luiz Oliveira Gatti (2009) percebem a maioria das personagens da série como mulheres que estão sob algum tipo de risco. E como a obra de Sherman permite múltiplas interpretações, Gatti acredita que “na maioria de suas imagens, a artista interpreta mulheres inocentes e desprotegidas prestes a serem assassinadas” (GATTI, 2009, p.10).

Se em algumas fotografias a vestimenta pode não estar em consonância com o que Sherman gostaria de comunicar, ou seja, a roupa comunica uma mensagem e a atuação dela comunica outra, no caso de algumas imagens nas quais notamos a presença dessa mulher vulnerável, percebemos que há uma grande sintonia entre vestimenta, cenário e pose. Sob esse viés, destacamos as fotografias *Untitled#48 (Imagem 39)*, *Untitled#54 (Imagem 40)* e *Untitled#83 (Imagem 42)*, conhecida como *The Hitchhiker* e tirada por Charles Sherman, pai da artista, e se tornou uma das fotografias mais emblemáticas da série justamente pela tensão que contém nela. De costas para a câmera e encarando a estrada que desaparece após a curva,

⁴⁸ “Eram mulheres que lutavam com alguma coisa, mas eu não sabia o quê. As roupas as faziam parecer de certa maneira, mas então você olha para suas expressões e por mais leve que possam ser, e me pergunto se talvez “elas” não são o que roupas estão se comunicando” (SHERMAN, 2001, p. 9). Tradução minha.

⁴⁹ “Algumas das mulheres nas cenas exteriores poderiam estar sozinhas, ou sendo vigiadas ou perseguidas, as fotografias que eu escolheria estavam sempre aquelas que estavam entre uma ação” (SHERMAN, 2001, p.9). Tradução minha.

⁵⁰ “Eu não estou certa se eu estava consciente do fato de que nos filmes antigos, as mulheres que não aceitavam um pedido de casamento e família, ou que são fortes, personagens rebeldes, são mortas na trama ou veem uma luz e se tornam domesticadas, ou se juntam a um convento ou algo. Normalmente elas morrem. Eu acho que devo ter sido inconscientemente atraída para esses tipos de personagens” (SHERMAN, 2001, p.9). Tradução minha.

a personagem se mostra em sua total vulnerabilidade. Para a composição do figurino, Cindy Sherman escolheu peruca loira, camisa branca, saia com estampa xadrez, tênis Keds e meias brancas. As roupas são singelas e femininas e conferem um ar de inocência à personagem. A mala completa o figurino e mostra que a personagem talvez estivesse em uma tentativa de fuga da cidade, ou apenas não tivesse dinheiro para pagar uma passagem e decide arriscar-se ao pegar uma carona com um desconhecido.

Untitled #54 também explora essa ideia da personagem estar sob perigo por conta de um inevitável encontro com um desconhecido que vai lhe causar algum tipo de mal. Visivelmente inspirada em Marilyn Monroe, a personagem caminha sozinha na rua à noite. O figurino, um conjunto de terninho e saia, sobretudo e bolsa de couro, confere elegância à personagem. Pelo fato de ela ter sido fotografada enquanto caminhava, as roupas apresentam um movimento interessante na foto. Anos mais tarde, a fotografia inspiraria Mario Testino em uma campanha publicitária da Burberry (Imagem 41), que traz Kate Moss vestindo o tradicional *trench coat* da marca, caminhando sozinha pela rua enquanto é seguida por um carro. Sherman ainda realizou outra que dá sequência a esse, *Untitled #55*, onde a personagem aparece parada contemplando algo; a luz nessa é quase escassa e faz com que sua figura quase desapareça na penumbra.

Se em *Untitled #48* e *Untitled #54* as personagens aparentam estar sob algum tipo de risco, em *Untitled #83* a personagem aparenta tanto oferecer algum tipo de risco quando estar sob risco. Observada por trás de um corrimão, a personagem que caminha entre arbustos e árvores na rua, parece estar sendo vigiada (e ela tem consciência disso, pois parece querer passar incógnita na rua). O *trench coat* não parece ter sido vestido para proteger a personagem do frio ou da chuva, mas parece ser um disfarce, uma forma de passar despercebida, assim como os óculos que não permitem ver completamente seu rosto. Ainda complementam o misterioso figurino, um jornal e peruca de cabelos negros e curtos. Talvez Cindy Sherman estivesse representando aqui uma informante, uma agente ou uma cúmplice, ou até mesmo uma criminosa fugitiva que tenta passar despercebida. São múltiplas leituras que se podem realizar da situação dessas três personagens, mas algo que elas possuem em comum é aparentar estar sob algum tipo de risco, o que fica evidente pela forma que a artista combina seu estilo de fotografar, sua atuação e, principalmente, as vestimentas.



Imagem 39: Cindy Sherman Untitled #48. 1979. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/4yph1q>



Imagem 40: Cindy Sherman Untitled #54. 1979. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/6Yn28f>



Imagem 41: Mario Testino. Kate Moss usa casaco Burberry em campanha de Outono / Inverno da marca, 2005. Fotografia. Fonte: <https://goo.gl/znekmF>



Imagem 42: Cindy Sherman Untitled #83. 1979. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/injFi>

3.4 Cena de *voyeur*

Dentro do viés da vulnerabilidade feminina, Cindy Sherman também fotografou cenas de voyeurismo, onde as personagens aparecem em momentos de intimidade no banheiro ou no quarto, remetendo a uma prática do cinema que Machado (1997) acredita ser sua essência. Para ele, a concepção do cinema como um lugar onde se pode espiar o outro é um terreno propício para a manifestação do voyeurismo. Para ele, o “pecado original do voyeurismo está na base do próprio dispositivo técnico do cinema” (MACHADO, 1997, p.125).

Adriel Martins Visoto (2014) observa na produção fotográfica da arte contemporânea um interesse por parte dos fotógrafos a temas ligados à intimidade e sua exposição. Desse modo, o artista/fotógrafo assume o papel do *voyeur*, incorporando essa ação de vigiar o outro ou de exibir-se ao cerne da linguagem da fotografia e ao cerne das discussões em arte. Para Visoto, “a linguagem fotográfica carrega de alguma forma a essência do voyeurismo (VISOTO, 2014, p.7). É essa essência que Cindy Sherman vai buscar para construir as cenas em que as personagens estão sob um olhar voyeur, olhar esse que é da artista e que ela obriga o observador a ter sobre ela. A respeito, Sherman afirma: “Some of the photographs are meant to be solitary woman and some are meant to allude to another person out side of the frame” (SHERMAN, 2001, p.12)⁵¹.

Untitled #14 é um dos exemplos em que realmente parece ter uma pessoa na fotografia. A fumaça de cigarro faz referência a uma terceira pessoa, mas ao olharmos o espelho que reflete a parte oposta do cômodo não captado pela câmera, não conseguimos ver a pessoa. Nas outras cenas, Sherman usou outros recursos, como uma porta entreaberta, o ângulo, o enquadramento, a fim de dar a impressão de que a personagem está sendo observada. As vestimentas, por sua vez, possuem um papel essencial, pois conferem sensualidade às personagens requerido pelo clima voyeur. Em *Untitled #81*, a mulher de cabelos negros se olha no espelho enquanto é observada por outra pessoa do lado de fora do banheiro. A camisola branca é de um tecido tênu e levemente plissado, com detalhes de rendas nas costas e na bainha, que delinea perfeitamente as curvas do corpo sem revelar muito, tornando interessante esse jogo *revelar e esconder*.

⁵¹ “Algumas fotografias são de mulheres solitárias e outras aludem a umas pessoas de fora do enquadramento” (SHERMAN, 2001, p.12). Tradução minha.



Imagem 43: Cindy Sherman, *Untitled #81*, 1980. Fotografia

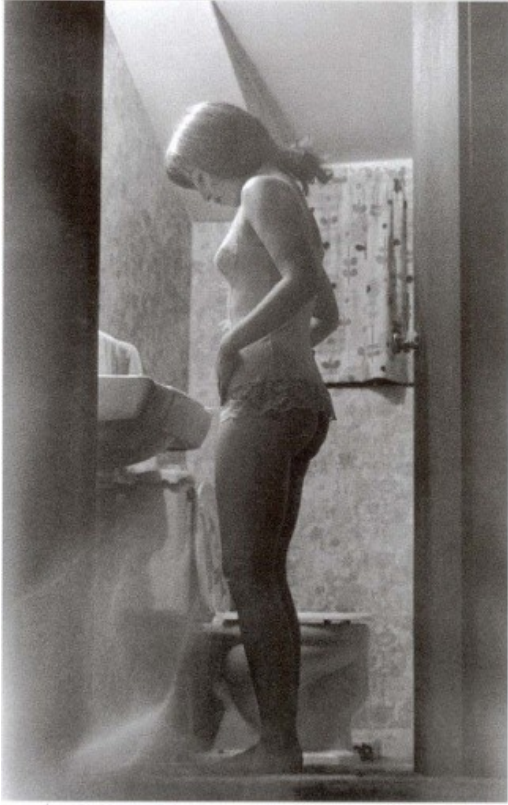


Imagem 44: Cindy Sherman. Untitled #14, 1979. Fotografia. Fonte: <https://goo.gl/jeJU4L>



Imagem 45: Cindy Sherman. Untitled# 2, 1977. Fotografia Fonte: <http://goo.gl/qQPIyT>



Imagem 46: Cindy Sherman. Untitled #52, 1979. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/hqIkMn>

Outras duas cenas se passam no banheiro, e para elas Cindy Sherman escolhe elementos que remetem à intimidade desse ambiente: a mulher que se despe para o banho e se encontra apenas vestida com sua lingerie. A mulher que se contempla no espelho, apenas coberta por uma toalha de banho, aqui impede que o observador contemple sua nudez.



Imagem 47: Cindy Sherman. *Untitled #36*, 1979.
Fotografia. Fonte: <https://goo.gl/8Zj8lh>

O voyeurismo é visto por muitos como uma psicopatia de uma pessoa que tem prazer sexual ao observar a outra, ou que observa o outro sem o consentimento desta, ou até mesmo a prática obsessiva de *stalkear* alguém com o intuito de saber detalhes sobre sua vida. De certa forma, essas condutas são vistas como um risco para quem é objeto do voyeurismo. Mas nas fotos de Cindy Sherman as personagens parecem estar conscientes da observação e parecem muito à vontade com isso. Dessa forma, nas cenas que se passam no quarto, outro lugar íntimo, as mulheres parecem estar sob o olhar vigilante do parceiro. As vestimentas conferem sensualidade a essas cenas. A mulher tem seu sono vigiado deitada sob a cama. Em *Untitled #52* (Imagem 46), a camisola branca, com tecido que lhe delinea o corpo formando drapeados que revelam suas curvas, o tecido reluzente do sutiã que emerge por baixo do tecido da camisola, conferem ainda mais sensualidade à personagem retratada. Já em *Untitled #36* (Imagem 47), a cena que parece se passar também em um quarto possui seu clima sedutor

pelo interessante jogo de luzes, sombras e transparências, que revelam a bela silhueta da mulher que se despe enquanto é observada.

Cindy Sherman sempre foi muito tímida e avessa à ideia de mostrar seu corpo desnudo em suas fotografias, mas percebemos aqui como ela usa a vestimenta a seu favor para conferir sensualidade, nudez, e atender um olhar voyeurista sem precisar recorrer à nudez propriamente. Isso mostra como a artista sabia utilizar os recursos que possuía para atingir os objetivos que almejava.

3.5 Louca

Em todos os estereótipos femininos que Cindy Sherman representou, sejam os que elencamos para analisar nesta dissertação, sejam os não selecionados, a artista busca conferir feminilidade e elegância às personagens ao escolher com precisão os seus figurinos. Mas há um tipo em particular que nos chama a atenção, não porque faltasse zelo na construção da personagem, mas pelo tipo que ela representa: a mulher louca. Extremo oposto da feminilidade das outras retratadas, a mulher louca de Sherman não representa vários tipos com diferentes figurinos, assim como faz no estereótipo de secretária, mas realiza uma minissérie com vários *takes*. Ao contrário do estereótipo de secretária que pode ser lido de diferentes maneiras a cada foto, como se fizessem parte de três filmes diferentes, o estereótipo de louca apresenta a mesma personagem nas cinco fotografias, em cenas diferentes, mas que parecem ser do mesmo filme.

Uma amiga de Cindy Sherman, Diane Bertoldo, apareceu em sua casa no momento em que ela trabalhava na caracterização da personagem e Sherman pediu que ela fizesse as fotos. A própria artista está ciente que essa personagem destoa das demais e revela que a inspiração veio da atriz Olivia de Havilland no filme *Snake Pit*. O cenário para as fotografias foram o próprio apartamento da artista e o hall do prédio onde morava na Rua Fulton. Cindy Sherman utilizou a luz própria do local para conferir um tom sombrio às fotografias. A atuação também foi importante para percebermos a personagem como uma pessoa perdida com passos errantes e que refastela-se nas paredes do prédio. Sherman tem consciência de que as vestimentas que escolheu para essa personagem só ganhariam potência nesse lugar, como explica: “I’m wearing a nightgown and a wild sort of a wing - I decided, I think because of the squalid look of the place that this woman should be like an escaped or imprisoned mental patient” (SHERMAN, 2001, p.12)⁵².

⁵² “Eu estou vestindo uma camisola – eu escolhi, eu acho que por causa da aparência esqualida do lugar, e essa mulher deve ser como o paciente de uma prisão que está em fuga” (SHERMAN, 2001, p.12).

O cabelo longo despenteado, as olheiras profundas, a camisola branca que lembra o traje de uma pessoa internada em hospital psiquiátrico, remetem à imagem de louco. A atuação da artista é muito importante, mas a roupa é o elemento identificador: as duas somadas permitem identificá-la como louca, do contrário seria vista apenas como uma mulher que está usando uma camisola. Ou seja, quando ela apresenta esses elementos que podem ser lidos como a representação de uma pessoa louca, só é possível graças a elementos que foram naturalizados, ao longo do tempo, à tipificação de louco.

Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves (2010), em sua tese de doutorado defendida na Unicamp, discute a tipificação da representação do louco e da loucura ao analisar as fotografias de cinco psiquiatras brasileiros no século XX: Alice Brill (1950), Leonid Streliaev (1971), Claudio Edinger (1989-90) e Claudia Martins (1997). Ela buscou ampliar as possibilidades de crítica às construções imagéticas do “louco” que circulam na sociedade, bem como questionar formas naturalizadas de apreensão desses sujeitos. Nesse sentido, seu estudo se embasou nas discussões referentes à fisionomia e na relação entre os internos e a instituição.

Algumas das fotografias de Claudio Edinger, realizadas no Hospital Psiquiátrico do Juquery, registravam mulheres idosas. De acordo com Gonçalves (GONÇALVES, 2010), essas mulheres ainda permaneciam internadas por não terem um membro da família que pudesse cuidar delas. Nessas imagens percebemos similitudes com as fotografias de Cindy Sherman: as expressões corporais, ora contidas, ora exageradas, roupas com ar desleixado ou a ausência delas. Gonçalves também chama atenção para a disposição dos sujeitos no espaço. Mesmo com a possibilidade de ir e vir, alguns foram registrados dispostos em quinas limitando sua movimentação a duas direções (GONÇALVES, 2010).

Em *Untitled #29* (Imagem 50), Cindy Sherman se registra nessa posição. Também percebemos nas fotografias de Claudio Edinger, analisadas na tese de Tatiana Gonçalves, que os internos aparecem sempre próximos à parede, sejam apoiados ou próximos a ela, o que também acontece com os *Stills* de Cindy Sherman (Imagem 48), como se a personagem buscasse de alguma forma algum tipo de apoio.



Imagem 48: Cindy Sherman, Untitled #27 b, 1979. Fotografia. Fonte: <https://goo.gl/LcSpnS>

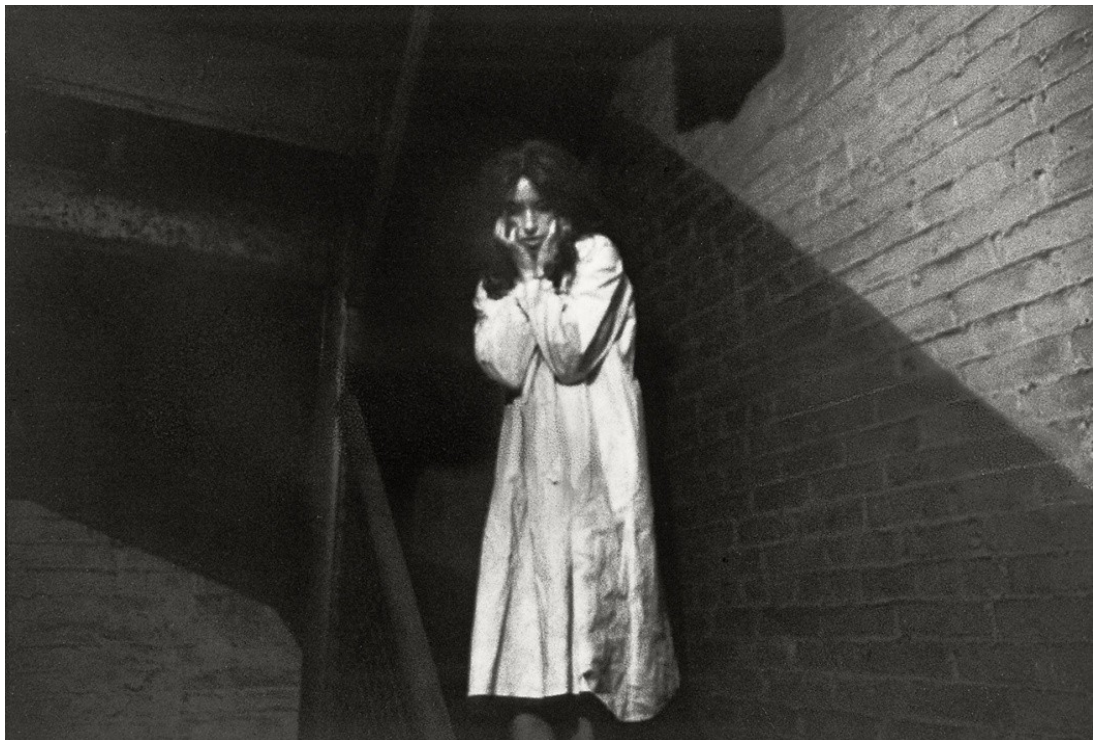


Imagem 49: Cindy Sherman, Untitled #26, 1979. Fotografia. Fonte: <https://goo.gl/GmZ4>



Imagem 50: Cindy Sherman, Untitled #29, 1979. Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/DR5Sk4>

Imagem 51: Cindy Sherman, Untitled #28, 1979. Fotografia. Fonte: <https://goo.gl/t2Tpqf>

Apesar da similitude entre o estereótipo de pessoa louca e os retratos de Claudio Edinger, Sherman ainda trouxe uma ideia romantizada do que seria a loucura, algo que é peculiar do cinema. Apesar da aparência desleixada, sua personagem não se aproxima da precariedade, por exemplo, dos retratos de uma pessoa que de fato é louca: a camisola branca, cujos detalhes com bordado no peito e nas mangas trazem uma certa pureza e uma certa dignidade à personagem, talvez, se estivesse em um filme de verdade não teria começado a trama como louca, mas a loucura teria sido um castigo.

Afinal, como Sherman já deixou claro, as suas personagens, sempre deslocadas dos padrões da sociedade, parecem de alguma forma estar fadadas a terminar o filme de forma trágica. E vale lembrar que a mulher que não se encaixa em padrões julgados como corretos pela sociedade, ou que não se rende a convenções, ou que mostra algum tipo de emoção como a raiva ou o desespero, é quase sempre chamada de louca.

3.6 Finalizando

Untitled Film Stills ficou conhecida por ser uma série que elenca vários dos estereótipos femininos difundidos pelo cinema, mas Sherman cogitou em incluir algumas figuras masculinas na série (Imagem 52) e até mesmo chegou a fotografar um rolo de filme inteiro com eles, porém ela achou que não funcionou:

I guess I wasn't really in touch with my masculine side; at any rate, it was too hard for me to tap into - I couldn't find the right ambivalence. The photograph looked

like drag, which wasn't what I wanted. [...] And it was hard to think more than a few stereotypes - the stereotypes were already a cliché (SHERMAN, 2001, p. 9)⁵³.



Imagem 52: Cindy Sherman Macho man Film Still wanna be, 1978. Fotografia. Fonte: Imagem extraída do Livro *The Complete Untitled Film Stills* de Cindy Sherman, 2001, p. 9.

Para Sherman, o fato de ser uma mulher facilitou para pensar nos estereótipos femininos, pois a sociedade julga as mulheres o tempo todo com base nesses rótulos. A imagem do homem já é pronta e “inquestionável” e é, inclusive, o olhar masculino, muitas vezes, que rotula a imagem do feminino na sociedade. Cindy Sherman, ciente disso, não via necessidade de pesquisar os papéis masculinos no cinema, pois para ela [...] “we’re already inundated with them, while “women’s movies” have become another genre” (SHERMAN, 2001, p.10)⁵⁴.

Apesar de ter abandonado a ideia do estereótipo masculino, há duas fotografias de figuras masculinas na série: *Untitled #33* (Imagem 54) e *Untitled #64* (Imagem 55), onde uma mulher sentada na cama parece estarrecida após ler uma carta. Na mesa ao lado da cama, está

⁵³ “Eu acho que eu não estava realmente em contato com meu lado masculino, de qualquer forma, foi muito difícil para eu encontrá-lo, eu não poderia encontrar a ambivalência certa. A fotografia parecia “drag” que não era o que eu queria [...] E era difícil pensar em mais do que alguns estereótipos - os estereótipos já eram um clichê” (SHERMAN: 2001, p, 9).

⁵⁴ “...nós somos inundados por essas imagens, enquanto que os ‘filmes das mulheres’ tornaram-se um outro gênero” (SHERMAN, 2001, p.10).

o retrato de uma figura masculina. Trata-se da própria artista vestida e maquiada para se parecer como um homem para a série *Doctor and Nurse* (1980), em que ela fotografou-se como médico e enfermeira inspirada na série *Dr. Kildare* (Imagem 53).

Em *Untitled #64* (Imagem 57), a silhueta negra de um homem com chapéu passa quase despercebida. Situado no topo da escada, mal podemos identificar seu rosto ou suas roupas – a personagem de Sherman, um tipo que lembra a camareira de um hotel, parece de alguma forma interagir com essa figura. Encostada no corrimão da escada, seu olhar está direcionado para o vulto que desce a escada.

Apesar de aparecer quase o tempo todo sozinha, Sherman parece estar sendo vigiada por um olhar masculino, e não somente nas cenas de voyeurismo. Mesmo quando não há essa tensão, a própria ideia de estereótipo feminino está ligada ao olhar masculino: o estereótipo de que a mulher precisa ser boa dona de casa, é vulnerável em sua feminilidade, precisa ser sensual apenas entre quatro paredes junto com o parceiro. E quando a artista escolhe trabalhar com a vestimenta para compor o figurino das personagens, mais do que se caracterizar, ela mostra como as roupas são potencializadores para a identificação desses estereótipos, dessa tipificação da imagem do feminino no cinema difundida e naturalizada na sociedade.



Imagem 53: Cindy Sherman. *Doctor and Nurse* (detalhe), 1980 (data de impressão). Fotografia. Fonte: <http://goo.gl/PMhPFX>



Imagem 54: Cindy Sherman. *Untitled #33*, 1978. Fotografia. Fonte: <https://goo.gl/adHY07>



Imagem 55: Cindy Sherman, Untitled #65 , 1979. Fotografia Fonte: <http://goo.gl/4b0uS0>

Ao analisarmos os cinco tipos de estereótipos na série *Untitled Film Stills*, percebemos que a presença do vestuário é um elemento essencial na constituição, desenvolvimento das personagens e das cenas. A pose, a ação, os cenários são elementos importantes, mas a vestimentas são o principal potencializador das ideias que a artista quer transmitir em seu trabalho. A roupa enquanto figurino transmite uma mensagem sobre a personagem, e Sherman estava ciente disso quando escolhia com cuidado cada peça que as personagens iriam usar. Ironicamente, as vestimentas, sempre a inspiração e principal elemento em seu trabalho, foram as que fizeram Cindy Sherman encerrar a série, como ela conta:

I thought I could go on indefinitely with these characters, but by 1980 fashion styles had begun to absorb a lot of the clothes I was using, nostalgia was in , so I started to think of the work was looking a little fashionable. I didn't think about what I was leaving behind, for the most part I really had no clue what other people would come to think of this work (SHERMAN: 2001, p. 16)⁵⁵.

Ao afirmar isso, Sherman mostra que, apesar de seu gosto por roupas *vintage*, ela também se atualizava acerca da moda atual.

Sendo assim, concluímos que apesar de ser um elemento óbvio e previsível em seu trabalho, e particularmente nessa série que trata de estereótipos femininos ligados ao cinema, a roupa possui uma grande importância, mesmo com a função de adorno, de artifício ou elemento chave para transmitir determinados conceitos. Em determinadas fotografias esse elemento fundamental extrapola a própria noção de roupa enquanto figurino, para ampliar a noção de “vestimenta”. Não analisamos todas as imagens da série, mas acreditamos que a seleção de imagens revelou-se produtiva na medida em que permitiu tratar do tema proposto de modo instigante, analisando como os diferentes estereótipos femininos se evidenciam por meio das vestimentas.

⁵⁵ “Eu achei que poderia ir indefintivamente com essas personagens, mas em 1980 a moda começou a absorver muito das roupas que eu estava usando, nostalgia estava em alta, entao eu comecei a achar que meu trabalho estava ficando muito *fashion*. Eu não sabia o que estava deixando para trás; na maior parte do tempo eu não sabia o que as pessoas iria achar sobre esse trabalho” (SHERMAN, 2001, p. 16). Tradução minha.

CAPÍTULO 4 – O FUTURO



Imagem 56: Cindy Sherman, Campanha publicitária para Diane Benson. Interview, Março de 1983. Fonte: Imagem extraída do livro “Cindy Sherman” de Eva Respini, 2012, p.32.

Com exceção de *Disasters* (1986-89) e *Sex Pictures* (1992), nas quais Cindy Sherman não utilizou seu corpo mas sim sucata, objetos e vômito (*Disasters*), bonecos de estudo de anatomia (*Sex Pictures*), os trabalhos que precederam *Untitled Film Stills* sempre trouxeram Sherman utilizando a vestimenta, maquiagem e até mesmo próteses para alterar sua aparência. Não é à toa que sua intensa relação com a vestimenta e a maquiagem faz com que seu trabalho ultrapasse o campo das artes para flertar com a moda de uma forma mais direta. Eva Respini acredita que esse seria o caminho natural que o seu trabalho algum dia percorreria:

It seem only natural that she would take up the subject of fashion itself at various points throughout her career, as fashion has been a constant source of inspiration for Sherman and often a leading ingredient in the creation of her characters (RESPINI, 2012, p. 32)⁵⁶.

⁵⁶ “Parece natural que ela iria tomar a questão da própria moda em vários pontos de sua carreira, considerando a moda tem sido uma fonte constante de inspiração para Sherman e muitas vezes, ingrediente que conduz à criação de suas personagens” (RESPINI, 2012, p. 32). Tradução minha.

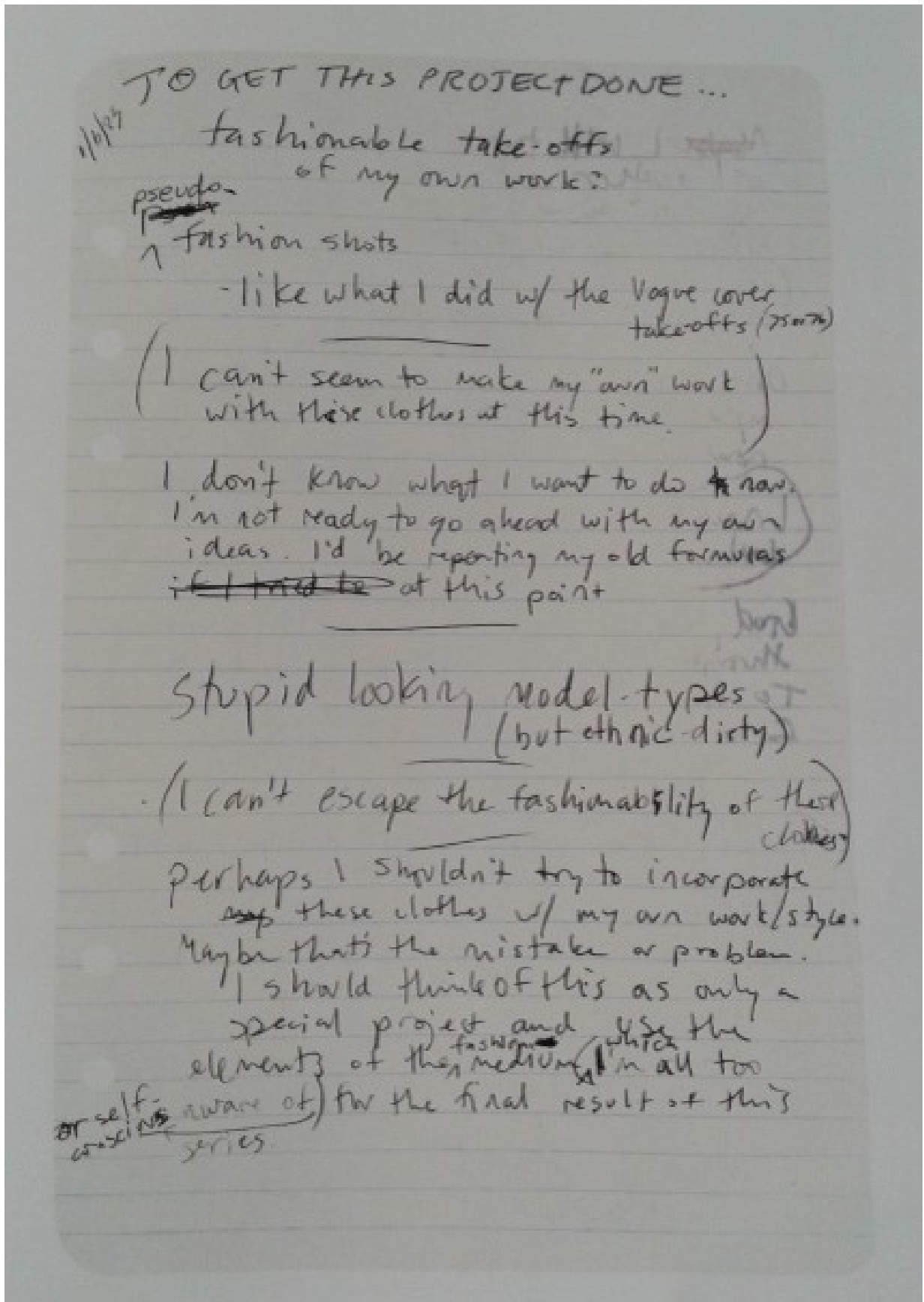


Imagem 57: Anotações realizadas pela artista em 06/01/98. Imagem extraída do livro Cindy Sherman Retrospective de Amanda cruz.

Na verdade, *Centerfolds* foi quem lhe rendeu a sua primeira relação mais estreita com a moda, cujas fotografias possuem como referência a página impressa central e “[...] and the stereotypes formed and perpetuated by men’s magazines were further developed by Sherman in works made for, by, and about fashion” (RESPINI, 2012, p. 32)⁵⁷. Da relação entre arte e moda nasce a série *Fashion* (1983, 1985, 1993, 1994, 2007-8). Ao contrário da maioria de seus trabalhos, *Fashion* não surgiu por uma iniciativa da artista, mas sim como encomenda de outras pessoas para que Sherman produzisse trabalhos que seriam usados como publicidade ou editoriais de moda, de forma que Sherman substituiria as modelos.

A primeira série foi encomendada em 1983 por Diane Benson, que também convidou outros artistas como Laurie Simons, Robert Mapplethorpe e Peter Hujar, para produzirem anúncios que seriam publicados na revista *Interview*. Sherman inspirou-se visivelmente nas propagandas das revistas de moda. No primeiro anúncio, Cindy Sherman aparece fotografada sob fundo preto trajando um vestido preto sem mangas assinado por Issey Miyake. O vestido de top bordado e saia em camadas contrasta com a peruca em corte desalinhado e maquiagem com olhos marcados por uma sombra de tom escuro, esfumada ao ponto de parecer olheiras. Uma figura *fashion*, mas misteriosa e forte. Se não fosse pelo fato de Sherman sempre trabalhar sozinha, poderia supor que a artista foi maquiada por um maquiador profissional, obteve ajuda de um *stylist* para vestir-se e foi dirigida e clicada por um fotógrafo de moda. Porém, tudo foi realizado por Sherman, que conseguiu captar com extrema sensibilidade e exatidão o *glamour* mas também a estranheza de ensaio de moda. Os anúncios de Cindy Sherman estrearam na publicação da *Interview* em março de 1983 com a foto em que aparece vestindo Issey Miyake; ainda apareceu em outras duas fotografias distintas nas publicações de abril e junho.

Nos próximos trabalhos, Cindy Sherman buscou “desafiar as noções convencionais de beleza e graça” (RESPINI, 2012, p. 32), porém isso não foi uma tarefa fácil para a artista. Em anotações de 1º de junho de 1983, Sherman demonstra hesitação quanto à execução e a sair de sua zona de conforto para realizar esses trabalhos. Em certo trecho Cindy Sherman escreve: “I don’t know what I want to do now, I’m not ready to go ahead with my own ideas. I’d be repeating my old formulas at this point”⁵⁸ (SHERMAN, 2001, p. 16) (Imagem 57). A forma que a artista encontrou de não repetir sua fórmula antiga de trabalho foi fugir das personagens muito “normais”. Desse modo, suas personagens na série *Fashion* rompem com a ideia de

⁵⁷ “Os estereótipos femininos formados e perpetuados pelas revistas masculinas e explorados por Sherman em trabalhos feitos para, por e sobre moda” (RESPINI, 2012, p. 32).

⁵⁸ “Eu não sei o que eu quero fazer agora, eu não estou pronta para ir em frente com minhas próprias ideias. Eu estaria repetindo minhas velhas fórmulas neste momento” (SHERMAN, 2001, p. 16). Tradução minha.

beleza e *glamour* para focar em mulheres de expressões fortes, com raiva, loucura e aparência grotesca que ela conseguia através de várias camadas de diferentes produtos de maquiagem e próteses.

Em 1986, Sherman revela que sua intenção nunca foi ser glamourosa como em uma revista de moda. Afirma que “[fica] enojada com a forma que as pessoas se submetem para ficar bonitas, [ela] é muito mais fascinada com o outro lado [...] [ela] estava tentando fazer piada com a moda” (SHERMAN apud RESPINI, 2012, p.32). Dessa forma, Sherman inicia sua “preocupação com o grotesco que vemos aqui e com o uso do melodrama, violência e mutilação” (RESPINI, 2012, p.33). Tudo isso contrasta com roupas de designers famosos. Se nas fotografias produzidas para a *Interview* sua aparência poderia ser facilmente confundida com a beleza de um desfile ou editorail de moda, nas imagens produzidas para a *Vogue* Francesa como encomenda da marca francesa Dorotheé, Sherman foi ao extremo oposto e fez mulheres com maquiagem exagerada que deixava a pele marcada de uma maneira artificial. Ela não usou nenhum truque de *styling*, não usou acessórios, não posou de forma glamourosa, como vemos nos anúncios da *Interview*. Nota-se que a artista atingiu o resultado cogitado em suas anotações de 1983 quando escreveu: “Perhaps I shouldn’t try to incorporate these clothes w/ my own work /style. Maybe that the mistake or problem. I should think of this as only a special project and use the elements of the medium (wich I’m all too aware of or self-conscious) for the final result of this series”⁵⁹.

O próximo ensaio ocorre uma década mais tarde, em 1993: a *Hapers Bazaar* convida Sherman para um editorial com roupas das grifes Christian Dior, Dolce and Gabanna, Calvin Klein, John Galliano, Jean Paul Gaultier e Vivienne Westwood. É interessante notar que é comum vermos personalidades que emprestan sua fama e imagem para figurar em editoriais de moda. Mas Cindy Sherman faz muito mais que vestir roupas e aparecer nesses editoriais. Ela utiliza as roupas como figurino para as excêntricas personagens que cria e, dessa forma, não encarna tipos que remetem a modelos ou tenta aparecer como Cindy Sherman produzida e bonita em um ensaio de moda. As personagens são excêntricas e nada têm a ver com as personalidades que estamos habituados a ver nas revistas de moda.

Em 1994, em mais uma colaboração à *Vogue*, ela faz um anúncio dessa vez para a *Comme des Garçons*, produzindo uma personagem inspirada no teatro Kabuki. Dez anos mais

⁵⁹ “Talvez eu não devesse tentar incorporar essas roupas com meu próprio trabalho/estilo. Talvez seja esse o erro ou problema. Eu deveria pensar nisso como apenas um projeto especial e utilizar os elementos do meio (do qual eu sou muito consciente ou auto-consciente) para o resultado final desta série” (SHERMAN, 2001, p. 17). Tradução minha.

tarde, Marc Jacobs a convida para a campanha *Fashion anti-Fashion* de sua grife homônima, em colaboração com o fotógrafo alemão Jurgen Teller a fim de produzirem um anúncio para a marca. A foto escolhida mostra um casal de meia idade entediado: ela uma senhora que mexe na bolsa enquanto dialoga com o entediado personagem de Jurgen Teller. Ambos vestem roupas e acessórios escolhidos pelo próprio Marc Jacobs. A parceria entre Sherman e Teller deu tão certo que no ano seguinte, em 2006, eles lançaram um catálogo com 26 imagens que retratam diferentes tipos de casais que eles criaram, mas que não foram escolhidos para os anúncios.

Em 2007, mais uma vez a *Vogue Francesa* a convida para uma colaboração onde ela faz ensaios representando tipos de pessoas que encontramos no meio da moda, editores, celebridades, modelos e ex-modelos. Cindy Sherman procura representar essas mulheres enfatizando expressões paralizadas por botox e outros procedimentos estéticos e cirúrgicos, maquiagem mal feita, roupas espalhafatosas, etc.

E, por fim, em 2010 a gigante da indústria de cosmético, a marca canadense MAC (Make Up Artist Company), lança em parceria com Cindy Sherman uma coleção limitada de produtos de maquiagem que levam o seu nome. A artista teve liberdade não só de criar os produtos mas também de ser ela mesma nas fotos de divulgação deles. Para as imagens da campanha, Sherman fez uma releitura do seu próprio trabalho construindo personagens inspiradas em *Untitled Film Stills, Fashion* (2007-8) e *Clowns*. A MAC é uma empresa que fecha parceria com diversas personalidades, desde artistas pop como Rihanna e Lady Gaga, a personalidades como Ditta Von Tesse e a blogueira brasileira Julia Petit. Em todas as colaborações, desde a campanha até mesmo a intenção de vender o produto, transmite um ideal de beleza vendido nas campanhas de maquiagem. Quando uma marca tão influente convida Cindy Sherman para assinar essa linha de produtos, ela *rouba* uma licença na arte para comunicar às pessoas a mensagem de que elas podem ser os artistas de si mesmos sem precisar se limitar a esquemas pré-estabelecidos.

Quando essas revistas, designer e marcas confiam a Cindy Sherman um ensaio, uma propaganda, uma parceria para lançar produtos, eles estavam cientes que não teriam um trabalho convencional e que a artista iria desmascarar as convenções que regem a imagem de moda. Para Eva Respini, Cindy Sherman deu um grande passo e completou um ciclo, “[...] as the ideas of postmodernists were now co-opted by the very media they were commenting on” (RESPINI, 2012, p. 34)⁶⁰.

⁶⁰ “...já que as ideias das pós-modernidade estavam ali como opção das quais eles estavam comprometidos” (RESPINI, 2012, p. 34). Tradução minha.



Imagem 58: Cindy Sherman, Cindy Sherman MAC Fall 2011 (detalhes), 2011. Fotografia. Fonte: <https://goo.gl/6IBeu3>

Essa experiência de trabalhar mais estreitamente com a moda permitiu que Cindy Sherma soubesse lidar com as vestimentas, escolhendo entre o convencional, o glamour e o grotesco. Notamos essa habilidade em sua mais recente série. Com abertura em 05 de maio de 2016 na galeria Metro Pictures em Nova York, Sherman quebra uma pausa de cinco anos sem expor um trabalho inédito, pois sua última exposição inédita havia sido *The Society Portraits*, em 2011.

Ao olhar para esse novo trabalho, é impossível não fazer uma alusão ao seu trabalho anterior, o *The Society Portraits*, no qual ela representa esposas de donos de corporações, políticos poderosos e financeiros, que sabem de seu lugar privilegiado na sociedade e a proteção que seu dinheiro lhes confere. Nessa série, Sherman buscou inspiração na retratística da pintura para enfatizar certas ideias. As personagens aparecem com uma rigidez de expressão facial e corporal como se tivessem submetido há horas pousando para um pintor. Os elementos que enfatizam a ideia de poder do dinheiro são as vestimentas e as jóias. Cindy Sherman escolheu roupas de aparência cara e jóias que ficam evidentes sob o corpo. Os cenários artificiais, inseridos digitalmente após a artista se fotografar sob uma tela verde, reforçam essa noção de poder. Os fragmentos que vemos ao fundo mostram cenários do que

poderiam ser de caras mansões ou palacetes. Outro elemento que remete à pintura nessa série são as cores. Cindy Sherman usou filtros para manter as cores brilhantes e saturadas como em uma pintura. E algumas delas, tanto pelo tema, enquadramento, cenários remetem à pintura barroca, como em *Untitled #471* (Imagem 59). Interessante notar que essa fotografia apresenta dois retratos da mesma personagem: um com roupas mais simples e outro retrato, pendurado na parede, mostra a personagem ostentando um penteado mais elaborado e estola de pele sob os ombros.



Imagem 59: Cindy Sherman, *Untitled #471*, 2008. Fotografia.
Fonte: <http://goo.gl/dxaThz>

Quando observamos a nova série percebemos que ela nos permite fazer uma comparação com *Untitled Film Stills*, principalmente pelo tema e usos da vestimenta. Assim como nos *Stills*, Cindy Sherman optou por retratar personagens que eram de uma época anterior à vigente. Em *Untitled Film Stills*, Sherman se inspirou em atrizes de filmes europeus das décadas de 1940 e 1950; nessa nova série se inspira em atrizes do cinema da Era de Ouro. Interessante notar que ela, quando construiu os *Stills*, demonstrava um certo desprezo pelos

tipos “atrizes hollywoodianas”, mas nessa série ela não só mostra uma simpatia como demonstra uma identificação com esses tipos: “I relate so much to these women. They look like they’ve been through a lot, and they’re survivors. And you can see some of the pain in there, but they’re looking forward and moving on” (SHERMAN apud GOPNIK, 2016, s/p)⁶¹. Essa última afirmação é interessante, pois nos remete às inquietações das mulheres dos *Stills*. Lá eram mulheres sob constante risco de vida, aqui são mulheres que também lutam de alguma forma contra algo em sua existência – as renúncias em nome da carreira e da fama, por exemplo.

Cindy Sherman, em entrevista ao *The New York Times* em maio de 2016, afirma que está solteira e se sente bem assim. Mas durante anos a artista esteve em vários relacionamentos, dois dos quais abusivos. Ela foi casada com Michel Auder, viciado em heroína, e durante anos Sherman tentou sem sucesso ajudar o então cônjuge a sair do vício. Outro relacionamento abusivo em que Sherman esteve foi com o cineasta Paul H-O, que fez um documentário intitulado *Guest of Cindy Sherman (2008)*, no qual mostrava sua insatisfação em envolver-se com a arte porque estava em um relacionamento com alguém desse meio. Esses foram relacionamentos que afetaram a artista de alguma forma e certamente a fizeram sofrer, e agora isso parece de alguma forma ser transmitido para essas personagens. Ao *The Guardian*, Cindy Sherman reafirma que as personagens “they are women who have gone through a lot and come out the other side” (SHERMAN apud ADAMS, 2016, s/p)⁶².

A associação com artistas de Hollywood não vem somente de Cindy Sherman, mas também de Eli Broad, fundador do Broad Museum em Los Angeles. Aproveitando que Cindy Sherman está em cartaz com essa exibição inédita, preparou uma exibição especial, *The Imitation of Life*, que abre no mês de junho de 2016 e apresenta diversos trabalhos da artista. Broad acredita que essa exibição será importante para os locais, pois ele enxerga raízes hollywoodianas no trabalho de Sherman.

Escolher fazer uma série que remete ao cinema permite que o trabalho da artista fosse criticado por estar se repetindo, mas ela possui consciência disso quando afirma: “Oh, she’s just gone back to the whole idea of the “Film Stills” again, only these women are older, and incolor” (SHERMAN apud GOPNIK, 2016, s/p)⁶³. De fato, ela parece estar se repetindo em

⁶¹ “Eu me identifico muito com essas mulheres. Eles parecem ter passado por muita coisa, e elas são sobreviventes. E você pode ver um pouco da dor ali, mas elas estão olhando para a frente e seguindo em frente” (SHERMAN apud GOPNIK, 2016, s/p). Tradução minha.

⁶² “...são mulheres que passaram por muita coisa e conseguiram passar para o outro lado” (SHERMAN apud ADAMS, 2016, s/p). Tradução minha.

⁶³ “Ah, ela só voltou para toda aquela ideia dos Film Stills de novo, só que com mulheres velhas e a cores” (SHERMAN apud GOPNIK, 2016, s/p). Tradução minha.

temas e em suas fórmulas. Mas, ainda que haja muitas semelhanças com os trabalhos anteriores, há um olhar diferente sobre o tema que ela se propôs a fotografar.

Algo interessante que a artista apresenta em seu trabalho é o jogo com o tempo. Nos *Stills* ela era fotografada na década de 1970 como atrizes da década de 1940 e 1950; nesta série, a artista está em 2016 sendo fotografada como se estivesse na década de 1960, encarnando mulheres que se vestem como se estivessem na década de 1920. Outro ponto importante desse trabalho é que, apesar de Sherman ainda insistir na ideia de que não são autorretratos porque está representando outras pessoas, há traços biográficos, principalmente pelo fato de a artista estar representando mulheres que possuem a mesma idade que ela, mulheres que não estão se esforçando para parecer mais jovens. Sobre esse aspecto Cindy Sherman comenta que esta série é “the most sincere things that I’ve done — that aren’t full of irony, or caricature, and cartooning — since the ‘Film Stills’” (SHERMAN apud GOPNIK, 2016, s/p)⁶⁴.

Cindy Sherman também revela que a inspiração para esse trabalho veio das fotos de estúdio que as artistas faziam para promover sua imagem: “When you look at the real publicity shots or the images of the actresses from those day, they’re all young, of course, and yet these women clearly aren’t” (SHERMAN apud GOPNIK, 2016, s/p)⁶⁵. Conhecendo a capacidade de Sherman em parecer mais jovem, ela poderia ter lançado mão de recursos para garantir essa façanha, porém a artista quis retratar essas mulheres com o mesmo glamour e beleza, mas com a mesma maturidade dela. O crítico de arte do *The New York Times*, Holland Cotter, também vê traços biográficos nesse último trabalho, principalmente no que se refere à opção de não esconder a idade, mesmo que ela tenha recurso para tal:

At the same time, her work has rarely felt as straightforwardly personal and humane as these new pictures do, with their how-to (and how-not-to) lessons in artful aging. And that in itself is a valuable and provocative advance (COTTER, 2016, s/p)⁶⁶.

Sherman, para compor o estilo das personagens, se inspirou no estilo *a la garçonne* dos anos 1920: com silhueta alongada por roupas folgadas, cabelo curto e chapéus pequenos.

⁶⁴ “...as coisas mais sinceras que eu fiz - que não são cheias de ironia, ou caricatas, e exageradas - desde o “Film Stills”. (SHERMAN apud GOPNIK, 2016, s / p).

⁶⁵ “Quando você olha para as fotos reais de publicidade ou as imagens das atrizes daqueles dias, todas elas são jovens, é claro, e já essas mulheres claramente não são.” (SHERMAN apud GOPNIK, 2016, s/p).

⁶⁶ “Ao mesmo tempo, seu trabalho raramente se sentiu tão direta pessoal e humana como estas novas fotos fazem, com o sua lições how-to (e how-not-to) no envelhecimento artístico. E isso em si é um avanço valioso e provocante” (COTTER, 2016, s/p).



Imagem 60: Cindy Sherman, *Untitled*. 2016. Dye sublimation metal print. Fonte: <http://goo.gl/z0HnpH>

A Imagem 60 mostra uma mulher *a la* Greta Garbo, um ícone *fashion* da década de 1920 e 1930, cujo estilo era descompromissado e autêntico. Greta não era ligada a convenções da moda. Um item que a atriz ajudou a impulsionar o uso foi o chapéu, principalmente o modelo *cloche*. Pequenos e justos na cabeça, eles combinavam com os cabelos curtos usados na época. Sherman ainda impulsiona outra tendência forte da época, as peles de animais. O que pode ser considerado algo ecologicamente incorreto atualmente, era considerado sinônimo de elegância e luxo. As peles não só esquentavam mas também eram itens de ostentação. Quem era de classe alta poderia comprar casacos que incluíam golas e punhos com pele de gambá, guaxinim, raposa ou castor. Para quem não podia pagar tão caro, havia as opções de doninhas, esquilo, chinchila ou toupeira. Havia também a opção de peles de coelho tingidas a fim de parecer com uma pele mais cara, como a de raposa. Além da grande peça de pele, Sherman seguiu uma cartela de cores quentes para compor o *look* da atriz: rosa, marrom e bege. Essas cores combinam com o por do sol e contrastam com o tom frio da neve e da vegetação ao fundo da paisagem *fake* ao fundo.

Em *Untitled #574* (Imagem 61), a artista faz o oposto: traz tons azuis para as roupas e tons quentes para o fundo abstrato da fotografia. Aqui o chapéu *cloche* aparece numa versão mais festiva, revestido com penas azuis. Ela explora texturas e nuances nas roupas e acessórios. A estola de pele é de um tom azul escuro e contrasta com as luvas de veludo de um tom de azul mais vibrante que, por sua vez, contrasta com o delicado azul do vestido.



Imagem 61: Cindy Sherman, *Untitled #574*, 2016. Dye sublimation metal print. Fonte: <http://goo.gl/XEAL3M>



Imagem 62: Cindy Sherman, *Untitled*, 2016. Dye sublimation metal print Fonte: <http://goo.gl/hE087k>

Greta Garbo parece ter influenciado mais de uma personagem nessa série, pois é impossível olhar para *Untitled* (Imagem 62) e não pensar nela: as sobrancelhas arqueadas, a beleza, a elegância e o espírito livre. Aliás, liberdade era o que norteava o estilo dessas mulheres. O vestido listrado de rosa e bege é exatamente do mesmo modelo das mulheres da década de 1920 e 1930, com mangas curtas ou sem mangas, cintura larga e comprimento abaixo dos joelhos. E as listras que estampam o modelo que Sherman veste ajuda a dar uma impressão de corpo alongado e silhueta mais esguia. Nessa fotografia, os cabelos também aparecem cobertos por um turbante. Faixas, turbantes, joias às vezes eram usados como alternativa aos chapéus, principalmente nos eventos noturnos e aparições no *red carpet* (no caso das atrizes).

Os anos 1920 também são sinônimo de liberdade, sobretudo a liberdade vinculada à elite intelectual e artística da época, e as mulheres desse meio são responsáveis por sua emancipação sexual. Nesse momento, também surge a figura da mulher que frequenta a noite, bebe, fuma e é inconsequente, mas ao mesmo tempo é inteligente, elegante e feminina. Sherman encarna esse tipo em *Untitled #582* (Imagem 63). Empunhando uma taça vazia na mão, a personagem parece estar vestida para uma festa noturna: vestido *cocktail*, capa de

veludo vinho e detalhes de seda amarela, colares de pérola com duas voltas e maquiagem marcada nos olhos e lábios.



Imagem 63: Cindy Sherman, *Untitled # 582*, 2016. Dye sublimation metal print. Fonte: <http://goo.gl/fAv8p5>

Assim como em *Untitled Film Stills*, o conceito de foto de divulgação de filme também é explorado nesse novo trabalho. *Untitled #577* (Imagem 64) traz essas quatro personagens, cujas três podem ser associadas pela vestimenta em comum: saia preta e camisa com estampa de gravataria. Num primeiro olhar, elas parecem trigêmeas, mas depois percebemos como cada personagem possui um rosto distinto. Sherman preocupou-se em, seguindo os ideais de beleza da década da qual ela se inspirou, dar a cada uma um formato de boca e sobrancelhas distintas. A primeira personagem da esquerda para a direita possui sobrancelhas “caídas”, lábios pequenos com o “arco do cupido” bem definido. Acima dela, a outra personagem possui aparência mais jovem, as sobrancelhas são arqueadas e grossas, os lábios são volumosos e brilhantes. A personagem da direita também possui traços diferentes, como sobrancelhas mais finas e separadas. Outro elemento que chama atenção dessa personagem são os cabelos ondulados. Era comum nas décadas de 1920 e 1930 as mulheres

modelarem os cabelos utilizando as pranchas modeladoras Marcel. Inventada no final do século XIX, ela permitia às mulheres realizar penteados com ondulos rentes à cabeça, sem o auxílio de pente, como o penteado era tradicionalmente realizado.



Imagem 64: Cindy Sherman, *Untitled # 577*, 2016. Dye sublimation metal print Fonte: <https://goo.gl/1sFgdK>



Imagem 65: Modelo realizando um tutorial de como utilizar a prancha Marcel. Fonte: <https://goo.gl/GYSzu4>

Além das roupas e acessórios dessa série, também chama atenção a maquiagem. Nos últimos anos nos habituamos a ver suas personagens com grossas camadas de maquiagem que muitas vezes davam um aspecto grotesco ou artificial. Aqui, a maquiagem é utilizada para transformar, mas também para deixar bonita e valorizar os traços do rosto. Assim como nas vestimentas, Sherman também esteve atenta para o fato de que Hollywood teve um papel fundamental no desenvolvimento e popularização dos cosméticos. O maquiador russo Max Factor foi pioneiro nesse ramo e ajudou a levar os produtos, antes só comercializados dentro da indústria do cinema, para o mercado popular. Max começou com o pó-compacto *pan-cake* e, quatro anos depois, já vendia uma linha de sombras e lápis para os olhos, além de ser o inventor do bizarro *Beauty Calibrator*, um aparelho que permitia ao maquiador identificar as áreas do rosto que deveriam ser disfarçadas ou realçadas.

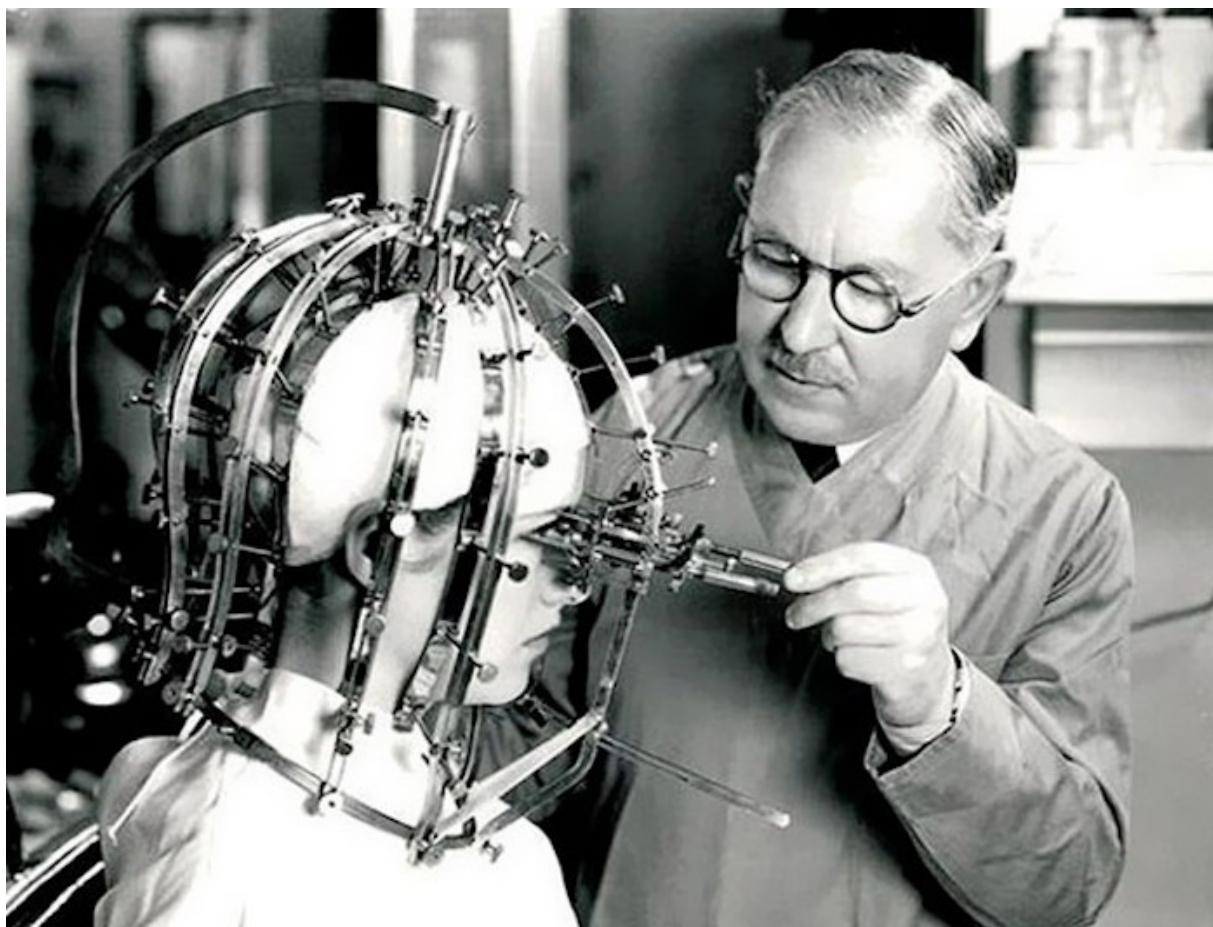


Imagem 66: Max Factor e o 'Beauty Calibrador' que o ajudou a compreender os contornos e as características do rosto de uma mulher. Fonte: <http://goo.gl/VEIb3I>

Cindy Sherman lança essa mostra na Metro Pictures Gallery ao mesmo tempo em que eu estava finalizando a escrita desta dissertação. Ao tomar conhecimento do fato achei que seria importante incluir uma análise desse trabalho, considerando que traz fortes referências da série *Untitled Film Stills*. Nos *Stills*, Cindy Sherman faz uma seleção de vestimentas, acessórios e cenários, adota certos tipos de posturas e enquadramentos para construir imagens que “encena de maneira crítica os estereótipos que regem a imagem da mulher como produto do olhar masculino” (FABRIS, 2003, p.61). Nessa última série há também uma crítica a estereótipos e lemas de que as atrizes devem ser eternamente jovens e bonitas, e que uma mulher de cinquenta anos deve aparentar vinte e cinco. Sabemos que na realidade isso é inviável e Cindy Sherman possui consciência disso quando afirma: I, as an older woman, am struggling with the idea of being an older woman (SHERMAN, 2016, s/p)⁶⁷.

⁶⁷ “Eu, como uma mulher mais velha, estou lutando com a ideia de ser uma mulher mais velha” (SHERMAN, 2016, s/p).

No entanto, ela é condescendente com mulheres que, como a professora de inglês Mary Beard, acreditam na beleza feminina em qualquer idade e que as mulheres não devem se esforçar para aparentar ter uma idade que não tem. Mary passa uma mensagem clara aos homens sobre como devem enxergar uma mulher que opta por envelhecer naturalmente: “You are looking at a 59-year-old woman. That is what 59-year-old women who have not had work done look like. Get it?” (BEARD apud MATTHEW: 2016, s/p)⁶⁸.

Cindy Sherman, quando busca referência em imagens de mulheres jovens mas opta por retratar mulheres maduras, também dá o seu recado ao mundo: as mulheres não devem ter medo de assumir os efeitos do tempo sobre seus corpos. E, mais uma vez, as roupas tiveram um papel importante, pois há muito tempo a artista não construía personagens tão glamourosas, tão dignas. Nem mesmo os *Society Portraits* tinham essa serenidade, pois eles apresentavam certa ironia. Neles, os cenários, as vestimentas, as maquiagens que simulavam intervenção cirúrgica reforçavam uma ideia de vazio existencial e arrogância. Aqui, esses elementos conferem dignidade e, ao mesmo tempo, glamour.

Nessa série Sherman também retorna ao seu interesse por cinema. Nos tempos de faculdade, o cinema estava muito presente em seu trabalho. Depois ela prosseguiu com o tema na série *Untitled Film Stills e Rear Screen Projections*. Em 1997, ela dirige seu primeiro filme *Office Killer*. E agora retorna com essas atrizes de meia idade da Era do Ouro do cinema. De certa forma, esse trabalho parece uma despedida e uma referência sutil do que está por vir. Em entrevista ao *The New York Times*, a artista revela que tem planos em trabalhar com imagens em movimento: “I want to start playing with moving images, and we’ll see where I go” (SHERMAN apud GOPNIK, 2016, s/p)⁶⁹. A artista parece não ter clareza de como irá fazer isso: se continuará seguindo a linha de suas fotografias, se fotografando como outras pessoas ou se vai partir para o cinema propriamente dito.

A jornalista Blake Gopnik também acredita que esse retorno à temática indica uma mudança de rumo em seu trabalho: “If Ms. Sherman’s works have returned to the cinematic themes of “Film Stills,” maybe it shouldn’t surprise us that she is considering a turn to film itself” (GOPNIK, 2016, s/p)⁷⁰. Se a artista decidir por seguir trabalhando sozinha e utilizando seu corpo em seus trabalhos, é certo que as vestimentas estarão presentes e será interessante

⁶⁸ “Você está olhando para uma mulher de 59 anos de idade. Isso é o que as mulheres de 59 anos de idade que não fizeram procedimentos, parecem. Entendeu? (BEARD apud MATTHEW, 2016, s/p).

⁶⁹: “Quero começar a brincar com imagens em movimento, e vamos ver onde eu vou” (SHERMAN apud GOPNIK, 2016, s/p).

⁷⁰ “Se as obras da Sra. Sherman voltaram aos temas cinematográficos de ‘Film Stills’, talvez não nos surpreenda que ela esteja considerando ir para o cinema propriamente dito” (GOPNIK, 2016, s/p).

ver quais usos elas terão nesse trabalho. Se não for esse o caminho, também é válido, pois Cindy Sherman já nos deixou um legado de anos ao utilizar a vestimenta a seu favor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação é o resultado de uma pesquisa que partiu do pressuposto de que as vestimentas sempre tiveram uma presença significativa nas obras de arte, e assim como a própria arte elas evoluíram a ponto de ganhar sentido singular na arte contemporânea, tornando-se muitas vezes a própria obra de arte. Contudo, interessou aqui perceber que na arte contemporânea, cheia de inovações e, ao mesmo tempo, revisitações quando adota modos de expressões que outrora estiveram ultrapassados, podem assumir uma abordagem nova.

A escolha de Cindy Sherman e a série *Untitled Film Stills* foram bastante pertinentes. Ela é uma artista que sempre demonstrou fascínio por vestimentas e por usá-las como uma forma de se expressar e, ao entrar para a faculdade de Belas Artes, percebeu que um *hobby* poderia se tornar a sua poética. Assim, começou a vestir-se performaticamente e depois começou a registrar as personagens que ela criava quando se vestia. Ao mesmo tempo em que ela se veste e se fotografa, também muda a concepção que temos de retrato, pois ali está Sherman sendo capturada pela lente da câmera, mas as roupas, a maquiagem e a própria artista nos dizem que é outra pessoa.

Ainda no capítulo 1, percebemos que a artista, assim como muitos outros, precisou de algum tempo para aperfeiçoar sua técnica, adquirir uma formação, experimentar, acertar e errar, até atingir uma maturidade em seu trabalho. Nesse caso, quanto mais ela se vestia, quanto mais ela percebia que poderia manipular e transformar seu corpo com as vestimentas e captar essas *personas* na fotografia, melhor o seu trabalho ficava.

Mesmo que o enfoque deste trabalho seja a vestimenta na série *Untitled Film Stills*, a abordagem do contexto histórico que fizemos no Capítulo 2 se tornou necessária a fim de perceber como *Untitled Film Stills* surgiu em um momento de importantes discussões acerca da fotografia, sua valorização enquanto obra de arte, uma possibilidade de ser substituída da pintura e, por isso, adotar uma linguagem e meios de se expressar próprios desta última.

Sob esse viés, percebemos que a própria artista percebe que o trabalho dialoga com a pintura, tanto por manipular a maquiagem e como forma de modificar o seu rosto, quanto por utilizar a vestimenta subordinando-a a convenções sociais, políticas e culturais. Como afirma Cloutier-Blizzard, Sherman é “uma hábil manipuladora e construtora de aparências, [pois] utiliza cenografia, maquiagem, figurino e iluminação como um pintor utilizaria um pincel” (CLOUTIER-BLAZZARD, 2007, s.p). Como uma artista em formação, Cindy Sherman tinha suas referências pessoais, e algumas artistas feministas que exploravam a transformação do

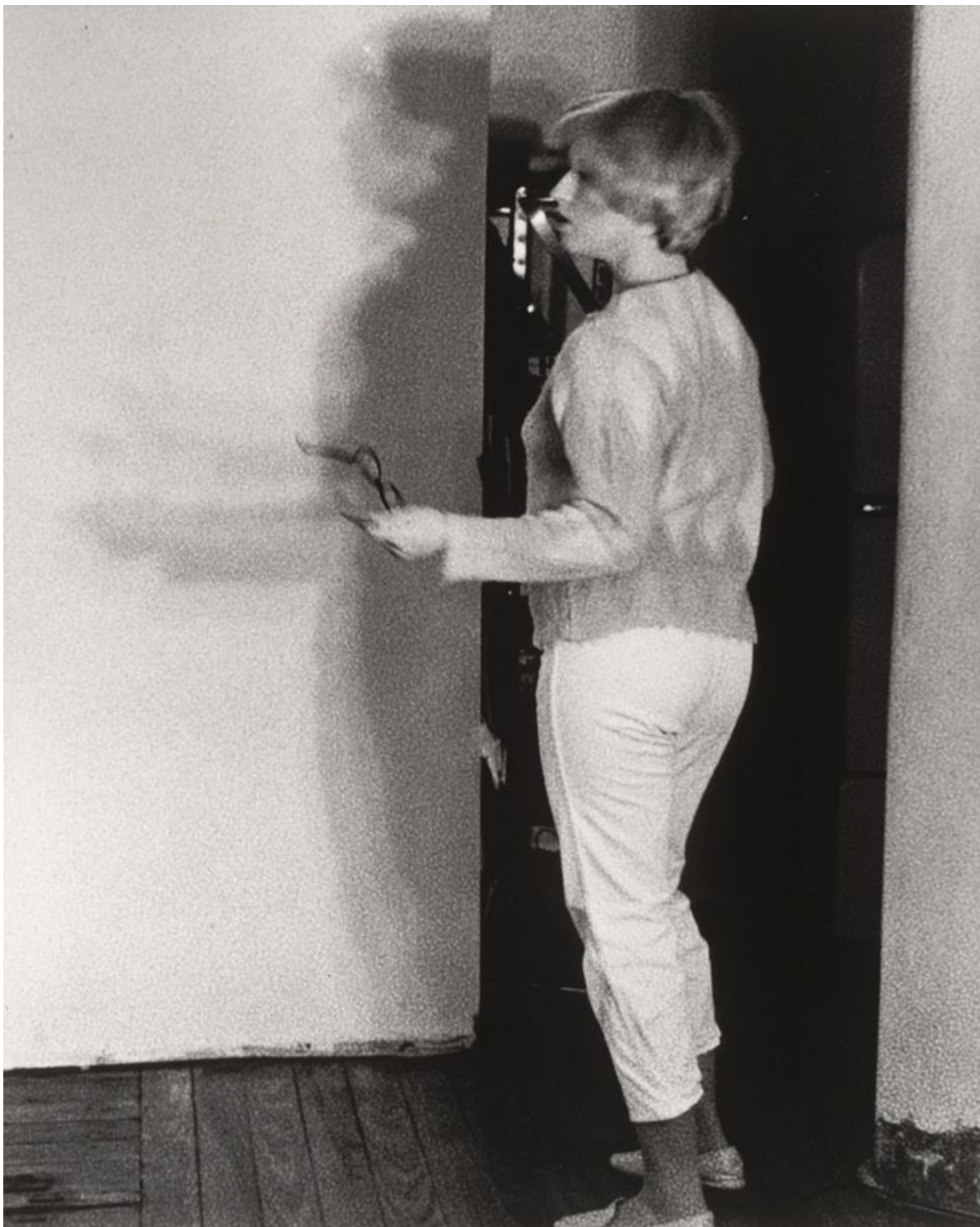
corpo por meio de roupas, maquiagens e esculturas foram sua inspiração. É interessante notar que, apesar de a vestimenta não ser o tema central no trabalho delas, é um elemento que pode aparecer de forma convencional, mas também de outras formas que permitem ampliar a noção de vestimenta, como o corpo coberto por esculturas nas fotos de Hanna Wilke.

Na tarefa de analisar a vestimentas, foi fundamental utilizar um referencial bibliográfico e iconográfico que permitiu não só perceber a utilização da vestimenta na construção dessas imagens, mas também quais os significados que ela possui e quais conceitos pode transmitir. Esse trabalho mostrou também que os cenários, a pose, o gesto na obra de Cindy Sherman são meios expressivos importantes, mas as vestimentas possuem um papel fundamental, sem o que talvez Cindy Sherman não tivesse conseguido transmitir a mensagem desejada.

A análise da série *Untitled Film Stills* nos permitiu perceber que, mesmo em uma obra de arte contemporânea, a vestimenta assume uma função importante dentro do processo de construção das imagens; mesmo que em alguns momentos se revele como artifício, como adorno, ela em suma ela é o elemento chave pra transmitir determinados conceitos em *Untitled Film Stills*. Nessa série, que representa os estereótipos femininos no cinema, a roupa é responsável pela tipificação dos mesmos.

Este estudo revelou-se produtivo na medida em que permitiu-nos tratar do tema proposto de modo instigante, analisando uma das séries mais famosas não só da artista mas também da arte contemporânea. Esperamos que, de alguma forma, possamos ter contribuído para a discussão e consolidação dos problemas propostos.

Untitled Film Stills – Série Completa



1 Cindy Sherman. Untitled #1. 1977. Fotografia.



2 Cindy Sherman. Untitled #2. 1977. Fotografia.



3 Cindy Sherman. Untitled #3, 1977. Fotografia



4 Cindy Sherman. Untitled #4, 1977. Fotografia



5 Cindy Sherman. Untitled #5, 1977. Fotografia



6 Cindy Sherman. Untitled #6, 1977. Fotografia



7 Cindy Sherman. Untitled #7, 1977. Fotografia



8 Cindy Sherman. Untitled #8, 1977. Fotografia



9 Cindy Sherman. Untitled #9, 1977. Fotografia



10 Cindy Sherman. Untitled #10, 1977. Fotografia



11 Cindy Sherman. Untitled #11, 1977. Fotografia



12 Cindy Sherman. Untitled #12, 1977. Fotografia



13 Cindy Sherman. Untitled #13, 1977. Fotografia



14 Cindy Sherman. Untitled #14. 1977. Fotografia



15 Cindy Sherman. Untitled #15, 1977. Fotografia



16 Cindy Sherman. Untitled #16. 1977. Fotografia



17 Cindy Sherman. Untitled #17, 1977. Fotografia



18 Cindy Sherman. Untitled #18, 1977. Fotografia



19 Cindy Sherman. Untitled #19, 1977. Fotografia



20 Cindy Sherman. Untitled #20, 1977. Fotografia



21 Cindy Sherman. Untitled #21, 1977. Fotografia



22 Cindy Sherman. Untitled #22, 1977. Fotografia



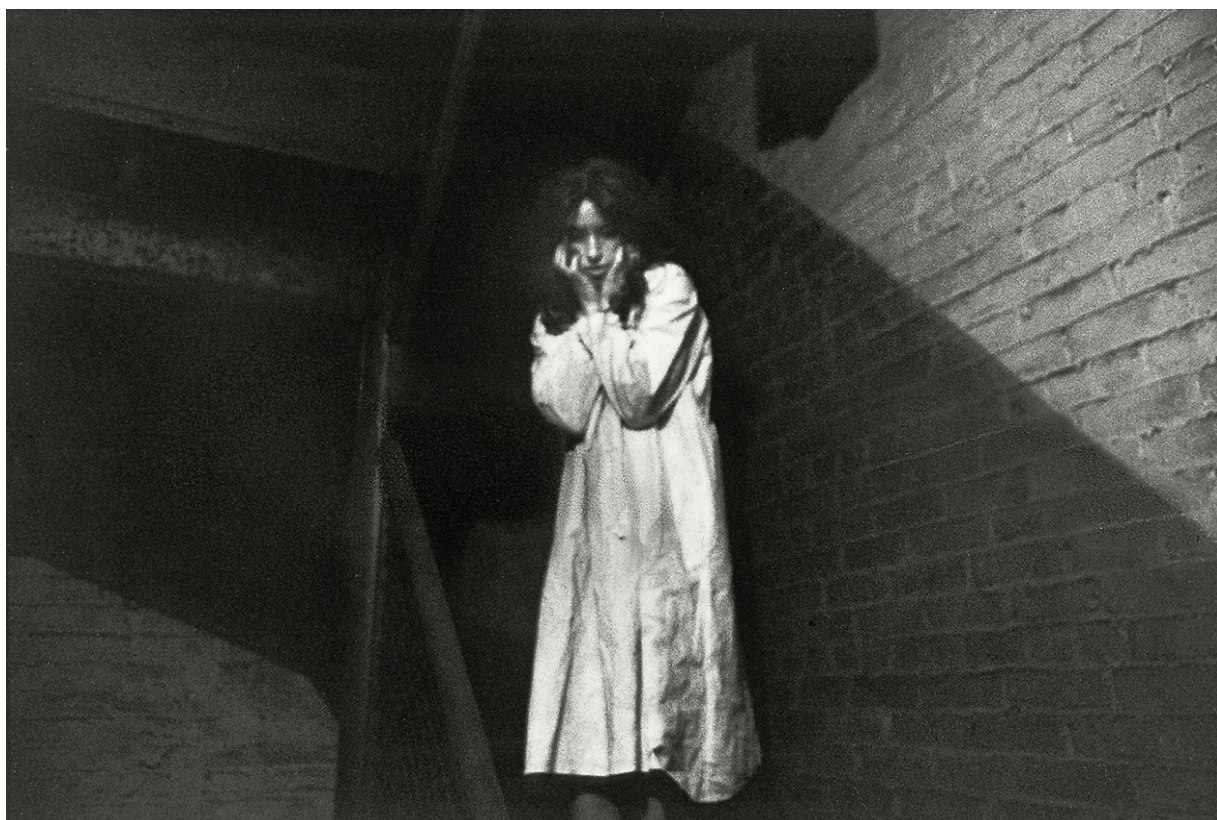
23 Cindy Sherman. Untitled #23,1977. Fotografia



24 Cindy Sherman. Untitled #24, 1977. Fotografia



25 Cindy Sherman. Untitled #25, 1977. Fotografia



26 Cindy Sherman. Untitled #26, 1977. Fotografia



27 Cindy Sherman. Untitled #27, 1977. Fotografia



28 Cindy Sherman. Untitled #27 b, 1977. Fotografia



29 Cindy Sherman. Untitled #28, 1977. Fotografia



30 Cindy Sherman. Untitled #29, 1977. Fotografia



31 Cindy Sherman. Untitled #30, 1977. Fotografia



32 Cindy Sherman. Untitled #31, 1977. Fotografia



33 Cindy Sherman. Untitled #32, 1977. Fotografia



34 Cindy Sherman. Untitled #33, 1977. Fotografia



35 Cindy Sherman. Untitled #34, 1977. Fotografia



36 Cindy Sherman. Untitled #35, .1977. Fotografia



37 Cindy Sherman. Untitled #36, 1977. Fotografia



38 Cindy Sherman. Untitled #37, .1977. Fotografia



39 Cindy Sherman. Untitled #38, 1977. Fotografia



40 Cindy Sherman. Untitled #39, 1977. Fotografia



41 Cindy Sherman. Untitled #40, 1977. Fotografia



42 Cindy Sherman. Untitled #41, 1977. Fotografia



43 Cindy Sherman. Untitled #42, 1977. Fotografia



44 Cindy Sherman. Untitled #43, 1977. Fotografia



45 Cindy Sherman. Untitled #44, 1977. Fotografia



46 Cindy Sherman. Untitled #45, 1977. Fotografia



47 Cindy Sherman. Untitled #46, 1977. Fotografia



48 Cindy Sherman. Untitled #47, 1977. Fotografia



49 Cindy Sherman. Untitled #48, 1977. Fotografia



50 Cindy Sherman. Untitled #49, 1977. Fotografia



51 Cindy Sherman. Untitled #50, 1977. Fotografia



52 Cindy Sherman. Untitled #51, 1977. Fotografia



53 Cindy Sherman. Untitled #52, 1977. Fotografia



54 Cindy Sherman. Untitled #53, 1977. Fotografia



55 Cindy Sherman. Untitled #54, 1977. Fotografia



56 Cindy Sherman. Untitled #55, 1977. Fotografia



57 Cindy Sherman. Untitled #56, 1977. Fotografia



58 Cindy Sherman. Untitled #57, 1977. Fotografia



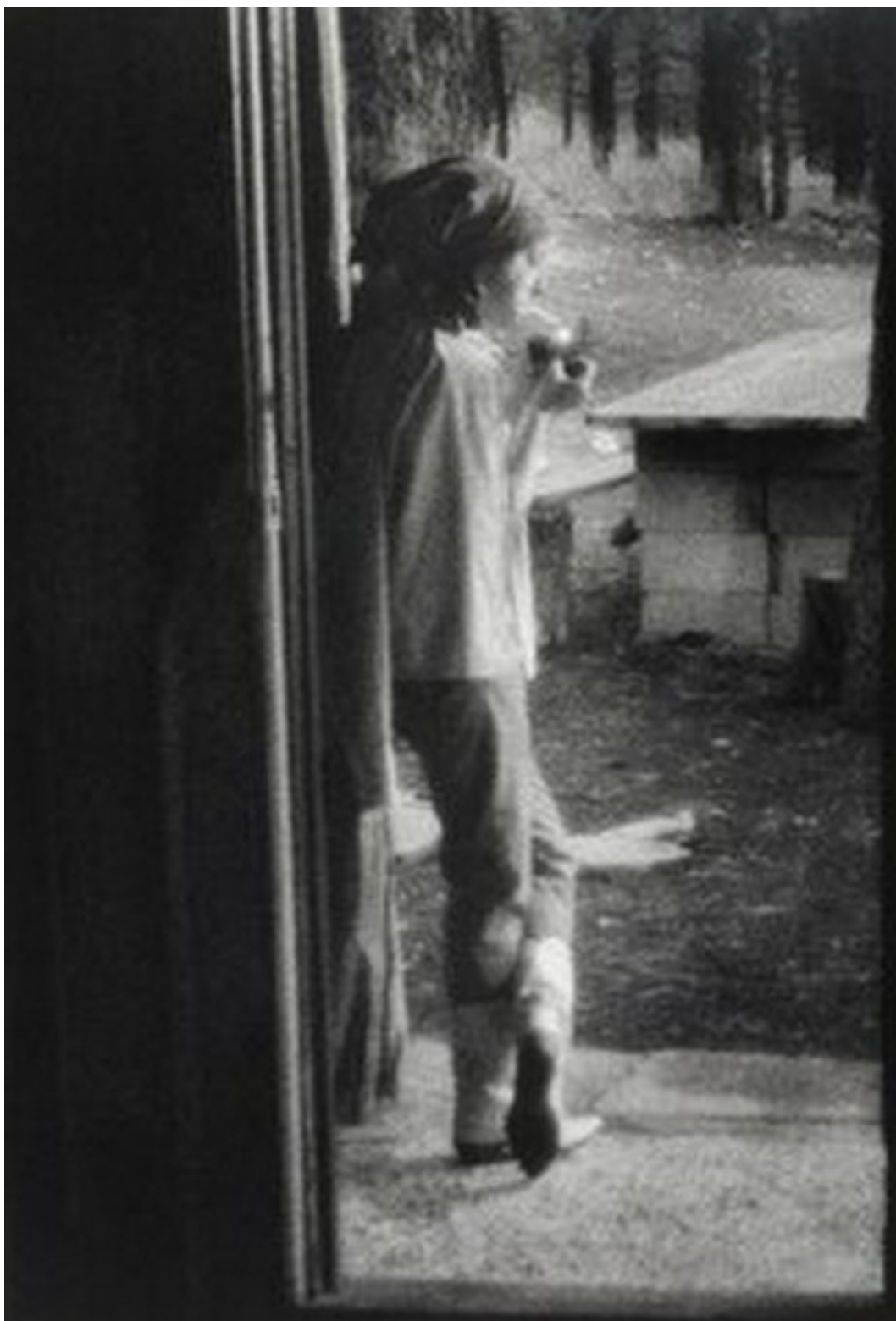
59 Cindy Sherman. Untitled #58, 1977. Fotografia



60 Cindy Sherman. Untitled #59, 1977. Fotografia



61 Cindy Sherman. Untitled #60, 1977. Fotografi



62 Cindy Sherman. Untitled #61.1977. Fotografia



63 Cindy Sherman. Untitled #62.1977. Fotografia



64 Cindy Sherman. Untitled #63.1977. Fotografia



65 Cindy Sherman. Untitled #64, 1977. Fotografia



66 Cindy Sherman. Untitled #65, 1977. Fotografia



67 Cindy Sherman. Untitled #81, 1977. Fotografia



68 Cindy Sherman. Untitled #82, 1977. Fotografia



69 Cindy Sherman. Untitled #83, 1977. Fotografia



70 Cindy Sherman. Untitled #84, 1977. Fotografia

REFERÊNCIAS

- A. CLOUTIER-BLAZZARD, Kimberlee Cindy Sherman: Her “History Portrait” Series as Post-Modern Parody. In: **Brad and Circus Magazine**. 29 de julho de 2007, Seattle sp. Disponível em: < <https://goo.gl/GJt5Sr> >, acesso em 25 de janeiro de 2016.
- ADAMS, Tim. Cindy Sherman: ‘Why am I in these photos?’, **The Guardian** (03 July 2016). Disponível em: < <https://goo.gl/UF1z mh> > , acesso em 10 de junho de 2016,
- ÂNGELO, Roberto Berton de; PRADA, Ângela. Cindy Sherman e o gênero: formas de olhar. In: **Caderno Espaço Feminino**, v. 20, n. 02, ago./dez. 2008
- ARAÚJO, Camila Leite. As fotografias de Cindy Sherman: Reflexão e criação sobre os sujeitos contemporâneos. In: **Revista Icone**. v. 14, n. 2 (2012).
- BERGER, John. **Modos de Ver**; tradução de Lucia Olinto. São Paulo: Editora Rocco, 1972.
- BLACKMAN, Cally. **100 anos de Moda**. São Paulo: Publifolha, 2012.
- BAKER, Kenneth. Cindy Sherman: interview with a chameleon. In: **Walker Magazine** November 1, Mineapolis. 2012 Disponível em: < <http://goo.gl/Xv vw 5J> > , acesso em 09 de dezembro de 2015.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. Roupas de Artista: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Edusp Imprensa Oficial, 2009.
- COTTER, Holland. Cindy Sherman’s Divas, Poised for a Final Close-Up. **The New York Times**. (May 27, 2016): C22. Disponível em: < <http://goo.gl/IMW9nr> >, acesso em 06 de junho de 2016.
- CRIMP, Douglas. **Pictures**. New York: Committee for Visual Arts: New York, 1977.
- CRUZ, Amanda. **Cindy Sherman: Retrospective**. New York: Thames and Hudson, 1997.
- DÓRIA, Renato Palumbo. O centenário de Balthus em Martigny. In: **ouvirOUver**, Uberlândia: Edufu. Vol 1, Nº 5, outubro de 2009.
- FABRIS, Annateresa. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p.61-70. Junho 2003. Disponível em: < <http://goo.gl/r4FpwB> >. Acesso em 28 de janeiro de 2015.
- GATTI, Fabio Luiz Oliveira. Auto-Retrato. A expressão fotográfica e o desenho simbólico. In: **Revista Anpap**. 18 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 21 a 21 de setembro, Salvador- Bahia, 2009.
- GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. **A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do Sec. XX: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger, Cláudia Martins**. Campinas: São Paulo, 2010. Tese de doutorado. Disponível em: < <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284961> > . Acesso em 02 de agosto de 2018.

GOPNIK, Blake. Cindy Sherman: Takes On Aging (Her Own), **The New York Times**, (April 24, 2016: AR1. Disponível em: < <http://goo.gl/z0HnpH> >, acesso em 23 de maio de 2016.

GUASCH, Anna Maria. **El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural**. Madrid: Editora Alianza Forma, 2002.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós modernismos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HENRI, Pierre Jeudy. **O corpo como objeto de arte**; tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

HOBBSAWN, Eric. **A Era dos extremos, o breve século XX 1914-1991**. Companhia das Letras: São Paulo, 1995

HUGHES, Robert. **The Shock of The New: art and the century of the change**. Nova York: Thames and Hudson, 1991.

KIMMELMAN, Michael, “At the Met With: Cindy Sherman; Portraitist in the Halls of Her Artistic Ancestors, **The New York Times** (19 May 1995): B16.

KRAUBE, Anna-Carola. **História da Pintura: do Renascimento aos nossos dias**. Germany: Konneman, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. Martins Fontes. São Paulo, 2001.

KRAUSS, Rosalind. “Cindy Sherman: Untitled,” in **Cindy Sherman 1975-1993** (New York: Rizzoli International, 1993)

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**; tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LUCIE – SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário: O desafio das Poéticas Tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MACRELL, Alice. **Art and Fashion: the impact of art on fashion and fashion on art**. London: Bastfore, 2005.

OLIVARES, Rosa et alii. **Los Generos de La Pintura: Una visión actual**. Argentina: Las Palmas de Gran Canária: Centro Atalnitico de Arte Moderno, 1994. Catálogo de exposição.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Moda e Arte: releitura no processo de criação**. São Paulo: Editora Senac, 2013.

POLLINI, Denise. **Breve História da Moda**. Editora Claridade: São Paulo, 2007.

PRADA, Ângela. **Auto-Retratos Da Pós-Modernidade: Cindy Sherman Em “Untitled Film Stills”** - DOI 10.5216/vis.v7i1.18125. Visualidades, [S.l.], v. 7, n. 1, abr. 2012. ISSN 2317-6784. Disponível em: < <https://goo.gl/0c6Xck> >. Acesso em: 04 maio 2016.

PROCOPIAK, Ana Lúcia. **Cindy Sherman e suas personas sem título**. In: Transgressões Femininas. São Paulo: Editora Plus, 2009.

SIEDLER, Mônica. **Autorretratos de Cindy Sherman e a teatralidade: um estudo para o movimento e montagem da performance 1 A (UMA)**. Florianópolis: Santa Catarina, 2007. Dissertação de mestrado. Disponível em: <www.tede.udesc.br/bitstream/tede/1222/1/Monica.pdf>. Acesso em 02 de agosto de 2018.

SCHNEIER, Matthew. Mary Beard and Her ‘Battle Cry’ Against Internet Trolling, **The New York Times**, 17 de Abril, 2016, na página ST1. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/04/17/fashion/mary-beard-against-internet-trolling.html>>, acesso em 25 de maio de 2016.

SCHOR, Gabriele. **Cindy Sherman: The Early Works 1975-1977**: Ostfildern, Alemanha: Hatje Cantz, 2012.

SHERMAN, Cindy. **The Complete Untitled Film Stills**. New York: The Museum of Modern Art, 2001.

RESPINI, Eva. BURTON, Johanna, WATERS, John. **Cindy Sherman**. The Museum of Modern Art: New York, 2012

TOMKINS, Calvin. Cindy Sherman. In: **As vidas dos artistas**. São Paulo: Editora BEI, 2008.

VISOTO, Adriel Martins O voyeurismo fotográfico nas poéticas contemporâneas. In: **Revista Studio**. UNICAMP. Nº 36. Julho de 2014. ISSN: 1519-4388. Disponível em: <<http://goo.gl/fBYmdW>>

YABLONSKY, Linda Photo Play: The social life of the picutres gneration. In: **Art in America**, New York. Abril 2009.

SITES:

<http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/anos-50-parte-3-moda-feminina.html>

http://www.everypainterpaintshimself.com/article/duerers_self-portrait_as_christ_15001

<http://www.cindysherman.com/>

<http://artobserved.com/2012/03/vienna-cindy-sherman-thats-me-thats-not-me-at-sammlung-verbund-vertical-gallery-through-may-16-2012/#more-66414>

<http://www.metropicturesgallery.com/exhibitions/2006-11-11-cindy-sherman/>

<http://www.suzylake.ca/>

http://issuu.com/artistspace/docs/77_pictures_catalogue/5?e=9103122/7892335

http://www.everypainterpaintshimself.com/article/duerers_self-portrait_as_christ_15001.

<http://www.hannahwilke.com/>

www.moma.org/cindysherman

www.metropicturesgallery.com/artists/cindy-sherman/

www.artspace.com/cindy_sherman