

UNESP | UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA | INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Flavia Rebouças Guedes

Uma incursão no grotesco e no sublime nas séries fotográficas: *The Fairy Tales, Disasters e Sex Pictures* de Cindy Sherman

São Paulo

2021

UNESP | UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA | INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Flavia Rebouças Guedes

Uma incursão no grotesco e no sublime nas séries fotográficas: *The Fairy Tales, Disasters e Sex Pictures* de Cindy Sherman

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Omar Khouri.

São Paulo

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

| | |
|-------|---|
| G924i | <p>Guedes, Flavia Rebouças, 1986-</p> <p>Uma incursão no grotesco e no sublime nas séries fotográficas : The fairy tales, Disasters e Sex pictures de Cindy Sherman / Flavia Rebouças Guedes. - São Paulo, 2021. 130 f. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Arte. 2. Fotografia. 3. Sentidos e sensações. 4. Grotesco na arte. 5. O Sublime. I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 770.5</p> |
|-------|---|

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Uma incursão no grotesco e no sublime nas séries fotográficas: The Fairy Tales, Disasters e Sex Pictures de Cindy Sherman

AUTORA: FLAVIA REBOUÇAS GUEDES

ORIENTADOR: OMAR KHOURI

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em ARTES, área: Artes Visuais pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. OMAR KHOURI (Participação Virtual)
Professor Voluntário / Instituto de Artes da Unesp

Profa. Dra. ROSANGELA DA SILVA LEOTE (Participação Virtual)
Departamento de Artes / Instituto de Artes da Unesp

Prof. Dr. FERNANDO LUIZ FOGLIANO (Participação Virtual)
SENAC / Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

São Paulo, 08 de dezembro de 2021

FLAVIA REBOUÇAS GUEDES

**UMA INCURSÃO NO GROTESCO E NO SUBLIME NAS SÉRIES
FOTOGRAFICAS: *THE FAIRY TALES, DISASTERS E SEX PICTURES* DE CINDY
SHERMAN**

Área de concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

Banca examinadora:

Prof. Dr. Omar Khouri
Presidente – Orientador
UNESP – Instituto de Artes

Profa. Dra. Rosangella Leote
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. Fernando Luiz Fogliano
SENAC/SP

São Paulo, ____ de dezembro de 2021

Agradecimentos:

Agradeço aos colegas e professores da UNESP, que direta ou indiretamente contribuíram para esta pesquisa.

Aos professores Dra. Rosangella Leote e Dr. Fernando Fogliano, que na banca de qualificação colaboraram enormemente com a pesquisa, sugerindo leituras e possíveis abordagens.

À minha mãe Mariô Rebouças que sempre me inspirou e apoiou a seguir pelo caminho das artes.

Ao meu companheiro Dayan de Castro pelo apoio e contribuição ao longo do percurso.

Agradeço especialmente ao meu orientador Prof. Dr. Omar Khouri, pelas referências, recomendações assertivas de leituras, pela paciência e dedicação.

Depois de ter ficado na entrada (de uma gruta) por algum tempo, duas emoções contrárias me assaltaram, medo e desejo - medo pela gruta escura, tão ameaçadora; desejo por ver se havia alguma coisa maravilhosa por dentro.

Leonardo da Vinci

Resumo

Esta pesquisa propõe uma reflexão sobre os conceitos de grotesco e sublime na produção da artista estadunidense Cindy Sherman, mais especificamente nas três séries produzidas pela artista entre 1985 e 1992: *The fairy tales*, *Disasters* e *Sex pictures*.

Para tanto, esta pesquisa fundamenta-se em autores do campo da psicanálise e da filosofia, partindo de uma investigação sobre a origem daqueles conceitos, buscando relacioná-los às imagens de Sherman, e promovendo uma investigação sobre de que forma a inserção de elementos tidos como abjetos ou repugnantes, podem ser trabalhados numa imagem de modo a despertar ao mesmo tempo, sensações de repulsa e desejo.

Mostrou-se necessário para esta pesquisa organizar uma breve contextualização histórica da fotografia, e produzir uma investigação sobre as influências que o suporte fotográfico exerce na obra analisada, sobretudo considerando aspectos desta história que contribuíram para a construção de um entendimento da fotografia como mimese do real.

Palavras-chave:

Cindy Sherman. Fotografia. Grotesco. Sublime.

Abstract

This research proposes a reflection on the concepts of the grotesque and the sublime in the production of the American artist Cindy Sherman, more specifically on the three series produced by the artist between 1985 and 1992: The fairy tales, Disasters and Sex pictures.

Thereunto, this research is based on authors in the field of psychoanalysis and philosophy, starting from an investigation on the origin of those concepts, seeking to relate them to Sherman's images, and promoting an investigation into how the insertion of elements as abject or disgusting, can be worked into an image to arouse feelings of repulsion and desire at the same time.

It was necessary for this research to organize a brief historical contextualization of photography, and to produce an investigation on the influences that the photographic support exerts on the analyzed work, especially considering aspects of this history that contributed to the construction of an understanding of photography as a mimesis of the real.

Key words:

Cindy Sherman; Photography; Grotesque; Sublime.

Lista de figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1- Kiki Smith, “Tale”, 1992. Fonte: wordpress..... | 14 |
| Figura 2 - Joel-Peter Witkin. “Le Baiser”, 1982. Fonte: Artnet. | 14 |
| Figura 3 - Cindy Sherman e sua amiga Janet Zink, vestidas de senhoras, 1966. Autor desconhecido. | 21 |
| Figura 4 - A Cindy Book (1964-1975)..... | 22 |
| Figura 5 - Cindy Sherman, “Untitled #479”, 1975..... | 24 |
| Figura 6 - Cindy Sherman, “Cosmopolitan”, 1976..... | 26 |
| Figura 7 - Cindy Sherman, Film Still #48,1979..... | 27 |
| Figura 8 - Cindy Sherman, “Untitled #10”, 1978..... | 30 |
| Figura 9 - Cindy Sherman, “Untitled #84”, 1978..... | 30 |
| Figura 10 - Cindy Sherman, “Untitled #17”,..... | 31 |
| Figura 11 - “Untitled #18”, | 31 |
| Figura 12 - “Untitled #19”, | 31 |
| Figura 13 - “Untitled #20”, 1978. | 31 |
| Figura 14 - Cindy Sherman, “Untitled #66”, 1980..... | 31 |
| Figura 15 - Alfred Hitchcock, cena do filme O ladrão de casaca, 1955. | 31 |
| Figura 16 - Cindy Sherman, “Untitled #93”, 1981..... | 33 |
| Figura 17 - Cindy Sherman, “Untitled #97”, 1982. Fonte: Tate. | 36 |
| Figura 18 - Cindy Sherman, “Untitled #132”, 1984..... | 38 |
| Figura 19 - Cindy Sherman, “Untitled #177”,1987..... | 40 |
| Figura 20 - Jean Auguste Dominique Ingres, “Madame Moitessier”, 1856..... | 42 |
| Figura 21 - Cindy Sherman, “Untitled #204”, 1989..... | 42 |
| Figura 22 - Cindy Sherman, “Untitled #243”, 1991..... | 43 |
| Figura 23 - Hans Bellmer, “The Doll”, 1934..... | 45 |
| Figura 24 - Cindy Sherman, “Untitled #302”, 1994..... | 45 |

| | |
|--|----|
| Figura 25 - Cindy Sherman, “Untitled #324”, 1995..... | 46 |
| Figura 26 - Cindy Sherman, “Untitled #168”, 1985..... | 47 |
| Figura 27 - Cindy Sherman, “Untitled #351”, 2000..... | 48 |
| Figura 28 - Cindy Sherman, “Untitled #413”, 2003..... | 51 |
| Figura 29 - Cindy Sherman, “Untitled #466”, 2008..... | 52 |
| Figura 30 - Cindy Sherman, “Untitled #574”, 2016..... | 53 |
| Figura 31 - Cindy Sherman, “Hang in there...” (2020)..... | 54 |
| Figura 32 - Cindy Sherman, “Hi” (2019)..... | 54 |
| Figura 33 - Cindy Sherman, “Hello fall” (2019)..... | 54 |
| Figura 34 - René Magritte, “La Trahison des Images”, 1928. | 59 |
| Figura 35 - Joseph Kosuth, “Uma e Três Cadeiras” (1965). | 60 |
| Figura 36 - Barbara Kruger, “You are seduced by the sex appeal of inorganic”, 1981. | 66 |
| Figura 37 - Edward Weston, Pepper n°30, 1930..... | 68 |
| Figura 38 - John Heartfield, AIZ n.11 (1932) “Adolf, o super-homem: engole ouro e jorra bobagens”..... | 78 |
| Figura 39 - John Heartfield, AIZ n.42 (1932) “O significado da saudação de Hitler, homem pequeno pede grandes presentes”. | 78 |
| Figura 40 - Damien Hirst, “Waste”, 1994..... | 82 |
| Figura 41 - Cindy Sherman, “Untitled #175”, 1987..... | 84 |
| Figura 42 - Barbara Ciurej e Lindsay Lochman. “Fruit Loops Landscape”, 2012..... | 86 |
| Figura 43 - Carleton Watkins, “Albion River”, 1863..... | 86 |
| Figura 44 - Martin Parr, Real Food, 1998..... | 87 |
| Figura 45 - Cindy Sherman, “Untitled #140”, 1985..... | 94 |
| Figura 46 - Liu Xue, “Pigman”, 2010. | 94 |
| Figura 47 - Sally Mann, “Body Farm”, 2001. | 96 |
| Figura 48 – Joel-Peter Witkin, “Face of a Woman”, 2004. | 96 |
| Figura 49 - Andres Serrano, “Rat Poison Suicide II” (The Morgue), 1992. | 98 |

| | |
|---|-----|
| Figura 50 - Cindy Sherman, "Untitled #153", 1985..... | 99 |
| Figura 51 - Cindy Sherman, "Untitled #173", 1986..... | 100 |
| Figura 52 - Cindy Sherman, "Untitled #263", 1992..... | 102 |
| Figura 53 - Gustave Courbet, "A origem do mundo", 1866. | 103 |
| Figura 54 - Hans Bellmer, "La poupée", 1938. | 103 |
| Figura 55 - ORLAN, "Refiguration, Self-Hybridization n°15" (da série Précolombienne), 1998..... | 105 |
| Figura 56 - Cindy Sherman, "In a pensive sort of mood", 2017. | 105 |
| Figura 57 - Cindy Sherman, "Untitled #191", 1989..... | 106 |
| Figura 58 - Cindy Sherman, "Untitled #250", 1992..... | 107 |
| Figura 59 - Patricia Piccinini, "Metaflora (Stone Mountain)", 2015..... | 109 |
| Figura 60 - Andres Serrano, "Vagina dentada", 2001. | 109 |
| Figura 61 - Cindy Sherman, Untitled #264, 1992. | 113 |
| Figura 62 - Ticiano Vecellio, "Vênus de Urbino", 1534..... | 113 |
| Figura 63 - Édouard Manet, "Olympia", 1863..... | 113 |
| Figura 64 - Cindy Sherman, "Untitled #253", 1992..... | 114 |

Sumário

| | |
|--|-----------|
| Texto de apresentação | 13 |
| 1. Panorama geral da obra de Cindy Sherman | 21 |
| 1.1 <i>Early work</i> (1975-1977) | 23 |
| 1.2 <i>Untitled film still</i> (1977-1980) | 26 |
| 1.3 <i>Rear screen projections</i> (1980) | 31 |
| 1.4 <i>Centerfolds</i> (1981) | 32 |
| 1.5 <i>Pink robes</i> (1982) | 35 |
| 1.6 <i>Fashion</i> (1981-2019) | 36 |
| 1.7 <i>The fairy tales</i> (1985) e <i>Disasters</i> (1986-1989) | 39 |
| 1.8 <i>History portraits</i> (1988-1990) | 41 |
| 1.9 <i>Civil war</i> (1991) | 43 |
| 1.10 <i>Sex pictures</i> (1992-1996) | 44 |
| 1.11 <i>Surrealist pictures</i> (1993-1999) | 45 |
| 1.12 <i>Masks</i> (1994-1996) | 46 |
| 1.13 <i>Office killer</i> (1997) | 47 |
| 1.14 <i>Head shots</i> (2000-2002) | 48 |
| 1.15 <i>Clowns</i> (2003-2005) | 50 |
| 1.16 <i>Society portraits</i> (2008) | 51 |
| 1.17 <i>Flappers</i> (2016-2018) | 53 |
| 1.18 <i>Instagram</i> (2017-2021) | 53 |

| | |
|--|------------|
| 2. Relações com a fotografia..... | 55 |
| 2.1 Uma breve história da fotografia como mimese do real | 55 |
| 2.2 O fotográfico em Cindy Sherman | 64 |
| 3. Uma incursão no grotesco e no sublime..... | 76 |
| 3.1 As origens do grotesco..... | 76 |
| 3.2 Das unheimliche de Freud..... | 79 |
| 3.3 Arte abjeta | 81 |
| 3.4 Aspectos inquietantes da fotografia | 89 |
| 3.5 O cadáver | 95 |
| 3.6 As relações entre o grotesco e o feminino | 101 |
| 3.7 Considerações sobre o sublime e suas relações com a fotografia ... | 115 |
| 3.8 A imagem como limiar | 118 |
| Considerações finais..... | 122 |
| Bibliografia | 125 |

Texto de apresentação

Cindy Sherman é uma artista que teve sua produção iniciada na segunda metade dos anos 1970, quando estudava pintura e, logo depois, fotografia na Buffalo State College e que, ao longo de quase quatro décadas, vem se mantendo constante em seu processo de criação. Hoje, é uma das artistas mais renomadas de sua geração, criando fotografias a partir de sua atuação multidisciplinar como artista-fotógrafa, produtora, maquiadora, figurinista etc. Sua obra é predominantemente composta por autorretratos, que problematizam questões como a construção da identidade, a representação da mulher na mídia, questões de gênero e sexualidade, dentre outros assuntos, que se estendem até suas mais recentes imagens produzidas para o Instagram.

No início dos anos 1980, a obra de Sherman, que vinha ganhando notoriedade entre os críticos e aumentando sua popularidade, sofreu uma virada quase repentina para o grotesco, o que também acarretou outras opções metodológicas como, por exemplo, o uso da cor, e seu provisório afastamento das lentes. Elementos como comidas apodrecidas, sangue e vômito começaram a surgir em suas fotografias. Nessa mesma época, outros artistas também demonstravam interesse em apropriar-se de uma linguagem abjeta, como o artista americano Paul McCarthy, conhecido por suas obras provocadoras. Assim como Sherman, McCarthy também explora referências da cultura de consumo e entretenimento, produzindo vídeos, esculturas, instalações multimídia e performances. Outros exemplos são a artista Kiki Smith, que opera na chave da escatologia quando produz a escultura “Tale”; Joel-Peter Witkin, que produziu uma série de fotografias de cadáveres, pedaços de corpos compostos como naturezas mortas, com flores e frutas; a artista Sally Mann, que fotografou a fazenda de corpos na University of Tennessee Anthropological Research Facility, a maior coleção a céu aberto de cadáveres em processo de decomposição, utilizados para pesquisa científica;

e os artistas Gilbert & George, com a instalação “Naked Shit Pictures”, para citar somente alguns.



Figura 1- Kiki Smith, “Tale”, 1992. Fonte: wordpress.¹



Figura 2 - Joel-Peter Witkin. “Le Baiser”, 1982. Fonte: Artnet.²

¹ Disponível em: <https://rlwall.wordpress.com/research/theory/contextual-study/kiki-smith-tale/> Acesso em: 04 ago.2021.

² Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/le-baiser-new-mexico-a-ltpEyGzSoSzv6jsHu1-ssQ2> Acesso em: 18 ago. 2021.

Em seu livro *O abuso da beleza*, Arthur Danto afirma que “Desde o século XVIII até o início do século XX, havia o pressuposto de que a arte deveria possuir beleza. Tanto que beleza seria uma das primeiras coisas em que as pessoas iriam pensar em associação com – bem... – com as *beaux-arts*.” (DANTO, p. XIV, 2015). E, no entanto, é inegável que a beleza, ao longo do século XX, deixou de ser um paradigma na história das artes. Giorgio Agamben (2004, p. 153) afirma que “[...] chega um momento no percurso de todo grande artista, de todo poeta, onde a imagem da beleza, que ele perseguia até então seguindo uma elevação contínua, inverte bruscamente sua direção e aparece, por assim dizer, em uma queda vertical”. Mas ainda se mostra necessário compreender de que forma operam esses novos parâmetros, especialmente quando eles não apenas não atendem ao belo, mas se voltam ao que poderia ser entendido como seu extremo oposto: o feio e o repulsivo.

São muitos os artistas contemporâneos, além da própria Cindy Sherman e dos demais já mencionados, que podem ser citados como produtores de uma arte se não abjeta, no mínimo incômoda e, por vezes, asquerosa e repugnante: Bruce Conner, Robert Gober, Nelson Garrido, Douglas Gordon, ORLAN, Jenny Saville, Pier Paolo Pasolini, entre muitos outros. É verdade que, ao longo do século XX, o conceito de beleza foi radicalmente repensado e que, a partir dos anos 1960, a palavra *beleza* quase não podia mais ser encontrada em textos filosóficos e “raramente foi mencionada nos textos de periódicos sem um tom de escárnio desconstrucionista” (DANTO, 2015, p. 27). Ainda assim, como é possível que elementos pertencentes ao universo do grotesco e do repugnante atuem em obras de arte despertando no observador sentimentos de prazer estético, ou até mesmo desejo erótico?

No campo da filosofia, esse fenômeno veio a ser conhecido como o paradoxo das emoções negativas. David Hume coloca desta maneira: "Parece um prazer inexplicável que os espectadores de uma tragédia bem escrita recebam dor, terror, ansiedade e outras paixões que são desagradáveis e os

colocam desconfortáveis.” (HUME, 1974, p. 105), e observa que, quanto mais esses espectadores são tocados e afetados, mais parecem encantar-se com aquela obra. A historiadora Tiffany Watt Smith, que pesquisa história cultural e emoções humanas, investiga, em seu livro *Schadenfreude*, a origem dessa curiosa satisfação, e diz que “Os japoneses têm um ditado: ‘Os infortúnios dos outros têm gosto de mel’. Os franceses falam de *joie maligne*³, um prazer diabólico no sofrimento de outras pessoas.” (SMITH, 2018, n.p. tradução nossa).

Susan Sontag dedica seu livro *Diante da dor dos outros* a investigar as situações nas quais esse fenômeno parece ocorrer, especialmente quando relacionadas à fotografia, e questiona sobre o efeito que fotografias trágicas ou de guerra costumam provocar em seus observadores, uma mistura de horror e desejo: “Nem todas as reações a tais fotos estão sob a supervisão da razão e da consciência. A maioria das imagens de corpos torturados e mutilados suscita, na verdade, um interesse lascivo.” (SONTAG, 2003, p. 80). Sontag diz ainda que:

As imagens do repugnante também podem seduzir. Todos sabem que não é a mera curiosidade que faz o trânsito de uma estrada ficar mais lento na passagem pelo local de um acidente horrível. Para muitos, é também o desejo de ver algo horripilante. (SONTAG, 2003, p. 80)

Nessa passagem, Sontag se refere a uma situação hipotética, em que algo horripilante estaria acontecendo e poderia ser presenciado “ao vivo”; no entanto, menciona diversos outros eventos equivalentes a esse, intermediados pela imagem fotográfica. A autora relembra, por exemplo, uma fotografia de um prisioneiro no momento de sua morte, feita na China, em 1910, que Georges Bataille relata ter mantido sobre sua escrivaninha por muitos anos: “Nunca deixei de sentir-me obcecado por essa imagem da dor ao mesmo tempo extasiante e intolerável. (BATAILLE, 1984, p. 46). A respeito desse desejo pelo horripilante, por cenas de violência e, muitas vezes, de sofrimento,

³ “alegria maligna” (tradução nossa).

Sontag ainda sugere uma análise psicológica muito plausível de que “[...] quando desligamos a TV para cessar a exibição de uma cena violenta, pode não ser apatia mais uma autocensura ao prazer causado por aquela cena.” (SONTAG, 2003, p. 84). De fato, reconhecer esse fenômeno em si mesmo não é nada confortável. Sontag (2003, p. 80) ainda alerta que “[...] chamar tal desejo de ‘mórbido’ sugere uma aberração rara, mas a atração por estas imagens não é rara e constitui uma fonte permanente de tormento interior”. Para Sigmund Freud (2019, p. 355), é verdade que ideias conflituosas “[...] podem coexistir confortavelmente [...]” dentro do espaço do inconsciente.

Sob a perspectiva da psicanálise, Sigmund Freud apresenta o conceito de “Unheimliche” no ensaio de mesmo nome, publicado originalmente em 1919. O termo escolhido por Freud, traduzido para o português como “estranho” ou “inquietante”, carrega uma infinidade de leituras complexas e contraditórias, que ligam a ideia de angustiante ou repugnante àquilo que desperta desejo e interesse e que, na obra de Freud, acaba culminando na imagem da vulva, elemento que também é muito presente nas imagens de Sherman da série *Sex Pictures*. Se considerada a origem da palavra grotesco e sua menção direta à ideia de caverna ou gruta, é quase inevitável pensar na analogia entre o grotesco e o corpo feminino “[...] anatomicamente cavernoso [...]”, para usar as palavras de Mary Russo (2000, p. 13).

O grotesco está intimamente ligado ao corpo e, conseqüentemente, à ideia do feminino tal como foi construído na cultura ocidental. Isso não significa que tudo o que é grotesco seja representado como feminino, mas que os atributos fundamentais do grotesco (corporal, fértil, terreno, mutável) se alinham com os atribuídos ao feminino. Se os limites do normativo e do convencional estão relacionados aos atributos culturais do masculino, não será difícil ver que criaturas grotescas ameaçam esses limites e que qualquer aberração que a norma carrega caracteristicamente os atributos do feminino. Como o grotesco é um fenômeno cultural, funde questões éticas e estéticas. (CONNELLY, 2015, n.p. tradução nossa)

Todos os autores que se dedicaram a estudar o grotesco e a arte abjeta se deparam, em algum momento de suas pesquisas, com a clássica discussão

sobre o que é ou pode ser considerado arte e quais são seus limites éticos. A pesquisadora francesa Carole Talon-Hugon, em seu livro *Goût et dégoût: L'art peut-il tout montrer?*⁴, traz uma intensa reflexão sobre quais seriam os limites éticos para o estético. A autora também se questiona sobre “[...] se não há objetos estéticos, mas apenas objetos que ‘funcionam esteticamente’, torna-se para nós a questão de saber se todos os objetos podem funcionar esteticamente. E, mais precisamente, o abjeto pode funcionar esteticamente?” (TALON-HUGON, 2003, p. 15, tradução nossa). E, se é verdade que já sabemos a resposta para essa pergunta, resta saber se existe uma possível explicação para como e por que isso ocorre.

Os conceitos do grotesco e do sublime foram escolhidos para nortear esta pesquisa, devido ao fato de dialogarem diretamente com os elementos abjetos da obra de Sherman. O termo *grotesco* compreende tanto aspectos visuais e estéticos, como também pertinentes ao cômico e ao risível. O *sublime*, por sua vez, é um sentimento ambíguo, normalmente relacionado ao assombro e ao maravilhamento, ligado diretamente à ideia de grandeza. Ambos se desenvolvem na direção da contradição, ou do paradoxo, característica que se mostrará constante não apenas na leitura das imagens, mas sobretudo no estudo acerca da própria fotografia como suporte escolhido por Cindy Sherman.

A fotografia como linguagem se mostra um fator crucial dentro desse processo chamado *paradoxo das emoções negativas*, especialmente no que se refere ao conceito do sublime. Ao mesmo tempo que potencialmente traz para perto realidades distantes, também funciona como um “biombo”, para usar as palavras de Vilém Flusser (2011, p. 23), ou seja, uma barreira que impede a aproximação entre observador e “realidade”. A esse respeito, Gregory Minissale propõe uma reflexão sobre uma fotografia publicada pela artista britânica Alison Lapper, na ocasião da morte prematura de seu filho:

Com a fotografia, Alison Lapper não estava apenas tornando público um momento íntimo, a facticidade de seu corpo em

⁴ “Gosto e nojo: a arte pode mostrar tudo?” (tradução nossa).

relação ao cuidado de seu filho, mas a fotografia também parece tematizar a própria condição da fotografia: embora seja capaz de convidar ao toque e à empatia, e estimular a vontade de abraçar, a fotografia não pode oferecer as qualidades táteis que sugere. (MINISSALE, 2013 p. 238, tradução nossa)

Em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, o filósofo francês Georges Didi-Huberman, propõe que pensemos a imagem como um limiar, uma porta diante da qual se está, mas que não se pode atravessar. Essa será uma metáfora importante para compreender-se a relação entre a fotografia e o sublime que será proposta nesta dissertação.

Para esta pesquisa, foram escolhidas três séries da artista Cindy Sherman, da segunda metade da década de 1980 até o início da década de 1990: *The Fairy Tales* (1985), *Disasters* (1986–1989), e *Sex Pictures* (1992-1996), nas quais os elementos pertencentes ao universo do repulsivo se mostram de forma mais explícita. O recorte aqui sugerido para análise das obras é um estudo sobre o paradoxo contido nos conceitos de grotesco e sublime, o paradoxo das emoções negativas ou, como Harold Rosenberg (2004, p.72 [grifo do autor]) se refere a este fenômeno, "[...] seduzir o espectador por *repulsão* [...]".

Esta dissertação foi organizada em três capítulos. O primeiro, intitulado “Panorama geral da obra de Cindy Sherman”, propõe uma descrição dos quase quarenta anos de produção da artista, com ênfase nos aspectos que se mostram pertinentes para a leitura de sua obra a partir da perspectiva do grotesco e do sublime. Esse capítulo será, por sua vez, organizado em dezoito itens, um para cada conjunto de trabalhos da artista conforme foram sendo produzidos e organizados ao longo das últimas décadas.

O segundo capítulo, intitulado “Relações com a fotografia”, encarrega-se de tratar dos assuntos pertinentes à fotografia. Será traçada uma breve história da fotografia, partindo de seu surgimento, passando pelos principais movimentos artísticos que influenciaram a forma como se produz e se entende fotografia até os dias de hoje, o pictorialismo e o *Straitgh Photography*, e teorias sobre fotografia de autores contemporâneos. Também serão abordados, nesse capítulo, os aspectos fotográficos da obra de Cindy

Sherman, que contribuem para o caráter sublime de sua obra, que, por sua vez, será explorado com mais propriedade ao final do terceiro capítulo.

O terceiro capítulo, intitulado “Uma incursão no grotesco e no sublime” será dividido em oito subcapítulos. Logo no início, proponho uma breve análise da origem do termo grotesco e de suas relações com o informe e com a caricatura. Em seguida, trato do artigo “Das Unheimliche”, que Sigmund Freud escreveu em 1919, no qual o autor faz um estudo semântico do termo “*Unheimliche*” e uma análise psicanalítica de relatos de seus pacientes que descreveram experiências pessoais como sendo inquietantes⁵. Também se mostra pertinente fazer um relato do conto “O homem da areia”, de E.T.A. Hoffmann, que Freud utiliza para abordar alguns aspectos do inquietante.

Logo em seguida, será feito um breve levantamento da produção de arte abjeta na segunda metade do século XX que, de alguma forma, relaciona-se com a obra de Sherman, bem como uma análise de certos aspectos dessa produção à luz dos conceitos de Freud. Tratarei também nesse capítulo dos aspectos inquietantes da fotografia, relacionando-os com a teoria apresentada no capítulo anterior.

Um elemento que se mostra muito presente na arte abjeta de modo geral, e que na fotografia de Sherman aparece representado diversas vezes, é a figura do cadáver. Assim, serão feitas algumas considerações sobre esse assunto. As imagens das séries *Disaster* e *Fairy Tales* serão analisadas em paralelo a essas explicações, com a intenção de tornar a leitura do texto mais dinâmica. A série *Sex Pictures* também será analisada concomitantemente com o desenvolvimento dos conceitos de grotesco e inquietante, no subcapítulo “As relações entre o grotesco e o feminino”. Ao final desse capítulo, serão feitas considerações sobre o conceito do sublime e uma retomada da fotografia como ferramenta importante dentro desse processo.

⁵ O artigo “Das Unheimliche”, de Freud, já foi traduzido para o português como “o estranho”, “o infamiliar” e “o inquietante”. A tradução adotada para esta pesquisa será “o inquietante”, título da tradução da edição da Companhia das Letras consultada para esta pesquisa e, sobretudo, devido ao teor dual que a palavra sugere.

1. Panorama geral da obra de Cindy Sherman

Nascida em Glen Ridge (New Jersey) em 1954, a artista, hoje internacionalmente reconhecida, Cindy Sherman iniciou sua trajetória na arte quando estudava pintura e, logo depois, fotografia na Buffalo State College, de 1972 a 1976. No mesmo ano em que se formou, iniciou uma série de exposições coletivas e individuais em diversas cidades dos EUA e da Europa, obtendo rapidamente o reconhecimento de pessoas influentes no mundo da arte. Hoje vive e trabalha em New York.

Sua produção é predominantemente composta por autorretratos e organizada em séries como: *Untitled Film Still* (1977-1980); *Centerfolds* (1981); *Fashion* (1983-2018); *The Fairy Tales* (1985); *Disasters* (1986–1989); *History Portraits* (1988-1990); *Sex Pictures* (1992-1996); *Surrealism* (1993-1999); *Head Shots* (2000-2002); *Clowns* (2003-2004); *Society Portraits* (2008), entre outras.

Desde muito jovem, Cindy Sherman já demonstrava o interesse por fantasiar-se, vestir-se com roupas de outras pessoas (de sua família, ou roupas que ela mesma comprava em brechós), brincar com maquiagem, talvez como qualquer criança o faz. No caso de Sherman, porém, alterar sua aparência era um hábito que, não apenas parece não ter esmaecido ao longo do tempo, mas, ao contrário, foi se transformando quase em uma obsessão.



Figura 3 - Cindy Sherman e sua amiga Janet Zink, vestidas de senhoras, 1966. Autor desconhecido.

Apesar de não ser considerado um trabalho de arte, em uma de suas mais recentes retrospectivas, ocorrida em Londres na National Portrait Gallery em 2019, foi exposta em formato de vídeo, a reprodução do livro chamado *A Cindy book*, uma espécie de álbum fotográfico que Sherman iniciou quando tinha apenas oito anos. Nesse livro, Sherman organiza e numera em folhas de caderno escolar, fotografias de sua infância e juventude nas quais ela se encontra sempre presente, circulando a própria imagem nas fotos que contêm mais de uma pessoa, e embaixo de todas as fotografias, escreve à mão com diferentes tipos de canetas a frase “*That’s me*” (“essa sou eu”).



Figura 4 - A Cindy Book (1964-1975).⁶

⁶ Disponível em: <https://www.galeriemagazine.com/cindy-sherman-milestone/>. Acesso em 24Dez.2020.

1.1 *Early Work* (1975-1977)

Os trabalhos produzidos por Sherman no período em que estudava na Buffalo State College de alguma forma já continham em seu cerne algo daquilo que seria desenvolvido e amadurecido nas suas próximas produções, que viriam a partir de 1977. Seu interesse em trabalhar o autorretrato, os estereótipos essencialmente femininos, a construção da identidade e um certo nível de humor já se mostrava presente em seus trabalhos. Em *Doll Clothes* (1975)⁷, por exemplo, pequeno curta-metragem em preto e branco composto predominantemente por fotografias, feito com a técnica de *stop motion*, Sherman interpreta uma pequena boneca de papel, inspirada num brinquedo infantil muito comum nos anos 1960 e 1970, que em seu vídeo ganha vida e começa a vestir-se com as roupas também de papel. Ao longo do vídeo, acompanhamos a personagem enquanto escolhe um vestido, dentre uma infinidade de opções, e se encaminha para um espelho em cima de uma cômoda ou penteadeira, diante do qual ela posa, admirando a própria imagem e experimentando diversas poses. Sua ação é interrompida quando alguém, que supomos ser a dona do brinquedo, a agarra pela cintura, remove o vestido, deixando-a apenas com as roupas de baixo, tal qual no início do vídeo, e a guarda novamente na caixa, onde também estão guardadas as roupas. A caixa se fecha ao final com os dizeres “*the end*”.

Toda sua produção desse período é marcada por uma estética experimental, típica de uma estudante de fotografia, que começara a explorar a técnica durante sua trajetória na faculdade. Sherman inicialmente era uma aluna de pintura na Buffalo State College e, no decorrer do curso, muito ironicamente, acabou por ser reprovada em uma disciplina de fotografia (que era obrigatória no curso de pintura) ministrada por um professor que, pelo que relata Calvin Tomkins em seu livro *A vida dos artistas*, era muito técnico e não conseguiu

⁷ Vídeo *Doll Clothes* (1975), Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y83nQoSJ-F8&t=53s>. Acesso em: 12 jul. 2020.

despertar em Sherman o interesse pela fotografia. Foi na sua segunda tentativa de cursar a disciplina que Sherman teve contato com a professora e artista Barbara Jo Revelle, que tratava o tema de uma forma menos técnica e mais intuitiva. Sherman se desenvolveu tão bem em suas aulas que decidiu mudar a especialização de sua formação de pintura para fotografia. A partir dessa mudança de currículo, Sherman ampliou o número de disciplinas de fotografia que deveria cursar e produziu um conjunto de trabalhos que hoje conhecemos como *Early Work*.

Muito em função de sua formação em pintura, mas também por ter convivido com artistas multidisciplinares ao longo de seu percurso inicial como estudante, Sherman parece ter tido mais referências da arte, de modo geral, do que propriamente da fotografia (refiro-me aqui à fotografia moderna, como a de Henri Cartier-Bresson e Robert Doisneau, entre outros). Sua obra dialoga muito mais com a arte do que com a fotografia moderna, talvez por isso seja tão difícil para a maioria dos críticos classificá-la como fotógrafa, como se a palavra “fotógrafa” não fosse suficiente para descrever uma artista que de fato faz muito mais do que apenas fotografar, que se encarrega de tantas funções que extrapolam aquelas mais comuns ao ofício fotográfico.



Figura 5 - Cindy Sherman, “Untitled #479”, 1975.

A obra intitulada “Untitled #479” (1975) é constituída de 23 imagens em preto e branco colocadas lado a lado, que remetem a uma sequência cronológica e lembram dessa forma um contato de negativo, é de fato a única obra da artista que aborda o processo de transformação ao qual ela se submete. Com um fundo de cortina, que poderia remeter ao teatro, a um camarim, ou a uma dessas cabines fotográficas tão comuns à cultura norte-americana, a artista posa caracterizada como um personagem que aos poucos vai se modificando, detalhe por detalhe, até transformar-se ao final num outro personagem completamente diferente do primeiro. Sherman chega a colorizar as sete últimas fotos, tornando-as assim ainda mais diferentes das primeiras imagens.

1.2 *Cover Girls* (1976)

Sherman produziu este trabalho logo após se formar na faculdade. Trata-se de uma série em que a artista se apropria de capas de revistas, construindo grupos de três fotografias: a primeira é sempre a capa original da revista; na segunda, Sherman substitui o rosto da modelo pelo seu próprio, tentando mimetizar maquiagem e expressões da capa original; e, na terceira, aparece fazendo uma careta, zombando do mundo da moda e evidenciando o ridículo contido naquelas imagens normalizadas pela indústria do consumo. Onde originalmente se veria glamour e sofisticação, Sherman nos mostra algo cafona e risível. Essa série já contém a referência à cultura de massa que será muito presente em toda a sua obra, bem como uma atmosfera cômica e de sátira, anunciando aquilo que será exacerbado na série *Fashion*.



Figura 6 - Cindy Sherman, “Cosmopolitan”, 1976.

1.2 *Untitled Film Still* (1977-1980)

O primeiro trabalho com o qual Sherman começou a se destacar no meio artístico foi *Untitled Film Still* (1977-1980), no qual ela novamente assume o papel de fotógrafa, maquiadora e produtora. Sherman iniciou esse trabalho logo quando se mudou para New York em 1977 junto com seu então namorado, o artista Robert Longo. A fotógrafa relata que, no início de sua estadia em NY, sentia-se intimidada pela cidade e, no primeiro mês, evitou sair do apartamento onde moravam. Foi nesse período que começou a produzir a série, posando para sua própria câmera em ambientes internos e representando uma grande diversidade de personagens femininos baseados em estereótipos tipicamente americanos e europeus das décadas de 1960 e 1970.

A série completa é composta de setenta imagens em preto e branco, ampliadas em tamanhos variados medindo cada uma aproximadamente 18 x 24 cm, cujas cenas construídas em deferentes cenários se projetam no imaginário do observador como se fossem *frames* de filmes de cinema. No entanto, a artista já declarou diversas vezes que as cenas de *Untitled film still*, na verdade, não fazem menção a nenhum filme específico, apesar de alguns observadores

afirmarem categoricamente que já haviam visto uma das cenas antes ou que saibam a qual filme se refere uma determinada fotografia. Sherman reproduz não uma cena de um filme específico, mas a estética cinematográfica de um modo mais geral, criando fotografias com as quais o observador se identifica com certa facilidade e com as quais cria uma relação de familiaridade, possibilitando que narrativas inteiras se desenrolem no imaginário desse observador.



Figura 7 - Cindy Sherman, Film Still #48, 1979.

Em *Untitled Film Still*, o observador é colocado frente a cenas que sugerem momentos que parecem anteceder ou suceder ações, como se fossem “entreatos”. De certa forma, pode-se considerar, a partir dessa leitura, que a série *Untitled Film Still* se contrapõe ao conceito de “momento decisivo” de Henri Cartier-Bresson⁸, por se tratar de um conjunto de fotografias encenadas que investem nos momentos que não seriam considerados os momentos

⁸ Henri Cartier-Bresson defendia a tese de que para tudo o que se pretende fotografar há um momento decisivo, sugerindo que a fotografia deveria capturar a “essência” de um acontecimento.

“certos” de se fotografar segundo a lógica bressoniana. Outros fotógrafos desse mesmo período também questionavam essa imposição, como o fotojornalista Robert Frank, que “contestava que, tanto existencial quanto estatisticamente, a verdadeira fotocópia da realidade deveria ser feita não no clímax, mas no lapso que separa sucessivos instantes decisivos” (FONTCUBERTA, 2010, p. 40), sem, no entanto, abandonar a ideia da fotografia como constatação da verdade. Como diria John Berger (2008, p. 64), “Quando achamos uma fotografia significativa, estamos emprestando a ela um passado e um futuro.” Esse fator é fundamental para que se comece a compreender o teor vanguardista do trabalho de Cindy Sherman, que, na década de 1970, juntamente com outros artistas, como Jeff Wall, David Hockney, Richard Prince e Duane Michals, entre outros, demonstrou entender pela sua obra que a fotografia deveria desvincular-se da ideia de “realidade”, imposta pelo movimento *Straight Photography*⁹ e reforçada pela tese do “momento decisivo” de Bresson. Outro aspecto das fotografias dessa série de Sherman, que se contrapõe à fotografia moderna, é o fato de serem montadas e posadas ao mesmo tempo que simulam uma certa espontaneidade. Um observador atento notará que não apenas se trata de “entreatos”, mas de “entreatos” encenados e dirigidos, um conjunto de fotografias “falsas”.

Para Sherman, fotografar consiste menos em apontar a câmera para alguma coisa preexistente e fixar sua imagem na película que em criar cenários e situações imaginárias para serem oferecidas a ela, tal como acontece no cinema de ficção. A fotografia é concebida como criação dramática e cenográfica, ou como *mise-en-scène*, na qual a fotógrafa interpreta ao mesmo tempo os papéis de diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz. (MACHADO, 2001, p. 135).

A artista cria suas personagens a partir de estereótipos e de suas mais ecléticas referências, que vão desde filmes de terror, passando pelo cinema europeu, até programas de televisão e publicidade. Assim, vemos nessas imagens a construção de diferentes papéis, caracterizados por diferentes

⁹ O *Straight Photography* foi um movimento vanguardista do início do século XX que se contrapunha ao pictorialismo e defendia uma fotografia “direta”, sem intervenções.

roupas, maquiagens e acessórios, e, dessa forma, somos levados a entender que se trata da representação de diferentes personagens, ao mesmo tempo que sabemos que é, na realidade, sempre a mesma pessoa que os representa/encarna. Segundo Gregory Minissale (2013, p. 68, tradução nossa) “Temos grande satisfação em reconhecer um rosto. [...] A forma como a fotografia antecipa esse desejo frustra o senso gratificante de agência também associado à descoberta e reconhecimento”. É sempre Cindy Sherman e, ao mesmo tempo, nunca é.

É interessante que essa série vertiginosa de duplicações, que lembra uma boneca russa, possa ser comparada à “Um corpo que cai” de Hitchcock, em que a atriz Kim Novak é obrigada a atuar como atriz para poder escapar da armadilha do olhar masculino, que também coopta uma série de internalizações (quando uma mulher imagina que está sendo observada por um homem e, portanto, posa de acordo). (MINISSALE, 2013, p. 210, tradução nossa).

Assim, confundido com esse paradoxo, o observador de *Film Still* é colocado frente à seguinte questão: a identidade é construída pelas roupas que se veste? Ao trocar de roupa, cabelo e maquiagem, Sherman troca de identidade? Minissale (2013, p. 69) afirma que “As fotografias de Sherman sugerem que experiências fenomenais ‘naturais’ de ver fotos de mulheres são, na verdade, oportunidades para construir estereótipos.”

Cindy Sherman se questiona sobre a identidade feminina e conclui que a mulher não passa de um amontoado de clichês gerados pelos telefilmes e pela publicidade. Suas fantasias evocam, portanto, a despersonalização e a noção de identidade como encenação. Sua obra constitui uma celebração do grande teatro de marionetes da cultura regida pelo *mass media*. (FONTCUBERTA, 2010, p. 28)

As fotografias que compõem a série *Untitled Film Still* não são produzidas ou organizadas de forma a criar uma sequência lógica, uma narrativa linear, como normalmente é o caso nas séries fotográficas documentais, por exemplo. Em sua grande maioria, são fotos únicas, cenas que não se relacionam entre si (em termos de narrativa sequencial), com poucas exceções. Algumas das

imagens dessa série que poderiam ser consideradas sequenciais, apesar de dispostas separadamente na sequência oficial são: “Untitled #10” e “Untitled #84”. Nelas, o cabelo, as roupas, o casaco, a sacola e o cenário se repetem. A imagem “Untitled #10” é bastante significativa para a série, pois, além de conter elementos que serão observados em praticamente todas as séries que ainda estariam por vir, é uma das imagens que deixa mostras da teatralidade, elemento importante em toda a obra de Sherman, que nessa foto é representada pelo cabo disparador¹⁰ que pode ser visto no chão passando por baixo do paletó que cobre os seus ombros.



Figura 8 - Cindy Sherman, “Untitled #10”, 1978.



Figura 9 - Cindy Sherman, “Untitled #84”, 1978.

Outra sequência que sugere uma continuidade é composta por quatro imagens que de fato são posicionadas lado a lado na sequência oficial: “Untitled #17”, “Untitled #18”, “Untitled #19” e “Untitled #20”. Esse conjunto evidencia mais uma vez suas referências cinematográficas. Nas cenas externas, certamente produzidas no mesmo dia, pelo que se pode ver nas condições de luz e na caracterização da personagem, Sherman posa como uma mulher que parece ter sido flagrada por uma câmera. Sua atuação sugere a de alguém que foge de um *paparazzi* ou de um fotógrafo investigativo. A artista anda pelas ruas da

¹⁰ Cabo disparador, usado nas câmeras analógicas e substituído pelo controle remoto nas digitais, é um recurso técnico que permite ao fotógrafo a possibilidade de fotografar estando longe da câmera, muito utilizado na produção de autorretratos.

cidade com um olhar apreensivo, como se fugisse ou quisesse despistar alguém, remetendo ao trabalho de Sophie Calle.



Figura 10 - Cindy Sherman, "Untitled #17",



Figura 11 - "Untitled #18",

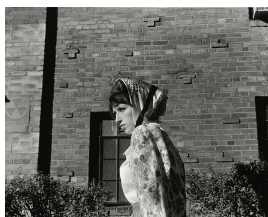


Figura 12 - "Untitled #19",



Figura 13 - "Untitled #20", 1978.

1.3 *Rear Screen Projections* (1980)

Nessa pequena série, produzida logo após *Untitled Film Still*, Sherman faz uso da fotografia colorida pela primeira vez. A artista, numa nova incursão experimental, utiliza fundos falsos, projetados sobre um tecido branco, uma técnica amplamente usada no cinema dos anos 1950 para fazer tomadas com diferentes cenários, porém sempre feitas no estúdio. Um exemplo do uso dessa técnica pode ser visto no filme *O ladrão de casaca* (1955), de Alfred Hitchcock.



Figura 14 - Cindy Sherman, "Untitled #66", 1980.



Figura 15 - Alfred Hitchcock, cena do filme *O ladrão de casaca*, 1955.¹¹

¹¹ Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-ladrao-de-casaca/>. Acesso em: 14 jan. 2020.

Sherman demonstra uma preocupação grande na utilização das cores nessa série, observada na constante utilização de cores complementares em todas as cenas que a compõem. As cores complementares normalmente são utilizadas para reforçar os contrastes na cena, ou, neste caso, o contraste entre a personagem e o fundo. Além disso, também costumam ser utilizadas para criar vibratibilidade na imagem, de modo a proporcionar uma certa atratividade, muito comum em fotografias publicitárias.

1.4 *Centerfolds* (1981)

Em seguida, no ano de 1981, Sherman produziu a série que ficou conhecida como *Centerfolds*, que apresenta algumas características bem marcantes em comparação às anteriores. *Centerfolds* é uma de suas primeiras séries coloridas, feita em cibachrome, e adota um formato horizontal panorâmico, formato conhecido no cinema como *cinemascópio* referente à proporção 1x2, o que faz seu trabalho remeter ainda mais ao cinema. No entanto, em sua concepção inicial, este formato fazia menção aos *centerfolds* (páginas internas dobradas) de revistas eróticas masculinas. Apesar de ter sido comissionada pela revista Artforum, a série acabou não sendo publicada por decisão do editor da revista na época, que temia a possibilidade das fotografias serem mal interpretadas. E de fato foram por parte do público, apesar de terem sido muito bem recebidas pelos críticos e curadores de arte. Na época houve muito debate a respeito de se aquelas imagens estariam reforçando uma imagem de vitimização das mulheres, ao mesmo tempo em que as colocavam em posições de atmosfera sexual e vulnerabilidade.

Nessa série de doze imagens, as personagens femininas interpretadas por Sherman aparecem em uma variedade de situações que lembram algumas imagens de *Untitled Film Still*, como, por exemplo, a “Untitled #10”, em que a personagem ajoelhada no chão reúne produtos de mercado que parecem ter caído (ou sido jogados) de uma sacola rasgada enquanto encara, com um

olhar ao mesmo tempo temeroso e desafiador, alguém que estaria no extraquadro, um personagem que não aparece diretamente, mas cuja presença é fortemente sugerida através de uma infinidade de elementos da cena. Esse personagem que parece estar de pé, é uma figura possivelmente masculina, em função não apenas do paletó que cobre as costas da personagem de Sherman, mas principalmente pela forte atmosfera de violência presente na cena. É justamente essa violência, que não é comum em todas as imagens de *Untitled Film Still*, mas que certamente aparece com mais força em *Centerfolds*, que vai se tornar cada vez mais presente em sua obra.



Figura 16 - Cindy Sherman, "Untitled #93", 1981.

De acordo com Eva Respini, curadora da retrospectiva de Cindy Sherman ocorrida no MoMA em 2012, a série foi bem recebida por parte da crítica e estudiosos de arte quando exposta pela primeira vez, “[...] no entanto, houve uma série de debates sobre a questão da vitimização das mulheres [...]”¹². Uma das imagens dessa série que mais levantou questões foi a “Untitled #93”, que mostra uma mulher deitada em uma cama, segurando o lençol com as duas mãos acima da altura do peito, como se estivesse se cobrindo. Ela olha para fora do enquadramento, para algo ou alguém que não podemos ver,

¹² Depoimento de Eva Respini (transcrição e tradução nossa). Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/261/3360>. Acesso em: 12 jan. 2021

novamente aqui a sugestão de uma presença no extraquadro, seu rosto está molhado, como se estivesse suada ou chorando. Na época, alguns críticos descreveram essa imagem como a de uma mulher que teria sido abusada.

Em resposta a essa repercussão negativa de *Centerfolds*, Sherman se posicionou em diversas ocasiões, tentando retratar-se e esclarecer os problemas apontados pelos críticos ao seu trabalho. Explicou, por exemplo, que o motivo pelo qual as personagens aparecem deitadas em quase todas as cenas se dá devido à escolha do formato 1x2, uma vez que, segundo a artista, seria mais fácil preencher o enquadramento horizontal com a personagem deitada. Sherman chega a afirmar que pretendia que seu trabalho tivesse uma carga feminista e que era sua intenção causar no público um certo grau de desconforto. Segundo Sherman, seu objetivo era criar uma situação em que o observador, ao olhar a imagem, sentisse-se como se estivesse invadindo a privacidade de alguém, “Sendo assim, eu realmente queria fazer as pessoas se sentirem desconfortáveis.” (SHERMAN, 2012, transcrição e tradução nossa)¹³.

Apesar de nunca ter sido publicada na revista ArtForum no formato de página interna com dobra, como pretendia Sherman inicialmente, *Centerfolds* é um dos trabalhos mais aclamados da artista até hoje. Numa edição de dez tiragens, ganhou uma ampliação maior que *Film Still*, todas as imagens foram produzidas em 61cm x 121,9cm, o que na época era um tamanho considerado grande para fotografias. Em maio de 2011, a foto “Untitled #96”, da série *Centerfolds*, foi leiloada na Christie’s em New York por US\$3.900.000, tornando-se até então a fotografia mais cara já vendida, sendo superada em novembro do mesmo ano pela fotografia de Andreas Gursky intitulada “Rhein II”, leiloada por US\$4.300.000. Das 25 fotografias mais caras já vendidas até hoje em galerias e leilões, sete são de sua autoria, a única mulher de uma lista de nove artistas.

¹³ Frase dita por Cindy Sherman em entrevista com Eva Respini para exposição no MoMA em 2012. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/261/3359>. Acesso em: 24 dez. 2020.

1.5 *Pink Robes* (1982)

Essa é uma série de quatro imagens verticais, em contraposição a *Centerfolds*, também coloridas, para as quais Sherman posa usando, ou se cobrindo com um roupão rosa, desta vez sem nenhum tipo de maquiagem ou caracterização, Sherman é capaz de alterar suas feições apenas através de suas habilidades como atriz. Nessas imagens, Sherman posa olhando diretamente para a câmera e, portanto, para o observador. Seu olhar aqui é pouco amigável, possivelmente uma resposta à repercussão que teve a série anterior. As fotografias de Sherman continuaram sendo ampliadas em grandes formatos: *Pink Robes* teve dez tiragens impressas em 114,3 x 76,2 cm.

Assim como *Rear Screen Projections*, *Pink Robes* é uma série que Sherman não desenvolve para além de uma incursão superficial. A maturidade da experiência proporcionada por essas séries aparece de forma mais evidente nas produções posteriores, *Centerfolds*, no caso de *Rear Screen Projections*, e *Fashion*, no caso de *Pink Robes*. Em uma entrevista para Paul Taylor publicada na revista *Flash Art*, em 1985, Sherman relata que pensou nas modelos que posavam para as páginas centrais de revistas masculinas, as mesmas *centerfolds* (páginas centrais) que inspiraram a série anterior: "As fotos foram feitas para parecer uma modelo logo após ela ter sido fotografada para uma página central de revista." (SHERMAN, 1985)¹⁴.

¹⁴ Entrevista de Cindy Sherman a Paul Taylor, *Flash Art*, no. 124, Out.-Nov. 1985, p.78-9 (tradução nossa). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-100-p77731>. Acesso em: 18 ago. 2021.



Figura 17 - Cindy Sherman, “Untitled #97”, 1982. Fonte: Tate.¹⁵

1.6 *Fashion* (1981-2019)

Em 1981, Sherman recebeu um convite da revista Vogue francesa para produzir um editorial de moda para a marca Balenciaga e, a partir deste e de outros convites, a artista produziu, até recentemente¹⁶, a série que ficou conhecida como *Fashion*. Trata-se de um conjunto de trabalhos comissionados por diversas marcas, como Jean Paul Gaultier, Comme des Garçons, entre outras. Em *Fashion*, Sherman trabalha estereótipos caricaturados de mulheres que poderiam ser interpretadas como pertencentes a uma classe social alta,

¹⁵ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-97-p77728>. Acesso em 28 fev. 2021.

¹⁶ O último editorial produzido pela artista, até o momento, foi para a revista Vanity Fair em 2019. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/style/2020/09/stella-mccartney-cindy-sherman-collab>. Acesso em: 18 ago. 2021

talvez mulheres envolvidas com o mundo da moda. Em alguns casos, nas imagens mais recentes, esses personagens são posicionados em cenários (visivelmente) digitalmente inseridos, que sugerem em si uma artificialidade de contextos descontraídos, como festas, bares ou restaurantes. O flash frontal também se encarrega de intensificar essa carga do glamour associado ao mundo da moda, mas em contraposição a outros elementos, como uma maquiagem exagerada ou mesmo poses e uma afetação perceptível, que sugerem uma certa decadência desse universo das aparências.

Sherman constrói suas personagens a partir do que poderia ser considerado o extremo oposto da imagem da beleza, do glamour, ou de qualquer conceito relativo às imagens que normalmente se tem da alta costura: “Eu fico enjoada com como as pessoas se esforçam para parecer bonitas[...] Eu estava tentando tirar sarro da moda.” (SHERMAN, 2019)¹⁷. Um ponto que merece ser destacado aqui é o fato de que é nesta série que o elemento do fetiche se mostra mais explicitamente, pelo fato de se tratar de um trabalho que não apenas faz menção direta à indústria da moda, mas que traz imagens comissionadas pelas próprias marcas. Além dos elementos estranhos que começam a surgir, o teor crítico de suas fotografias também fica cada vez mais evidente. Ainda assim, Cindy Sherman não apenas continuou a ocupar um espaço importante no circuito das artes como ganhou cada vez mais notoriedade com as imagens que produziu nesse período. Seu trabalho critica o mesmo sistema dentro do qual circula, critica a mesma sociedade que o consome.

¹⁷ (tradução nossa). Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20190720-why-cindy-shermans-photos-are-so-mysterious>. Acesso em: 18 ago. 2021.



Figura 18 - Cindy Sherman, "Untitled #132", 1984.

Dentro desse conjunto, intitulado *Fashion*, Sherman produziu alguns ensaios que ganharam destaque nas suas mais recentes exposições, como a *Chanel Series*, produzida primeiro em 2010 e depois novamente em 2012, a *Balenciaga*, de 2007/2008, e a *Harper's Bazaar Series*, produzida entre 2016 e 2018.

É a partir das imagens produzidas em 1983 que, nas palavras de Laura Mulvey (1991, p. 143, tradução nossa) "[...] começa a se manifestar um lado 'sombrio' que irá, a partir de então, se tornar cada vez mais presente em sua obra". Esse aspecto "sombrio" ("*darkness*", no original) aparece primeiro na série *Fashion* e, logo depois, nas séries *The Fairy Tales*, *Disasters* e *Sex Pictures*, e

permanece, em certa medida, em toda sua produção subsequente e, mais recentemente, nas imagens publicadas em seu perfil do Instagram¹⁸.

1.7 *The Fairy Tales* (1985) e *Disasters* (1986-1989)

É em 1985 que Sherman dá início à produção das imagens mais repulsivas de todo seu percurso. Em *The Fairy Tales* e em *Disasters*, Sherman utiliza pela primeira vez próteses e partes do corpo sintéticas. As fotografias feitas para essas séries marcam seu gradual afastamento das lentes. O observador familiarizado com sua obra ainda busca encontrar a figura de Sherman num reflexo, ou no fundo desfocado da imagem. Sua presença vai se apagando aos poucos, na medida em que surgem novos elementos que caracterizam o que seria o "sombrio" sobre o qual Mulvey fala em seu artigo. Entre esses elementos, é possível citar: restos de comida, alimentos em decomposição, vômitos, sangue e outros fluídos corporais: "Esses traços representam o fim da linha, a substância secreta dos fluidos sexuais que os cosméticos foram criados para esconder. A topografia do exterior/interior está esgotada" (MULVEY, 2019, p. 144, tradução nossa). Mulvey afirma que essas novas imagens sugerem que a oposição ao corpo perfeito da manequim é o grotesco, "[...] e que o corpo suave e liso, polido pela fotografia, é uma defesa contra um corpo estranho, inquietante e desconfortável" (MULVEY, p.144, 2019, tradução nossa), trazendo uma interpretação que integra todos os trabalhos realizados por Sherman até então. Para Mulvey, existe um processo gradativo, desde seus primeiros trabalhos até aqui, da desintegração do corpo tão cuidadosamente apresentado nas fotografias iniciais, de modo a revelar uma monstruosidade que estaria escondida ou disfarçada pela "fachada cosmética", "Um 'alguém' que parecia espreitar em algum lugar na topografia fantasmática da feminilidade começa, por assim dizer, a se solidificar." (MULVEY, 2019, p.144, tradução nossa).

¹⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/cindysherman>. Acesso em: 22 ago. 2021



Figura 19 - Cindy Sherman, "Untitled #177", 1987.

Segundo o artista Robert Longo, em depoimento no filme *Nobody's Here But Me* (1994), naquele período, as imagens de Sherman chegaram ao ponto de ser "[...] quase 'incompráveis'"¹⁹, mas, ao mesmo tempo, tinham algo de belo na composição, na paleta de cores utilizada, nas posições dos corpos destrozados, ou seja, seu trabalho ainda tinha uma qualidade pictórica.

Tiveram outras coisas que fizeram meu trabalho tomar este rumo, que foi meu interesse em incorporar partes de corpos [sintéticos] como um substituto para mim na imagem, e também meu desejo por desafiar o público, mais do que eu havia feito até aquele momento. Meu trabalho no início tornou-se muito popular e isso me deixou nervosa, eu queria fazer algo que fosse um desafio para alguém querer pendurar sobre seu sofá. (SHERMAN, 1994)²⁰

¹⁹ (transcrição e tradução nossa) trecho do filme "*Nobody's here but me*"(1994). 34"56'

²⁰ Idem. 32"09'.

Em *The Fairy Tales*, Sherman parte da mitologia, contos de fadas infantis e histórias fantásticas para criar um conjunto de fotografias densas, nas quais predominam tons escuros e cores que remetem a cenas noturnas. Outro ponto que difere essas duas séries de seus trabalhos anteriores é a vasta utilização de elementos que remetem a um cenário natural, como terra e grama, que em algumas imagens reforçam a sugestão de violência. *Disasters* é uma série que por vezes é apresentada, por estudiosos e críticos de arte, juntamente com *The Fairy Tales*, devido à similaridade estética dos dois conjuntos. De fato, é possível observar o mesmo tratamento nas duas séries, bem como o contraste, a densidade, o uso de tons escuros e cores frias. Essas duas séries serão analisadas no terceiro capítulo.

1.8 *History Portraits* (1988-1990)

Após um período de dois meses em que morou em Roma, Sherman retoma sua produção de autorretratos, agora fortemente influenciados por pinturas de diversos períodos, que remetem desde ao Renascimento até a movimentos artísticos do século XIX. Sherman recria quadros importantes e muito conhecidos da história da arte, volta a utilizar sua própria imagem, com o acréscimo de próteses de nariz, seios e outras partes do corpo. Esta é a primeira vez em que Sherman assume também, em suas fotografias, alguns papéis masculinos.

Uma das imagens mais representativas dessa série é “Untitled #224”, na qual a artista mimetiza a pintura “Jovem Bacco doente”, de Caravaggio, de 1593. A importância dessa fotografia está relacionada à dominância masculina tanto na mitologia representada, quanto na história da arte em si, dominada por artistas homens. Nessa imagem, vemos o autorretrato de uma artista mulher representando o deus do vinho, em referência ao autorretrato de Caravaggio representando, por sua vez, o deus do vinho.

Em uma de suas mais recentes retrospectivas, ocorrida em Londres, na National Portrait Gallery, em 2019, parte dessa série foi exposta em uma das

salas junto com uma pintura que fora deslocada do acervo permanente da National Portrait Gallery para compor a exposição de Cindy Sherman, o quadro “Madame Moitessier”, de 1856 (120 x 92 cm), de Jean Auguste Dominique Ingres. Trata-se de um dos raros retratos comissionados do pintor após seu retorno a Paris depois de ter estudado pintura na Itália durante dezoito anos. A presença do quadro de Ingres na exposição de Sherman não apenas cumpria a função de facilitar a leitura da referência direta feita pela fotógrafa na criação da “Untitled #204”, mas certamente servia também de exemplo para demonstrar a origem da referência histórica de todas as fotografias que fazem parte da série.



Figura 20 - Jean Auguste Dominique Ingres, “Madame Moitessier”, 1856.



Figura 21 - Cindy Sherman, “Untitled #204”, 1989.

1.9 *Civil War* (1991)

O conjunto de imagens trata do que se poderia entender por aquilo que resulta da guerra. As imagens mostram a representação de pessoas aparentemente mortas. Nos enquadramentos, muito fechados, é possível ver somente mãos, dedos e pés desses cadáveres. Podemos supor, pelo título da série, que se trate de pessoas mortas em combate, ideia reforçada também pela terra sobre a qual se encontram esses corpos.

A linguagem utilizada nas séries *The Fairy Tales* e *Disasters* parece ser retomada aqui. Na foto “Untitled #243”, vemos um pé logo no primeiro plano e, pouco atrás, uma mão, ambos sujos e com uma coloração e aspectos gerais que aludem ao processo de putrefação, reforçados pelo tom esverdeado que predomina na imagem. Nos planos mais distantes, é difícil identificar qualquer elemento devido ao desfoque; vemos apenas manchas e, mais ao fundo, um objeto que lembra o formato de um crânio humano.



Figura 22 - Cindy Sherman, “Untitled #243”, 1991.²¹

²¹ Disponível em: <https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-243>. Acesso em: 20 jan. 2021.

1.10 *Sex Pictures* (1992-1996)

Em 1992, a artista começa a produzir a série que ficou conhecida como *Sex Pictures*. Aqui, ela se remove por completo das imagens, construindo suas cenas utilizando exclusivamente bonecos, corpos sintéticos, próteses médicas e partes de manequins. Sherman cria cenas que aludem à pornografia, nas quais se pode observar a exibição de genitais bem como, por vezes, simulações do próprio ato sexual.

Essas fotografias usam cores claras, fortes e de alto contraste. Os personagens são teatrais e sabotam seus próprios papéis. Uma nova Sherman está começando a surgir. Ela ironiza de forma grotesca o tipo de imagem feminina que é produzida para o consumo erótico, e inverte códigos convencionais de fascínio e elegância femininos. (MULVEY, 1991, p. 188, tradução nossa).

Esse trabalho pode ser entendido, numa primeira leitura, como uma reação de Sherman à objetificação da mulher, feita sobretudo na pornografia. As cenas são bastante explícitas, e de fato podem causar incômodo para um observador desavisado, para outros, podem provocar riso. A artista desconstrói as convenções do pornográfico, compondo, com bonecos e próteses médicas, situações absurdas e abjetas. Nessa série, nota-se um teor cômico, uma menção ao risível em seu trabalho, que até então parecia conter um grau imperturbável de sobriedade.

Nesse período, Sherman retoma brevemente a produção de imagens em preto e branco, nas quais utiliza bonecas Barbie e bonecos G.I. Joe em posições eróticas, e chega a realizar algumas tiragens delas, mas essas fotografias costumam ganhar pouco ou nenhum destaque nas exposições da artista, talvez por não dialogarem tão claramente, em termos de linguagem e escolhas narrativas, com as outras imagens da mesma série. *Sex Pictures* também será analisada no terceiro capítulo.

1.11 *Surrealist Pictures* (1993-1999)

Para essa série, Sherman continua a construir personagens desumanizados, utilizando bonecos e partes de corpos sintéticos. Algumas imagens evocam o trabalho de outros artistas, como do surrealista Hans Bellmer, que utilizava bonecas para criar cenas absurdas.



Figura 23 - Hans Bellmer, "The Doll", 1934.²²



Figura 24 - Cindy Sherman, "Untitled #302", 1994.

Como o próprio nome indica, uma referência importante para essa série são os trabalhos de artistas surrealistas, como as esculturas das mulheres-gaveta de Salvador Dalí. Na imagem "Untitled #302", vemos um autômato, uma boneca feita de partes artificiais, com a boca suja de vermelho, aparentando ter devorado outro boneco, que pode ser visto em seu torso recortado. Essa imagem dialoga com algumas das fotografias de *Sex Pictures*, no que se refere à mulher devoradora (assunto desenvolvido no terceiro capítulo desta dissertação). Entre os outros artistas

²² Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/hans-bellmer/the-doll-1934-6>. Acesso em 16 Jan. 2021.

contemporâneos que podem ter sido referências para essas imagens estão Paul McCarthy e o fotógrafo venezuelano Nelson Garrido.

1.12 *Masks* (1994-1996)

Nesse trabalho, Sherman muda radicalmente a linguagem que vinha adotando nos anos anteriores. A partir de enquadramentos mais fechados, a artista produz autorretratos, transformando em máscara seu próprio rosto, coberto por maquiagem, tintas e interferências digitais diversas.

Essa série faz menção às máscaras e suas simbologias e tradições culturais, e pela primeira vez Sherman destaca a máscara como objeto principal de sua produção, mesmo que uma ideia metafórica de máscara tenha estado sempre presente em seus trabalhos, desde o início de sua trajetória. Praticamente todos os trabalhos de Sherman falam sobre essa máscara social, à qual os indivíduos se sujeitam, essa construção social da identidade que lhes é imposta.



Figura 25 - Cindy Sherman, "Untitled #324", 1995.

1.13 *Office Killer* (1997)

Em 1997, Cindy Sherman dirigiu o primeiro e único longa-metragem de sua carreira, *Office Killer*, traduzido pela indústria cinematográfica brasileira como *Mente paranoica*. O filme, classificado dentro dos gêneros de comédia, crime e terror, conta a história de Dorine Douglas, funcionária de uma revista que, após causar acidentalmente a morte de um colega de trabalho, inicia uma série de assassinatos. O filme foi um fracasso de bilheteria, mesmo entre os fãs do gênero de terror, sendo que muitos declararam não ter entendido o tipo de humor do filme. Produzido em 1997, o filme parece de alguma forma dialogar com “Untitled #168”, a única imagem da série *Disasters* que se ambienta num cenário corporativo ou empresarial.



Figura 26 - Cindy Sherman, “Untitled #168”, 1985.

1.14 *Head Shots* (2000-2002)

Para a série *Head Shots*, Sherman produz um conjunto de treze imagens. Aqui, a artista cria personagens fortemente marcados por estereótipos tipicamente americanos. A caracterização de Sherman nessas imagens é tão forte que, ao observá-las, é possível, mesmo que por um breve instante, esquecer-se de que se trata de autorretratos, e que vemos em todas as imagens sempre a mesma pessoa posando.



Figura 27 - Cindy Sherman, "Untitled #351", 2000.

De acordo com Eva Respini (2012, p. 12), "[...] as fotografias de Cindy Sherman não são autorretratos", embora Sherman utilize a própria imagem em sua obra. Em diversas ocasiões, como em entrevistas e depoimentos, somos levados a imaginar que a timidez de Sherman tem um papel importante nessa decisão, mas a afirmação

de Respini refere-se ao fato de que não é porque vemos Cindy Sherman nas imagens que elas falem sobre Cindy Sherman, como, por exemplo, poder-se-ia pensar sobre os autorretratos de Frida Kahlo ou Francesca Woodman. A esse respeito, a artista Marilyn Minter (2016) comenta que, nas imagens da série *Society Portraits*, e mesmo nas imagens de *Film Stills*, *Centerfolds*, *Head Shots*, Sherman consegue produzir imagens de mulheres comuns, e que sua fotografia realmente faz parecer como se aquelas mulheres existissem de verdade.

A questão é que, de certa forma, elas de fato existem. Sherman produz, em diversas de suas séries, o retrato apurado de uma sociedade americana branca de classe média, ou média/alta, e isso é um elemento importante para que a leitura de seu trabalho não siga o mesmo sentido que seguiria a leitura do trabalho de Kahlo ou Woodman. “[...] poderia ser alguém da minha família”, diz Marilyn Minter²³ a respeito de “Untitled #351”, da série *Head Shots*. A esse respeito, Tomkins (2009, p. 39) comenta que “[...] embora seus retratos hollywoodianos não me parecessem cruéis, eu sentia, sempre que via algum de seus equivalentes na vida real circulando entre a multidão da estreia, que podiam ser muito perturbadores para algumas pessoas.” Ainda sobre essa questão da representação, Minissale (2013, p. 209) afirma: “Assim, Sherman é capaz de apresentar uma série de simulacros sem nenhuma 'verdade' clara: todas as 'autoimagens' aqui são uma série de máscaras com o eu sendo continuamente indescritível”.

A construção dessas fotografias remete também às caricaturas. Isso acontece em função do enquadramento, da utilização do fundo neutro e, principalmente, dos exageros presentes tanto na maquiagem, por vezes um tanto grosseira, quanto nas próteses, perucas e acessórios utilizados. Historicamente, a caricatura se consolidou como uma forma de desenho crítico, no qual aspectos físicos ou comportamentais do indivíduo representado eram enfatizados de forma satírica.

Se é certo que a caricatura, com sua reprodução de uma realidade disforme e, em todo caso, nada bonita, inclusive com sua intensificação da desproporção, constituía uma autêntica força plasmadora da arte, neste caso começava a abalar-se o princípio que

²³ (transcrição e tradução nossa) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mqdaFfGO8XM&t=20s> Acesso em: 01 jan. 2021.

a reflexão sobre a arte reconheceria até então como base fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante. A caricatura fazia exatamente o contrário. Era possível, por assim dizer, interpretá-la como majoração máxima de um princípio no qual uma nova estética devia encontrar o seu centro: o do característico. (KAYSER, 2013, p. 30)

A caricatura, na maioria das vezes, oscila entre o cômico e o grotesco, e pode-se dizer que o trabalho fotográfico de Sherman também o faz. O elemento caricato é, sem dúvida, um dos responsáveis por aproximar o trabalho de Sherman à ideia do grotesco. Por diversas vezes o observador, ao admirar uma obra de Sherman, encontra-se num estado entre o asco e o riso, o nojo e a contemplação. Quanto à ideia de caricatura, Wolfgang Kayser oferece algumas categorias para o gênero, que ajudam a relacioná-la ao trabalho de Sherman, dentre as quais “as exageradas” seriam as que mais se relacionam com a série *Head Shots*, na qual certas características disformes seriam evidenciadas com um determinado propósito, porém sem se distanciarem do referente.

1.15 *Clowns* (2003-2005)

A partir de 2003, Sherman inicia sua série chamada *Clowns*, na qual se caracteriza como diferentes palhaços, experimentando também, pela primeira vez, uma diversidade de fundos coloridos produzidos digitalmente. A artista relata que, para produzir essa série, pesquisou diferentes tipos e estilos de maquiagem para que suas feições ficassem o mais imperceptíveis possível. No caso da “Untitled #413”, por exemplo, só é possível identificar a artista por meio de seu nome, “Cindy”, bordado em rosa na roupa preta de cetim (que lembra um tipo de quimono utilizado no processo de produção de maquiagem e cabelo). Para essa série, Sherman cria um outro mundo, quase como uma outra dimensão, como ela mesma diz: “Um outro planeta onde todos são palhaços” (Sherman, 2011)²⁴.

²⁴ transcrição e tradução nossa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tCkSQOaCf7s>. Acesso em: 26 dez. 2020.



Figura 28 - Cindy Sherman, "Untitled #413", 2003.

1.16 *Society Portraits* (2008)

Depois de mais de três décadas produzindo sobre o tema do autorretrato, as fotografias de Sherman começam a dar mostras do passar desse tempo, e as marcas de sua idade começam a aparecer. Sherman parece aproveitar-se disso para tratar de temas novos, como é o caso de *Society Portraits*, série em que vemos a representação caricatural de mulheres de uma classe social alta que se esforçam para manter uma aparência mais jovem, utilizando maquiagem e, eventualmente, cirurgias plásticas.

Nessa série, a artista adota uma linguagem muito comum aos retratos clássicos, feitos desde o século XIV, muito antes da fotografia, usada para projetar uma determinada imagem da burguesia e da corte. São retratos que tinham como função demonstrar status, posse, sofisticação, cultura, entre outras características, e eram comumente pintados de modo a enaltecer a pessoa retratada em todos os aspectos possíveis, quando feitos sob encomenda. As molduras clássicas, opulentas, que Cindy Sherman utiliza para expor sua obra, remetem ainda mais à aristocracia.

Seguindo os moldes do retrato clássico, Sherman retrata mulheres da alta classe, que parecem não ter necessariamente uma profissão (nesse tipo de retrato, a profissão da pessoa retratada normalmente é demonstrada de alguma forma pela roupa ou pela presença de elementos específicos no cenário), sugerindo assim que se trata de mulheres que ocupam uma posição social de destaque, ou são esposas ou herdeiras. A artista faz a representação dessa classe de forma satírica, com um certo grau de decadência, como no caso da “Untitled #466”, em que vemos uma mulher vestindo uma túnica azul, exibindo brincos e anéis luxuosos, com cabelo e maquiagem impecáveis e, no entanto, vestindo nos pés uma sandália rosa que aparenta ser de plástico. Sherman constrói não apenas nessa, mas em muitas de suas obras, imagens que vão sendo lidas em camadas, nas quais aos poucos os detalhes revelam uma situação diferente daquela que teria sido observada num primeiro momento.



Figura 29 - Cindy Sherman, “Untitled #466”, 2008.

1.17 *Flappers* (2016-2018)

Para essa série de imagens, Sherman se inspira nas *flappers* dos anos 1920, ou, em português, as melindrosas. O termo diz respeito a um estilo de vestimenta e comportamento adotado por muitas mulheres após o período da Primeira Guerra Mundial, caracterizado pela abolição do espartilho, o uso de uma silhueta mais larga, saias curtas, cabelos curtos, e um comportamento que quebrava a tradição, segundo o qual mulheres fumavam em público e contrariavam as normas convencionais de feminilidade.



Figura 30 - Cindy Sherman, "Untitled #574", 2016.

1.18 *Instagram* (2017-2021)

Essa é sua série mais recente, iniciada em 2017, e que parece estar ainda em processo de produção. Nela, Sherman se apropria de ferramentas digitais e softwares de manipulação para interferir em suas imagens, aplicando, na pós-produção,

deformidades, fundos e texturas em seus autorretratos, fazendo menção e satirizando de alguma forma os populares filtros do Instagram e de outras redes sociais. Nessa série, cada imagem recebe uma legenda que, em alguns casos, acaba atuando como um título e direcionando a leitura da imagem, prática à qual Sherman sempre se mostrou contrária. A artista utiliza sua própria conta pessoal para publicar as imagens, ao mesmo tempo que também compartilha com seus seguidores fotos de diversas naturezas, como homenagens a artistas que admira ou a amigos, fotografias pessoais e de viagens, campanhas pela conscientização da importância do voto e críticas ao então presidente dos EUA, Donald Trump.

Ainda que seja possível reconhecer claramente uma linha condutora em sua produção geral, que por vezes é uma temática semelhante ou uma mesma unidade conceitual, ou pelo fato de serem, em sua grande maioria, autorretratos, é possível observar que cada uma de suas séries opera sobre diferentes subtemas. Sherman realmente trata cada série como um novo trabalho, e adota novos métodos, referências e linguagens, adequados a cada tema, de forma que cada série carrega diferenças estéticas significativas entre elas, que parecem desenvolver-se a cada novo trabalho.



Figura 31- Cindy Sherman, "Hang in there..." (2020)



Figura 32 - Cindy Sherman, "Hi" (2019)



Figura 33 - Cindy Sherman, "Hello fall" (2019)²⁵

²⁵ Imagens extraídas de seu Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/cindysherman/>

2. Relações com a fotografia

Se fosse possível elencar brevemente todas as modalidades artísticas, provavelmente a fotografia seria considerada, por unanimidade, aquela que contém o maior grau de fidedignidade em relação ao que representa. Embora já se tenha debatido muito a esse respeito, "[...] ainda hoje, tanto no âmbito do cotidiano quanto no contexto estrito da criação artística, a fotografia aparece como uma tecnologia a serviço da verdade." (FONTCUBERTA, 1997, p. 13). Muito embora a discussão ainda se faça necessária, antes de qualquer avanço, e até para que ela se dê de modo mais aprofundado, é preciso que sejam traçadas algumas considerações a respeito da história da fotografia, e de como essa história influencia a forma como a fotografia é entendida hoje.

2.1 Uma breve história da fotografia como mimese do real

A verdade é que a fotografia já nasceu com esse estigma, incumbida de registrar e reproduzir o "real". A primeira câmera fotográfica foi apresentada oficialmente ao mundo num congresso de ciência e tecnologia, na cidade de Paris, em 1839, por Louis Daguerre. Em plena Revolução Industrial, e num momento em que havia grande necessidade de um mecanismo que tornasse possível a captura e a reprodutibilidade "automáticas" de imagens, ou que ao menos não demandasse intervenções e manipulações tão diretas do artista, o daguerreótipo²⁶ foi um grande sucesso. Em alguns anos, o fazer fotográfico avançou na direção de superar certas limitações

²⁶ Batizado dessa forma por Louis Daguerre, o daguerreótipo é considerado a primeira câmera fotográfica, resultado dos estudos iniciais de Joseph Nicéphore Niépce, que desenvolveu a heliografia (betume da Judéia sobre placa de estanho) e produziu a primeira imagem fotográfica, que demandou oito horas de exposição. Após a morte de Niépce, em 1833, Daguerre aperfeiçoou sua técnica, utilizando chapa de cobre banhada em prata e revelação com vapor de mercúrio, o que ajudou a reduzir significativamente o tempo de exposição das imagens.

técnicas, tomando para si funções que até aquele momento eram da pintura (sobretudo os retratos em miniatura e paisagens), proporcionando o que era popularmente considerado uma imitação da realidade, através da impressão direta da luz sobre o suporte fotossensível, e satisfazendo assim aquilo que Baudelaire (2007) chamou de obsessão do público (francês) pelo “verdadeiro”, em seu artigo “O público moderno e a fotografia”. Parecia não haver mais lugar para a subjetividade, a interpretação e as habilidades artísticas do artista; a fotografia oferecia uma imagem fidedigna, assim se acreditava.

Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta. Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: “Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles creem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses novos adoradores do sol. (BAUDELAIRE, 2007, n.p.)

Este foi o primeiro lugar que a fotografia ocupou no imaginário coletivo. Fontcuberta (2010, p. 19) descreve um slogan publicitário de material daguerreotípico desse período: “Deixe que a Natureza plasme o que a Natureza fez’. Essa declaração ontológica sobre a essência da imagem fotográfica pressupõe a ausência de intervenção e, portanto, a ausência de interpretação.” Também não é uma coincidência que o famoso livro escrito por William Henry Fox-Talbot²⁷, publicado em 1844, no qual trata de suas pesquisas e experimentos sobre fotografia, tenha recebido o título *O lápis da natureza*, e que, ao descreverem o processo do daguerreótipo, os manuais trouxessem frases como “Os próprios objetos se delineiam e o resultado é verdade e exatidão”, transcrita por Fontcuberta (2010, p. 19) no livro *O beijo de Judas*.

A praticidade que a nova técnica oferecia, juntamente com o avanço tecnológico anteriormente mencionado, pode ser exemplificada por menor tempo de exposição, maior sensibilidade do suporte fotossensível, bem como a substituição de materiais pesados e frágeis, como o vidro, por uma película à base de celulose, leve, flexível e

²⁷ Um dos precursores da fotografia, Talbot é considerado pelos ingleses o inventor da fotografia. Fez grandes contribuições de ordem técnica, uma delas (talvez a mais importante) é o negativo, que permitiu que a fotografia fosse reproduzível (lembramos que o daguerreótipo era uma peça única).

resistente. Esses, dentre muitos outros avanços, são elementos importantes que ajudam a compreender o processo de transformação e a popularidade da fotografia como ofício. A fotografia, nesse momento, desempenhava funções que anteriormente eram conferidas a uma pintura considerada menor em relação às belas-artes.

Embora a fotografia tenha conquistado grande parte do público e encontrado certa resistência por parte da classe artística e intelectual, que não a considerava uma modalidade artística e estética do mesmo nível da pintura, foram muitos os entusiastas que reconheceram nela um potencial maior, não apenas uma técnica de ofício, mas uma disciplina artística que deveria ser validada oficialmente pelas instituições. Assim, surgiu o primeiro movimento artístico fotográfico, o pictorialismo, encarregado de "elevar" o status da fotografia até que ela fosse reconhecida como pertencente à estofa das belas-artes, e que determinava a utilização de técnicas interventivas em diversas etapas do processo fotográfico, como desfoques de lente, pinceladas aparentes no processo de emulsão do negativo ou da cópia, montagens, e na adoção de motivos comuns à pintura clássica, como alegorias mitológicas e cenas campestres. Dentre seus principais representantes, podem ser citados: Robert Demachy (1859-1936), Henry Peach Robinson (1830-1901), Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), Frank Eugene (1865-1936), Alfred Stieglitz (1864-1946), Joan Vilatobà (1878-1954), Karl Struss (1886-1981) e Edward Steichen (1879-1973). Apesar de ter sido um movimento que perdurou por muitas décadas, o pictorialismo teve baixa aceitação e acabou estigmatizado no campo da crítica por ter sido considerado um movimento baseado no retrocesso técnico e estético.

Aqui aparece, com todo o peso da sua nulidade, o conceito filisteu de "arte", alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica. E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado. (BENJAMIN, 2006, p. 92)

Um de seus integrantes, Alfred Stieglitz, após essa primeira experiência com o pictorialismo, iniciou um movimento que tinha a mesma finalidade de buscar um

reconhecimento da fotografia como arte, porém se baseando no extremo oposto às amarras técnicas e estéticas do pictorialismo, a saber: a utilização das técnicas mais avançadas da época para produzir uma fotografia direta, "pura", sem intervenções e com máxima definição. Esse movimento ganhou o nome de *Straight Photography* e foi um movimento fotográfico vanguardista que negava o pictorialismo, negava a estética da pintura clássica, e se afirmava nas características mais exclusivamente fotográficas. Alguns de seus maiores expoentes foram Paul Strand (1890-1976), Edward Weston (1886-1958), Walker Evans (1903-1975), Imogen Cunningham (1883-1976) e Ansel Adams (1902-1984), fotógrafos que influenciariam fortemente toda a fotografia moderna documental do século XX.

O que decorreu da consagração do *Straight Photography*, um movimento vanguardista que de algum modo se baseava na fotografia como constatação da realidade, foi justamente a consolidação desta crença: de que a verdadeira fotografia, ou a fotografia que deveria prosperar, era aquela que mostrasse a "realidade". É claro que essa convicção a respeito da fotografia já existia muito antes do pictorialismo, mas o *Straight Photography* é o movimento que respalda e autentica esse entendimento como parâmetro de uma boa fotografia.

Assim, Alfred Stieglitz, ponte entre as práticas pictorialistas e documentais do século XIX e a modernidade do XX, declarou: "A beleza é minha paixão; a verdade, minha obsessão". E, apenas alguns anos mais tarde, radicalizaria essa máxima afirmando que a função da fotografia não consiste em oferecer prazer estético, mas em proporcionar verdades visuais sobre o mundo. As décadas seguintes serviriam para averiguar como deveriam ser entendidas essas "verdades visuais", se é que podiam sê-lo de alguma maneira. (FONTCUBERTA, 2010, p. 10).

Nas palavras de Fontcuberta (2010, p. 9), "A história da fotografia pode ser contemplada como um diálogo entre a vontade de nos aproximarmos do real e as dificuldades para fazê-lo". Muito dessa concepção se sustenta pelo funcionamento mecânico/químico e hoje eletrônico do aparelho fotográfico. Porque a fotografia parece mostrar um "referente real", o que a faz ser comumente entendida como um mecanismo indiciário, em muitos casos aquilo que uma fotografia mostra não será contestado. Exemplos disso são as fotografias de documentos de identidade,

passaportes, jornalísticas, ou fotografias utilizadas como evidências policiais. "Do ponto de vista legal, a verdade no sentido de correspondência entre um significante e seu objeto referencial, pode, portanto, originar-se das imagens fotográficas." (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p. 197)



Figura 34 - René Magritte, "La Trahison des Images", 1928.

Com relação a esse caráter indexical da imagem fotográfica, há uma pintura de René Magritte que menciona, em alguma medida, o valor que se costuma atribuir a uma imagem e, sobretudo, à imagem fotográfica. Trata-se da pintura "La Trahison des Images" (1928), que mostra a imagem de um cachimbo e, logo abaixo, os dizeres, escritos em letra cursiva, "Isto não é um cachimbo". Essa imagem de Magritte interessa especialmente ao estudo da imagem fotográfica e da atribuição de valor e realidade a fotografias de modo geral, pois, mais do que acreditar na veracidade do que a fotografia mostra, costuma-se atribuir-lhe uma carga quase mágica, como se ela não apenas mostrasse a verdade, mas como se ela fosse a verdade, ou estivesse conectada a ela. Ainda que o quadro de Magritte consista numa pintura, é inevitável associá-la à discussão sobre fotografia e verdade, principalmente quando se atenta

ao título da obra, "a traição das imagens". Essa traição se refere ao fato de as imagens não serem efetivamente aquilo que representam.



Figura 35 - Joseph Kosuth, "Uma e Três Cadeiras" (1965).²⁸

Outra obra que pode ser mencionada aqui é a instalação "Uma e três cadeiras" (1965), de Joseph Kosuth, que alude mais diretamente à indexicalidade da fotografia ao mostrar uma cadeira, uma fotografia da cadeira, e a definição da palavra cadeira. Nessa obra, Kosuth leva o observador a questionar-se sobre a importância que atribui ao objeto e sua representação. Aqui, a fotografia da cadeira parece ter sido produzida quase como uma fotografia de passaporte, sem grandes interferências e manipulações, podendo ser comparada à cadeira que está ao seu lado. O próprio

²⁸ Disponível em: <https://www.hacer.com.br/kosuth>. Acesso em 16 set. 2021.

título da obra sugere esse jogo de possibilidades: o observador se encontra diante de uma e três cadeiras.

Este ponto de vista prolifera também entre nós, embora de uma forma sublimada, quando recusamos a nos desfazer da fotografia de uma pessoa amada ou nos agarramos à foto de um parente morto, guardamo-la com mil cuidados, como se fosse uma parte viva desse ser que restou em nossas mãos. Não temos todos nós o álbum de família que compila as imagens que nos são caras, como evidências incontestáveis de uma realidade que existiu e que permanece existindo na forma simbólica da fotografia? (MACHADO, 2015, p. 39).

Arlindo Machado (2001, p. 125) afirma que “[...] parte dos problemas relacionados com a compreensão da fotografia deriva de seu tradicional enquadramento na categoria peirceana de índice.” e, antes dele, Flusser também já questionava o entendimento da fotografia como índice, como se convencionou considerá-la na academia. Para Peirce, o índice seria um signo diretamente relacionado ao objeto por ele representado. “Um índice sempre envolve a existência de seu objeto” (PEIRCE, 1978, p. 315), isto é, ele resulta do objeto, como uma pegada na areia é causada por um pé que pisou ali, deixando um rastro. Uma marca de pneu no asfalto é um indício de que um carro passou e deixou uma marca. No entanto, para Machado, o processo de criação de uma imagem fotográfica é mais intrincado do que isso, “[...] trata-se de um processo extraordinariamente complexo distante alguns anos-luz da simplicidade franciscana dos índices visuais clássicos, como a pegada deixada no solo por um animal ou a impressão digital.” (MACHADO, 2001, p. 125). Em seu livro *O universo das imagens técnicas*, Flusser (2008, p. 61) questiona esse entendimento a respeito do caráter indiciário da fotografia, dando um exemplo hipotético da fotografia de uma casa: “O fotógrafo não ‘descobriu’ a casa, ele a ‘inventou’. A casa não é a causa da fotografia como o é a pata do cachorro para o traço na neve: o fotógrafo a tomou como pretexto, e a casa mostrada na fotografia é o efeito desse gesto”. Se há algo que podemos considerar como sendo a *causa* da imagem, não seria o objeto, mas a luz incidindo sobre o material fotossensível, assim como o índice de uma gravura seria a placa de metal que deixa sua marca no papel. “Toda imagem é fisicamente um rastro, o resultado de uma transposição ou de uma troca (um depósito de tinta, um efeito de

carga elétrica ou magnética, uma reação química)” (FONTCUBERTA, 2010, p. 54). Neste sentido, a fotografia não é mais indiciária do que qualquer outra forma de representação bi ou tridimensional. Fontcuberta (2010, p. 45) afirma ainda que “[...] não há nenhum indício racional convincente que garanta que a fotografia, por sua própria natureza, tenha mais valor como índice do que o laço feito em um dedo ou a relíquia”.

As tecnoimagens *pretendem* que não são simbólicas como o são as imagens tradicionais. Pretendem sintomáticas, “objetivas”. A diferença entre símbolo e sintoma é que o símbolo significa algo para quem conhecer o convênio de tal significação, enquanto o sintoma está ligado causalmente com seu significado. A palavra “cachorro” simboliza, a pegada sintomatiza o bicho. Tal pretensão à sintomaticidade, à objetividade, das tecnoimagens é fraude. Na realidade os aparelhos *transcodam sintomas em símbolos*, e o fazem em função de determinados programas. A mensagem das tecnoimagens deve ser decifrada, e tal decodagem é ainda mais penosa que a das imagens tradicionais: é ainda mais “mascarada”. (FLUSSER, 2011, p. 118, grifos do autor).

A fotografia e a forma como frequentemente a entendemos podem levar mesmo pesquisadores iniciados na arte a cometer pequenos equívocos no contexto de sua análise, no que se refere à verossimilitude da imagem fotográfica. Conforme já nos demonstraram autores como Flusser e Fontcuberta, seu mecanismo é todo programado para que isso aconteça. Servimo-nos aqui de um exemplo importante, o do pesquisador John Berger, que em seu livro *Understanding a Photograph* chega a afirmar que “A fotografia é um registro automático por meio da mediação da luz de um dado evento: ainda assim, usa o dado evento para explicar seu registro. A fotografia é o processo de tornar a observação autoconsciente.” (BERGER, 2008, p. 19) e, insistindo que a fotografia funciona automaticamente, continua: “[...] a fotografia não lida com construções. Não há transformação na fotografia. Existe apenas decisão, apenas foco.” (BERGER, 2008, p. 21). Também Brian Boyd, autor do livro *On the Origin of Story: Evolution, Cognition and Fiction*, que será especialmente relevante no estudo sobre ficção desenvolvido no terceiro capítulo desta dissertação, afirma que “[...] não podemos olhar para o passado, a não ser através de traços presentes do passado como pegadas, fotografias e fósseis.” (BOYD, 2009, p. 163, tradução nossa).

Outro exemplo é o artigo “Architectural Design and the Brain: Effects of Ceiling Height and Perceived Enclosure on Beauty Judgments and Approach-Avoidance Decisions”, cujos autores também são traídos pela dissimulação da imagem fotográfica. Esse artigo, que traz apontamentos altamente relevantes para a pesquisa sobre julgamento de beleza e a decisão de aproximar-se ou evitar (e que serão utilizados no terceiro capítulo desta dissertação), analisa as reações de dezoito participantes num estudo sobre arquitetura, mais especificamente sobre altura do pé-direito e amplitude de ambientes internos. Os autores explicam que os participantes do experimento foram instruídos a classificar o espaço ao qual eles eram expostos como “bonito” ou “não bonito” apertando um dos dois botões correspondentes. Como parte do experimento, o participante deveria também indicar se entraria ou sairia do ambiente apresentado, novamente pressionando um de dois botões, “enter” ou “exit”. Mais adiante no artigo, especificamente no subitem “Materiais e métodos”, são descritos com mais detalhes todos os elementos utilizados para o experimento, como o gênero dos participantes, suas idades, suas acuidades visuais etc., e então se revela que, para a realização do experimento, os participantes foram expostos a fotografias dos ambientes e baseavam seu julgamento apenas nessa experiência. As fotografias provinham da base de dados do Departamento de Arquitetura, Design, e Tecnologia de Mídia da Universidade de Aalborg e da Royal Danish Academy of Fine Arts - Escolas de Arquitetura, Design e Conservação, e não há menção no artigo sobre a autoria das fotos, tampouco sobre o critério de escolha das imagens. Apenas oito das duzentas fotografias utilizadas no experimento aparecem anexadas ao artigo, e após terem sido submetidas a uma breve análise, é possível identificar falta de método nas capturas e erros técnicos de perspectiva e fotometria, fatores que poderiam certamente levar o observador a interpretar equivocadamente os aspectos arquitetônicos analisados no artigo. O fato de os autores não considerarem, em nenhum momento, de que forma esses elementos podem ter influenciado o julgamento dos participantes, e o fato de que, se tivessem sido fotografadas de outra forma as imagens poderiam causar diferentes resultados, leva-nos a entender que, para eles, a fotografia funciona como um intermediário neutro, que não interferiria na forma como o participante experimenta o ambiente arquitetônico.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. (FLUSSER, 2011, p. 30).

Esse fenômeno pode estar relacionado ao fato de as imagens servirem à visão, uma vez que não se costuma atribuir a mesma confiabilidade a outras ordens perceptivas como o tato, o olfato ou a audição. Para Anne Cauquelin (2007, p. 78), tendemos a confiar muito mais naquilo que vemos do que naquilo que sentimos pelo toque ou cujo som ouvimos. A autora ainda afirma que a visão é incontestável pois “[...] parece, se apoderar do que ‘realmente’ existe.”

A pintura, então, à medida que nos fornece esse olhar sobre coisas chamadas de reais, e apesar de não passar de uma representação, tem a ver com a verdade fora de toda relação com a conformidade social. A questão da pintura depende disso: ela projeta diante de nós um "plano", uma forma à qual se cola a percepção; vemos em perspectiva, vemos quadros, não vemos nem podemos ver senão de acordo com as regras artificiais estabelecidas em um momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nascem a questão da pintura e a da paisagem. (CAUQUELIN, 2007, p.79).

2.2 O fotográfico em Cindy Sherman

Antes de adentrar os aspectos fotográficos do trabalho de Cindy Sherman, deve-se considerar alguns outros elementos que atuam no sentido de distanciar suas fotografias da expectativa por imagens “que mostram a realidade”, como, por exemplo, o fato de seu trabalho ser substancialmente constituído por *falsos* autorretratos. Esses *falsos* autorretratos de Sherman, por si sós já dão conta de criar um distanciamento no observador, no que se refere a uma possível expectativa por realidade. A série *Untitled Film Still* é, de todas as séries da artista, a que mais se aproxima esteticamente de uma fotografia documental, pois mimetiza uma estética fotográfica típica do fotojornalismo dos anos 1960 e 1970, como se as imagens fossem flagrantes, e, no entanto, um observador atento notará, através de uma série de elementos

deixados pela artista como pistas, que aquelas imagens são encenações e nada têm de documentais.

Em seu livro *O beijinho de Judas*, Joan Fontcuberta discorre muito sobre esse tema, e faz uma análise do trabalho de Sherman a partir de uma comparação com a obra da fotógrafa Diane Arbus. Para Fontcuberta, as escolhas de método e estética no trabalho de Arbus fazem com que sua fotografia funcione como uma ponte entre objeto e sujeito, entre a figura fotografada e o espectador, “[...] de um lado, um sujeito que observa e, de outro, de uma alteridade – a sociedade – que é observada.” (FONTCUBERTA, 2010, p. 31). No trabalho de Sherman, entretanto, essa distinção não pode ser feita, pois “[...] somos aquilo que a mídia determina, somos um produto cultural, somos linguagem” (FONTCUBERTA, 2010, p. 31), ou seja, é como se, ao olhar para as fotografias de Sherman, o observador visse a si mesmo, como num espelho.

Em *Sex Pictures*, Sherman parte para uma estética bastante diferente daquela utilizada em *Film Still*. Utilizando partes de corpos sintéticos, a artista constrói cenas eróticas empregando uma infinidade de objetos e produção cenográfica para criar esses bonecos sexuais que executam ações e, por vezes, encaram o espectador como se posassem para a câmera. Nesse período, suas imagens ganham uma carga ainda mais forte de “distanciamento da realidade”, pois aqui as cenas são evidentemente montadas, em contraposição a *Film Still*, que mimetiza uma estética documental.

O fato de seu trabalho ser fotográfico e não de outra natureza disciplinar tem aqui um caráter paradoxal: ao mesmo tempo que intensifica a sensação de repulsa, porque não apenas revela, mas explicita tudo, inclusos aqui os elementos mais repulsivos, que a pintura poderia esconder, o fotográfico também age no sentido de tornar aquele todo asqueroso em algo aprazível e prazeroso. Com isso, o teor crítico de suas fotografias também fica cada vez maior. Segundo Carole Talon-Hugon (2003, p. 15, tradução nossa), pesquisadora francesa que dedica boa parte de seus estudos à arte abjeta, “A arte não apenas torna as cenas suportáveis, mas agradáveis, cujo equivalente extra-artístico seria muito doloroso”. Talon-Hugon cita alguns exemplos

disso, como “A lição de anatomia”, de Rembrandt, e “Saturno devorando seus filhos”, de Goya. De acordo com a autora, a arte permite que contemplemos cenas que, se fossem flagradas de fato sem o seu intermédio, jamais poderiam ser apreciadas. Não conseguiríamos sequer olhá-las por muito tempo sem vivenciar algum tipo de sentimento negativo.

Sabe-se que, ao longo da história da arte, e em especial na categoria do retrato, diversos tipos de interferências eram feitos nas pinturas a fim de tornarem a pessoa retratada mais bonita, escondendo ou simplesmente suprimindo da representação quaisquer que fossem seus “defeitos”. A pintura, antes da fotografia, já contribuía para a construção de uma imagem que distorcia a percepção da realidade. A fotografia seguiu o mesmo padrão, a diferença talvez esteja na expectativa de que a fotografia não minta. E hoje, como espectadores, somos levados a consumir e a desejar imagens construídas, alteradas, manipuladas, para que se pareçam apenas de relance com seus referentes reais.



Figura 36 - Barbara Kruger, “You are seduced by the sex appeal of inorganic”, 1981.

A esse respeito, existe uma imagem da artista norte-americana Barbara Kruger que sintetiza de forma excepcional a questão do fetiche da mercadoria e do desejo pela artificialidade. "You are seduced by the sex appeal of the inorganic" (1981) é uma imagem composta por uma fotografia de duas luvas que se tocam e pela frase que dá nome à obra: "Você é seduzido pelo apelo sexual do inorgânico" (tradução nossa)²⁹. Existem dois planos nessa imagem, o do texto e o da fotografia. O texto é dividido de forma que as palavras "você" e "é" estão localizadas nos extremos superiores da imagem, e o restante da frase ocupa toda a extensão inferior da fotografia. Em sua disposição, as luvas apontam para as palavras isoladas acima, e a união de ambas conduz o olhar para a frase abaixo. As luvas, da mesma forma que apontam para as palavras, no potencial esforço de alcançá-las e tocá-las, impedem, uma à outra, que atinjam a respectiva palavra de desejo. As palavras em questão, "você" e "é", são justamente referentes aos conceitos de identidade e existência, respectivamente, e aparecem aqui como objetos de disputa da própria mercadoria. Ainda na mesma imagem, é possível observar a forma como as luvas se entrelaçam, como num gesto de afeto, pois são luvas de mãos opostas, e de pares diferentes, o que leva à interpretação de não pertencerem a um mesmo indivíduo. Ambas as luvas não estão sendo vestidas efetivamente, ao mesmo tempo que não estão "murchas". O objeto inanimado aparece nessa imagem com mais vida e desejo do que o objeto humano tem muitas vezes em representações na publicidade. O que seduz é a imagem do produto, o que ela vende propriamente, o que transcende o plano do palpável: "A mercadoria também é consumida esteticamente" (JAMESON, 2001, p. 23). O filósofo Byung-Chul Han, em seu livro *A salvação do belo*, trata justamente da estética do liso e da superfície lisa na arte e traz como principal exemplo o artista Jeff Koons, descrito pelo autor como "o mestre da superfície lisa":

Andy Warhol também professava a superfície lisa, bela, mas em sua arte ainda está inscrita a negatividade da morte e do desastre. Sua superfície não é integralmente lisa. A série *Death and Disaster*, por exemplo, vive graças à negatividade. Em Jeff Koons, ao contrário, não há desastre, quebra, marca, risco ou costura. Tudo é arredondado,

²⁹ "You are seduced by the sex appeal of inorganic".

polido, liso. A arte de Jeff Koons é a da superfície lisa e de seu efeito imediato. (HAN, 2019, p. 8).

Arlindo Machado faz uma breve análise das fotografias de pimentões de Edward Weston, feitas entre 1929 e 1930. Ao mesmo tempo que reconhece que deve ter ocorrido uma grande intervenção por parte do fotógrafo para a produção daquelas imagens, o pesquisador não deixa de considerá-las realistas. O que ocorre é que o produto deve ser preparado para seduzir o espectador e, em muitos casos, durante essa preparação, passa-se resinas em sua superfície para realçar seu volume, e muitas vezes o próprio produto é substituído por algum outro material que se comporte melhor sob a iluminação forte do estúdio, como acontece, por exemplo, nas produções de fotografias de sorvete de massa (o que vemos, na verdade, é uma mistura de purê de batata, gordura vegetal e corante).

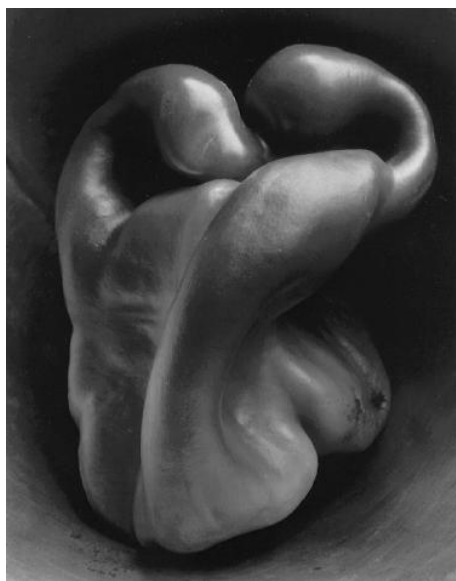


Figura 37- Edward Weston, Pepper n°30, 1930.³⁰

A fotografia de Weston, como a fotografia publicitária de hoje, não deixa nenhum sinal da manipulação necessária para preparar o produto, quase como o *liso*³¹ tinha, num quadro renascentista, a função de apagar as marcas das pinceladas do pintor. Na

³⁰ Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/edward-weston/pepper-no-30-1930>

³¹ Em seu livro *Artes plásticas e trabalho livre*, Sérgio Ferro fala sobre o *liso*: uma técnica empregada, sobretudo em pinturas a óleo, no Renascimento, para esconder as marcas do trabalho do artista.

fotografia, sobretudo nesse contexto da publicidade, emprega-se uma série de recursos que têm o mesmo fim: que as marcas de sua produção não apareçam.

Os produtos vistosos e sensuais que a publicidade forja em seus painéis iconográficos, longe de endossarem um realismo "ontológico" que estaria na base do modelo fotográfico, constituem verdadeiras reconstruções às vezes, até mesmo distintas dos objetos a que visam aludir. Os pêssegos apetitosos que convidam a uma mordida estão maquiados com pó-de-arroz, as maçãs com blush, os legumes lustrados com vaselina, enquanto a deliciosa coxa de frango assada foi dourada numa calda de açúcar. (MACHADO, 2015, p. 67).

E, assim, a percepção da realidade e a percepção sobre a própria fotografia e o que ela de fato mostra, vão sendo distorcidas, no sentido de tornar o público geral cada vez mais incapaz de ler fotografias. Como questiona Walter Benjamin, em "A pequena história da fotografia", "Já se disse que 'o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar'. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?" (BENJAMIN, 1994, p. 107). Ainda a esse respeito, no livro *Guerra e cinema*, Paul Virilio analisa o início da midiaticização da guerra durante a Primeira Guerra Mundial, e observa por diversas vezes como a imagem fotográfica e cinematográfica, bem como a ideia da publicidade da época, influenciaram a forma como a guerra foi representada, e como a guerra influenciou a produção das câmeras, "[Giovanni] Pastrone mostrou que a câmera serve menos para produzir imagens (o que, afinal, os pintores e fotógrafos já faziam havia muito tempo) do que para manipular e falsificar dimensões." (VIRILIO, 2005, p. 42)

Com Steichen, a fotografia de guerra torna-se a fotografia do "sonho americano". Imagens que logo vão se confundir com aquelas produzidas pelo grande sistema hollywoodiano de produção industrial e seus códigos de introdução no consumo de massa. (VIRILIO, 2005, p. 51).

No documentário *Nobody's Here But Me*, Cindy Sherman fala brevemente sobre sua escolha em produzir imagens utilizando a câmera fotográfica como ferramenta. Para Sherman, a fotografia é apenas isso, uma ferramenta que lhe permite dedicar mais

tempo à produção dos figurinos, maquiagem e cenário, e menos tempo à confecção das imagens efetivamente. No entanto, essa escolha pela fotografia como suporte para seu trabalho traz uma série de implicações.

Através da fotografia você pode fazer as pessoas acreditarem em qualquer coisa, não é exatamente função da câmera, é a pessoa por trás dela, tentando descobrir formas de contar mentiras, através da câmera. Algumas pessoas usam a câmera para registrar exatamente o que elas veem, mas eu acho mais interessante mostrar algo que talvez você nunca veja, mostrar algo que está na imaginação de alguém. (SHERMAN, 1994, transcrição e tradução nossa)³²

O que Sherman traz em sua fala, a respeito de mostrar em suas fotografias algo que não se pode ver, é um entendimento que torna seu trabalho ainda mais paradoxal. Uma fotografia que mostre algo que não existe, ou que existe apenas em seu imaginário; uma fotografia que se assume como mentirosa. Aquela mesma fotografia que nos atesta uma verdade está aqui a serviço de nos mostrar algo que não existe. Contudo, não se pode deixar de lembrar que suas cenas são fortemente marcadas por elementos assumidamente "irreais", construídos, montados, por vezes digitalmente manipulados ou inseridos, e que essas intervenções são apresentadas não de forma camuflada, como na publicidade, mas explícita. O observador não é enganado pela artista, que a todo momento deixa mostras visíveis de que suas imagens são construções, em todos os aspectos. Como diz Gregory Minissale (2013, p. 209, tradução nossa), "Suas fotografias são duplicatas artificiais de fotos artificiais de filme, que são autoimagens artificiais de mulheres artificiais". Mas o simples fato de serem fotografias leva o observador a projetar tudo aquilo que se espera da técnica fotográfica e faz com que, apesar de todos esses sinais, o observador projete imperiosamente uma expectativa por veracidade ao olhar para essas ou quaisquer outras fotografias. Minissale relata, quanto ao fato de o objeto fotográfico suscitar uma expectativa pelo referente indiciário e, portanto, pelo "real", por parte do público observador, mesmo num trabalho de arte como o de Sherman:

Um aluno que ensinei no passado declarou corajosamente que não gostava dos autorretratos de Sherman, acreditando que ela seria

³² Frase dita por Cindy Sherman. trecho do filme *Nobody's Here But Me* (1994), 04"37'.

vaidosa e obcecada por si mesma. Isso ilustra uma série de expectativas em relação à função da fotografia. A função mais popularmente atribuída à fotografia é *identificar*. O reconhecimento facial é frequentemente usado para julgar os motivos e personalidades dos outros. Nós realmente reconhecemos Sherman? Nós realmente sabemos algo sobre ela? Como Krauss sugere: “o jogo do estereótipo em seu trabalho é uma revelação da própria artista como estereotipada”. (MINISSALE, 2013, p. 68, tradução nossa, grifo do autor).

Sendo assim, um elemento importante em seu trabalho que estabelece uma relação de cumplicidade com esse paradoxo da fotografia é o elemento da encenação, que traz para a obra de Sherman um caráter que aproxima sua linguagem à do cinema. É possível observar o mesmo fenômeno em obras como a do fotógrafo americano Gregory Crewdson, a do canadense Jeff Wall ou a do venezuelano Nelson Garrido, entre muitos outros artistas que optam pela construção das cenas que fotografam. De alguma forma, essas escolhas acabam repercutindo esteticamente e conceitualmente na imagem fotográfica que desmente esse caráter autêntico e fidedigno da fotografia, afinal, quando assistimos a um filme, sabemos que estamos diante do resultado de um trabalho que envolveu uma quantidade enorme de profissionais: diretores, assistentes, atores, maquiadores, cenários, efeitos especiais, enfim, produção, de modo geral. A não ser que se trate de um documentário (que talvez fosse muito mais comparável com a fotografia, neste ponto), o cinema não nos engana da mesma forma, pois ele pode promover envolvimento emocional, mas dificilmente acreditaremos que aquilo que vemos na tela é real, como somos levados a acreditar na fotografia. Quando questionado sobre se suas fotografias são encenadas e montadas, Jeff Wall responde demonstrando uma certa impaciência com o entrevistador: “O que você vê na imagem, de fato estava diante da câmera no momento da captura”³³ e, logo depois, propõe uma reflexão a respeito da expectativa, que o público geral frequentemente tem em relação à fotografia, mas não tem, por exemplo, quando assiste a uma peça de teatro, olha uma pintura ou lê um poema. Em todos esses outros casos, o observador parece ter plena consciência de estar diante

³³ (transcrição e tradução nossa) depoimento de Jeff Wall no documentário *The Genius of Photography* (2007). Dir. Tim Kirby. Dur. 59min.

de obras resultantes da criação artística, mas, no caso de fotografias, isso raramente ocorre.

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Contudo, o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade. (FONTCUBERTA, 2010, p. 13).

Ainda que se possa afirmar que a fotografia hoje é mais facilmente interpretável, quanto à verossimilitude, do que era há décadas, porque já faz parte de nosso cotidiano há mais tempo, porque estamos mais habituados com ela, não é surpresa para nenhum espectador o fato de que imagens publicitárias são altamente manipuladas e que muitas vezes essa manipulação é tão exagerada que chega a ser perceptível mesmo para leitores não especialistas no estudo da imagem e da semiótica. Ainda assim, somos seduzidos pelo *sex appeal* do inorgânico, e este é um dos questionamentos que se pode encontrar nas fotografias de Cindy Sherman, sobretudo na série *Sex Pictures*.

Diferindo do trabalho de Irving Penn, a obra de Cindy Sherman se situa numa relação inversa com o discurso crítico, porque ela entendeu que a fotografia era o Outro da arte, o desejo de arte em nossa época. Tanto é que sua fotografia não elabora um objeto de crítica artística, mas antes se constitui instância de crítica. Mercê da própria fotografia, ela constrói uma metalinguagem com a qual pode então operar no plano mitogramático da arte explorando simultaneamente o mito da criatividade da visão artística, assim como a inocência, a primazia e a autonomia do "suporte" da imagem estética. (KRAUSS, 2014, p. 229).

Para Flusser (2011, p. 23), "[...] imagens são mediações entre homem e mundo [...]", e é justamente com relação a esse papel mediador da imagem que está o paradoxo sobre o qual o autor se dedica nessa passagem. Flusser afirma, a respeito das imagens técnicas (fotografias), que "[...] seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos." (FLUSSER, 2011, p. 23), o que leva ao entendimento de que, ao mesmo tempo que as fotografias parecem aproximar, elas na verdade distanciam.

Costuma-se atribuir à fotografia essa função de trazer para perto realidades muitas vezes distantes e intangíveis, quando se pensa em, por exemplo, fotografias de guerra ou fotografias de locais ermos e de difícil acesso, quando, na verdade, ela apenas cria a ilusão de aproximação enquanto faz o oposto, atuando como um muro, uma película de proteção que separa e protege o observador daquela “realidade”.

A respeito das obras de Nancy Burson, artista que constrói retratos usando tecnologia computacional, e de Keith Cottingham, que também produz retratos ficcionais feitos a partir de desenhos anatômicos, cera, pintura digital e montagem, Fontcuberta afirma que “[...] talvez haja mais realidade nos retratos de Burson, como personificação de toda a humanidade, ou nos de Cottingham, como plasma de estereótipos, do que em qualquer vã fotografia instantânea.” (FONTCUBERTA, 2010, p. 35). Claro que Fontcuberta não se refere aqui à realidade indiciária da fotografia, mas ao atributo de retratar ou de representar com maior fidedignidade a sociedade ou, para usar as mesmas palavras escolhidas pelo autor, como “[...] personificação de toda a humanidade [...]”. O pesquisador acrescenta, sobre a obra de Sherman, que “[...] o falso realismo em seu trabalho atua como um espelho que já não revela a nós mesmos, mas nossas invenções, provocando simultaneamente fascínio e repulsa [...]” (FONTCUBERTA, 2010, p. 35). Fontcuberta comenta ainda sobre o realismo: “Como no caso de Sherman, são construções intelectuais que se mostram como tais” (FONTCUBERTA, 2010, p. 35), isto é, Sherman não utiliza a fotografia de maneira a tentar enganar o observador, pois a todo momento evidencia os recursos dos quais se utiliza para as construções de suas cenas: interferências, manipulações, encenações etc.

Rompe-se o cordão umbilical entre a imagem e o objeto. O mito modernista do espelho acaba por desvanecer. O sentido se instala na fragilidade porque essas “imagens frágeis”, às quais alude Marta Gili no catálogo da exposição com o mesmo título (1994), acabaram por perder seu apoio na estabilidade de nossas crenças. Tornam-se então “aparência ou rastro, ficção ou indício, mas justamente graças a essas qualidades convirão para transmitir os valores mais intangíveis e frágeis do ser humano”. (FONTCUBERTA, 2010, p. 35).

A imagem fotográfica é sempre ficcional, pois é sempre construída e resultante de escolhas. Embora sua captação possa ser “automática” ou mecânica, produzir uma

fotografia ainda é uma concepção intelectual, é uma ação executada ou programada por alguém e, assim, é resultado de posicionamentos e escolhas, mesmo que inconscientes. O fotógrafo decide o que quer fotografar, quando, de qual ângulo, e com quais técnicas. Segundo Arlindo Machado, "[...] a realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que advém e, como tal, precisa ser intuída, analisada e produzida." (MACHADO, 2015, p. 48).

Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente. Agem conceitualmente, porque tecnicamente. Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. (FLUSSER, 2011, p. 53).

Mesmo no caso de um álbum de família, por exemplo, a escolha das imagens que irão compô-lo e das que deverão ficar fora da seleção também é um ato ideológico. "Nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de reflexo e refração." (MACHADO, 2015, p. 48), continua Arlindo Machado. Ainda que essas escolhas sejam inconscientes, que o fotógrafo em questão não tenha clareza do que quer ou como quer, essas noções estão impressas em seu inconsciente, ou seja, ele vai criar, mesmo sem ter plena consciência e controle disso, a partir de suas referências e dos códigos estéticos que lhe foram impostos.

Com efeito, Sherman desestabiliza qualquer abordagem fenomenológica para imagens porque nunca podemos ter certeza do que está sendo representado e o que está sendo experimentado. Não conseguimos entender o trabalho usando o corpo como base para a interpretação, e assim as abordagens incorporadas aqui estão repletas de problemas porque suas fotografias são uma série de projeções de esquemas corporais e imagens que obscurecem o corpo em vez de revelar sua facticidade. (MINISSALE, 2013, p. 210, tradução nossa).

De acordo com Arlindo Machado (2001, p. 129), "Como símbolo, segundo a definição peirceana, a fotografia existe numa relação triádica entre o signo (a foto ou, se quiserem, o registro), seu objeto (a coisa fotografada) e a interpretação físico-química

e matemática”. Assim, a fotografia não registra, mas interpreta cenas. Para Machado (2001, p. 129) a fotografia “[...] pode ser lida como a criação de algo novo, de um conceito puramente plástico a respeito do objeto e de seu traço – aliás, essa é a única leitura séria da fotografia”. Ela não atua como intermediário neutro, mesmo nos casos de fotografias de documentos, ou de perícia: a fotografia é uma ferramenta, um recurso de produção imagética. Machado (2001, p.129) conclui sua argumentação afirmando que “A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, registrar um traço, mas sim interpretá-lo cientificamente. O traço fotográfico, quando existe, não ocorre em estado bruto, mas imensamente mediado e interpretado pelo saber científico.”

3. Uma incursão no grotesco e no sublime

3.1 As origens do grotesco

A palavra "grotesco", que deriva do italiano *grottesco* (de *grotta*, ou "gruta"), surge no século XVI para designar um tipo específico de ornamentação, inspirada em decorações murais da Itália, descobertas no curso de escavações feitas em Roma e em outras regiões do país. A *Domus Aurea*, palácio romano que servia de morada para o imperador Nero, cujas ruínas foram descobertas no final do século XV, é o exemplo mais notório do estilo e serviu de referência para a estética do ornamento grotesco.

Os ornamentos grotescos são caracterizados pela mistura de elementos naturais como folhas, penas, animais e, eventualmente, figuras humanas e não-humanas, organizados em combinações de linhas entrelaçadas formando círculos e espirais numa composição frequentemente simétrica. Segundo a pesquisadora Francis Connelly, "O século XVI marcou o momento crítico em que o grotesco entrou na tendência geral da prática artística e do debate estético" (CONNELLY, 2015, n.p. tradução nossa). A partir desse momento, o estilo se difunde pela Europa e o termo subverte seu significado inicial para referir-se também àquilo que pertence ao universo do bizarro e do fantástico.

Embora o termo *pittura grottesca* tenha sido cunhado para designar esse tipo particular de ornamento fantástico, esse breve momento de especificidade rapidamente deu lugar a uma certa ênfase nos significados conotativos do termo, apontando além de um tipo ornamental específico, em direção a um espectro muito maior de imagens que de alguma forma, eram "da gruta" ou "como a gruta" em seu potencial aspecto ameaçador e sua fertilidade. (CONNELLY, 2015, n.p. grifo da autora, tradução nossa).

Sendo assim, no final do século XVII, o dicionário da academia francesa reconhece e legitima o termo, que passa a pertencer ao léxico da linguagem crítica, frequentemente associado à ideia do ridículo, do absurdo e do extravagante. Em seu

livro *O grotesco*, Wolfgang Kayser demonstra essa trajetória paralela da palavra *grotesco* como substantivo e adjetivo, trazendo uma breve passagem sobre o significado do termo no dicionário da academia: "Il signifie fig. Ridicule, bizarre, extravagant. [...], fantasque, capricieux"³⁴ (KAYSER, 2013, p. 26) e, mais adiante, uma outra citação, do *Dictionnaire Français*, de Richelet, Amsterdam, 1680: "Grotesque, adj. Plaisant, qui a quelque chose de plaisamment ridicule"³⁵. Nessa passagem, já é possível observar uma relação do grotesco não apenas com o ridículo, o bizarro e o extravagante, mas também com uma experiência que pode ser classificada como agradável. Nas palavras de Francis Connelly, "O grotesco também provoca respostas tão contraditórias quanto seus significados, fundindo humor e horror, inteligência e transgressão, repulsa e desejo." (CONNELLY, 2015, n.p. tradução nossa).

Mais importante, no entanto, foi a tentativa de dar contornos definidos ao conceito de grotesco, enquanto categoria estética. Isto sucedeu em conexão com um problema que se tornou assaz inquietante para a reflexão artística do século XVIII, ou seja, o da caricatura. (KAYSER, 2013, p. 30).

Retomando aqui a relação entre a caricatura e o grotesco, Kayser chega a citar alguns exemplos, tanto imagéticos quanto literários, como as séries de gravura em cobre de William Hogarth e o *Don Quijote* de Miguel de Cervantes, que, segundo Kayser, "[...] permitiram à época a experiência de que a caricatura poderia chegar a ser fonte de uma arte significativa, e altamente substancial, e que não era possível liquidá-la como brincadeira sem importância." (KAYSER, 2013, p. 30). Dessa forma, pode-se compreender que, atrelada ao humor, a caricatura também carrega uma carga crítica e, por mais que se distancie esteticamente da realidade, é justamente em suas deformações que aparece revelado seu teor crítico; este, por sua vez, está de algum modo relacionado à realidade. Kayser remete a uma definição do teórico da caricatura Wieland Herzfelde para destrinchar os três principais tipos de caricatura:

³⁴ "Significa fig. Ridículo, bizarro, extravagante. [...], caprichoso." (tradução nossa).

³⁵ "Grotesco, adj. Agradável, que tem algo agradavelmente ridículo." (tradução nossa).

1. "as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra"; 2. "as exageradas, onde, com algum propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível"; 3. "as inteiramente fantásticas, ou, a bem dizer, as assim chamadas grotescas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem (como, por exemplo, o assim chamado Brueghel dos Infernos), e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas". (WIELAND apud KAYSER, 2013, p. 30)

Assim, é possível relacionar não só as obras de Sherman das séries *Head Shots* e *Society Portraits* à ideia de caricatura, como também podemos relacionar as séries *Disasters*, *The Fairy Tales* e *Sex Pictures* ao terceiro tipo de caricatura, no qual o autor cria cenas inteiramente fantásticas, despreocupado com a fidedignidade de sua obra com seu referente real. Se tomarmos como um outro exemplo as imagens que John Heartfield faz no início dos anos 1930 sobre Hitler para as capas da revista AIZ, fica evidente a relação entre caricatura, grotesco e crítica.



Figura 38 - John Heartfield, AIZ n.11 (1932) "Adolf, o super-homem: engole ouro e jorra bobagens".



Figura 39 - John Heartfield, AIZ n.42 (1932) "O significado da saudação de Hitler, homem pequeno pede grandes presentes".

A busca por definição do grotesco, no entanto, pode se mostrar intrincada, “[...] em parte, essas identidades conflitantes surgem do fato de o grotesco ser algo claramente ilusório: não pode ser definido por meio de categorias tradicionais de estilo ou tema.” (CONNELLY, 2015, n.p. tradução nossa). Segundo Connely (2015, n.p. tradução nossa), “O grotesco é algo gerado culturalmente” e, portanto, passível de uma infinidade de definições. Desse modo, com a intenção de ampliar as reflexões acerca desse assunto tão complexo, serão considerados outros conceitos, como o do “inquietante”, de Freud, o do abjeto, entre outros.

3.2 Das Unheimliche de Freud

Sigmund Freud, em seu ensaio “Das Unheimliche”, publicado em 1919, discorre sobre o tema do “estranho”, ou “inquietante”, propondo-se a explorá-lo sob dois aspectos: o estudo semântico do termo “*Unheimliche*” e o estudo psicanalítico de relatos de pacientes que descreveram experiências pessoais como sendo inquietantes.

A palavra *heimlich* pode ser traduzida para o português como “familiar”; no termo *unheimlich*, o sufixo “un” se refere ao seu contrário, ou seja, a algo não familiar ou, literalmente, “infamiliar”, que pode também ser traduzido como: estranho, estapafúrdio, extravagante, excêntrico, bizarro, esquisito, funambulesco etc. Em diferentes traduções do texto de Freud, já foram utilizadas as palavras “infamiliar”, “inquietante” e “estranho”; no entanto, estas últimas não dão conta de sintetizar a morfologia da palavra alemã, propensa ao paradoxo, como o próprio Freud conclui após uma longa análise do termo em diferentes idiomas: “[...] *heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*.” (FREUD, 2010, p. 340). Nesse sentido, o termo “inquietante” parece favorecer uma leitura de mão dupla que também reforça essa ambiguidade, não em sua estrutura morfológica, mas em seu significado, pois aquilo que causa inquietação pode ser de natureza positiva ou negativa.

Uma das primeiras experiências do inquietante, inseridas em seu texto como exemplos, é a descrita pelo psiquiatra Ernst Jentsch como a “[...] dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo “[...] invocando a impressão deixada por figuras de cera, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados”. (FREUD, 2010, p. 340). A partir dessa imagem, Freud destaca o conto “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann, como um exemplo de uma obra literária em que a sensação do inquietante é experimentada (e que acaba por desencadear uma reação de descontrole total e fúria) por seu personagem principal, Natanael, quando descobre que Olímpia, a mulher que é objeto de seu desejo, é na verdade uma boneca.

“Um dos mais seguros artifícios para criar efeitos inquietantes ao contar uma história, [...] consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro da sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional, como foi dito. Em seus contos fantásticos, E. T. A. Hoffmann valeu-se desta manobra psicológica repetidamente e com sucesso.” (JENTSCH Apud. FREUD, 2010, p. 341).

Há outros elementos do conto explorados por Freud, como a própria imagem do homem da areia e a relação de Natanael com seu pai, que remetem à experiência do inquietante. Segundo Freud, “A experiência psicanalítica nos diz, por outro lado, que o medo de ferir ou perder os olhos é uma terrível angústia infantil. Muitos adultos a conservam e, mais que qualquer outra lesão física, temem a lesão ocular.” (FREUD 2010, p. 347). Essa passagem faz referência à figura do homem da areia que, no conto, em certas noites, era usado como ameaça às crianças que não fossem para a cama no horário estipulado pelos adultos, que diziam que o homem jogaria areia em seus olhos, fazendo com que saltassem para fora.

Não há o costume de dizer que uma pessoa cuida de algo como “a menina de seus olhos”? O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo da castração. O ato de cegar a si mesmo, do mítico criminoso Édipo, é apenas uma

forma atenuada do castigo da castração, o único que seria apropriado, conforme a lei de Talião. (FREUD, 2010, p. 347).

Um aspecto do conto que reforça a relação do homem da areia com o medo da castração, é a relação que Natanael, ainda criança, faz entre a figura do homem da areia e o advogado Coppelius, amigo de seu pai, com quem este se engaja em experimentos alquímicos (os quais, por sua vez, também se enquadram como práticas associadas ao inquietante). Certa noite, uma explosão acaba por causar a morte de seu pai, episódio cuja responsabilidade Natanael atribui a Coppelius (o homem da areia). Anos mais tarde, Natanael, já adulto, reconhece em Coppola (um vendedor de barômetros) a figura de Coppelius, e passa a reviver complexos infantis reprimidos. Na tentativa de superar o trauma, Natanael compra de Coppola uma luneta, com a qual avista pela primeira vez, de uma janela, Olímpia, e se apaixona pela mulher que conhece apenas à distância, e que vê somente com o auxílio da luneta que comprara. Algum tempo depois, Natanael descobre que Olímpia é na verdade uma boneca. Tomado por uma fúria incontrolável, enlouquece e é internado em um manicômio. Ao final do conto, Natanael, supostamente recuperado, em um novo episódio de descontrole, tenta jogar sua noiva Clara do alto de uma torre, da qual ele se joga logo após olhar pelo binóculo uma última vez. Freud (2010, p. 371) conclui que “[...] o inquietante das vivências, manifesta-se quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas [...]”.

3.3 Arte abjeta

Com base nas definições apresentadas sobre o grotesco na modernidade, pode-se dizer que o grotesco nasce a partir das relações entre dois “universos”, o nós e o “outro”. Segundo a pesquisadora Francis Connelly (2015, n.p. tradução nossa), o grotesco funciona como um sentimento, uma linha limite, uma barreira que se rompe,

e “[...] a resposta ao grotesco é desencadeada pela fusão de realidades irreconciliáveis.”

Uma maneira de entender o grotesco é concebê-lo como uma criatura limite, que existe apenas na tensão entre realidades definidas. Embora a maioria das descrições do grotesco o coloque em oposição direta à norma (desfigurada, deformada etc.), é um catalisador que abre os limites de duas entidades díspares e desencadeia uma reação. (CONNELLY, 2015, n.p. tradução nossa).

“Waste” (1994), de Damien Hirst, é uma obra que pode facilmente ser classificada como abjeta. Trata-se de uma grande caixa feita de aço e vidro, repleta de lixo hospitalar, que pode ser visto através do vidro blindado. A experiência do observador diante dessa obra de Hirst é exatamente a descrita por Kayser (2013, p. 159) sobre o grotesco: somos tomados por horror e medo, mesmo cientes da blindagem do vidro, que parece frágil diante da ameaça que se apresenta, “[...] o horror nos assalta, e com força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência [...]”. A força do grotesco se impõe de forma a abalar as estruturas da razão e, questionando a eficácia da blindagem do vidro, sentimos uma mistura de medo e alívio. Kayser (2013, p. 159) afirma que “[...] no caso do grotesco não se trata do medo da morte, porém da angústia de viver [...]”.



Figura 40 - Damien Hirst, “Waste”, 1994.³⁶

³⁶ Disponível em: <http://www.damienhirst.com/waste>. Acesso em: 15 set. 2020.

Retomando a reflexão proposta por Flusser, mencionada no capítulo anterior, sobre a fotografia funcionar como um biombo, é possível entender que, aqui, o suporte fotográfico na obra de Sherman funciona da mesma forma como a blindagem do vidro na obra de Hirst: permite-nos experimentar o abjeto e todas as aflições de se estar diante de uma bomba biológica (no caso da obra de Hirst), com a segurança de se estar a salvo. “O abjeto desliza sobre o objeto cuja identidade ameaça [...]” (CONNELLY, 2015, n.p. tradução nossa). Também é possível identificar aqui a relação do “dentro e fora”, proposta por Laura Mulvey (que será trabalhada mais adiante neste capítulo), uma vez que o grotesco está nesse limite que impede o que está dentro de sair.

Dentre os elementos enumerados por Freud como fatores potencialmente inquietantes ou amedrontadores, estão o “[...] animismo, a magia e feitiçaria, a onipotência dos pensamentos, a relação com a morte, a repetição não intencional e o complexo da castração [...]” (FREUD, 2010, p. 362); e podem ainda ser citados objetos do universo do repugnante, como fluídos corporais, sangue e vômito.

Às vezes partes do corpo são substituídas por próteses, como seios ou nádegas falsos, mas, em última análise, nada sobra além da repugnância; a repugnância de resíduos sexuais, comida apodrecida, vômito, gosma, sangue menstrual, cabelo. Esses traços representam o fim da linha, a substância secreta dos fluidos sexuais que os cosméticos foram criados para esconder. A topografia do exterior/interior está esgotada. (MULVEY, 2019, p. 144, tradução nossa).

De experiências traumáticas de infância revividas às vísceras e fluídos corporais, o “Unheimlich seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” (FREUD, 2010, p. 338). A partir dessa frase de Freud, é possível identificar um padrão, nos elementos grotescos associados ao corpo: se o *Unheimlich* seria tudo que deveria permanecer oculto e apareceu, podemos concluir que grande parte da aversão e da repulsa que sentimos ao ver fluidos corporais se origina da quebra dessa ordem, do rompimento da barreira que separa o dentro e o fora, o “nós” e o “outro”, para retomar as palavras de Francis Connelly (2015).



Figura 41 - Cindy Sherman, "Untitled #175", 1987.

Talvez as imagens de Sherman que mais despertem nojo e repulsa sejam aquelas que mostram restos de comida e fluidos corporais. A imagem "Untitled #175" é uma composição de cupcakes velhos e apodrecidos, dispostos como se tivessem sido jogados num chão de areia, junto a outros restos de comida industrializada e condimentos. Ocupando uma região grande do lado direito da imagem, é possível reconhecer uma substância que remete a um vômito, um líquido de cor bege com pedaços de alimentos levemente digeridos. Além disso, vê-se alguns objetos como, por exemplo, uma toalha, frascos de plásticos, um par de óculos em que uma lente reflete um rosto feminino que, por sua vez, projeta uma expressão de horror e paúra. Uma parte evidente da origem do abjeto nessa cena pode ser não apenas a das comidas com aspecto de velhas e estragadas, como também a junção pouco convencional de doces e condimentos. "Nojo de comida, de sujeira, de dejetos, de lixo. Espasmos e vômitos que me protegem. Repulsa, ânsia que me afasta e me desvia da sujeira, da cloaca, do imundo.", afirma Kristeva (1980, p. 2), em seu artigo "Poderes

do horror: ensaio sobre a abjeção”, ao se referir ao impróprio (ou impuro), no original *impropre*, palavra que também pode remeter ao que é impróprio, maculado, sujo, imundo.

Essa imagem em particular contém uma composição de elementos que faz revirar o estômago de qualquer observador, ao mesmo tempo que contém aquela “qualidade pictórica” sobre a qual Robert Longo comenta em depoimento no filme *Nobody’s Here But Me*, e que pode estar fortemente associada à luz difusa e lateral que abarca uniformemente a cena, bem como à textura dos objetos, mas sobretudo à escolha das cores predominantes na imagem, que formam uma paleta agradável de cores pastéis análogas e complementares, o que contribui para a agradabilidade dessa imagem tão rica em elementos repulsivos.

A preocupação com a paleta de cores e a utilização de cores análogas e complementares podem ser observadas desde a primeira incursão da artista no universo das fotografias coloridas. Em 1979, pouco antes de produzir a série *Centerfolds*, a artista já experimentava com *cibachrome*, como mencionado anteriormente, nos autorretratos para a série *Rear Screen Projections*, em que a artista projetava no fundo do estúdio cenas externas que havia fotografado previamente, e desde então é possível observar uma preocupação com a paleta de cores, que quase sempre obedece a padrões preestabelecidos de cores análogas e complementares.

A respeito do uso das cores, Edmund Burke escreve uma passagem, em seu livro *Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*, em que aborda o tema, traçando quais seriam para ele as cores mais apropriadas para a construção de imagens majestosas e sublimes:

Dentre as cores, as suaves ou alegres (exceto talvez um vermelho forte, que é jovial) são impróprias para produzir imagens majestosas. Uma montanha imensa coberta de uma reluzente turfa verde nada é, sob esse aspecto, em comparação a uma outra, escura e sombria; o céu nublado é mais imponente do que o azul; e a noite, mais sublime e solene do que o dia. Consequentemente, nos quadros do gênero histórico, uma vestimenta jovial ou vistosa nunca pode causar um bom efeito, e em edifícios, quando se visa ao mais elevado

grau do sublime, os materiais e os ornamentos não devem ser nem brancos, nem verdes, nem amarelos, nem azuis, nem de um vermelho pálido, nem violeta, nem nuançados, mas de cores tristes e foscas como o preto, ou o marrom, ou o vermelho escuro e outras semelhantes. Demasiadas douraduras, mosaicos, pinturas ou estátuas são pouco favoráveis ao sublime. (BURKE, 1993, p. 88).

Retomando a análise da imagem “Untitled #175”, cabe aqui o paralelo com a série *Processed Views*, das artistas Barbara Ciurej e Lindsay Lochman, para citar outros artistas/fotógrafos que de alguma forma trabalham o abjeto utilizando comida, e que também trabalham a paleta de forma altamente sofisticada. Nessa série, as artistas trazem uma discussão crítica a respeito da indústria do alimento, relacionando alimentos altamente processados, embutidos e *fast food* (tipicamente presentes nos hábitos alimentares da população norte-americana) com paisagens naturais dos Estados Unidos. Tanto os enquadramentos quanto as margens arredondadas nos cantos superiores remetem às fotografias de paisagem do século XIX produzidas pelo fotógrafo Carleton Watkins.



Figura 42 - Barbara Ciurej e Lindsay Lochman. “Fruit Loops Landscape”, 2012.³⁷



Figura 43 - Carleton Watkins, “Albion River”, 1863.³⁸

Outro trabalho interessante, produzido pelo fotógrafo Martin Parr, é *Real Food*, para o qual Parr registra, de forma nada prestigiosa, muitas vezes utilizando flash frontal

³⁷ Disponível em:

<https://www.ciurejlochmanphoto.com/Processed%20Views/ProcessedViewsStatement.html>. Acesso em: 16 set. 2020.

³⁸ Idem.

(técnica que jamais poderá ser vista em imagens publicitárias de gastronomia), diversos tipos de comidas populares ao redor do mundo. O abjeto, nesse trabalho de Martin Parr, pode ser encontrado nas mais diversas formas, seja nas sujeiras debaixo das unhas de uma criança que segura uma rosquinha, nas abelhas pousadas em doces em uma vitrine, numa comida jogada no chão esperando ser devorada por um pombo, ou pelo próprio aspecto de uma comida que aparenta estar estragada, entre outros. Em todas as obras citadas, a afirmação de Kristeva de que “O nojo alimentar é, talvez, a forma mais elementar e mais arcaica da abjeção.” (KRISTEVA, 1980, p. 3) se faz evidente, pois, aqui, o assunto nos é apresentado de uma forma pouco convencional, o abjeto dessa experiência decorre também da projeção incontrolável do observador, que conjectura sobre o gosto daquele alimento de aspecto desagradável, que pode estar relacionado também a alguma lembrança nauseante.



Figura 44 - Martin Parr, Real Food, 1998.³⁹

O grotesco na arte pode ser entendido também como uma contraposição ao *establishment*, à ordem moral e social. Segundo Robert Storr (2004), curador da Santa Fe's Fifth Biennial, intitulada *Disparities & Deformations: Our Grotesque*, realizada em 2004, “O grotesco é sempre algo em contradição com outra coisa [...]”⁴⁰. Ao descrever a obra de Jeff Koons como a arte da superfície lisa, Byung-Chul Han (2019, p. 9)

³⁹ Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/martin-parrs-real-food/>. Acesso em: 16 set. 2020.

⁴⁰ Depoimento disponível em: <https://sitesantafe.org/exhibition/disparities-and-deformations-our-grotesque/> (tradução nossa).

começa a construir toda uma análise em desaprovação à positividade da obra de Koons. Han (2019, p. 14) defende o potencial transgressor da negatividade, “Segundo Gadamer, a negatividade é essencial para a arte. Ela é sua ferida. Ela se opõe à positividade do liso.” E afirma ainda que “[...] o nojento é o não-consumível por excelência [...]” (HAN, 2019, p. 17).

Sobre a sua arte não é necessário se fazer nenhum juízo nem interpretação, hermenêutica, reflexão ou pensamento. Ela se mantém, de modo consciente, no campo do infantil, do banal, do imperturbável, relaxante, desarmante e aliviante. Ela está esvaziada, seja de profundidade, seja de superficialidade; isto é, está esvaziada de toda *Tiefsinn*, quer dizer, de pensamento capaz de se aprofundar e de se tornar melancólico. O seu lema é: “abraçar o observador”. Nada deve traumatizar, machucar ou assustar. A arte para Jeff Koons não é outra coisa se não “beleza”, “alegria” e “comunicação”. (HAN, 2019, p. 9).

Ariano Suassuna, em seu livro *Introdução à estética*, busca investigar dois tipos de arte: a arte gratuita, aquela que parece estar a serviço da busca pela beleza e do prazer estético; e a arte participante, que gera questionamento, sentimentos de inquietação e tem potencial de promover no observador algum tipo de reflexão. Suassuna afirma que, por outro lado, para pensadores marxistas, “[...] a Arte está sempre a serviço de uma ideia, de uma causa, ela é sempre participante, com uma função social definida, engajada, alistada a serviço de alguma coisa [...]” (SUASSUNA, 2018, n.p.). É válido entender, a partir disso, que a arte gratuita, nos moldes que Suassuna nos apresenta, pode parecer não estar em função de nada, mas que, apenas pelo fato de colocar-se a serviço da contemplação, ela carrega valores e, portanto, está engajada em um tipo de projeto político. Para Byung-Chul Han, o belo na arte pode funcionar como um anestésico da percepção:

A estetização se revela como anestesiamento. Ela seda a percepção. Assim, o “uau” de Jeff Koons também é uma reação anestesiada, oposta diametralmente a qualquer experiência negativa do choque, do ficar chocado. Hoje é impossível a experiência do belo. Onde penetrou a curtidura o *like*, esmorece-se a *experiência*, impossível sem negatividade. (HAN, 2019, p. 15, grifos do autor).

A utilização do abjeto na arte acabou sendo muito associada ao espírito transgressor, frequentemente vinculado a uma arte que tende a gerar questionamentos, reflexão, e não apenas uma contemplação passiva por parte do observador. Connelly (2015, n.p.

tradução nossa) traça, em seu livro *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*, um elaborado raciocínio a esse respeito e conclui que “[...] o grotesco questiona as formas e convenções visuais e literárias, testando os limites da arte. O grotesco subversivo brinca com papéis e hierarquias sociais, bem como com convenções sociais, desafiando os limites de propriedade”.

3.4 Aspectos inquietantes da fotografia

Brian Boyd, professor de literatura na Universidade de Auckland, Nova Zelândia, dedica seu livro *On the Origin of Storys: Evolution, Cognition and Fiction* ao estudo da narrativa ficcional, da capacidade humana de criar histórias, e analisa, do ponto de vista evolutivo, os desdobramentos apresentados ao longo de sua pesquisa. O autor parece especialmente interessado em entender porque nos dedicamos tanto a contar e ouvir histórias nas quais não acreditamos.

Nossa predisposição para a ficção parece à primeira vista contraproducente em termos biológicos, ao contrário de nossa capacidade de narração verdadeira. Em qualquer sistema natural de coleta de dados, como a mente humana, podemos esperar um “apetite pela verdade”. (BOYD, 2001, p. 129, tradução nossa).

O autor contesta a premissa de que naturalmente pessoas se interessariam mais por narrativas factuais do que por narrativas ficcionais, e busca encontrar uma possível explicação para esse fenômeno naquilo que o próprio autor chama de “jogar com padrão”. Uma possível definição do autor para aquilo que a arte poderia provocar mentalmente é “Uma obra de arte age como um *playground* para a mente [...]” (BOYD, 2009, p. 15, tradução nossa). Para ele, a ficção funciona da mesma forma. E, ainda a esse respeito, a psicóloga Leda Cosmides e o antropólogo John Tooby, autores do artigo “Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts”, citado por Boyd, também refutam a tese de que as

peessoas, de modo geral, teriam uma preferência maior por obter informações precisas e verdadeiras, em contraposição a consumir outro tipo de comunicação.

Este modelo de “apetite pelo verdadeiro” falha espetacularmente ao prever grandes componentes do apetite humano por informação. Quando dada uma escolha, a maioria das pessoas prefere ler romances a livros didáticos e prefere filmes que retratem eventos fictícios a documentários. Ou seja, eles continuam intensamente interessados em comunicações que sejam explicitamente marcadas como falsas. (TOOBY; COSMIDES, 2001, p. 7, tradução nossa).

Boyd (2009, p. 130, tradução nossa) complementa: “Não que não nos importemos em distinguir as informações verdadeiras das falsas: na comunicação que professa a veracidade, permanecemos vigilantes contra sermos enganados.” Mas a questão que parece ficar em aberto aqui é: e quanto às comunicações que não são explicitamente marcadas como falsas? E quando elas são fotográficas? Sabemos que as fotografias de Sherman são explicitamente marcadas como falsas, como já desenvolvido no capítulo anterior. Sendo assim, retomemos aqui a frase de Fontcuberta (2010, p. 13, grifo nosso) em ele diz que “*Toda* fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira [...]”, mesmo aquelas que são marcadas como falsas. “A fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa” (FONTCUBERTA, 2010, p 13).

Não há recompensa barata em descobrir o que é familiar em Sherman; ela permanece um fantasma na dissimulação, enunciando assim claramente o problema da fotografia e sua pretensão de funcionar de maneira neutra como uma ferramenta para fixar a identidade. Ela faz isso tornando a própria “fotografia” o problema conceitual abstrato explorado em seus trabalhos fotográficos. De uma maneira quase tautológica, Sherman parece nos dizer ‘isso é o que as fotos fazem para nós’” (MINISSALE, 2013, p. 69, tradução nossa)

Mesmo para Gregory Minissale (2013, p. 209), pesquisador que demonstra claro entendimento sobre esse processo no trabalho de Sherman, sua fotografia “[...] é uma espécie de ‘*mockumentary*’⁴¹ de impulsos privados e públicos [...]”. E, por mais espirituoso que seja o termo criado por Minissale, não se pode deixar de observar que

⁴¹ “*Mockumentary*” é um neologismo proposto por Gregory Minissale, composto a partir da junção das palavras “*mock*” (“zombar”) e “*documentary*” (“documentário”).

ele é composto pela palavra “*documentary*”. Assim, resta a pergunta: o que há de documental nas imagens de Cindy Sherman?

Para Freud, ocorre que “[...] o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada [...]” (FREUD, 2010, p. 364). Essa ideia vai ao encontro da discussão, apresentada no capítulo anterior, sobre os aspectos fotográficos do trabalho de Cindy Sherman, e é possível identificar que, de fato, alguns elementos inquietantes de seu trabalho também estão atrelados ao fato de ele ser fotográfico. “Nisso baseia-se boa parte da *Unheimlichkeit* inerente às práticas mágicas” (FREUD, 2010, p. 364). A própria fotografia foi objeto de diversas críticas e questionamentos ao longo dos anos que se seguiram à notícia de sua invenção, em 1839, e era frequentemente considerada uma ferramenta sacrílega, que poderia aprisionar a alma daquele que se dispusesse a posar para um retrato.

Os inúmeros debates realizados no século passado sobre esse tema no fundo não conseguiram libertar-se do esquema grotesco utilizado por um jornal chauvinista, *Leipziger Anzeiger*, para combater a invenção diabólica de além-Reno. Querer “fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico”. (BENJAMIN, 2006, p. 92).

Um pouco mais adiante, ainda nesse mesmo texto, Walter Benjamin descreve uma fotografia que supostamente teria “previsto o futuro”. Trata-se de um autorretrato do fotógrafo Dauthendey, pai do poeta Max Dauthendey, que posa ao lado de sua noiva que, anos mais tarde, viria a cometer suicídio. Benjamin (2006, p. 94) descreve essa imagem desta forma: “Nessa foto, ele pode ser visto a seu lado e parece segurá-la; mas o olhar dela não o vê, está fixado em algo de distante e catastrófico.” E, depois, discorre sobre a fotografia ser provida de uma exatidão, que não pode ser encontrada na pintura, por exemplo, e que confere a ela essa carga “mágica”.

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais

exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. (BENJAMIN, 2006, p. 94).

Outro tipo de caráter mágico da fotografia é aquele explorado por Arlindo Machado (2015, p. 39) em seu livro *A ilusão especular*. Quando fala sobre os álbuns de família, essas relíquias guardadas como verdadeiros tesouros, como “[...] evidências incontestáveis de uma realidade [...]” distante, ou quando narra uma situação hipotética, na qual uma moça “traída” rasga em pedaços a fotografia do namorado, “[...] ela está reproduzindo uma operação mágica, muito semelhante à de certos povos ‘primitivos’ que acreditam poder destruir um rival violentando a sua imagem representada em bonecos.” (MACHADO, 2015, p. 39). Desde o seu surgimento até os dias de hoje, a fotografia parece despertar uma certa “irracionalidade” em seus usuários e expectadores, como demonstra a discussão proposta no capítulo anterior. Esse caráter mágico, que se atribuía à fotografia ao longo do século XIX e que persiste até hoje, a coloca no espectro do inquietante de Freud.

Para além dessas características pertencentes ao fotográfico, pode-se dizer que parte do que torna o trabalho de Cindy Sherman inquietante é seu grau de realismo, consequência do uso de recursos relativos a técnicas fotográficas, como qualidade ótica da lente, profundidade de campo e alta resolução, de modo que não apenas o observador é exposto a uma imagem fotográfica de algo repugnante, como ele pode observá-lo em todos os detalhes, características, aspectos, cores e texturas. Além disso, essas imagens de Sherman são ampliadas em tamanhos grandes, que propiciam uma imersão por parte de seus observadores – a obra “Untitled #175”, por exemplo, mede 119,1 x 181,6 cm.

Freud afirma que “[...] no mundo dos contos de fadas não devem ser despertados sentimentos de angústia, e tampouco sentimentos inquietantes. Isso compreendemos, e por isso ignoramos as ocasiões em que seria possível fazê-lo.” (FREUD, 2010, p. 376). Ao mesmo tempo, muito se especula a respeito das origens macabras e sombrias dos contos de fadas que conhecemos, e muitas vezes é possível identificar um alto grau de violência em diversas histórias. No caso da série *The Fairy Tales*, ainda há mais um elemento que intensifica essa relação com o

inquietante de Freud, que é justamente o fato de essas imagens estarem associadas a contos de fadas, histórias infantis ou mitológicas, histórias que raramente são representadas através de fotografias e, quando isso ocorre, essas representações são quase sempre “revestidas” de um tratamento para suavizar uma cena, ou torná-la onírica e romantizada, com a intenção de afastá-la do “real”. Segundo Kayser, para o pensador alemão Wieland Herzfelde, a própria definição do grotesco o afasta da noção de realidade:

Wieland, porém, vê como essência dos grotescos propriamente ditos o fato de já não terem mais, precisamente, uma relação firme com a realidade. Não são fruto da imitação, porém, de uma "imaginação selvagem" (*wilden Einbildungskraft*), são "produtos cerebrais" (*Hirngeburten*). Wieland define o grotesco (assim como Gottsched) a partir do mesmo ponto que os italianos da Renascença, os quais falavam dos *sogni dei pittori*. O grotesco é "sobrenatural" e "absurdo", isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo. (KAYSER, 2013, p. 30).

Somado ao elemento fotográfico, o teor “fantástico” de *The Fairy Tales* contribui diretamente para o sentimento inquietante da série, pois as fotografias mostram cenas que não são “reais”, ou seja, não são fotografias documentais, registros de acontecimentos ou flagrantes, que, por mais desconcertantes que possam ser, são o tipo de imagem com o qual o público, de modo geral, poderia estar mais familiarizado. Não é o caso em *The Fairy Tales*; nela, as fotografias são concepções, são produtos da imaginação de alguém, e isso é altamente perturbador.

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. (KAYSER, 2013, p. 159).

A imagem do rosto de Sherman, composto com um focinho de porco, a “Untitled #140” (1985) é uma das que compõem a série *The Fairy Tales*. Essa figura híbrida de uma mulher-porco por si só já seria capaz de despertar sentimentos inquietantes em qualquer observador, e “[...] pode parecer que a revelação do animalesco na criatura

humana deva aumentar o efeito do estranhamento e, com ele, o seu caráter sinistro.” (KAYSER, 2013, p. 115), contudo, esse sentimento é reforçado pela textura da pele molhada ou suada, aparentemente suja, e pela posição do corpo deitado sobre a terra, com ambas as mãos próximas à boca e à língua, como se ela estivesse comendo algo que não se pode ver na imagem. Os olhos são pouco expressivos, quase apáticos, a figura parece estar num estado letárgico. As cores análogas, o alto contraste e densidade dessa cena certamente colaboram para seu teor sombrio. Essa imagem de Sherman remete às obras do artista chinês Liu Xue, que produz esculturas hiper-realistas em que mescla corpos humanos a corpos de animais, criando, desse modo figuras híbridas, frequentemente descritas como grotescas.



Figura 45 - Cindy Sherman, “Untitled #140”, 1985.



Figura 46 - Liu Xue, “Pigman”, 2010.⁴²

⁴² Disponível em: <https://arthur.io/art/liu-xue/1> Acesso em 06 out. 2021.

Nessas séries de Sherman, as imagens mimetizam cenas noturnas e externas, o que as distanciam da “familiaridade” suscitada pela série *Untitled Film Still*, por exemplo, que nos traz cenas em sua maioria diurnas e internas, produzidas em ambientes que podemos reconhecer e nos quais podemos projetar certa identificação, quase sempre ambientes caseiros. Segundo Edmund Burke, “Para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária [...]” (BURKE, 1993, p.66).

3.5 O cadáver

O cadáver, “[...] o mais repugnante dos dejetos”, para usar as palavras de Julia Kristeva (1980, p. 4), parece ser um elemento muito presente em trabalhos de arte produzidos entre as décadas de 1970 e 1990, sobretudo em trabalhos fotográficos. Já foram mencionados aqui os exemplos de Sally Mann, com o trabalho intitulado *What Remains* ou *Body Farm*, para o qual a artista produz imagens de cadáveres em decomposição, dispostos a céu aberto, utilizados para pesquisa científica na University of Tennessee Anthropological Research Facility. Esse trabalho se contrapõe às imagens sensíveis e delicadas que a mesma fotógrafa produz de sua própria família; para fazermos um paralelo com a obra de Sherman, seria um caso do familiar em oposição ao infamiliar, o caseiro e interno em oposição ao silvestre e externo. Para Byung-Chul Han (2019, p. 18), o cadáver “[...] é uma aparição escandalosa, pois ainda tem forma, embora seja sem forma em si. Por ainda ter uma forma disponível, mantém uma aparência de vida, embora esteja morto.”.



Figura 47 - Sally Mann, "Body Farm", 2001.⁴³



Figura 48 – Joel-Peter Witkin, "Face of a Woman", 2004.⁴⁴

Francis Connelly (2015), em seu livro *O grotesco na arte e cultura ocidentais*, traz uma reflexão importante sobre a monstruosidade e a abjeção suscitarem um desejo avassalador de estabelecer um limite entre nós e sua temida alteridade, revelando assim um elemento comum a ambos: cada um desafia nossos esforços para objetivar, apresentar ou preservar a imagem em nossas próprias mentes e, ao fazê-lo, questiona nossa posição como seres independentes.

Sentimos estranheza quando somos incapazes de determinar nosso relacionamento com algo que encontramos, quando não podemos estabelecer um limite psíquico entre isso e nós. Freud observou que "muitas pessoas experimentam o sentimento [de estranheza] em seu mais alto grau em relação à morte e cadáveres, o retorno dos mortos, de espíritos e fantasmas". (CONNELLY, 2015, n.p. tradução nossa).

O nova-iorquino Joel-Peter Witkin, que, como Sherman, produz imagens fotográficas, é conhecido por realizar obras de grande escala em preto e branco. O artista retrata modelos vivos, como também "naturezas mortas", utilizando cadáveres e partes de corpos, geralmente disponibilizados por faculdades de medicina ou centros de pesquisa médica. Motivado a desconstruir a noção socialmente pré-concebida de sexualidade e beleza física, Witkin trabalha com modelos fora do padrão estético

⁴³ Disponível em: <https://www.sallymann.com/body-farm/je096st4ne7vm4ith74j9tvtltoqon> acesso em 18 jan/2021.

⁴⁴ Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/face-of-a-woman-marseilles-a-Pbf8OCrVZI3oR6LPUDXgdA2> Acesso em 18 jan. 2021.

dominante e, ao mesmo tempo, elabora suas cenas utilizando cenários neutros, tecidos, frutas e ornamentos clássicos, remetendo suas imagens à pintura renascentista.

O cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o cúmulo da abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. Ele é um rejeitado do qual não dá para se separar, do qual não dá para se proteger como se faria com um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos devorar. Não é, pois, a ausência de limpeza [*propreté*] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. (KRISTEVA, 1980, p. 4).

A partir das considerações de Julia Kristeva sobre a abjeção do cadáver, “a morte infestando a vida”, em suas palavras, seria difícil não relacionar essa imagem que a autora constrói ao trabalho de Andres Serrano intitulado *The Morgue*, de 1992, para o qual o artista fotografou cadáveres de um necrotério, sob uma iluminação quase barroca em um fundo preto. Serrano deixa mostras evidentes de sua formação em artes plásticas nesse trabalho, suas imagens carregam uma qualidade pictórica inegável no que se refere à paleta de cores, bem como às texturas, composições e na utilização de elementos como tecidos e plásticos, fotografados de forma a remeter ao panejamento renascentista. As fotografias de Serrano são altamente estéticas e inegavelmente belas. Como diz Umberto Eco (2007, p. 33), “[...] temos prazer em contemplar imagens perfeitas de coisas cuja visão nos repugna, como [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres [...]”. Outra passagem que contribui para essa concepção é a de Aristóteles, em que este afirma que “[...] nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, como, por exemplo, as representações de cadáveres.” (ARISTÓTELES apud SUASSUNA, 2018, n.p.).

Em suma, as idéias de dor e, acima de tudo, as de morte causam uma impressão tão profunda que, enquanto permanecemos em presença de tudo quanto se julga ter o poder de infligir qualquer uma das duas, é impossível estarmos inteiramente livres do terror. (BURKE, 1993, p. 71).

As imagens de Serrano trazem detalhes dos corpos e são individualmente intituladas com a causa da morte da pessoa retratada. A ideia de Kristeva sobre a morte infestar a vida ganha nessas imagens uma carga quase literal. Pode-se dizer que a experiência de abjeção é certa para o observador que analisa os detalhes dos corpos, os quais ainda carregam vestígios das doenças ou das condições que levaram àquela morte. Todos os autores que se dedicam ao estudo da arte abjeta parecem concordar com a máxima de que, segundo Hal Foster (2017, p. 157), se existe um sujeito da história para o culto da abjeção, este não é outro senão o cadáver.



Figura 49 - Andres Serrano, “Rat Poison Suicide II” (The Morgue), 1992.⁴⁵

As séries de Sherman intituladas *Civil War*, *Fary Tales* e *Disasters* são as que contêm imagens mais diretamente relacionadas à ideia de morte e à figura do cadáver. A “Untitled #153” é uma imagem vertical que mostra, num ângulo de 45 graus, a cena de uma mulher aparentemente morta, deitada num chão que remete a terra e grama. Mais uma vez em um ambiente externo, a imagem carrega uma carga intensa de violência, e faz menção às cenas criminais e à ideia de estupro, principalmente no que

⁴⁵ Disponível em: <http://andresserrano.org/series/the-morgue>. Acesso em: 15 jan. 2021.

se refere à quantidade de sujeira, terra e lama que se encontra nas roupas e no rosto da personagem. É possível ainda ver, na parte superior da fotografia, um elemento levemente desfocado ao fundo, que parece ser um anel ou aliança.



Figura 50 - Cindy Sherman, "Untitled #153", 1985.

New York nos anos 1980 era notoriamente uma cidade marcada pela violência, discriminação, segregação étnica, bem como pelo aumento significativo de estupros ocorridos em áreas públicas da cidade. No entanto, ao mesmo tempo que a fotografia de Sherman traz elementos de uma realidade social americana, deixa indícios de um certo grau de teatralidade, por exemplo, na grama utilizada na produção de sua fotografia, que é levemente artificial em sua textura e cor, e na linha da peruca branca, que não se mescla perfeitamente à cabeça da personagem.

Outra imagem de Sherman que sugere a presença de um cadáver é “Untitled #173”, que traz, ocupando a maior parte de área do enquadramento, uma grande porção de terra misturada com insetos visivelmente artificiais e desproporcionais em relação à figura humana, pelos de animal sujos de sangue, palitos de dente igualmente sujos, uma pinça, um pedaço de plástico e alguns alimentos com aspecto de velhos ou podres. O cadáver, que está ao fundo da imagem e fora de foco, parece vestir um jaleco branco, o que remete à figura de uma pesquisadora ou de uma médica. Nessa imagem, a menção à morte tem uma carga menos realista que a anteriormente citada, e sua estética pode remeter a filmes de ficção científica e suspense. Nas duas fotografias, a figura do cadáver é retratada com os olhos abertos, o que também pode estar encarregado de sugerir, nos dois casos, uma morte violenta.



Figura 51 - Cindy Sherman, “Untitled #173”, 1986.

Quanto às moscas que aparecem nessa imagem, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 623), autores do livro *Dicionário de símbolos*, falam sobre a simbologia desse ser e o descrevem como insuportável. As moscas representam a abjeção talvez melhor do que qualquer outro animal, “[...] elas se multiplicam sobre o apodrecimento e a decomposição, carregam os piores germes de doenças e desafiam qualquer proteção: elas simbolizam uma busca incessante [...]”. Os autores citam a divindade

síria, Belzebu, cujo nome significaria “senhor das moscas”, e que se tornou o príncipe dos demônios.

3.6 As relações entre o grotesco e o feminino

A gruta está associada à fertilidade e à barriga, bem como à morte e à sepultura. É terreno e material, uma caverna, uma boca aberta que nos convida a descer para outros mundos.
(CONNELLY, 2015, n.p.)

Se considerada a origem da palavra grotesco, e sua menção direta à ideia de caverna ou gruta, é quase inevitável pensar na analogia entre o grotesco e o corpo feminino “anatomicamente cavernoso”, para usar as palavras de Mary Russo, “Baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral [...]” (RUSSO, 2000 p. 13). Agora, se tomada por um instante a ideia que normalmente se faz da entrada de uma caverna, ou seja, sua vista de fora, é possível descrevê-la como algo majestoso, misterioso e, ao mesmo tempo, inquietante. Ao adentrá-lo, o ambiente se mostra escuro e úmido, amedrontador, por vezes, pois não se pode ver muito além da luz fraca de uma lanterna. “Essas associações do feminino com o grotesco terreno, material e arcaico sugerem uma representação forte positiva de cultura e feminilidade a muitos autores e artistas de ambos os sexos.” (RUSSO, 2000, p. 13).



Figura 52 - Cindy Sherman, "Untitled #263", 1992.

Quando questionado sobre qual seria sua obra favorita de Cindy Sherman, Glenn D. Lowry (1992), diretor do MoMA na época da retrospectiva da artista, responde que a fotografia que não é exatamente sua favorita, mas é a que parece ter ficado mais marcada em sua memória, é a "Untitled #263". Essa é uma imagem bastante representativa da série *Sex Pictures*, e talvez de fato uma das mais marcantes. Ela mostra um ser duplo feminino e masculino, cujas partes são pela região da cintura e amarradas com uma fita amarela que parece ter sido rasgada nas pontas, e que contém um padrão que remete à cruz de Malta. O feminino aparece como o lado "dominante" em relação ao masculino, pois está numa posição de destaque, sentado confortavelmente com as pernas bem abertas, enquanto o lado masculino aparece projetado para cima com as pernas mais fechadas. Apesar de fazer menção direta ao quadro de Gustave Courbet, "A origem do mundo" (*L'Origine du Monde*), de 1866, a fotografia de Sherman não contém nenhuma carga de sensualidade, mostra uma interação dos órgãos reprodutores unidos de uma maneira nada convencional e, nesse aspecto, assemelha-se à "Boneca" (*La Poupée*), de Hans Bellmer.



Figura 53 - Gustave Courbet, "A origem do mundo", 1866.⁴⁶



Figura 54 - Hans Bellmer, "La poupée", 1938.⁴⁷

Outro fator que contribui para o teor não sensual dessa imagem é a presença de dois elementos: o anel peniano e o pequeno cordão saindo da vagina, que remete a um absorvente interno. As próteses escolhidas pela artista, apesar de realistas, contêm indícios claros de artificialidade, e nesse ponto vale retomar as menções feitas anteriormente a respeito do fotográfico, que aqui age de forma a permitir que se veja detalhes que poderiam se perder num outro tipo de representação, como numa pintura, por exemplo.

É fácil e perigoso resvalar destes tropos arcaicos para a misoginia que identifica este espaço interior oculto com o visceral. Sangue, lágrimas, vômito, excremento – todos os detritos do corpo que são separados e colocados com terror e repugnância (predominante, embora não exclusivamente) ao lado do feminino - estão ali embaixo, naquela caverna de abjeção. (RUSSO, 2000, p. 15).

Apesar de não se referir diretamente à série *Sex Pictures*, nessa passagem, Mary Russo, que em seu livro *O grotesco feminino*, se propõe a estudar as mais diversas manifestações culturais do grotesco relacionadas ao feminino, perpassa, ainda que brevemente, pelo trabalho de Sherman. Russo (2000, p. 15) propõe uma leitura de suas imagens, influenciada por Laura Mulvey, entendendo que, mesmo nas

⁴⁶ Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2406. Acesso em: 17 set. 2020.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/la-poupée-5> Acesso em: 17 set. 2020.

fotografias da série *Disasters*, em que praticamente não há a presença de qualquer personagem, há sempre uma menção, por parte de toda sua obra à “[...] repugnância misógina pelo corpo feminino [...]”. Russo afirma que Cindy Sherman “[...] explicita o que está meramente implícito nas primeiras fotografias de moda, fotos de filmes e retratos históricos: a semelhança estranha, não idêntica entre o feminino e o grotesco.”

Estas fotografias grotescas posteriores talvez pareçam não ter nada a ver com disfarces, glamour, identidade ou gênero. Lidas em vez disso como oposições necessárias inerentes à estrutura do fetichismo, as imagens divertidas do modelo "feminino" ou da estrela de cinema podem ser vistas como literalmente "representadas" na expulsão pelo corpo da sua representação anterior. (RUSSO, 2000, p. 15).

Freud fala sobre a aversão ao genital feminino e vê o fetiche como uma manifestação do medo da castração do indivíduo masculino – “[...] o fetiche é o substituto para o falo da mulher (da mãe), no qual o menino acreditou e ao qual – sabemos por quê – não deseja renunciar.” (FREUD, 2014, p. 304) –, como se o fetiche fosse uma forma do indivíduo de expor a repressão sofrida e se proteger dela. O medo da castração, em outras palavras, manifesta-se através do pavor do genital feminino.

Mas tal interesse experimenta ainda um extraordinário acréscimo, porque o horror à castração ergue para si um monumento, ao criar esse substituto. Também uma aversão frente ao genital feminino real, jamais ausente num fetichista, permanece como *stigma indelebile* da repressão ocorrida. Agora vemos o que o fetiche faz e de que modo é mantido. Ele subsiste como signo de triunfo sobre a ameaça de castração e como proteção contra ela. (FREUD, 2014, p. 306).

ORLAN pode ser considerada uma das artistas que leva às últimas consequências a ideia da abjeção. A artista francesa, que atua com transmídia e como performer, produziu uma série de trabalhos que podem facilmente ser associados à ideia do grotesco feminino, ou do monstruoso. Após uma gravidez ectópica, a artista foi submetida a uma cirurgia de emergência, durante a qual decide ficar consciente e filmar o procedimento. ORLAN diz hoje ter sido altamente influenciada por esse acontecimento.

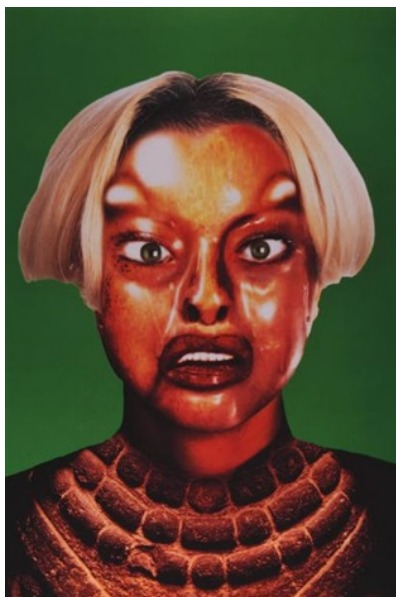


Figura 55 - ORLAN, "Refiguration, Self-Hybridization n°15" (da série Précolombienne), 1998.⁴⁸



Figura 56 - Cindy Sherman, "In a pensive sort of mood", 2017.⁴⁹

A artista escreve um manifesto da "arte carnal"; descreve o corpo como um *ready made* que precisa ser modificado para se tornar arte, e se submete a nove cirurgias plásticas dentro de uma década, tendo como objetivo alcançar, através dessas cirurgias, aspectos específicos e características físicas de quadros importantes, como a vênus de Botticelli e "La Gioconda", de Leonardo da Vinci. Mais recentemente, ORLAN iniciou um trabalho que ela descreve como "*self-hybridizations*", transformando seu rosto em máscaras ou esculturas inspiradas em civilizações não ocidentais, como povos pré-colombianos, nativos americanos e africanos. Esse trabalho de ORLAN pode ser analisado em convergência com a obra mais recente de Cindy Sherman, publicada em seu perfil do Instagram.

Como exemplo de Bosch, escolhemos a obra que se acha no Escorial: O Reino Milenário. Trata-se de um tríptico de altar; a ala esquerda representa a criação da mulher no Paraíso, ou seja, na visão do pintor, o ingresso do mal no mundo (observa-se a meia lua, símbolo da heresia, sobre a construção que se eleva no poço). (KAYSER, 2013, p. 34).

A respeito do monstruoso feminino, poderíamos pensar na imagem "Untitled #191" (1989). Nela, é possível ver uma figura aparentemente feminina, com cabelos tão

⁴⁸ Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/orlan/refiguration-self-hybridation-n15-from-série-L6Sq-HGREens0oZ49HbJEg2> Acesso em 04 out. 2021.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/cindysherman/> Acesso em 04 out. 2021.

compridos que ocupam uma grande área da imagem, tampando assim algumas partes do rosto e corpo da personagem. A figura tem aparência monstruosa, apesar de ter elementos humanos, como a mão com unhas compridas e seios com mamilos aparentes por entre as mechas de cabelo loiro. O rosto da figura é parcialmente revelado, possui um olho desproporcionalmente grande e pouco realista, levemente fechado e avermelhado, e um nariz também desproporcionalmente grande. Nessa imagem, mais uma vez se mostra a utilização de cores complementares.



Figura 57 - Cindy Sherman, "Untitled #191", 1989.

Para Ernst Jentsch, segundo Freud, "[...] uma condição particularmente favorável para a geração de sentimentos inquietantes ocorre quando é despertada uma incerteza intelectual de que algo seja vivo ou inanimado, e quando vai muito longe a semelhança do inanimado com o vivo." Na imagem "Untitled #250", é possível observar um corpo formado por partes artificiais, deitado sobre uma cama de perucas, olhando diretamente para o observador. Há dois pontos de maior destaque nessa imagem: a vagina, que ocupa o primeiro plano, e o rosto da figura, que não apenas recebe uma

iluminação mais favorável que o restante da imagem, como também detém o plano focal. Além disso, as duas partes executam ações que acabam por contribuir para esse destaque, a vagina que “come” objetos que parecem ser linguiças artificiais, e o rosto que encara o observador.



Figura 58 - Cindy Sherman, “Untitled #250”, 1992.

Na imagem, as “linguiças” artificiais também poderiam ser uma representação simbólica do falo. As linguiças aparecem introduzidas na vagina, numa sugestão de sequência interminável, de modo a não deixar pistas sobre quantas já teriam sido “comidas” e quantas ainda o seriam. A replicação das linguiças, aqui, pode estar associada à ideia do duplo, de Otto Rank, autor citado por Freud em seu texto “O inquietante”. Segundo Freud, “A criação de um tal desdobramento para defender-se da aniquilação tem uma contrapartida na linguagem dos sonhos, que gosta de exprimir a castração através da duplicação ou multiplicação do símbolo genital [...]” (FREUD, 2010, p. 352). Para Rank, a ideia do duplo está atrelada à anunciação da morte,

apesar de estar originalmente associada à garantia contra o desaparecimento do eu, e, para Freud, a “alma imortal” teria sido o primeiro duplo do corpo.

Na cultura do antigo Egito, ela impulsionou a arte de construir uma imagem do morto em material duradouro. Mas essas concepções surgiram no terreno do ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo, e, com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte. (FREUD, 2010, p. 352).

Ainda sobre a ideia da repetição, o crítico Hal Foster (2017, p. 127) traz também uma leitura que abarca o conceito do trauma e o processo psíquico de superação de um acontecimento traumático. A partir de um comentário de Andy Warhol sobre seu processo e sobre repetição compulsória, em que o artista declara gostar “[...] que as coisas sejam exatamente as mesmas, muitas e muitas vezes [...]” e que “[...] não quero que seja essencialmente o mesmo, quero que seja exatamente o mesmo. Porque quanto mais você olha pra mesma coisa, mais o sentido escapa, e melhor e mais vazio você se sente [...]”, Foster traça um paralelo entre a fala de Warhol e o pensamento freudiano:

Nesse caso, a repetição é tanto um escoamento do significado como uma defesa contra o afeto, e essa estratégia já guiava Warhol no momento da entrevista de 1963: "Quando você vê uma imagem horrenda muitas e muitas vezes, ela acaba por não produzir nenhum efeito". Essa é, manifestamente, uma das funções da repetição, ao menos como foi entendida por Freud: repetir um acontecimento traumático (em ações, sonhos, imagens) para integrá-lo a uma economia psíquica, uma ordem simbólica. (FOSTER, 2017, p. 127).

É possível que “Untitled #250” seja a imagem de Sherman que mais se aproxima de representar o medo da castração de Freud, o mito da vagina dentada (ou a vagina castradora de Freud). O fotógrafo Andres Serrano tem uma imagem que faz menção direta à vagina castradora: trata-se de uma fotografia em close de uma vagina com dentes de tubarão, cujo título é “Vagina dentada”.

Nesse sentido, deve-se notar que há um motivo que ocorre em certas mitologias primitivas, bem como na pintura surrealista moderna e no sonho neurótico, conhecido pelo folclore como "a vagina dentada" - a vagina que castra. E uma contraparte, por outro lado, é a chamada "mãe fálica", um motivo perfeitamente ilustrado nos longos dedos e nariz da bruxa. (CAMPBELL, 1960, p. 73, tradução nossa).

Outra obra que pode ser mencionada é “Metaflora”, da artista australiana Patricia Piccinini, de 2015, na qual a artista constrói um objeto com silicone, fibra de vidro e cabelo humano que se assemelha a uma flor, ao mesmo tempo que também alude a uma vagina ou a uma boca aberta, e que pode ser igualmente uma menção ao feminino monstruoso.

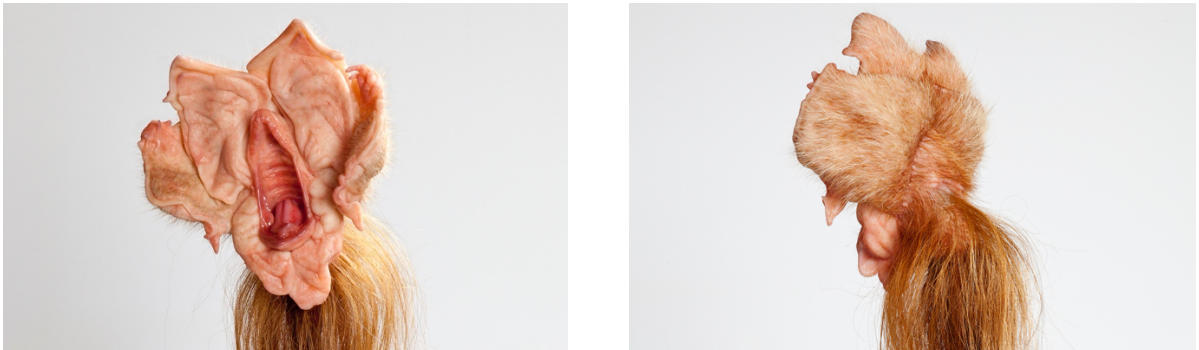


Figura 59 - Patricia Piccinini, “Metaflora (Stone Mountain)”, 2015.⁵⁰



Figura 60 - Andres Serrano, “Vagina dentada”, 2001.⁵¹

Para Freud, o mito da Medusa é uma representação do medo da castração. Violada por Poseidon no templo de Atena, Medusa foi castigada pela deusa devido a essa

⁵⁰ Disponível em: <https://www.patriciapiccinini.net/384/19>. Acesso em 07 out. 2021.

⁵¹ Disponível em: <http://andresserrano.org/series/the-interpretations-of-dreams>. Acesso em 07 out. 2021.

dupla profanação, e é transformada de mulher bela em um monstro, com serpentes no lugar dos cabelos, e que transforma em pedra qualquer um que a olhe diretamente nos olhos. Para Freud, o horror à Medusa provém do horror à castração.

Com frequência, homens neuróticos declaram que o genital feminino é algo inquietante para eles. Mas esse *unheimlich* é apenas a entrada do antigo lar [*Heimat*] da criatura humana, do local que cada um de nós habitou uma vez, em primeiro lugar. "Amor é nostalgia do lar" [*Liebe ist Heimweh*], diz uma frase espirituosa, e quando, num sonho, pensamos de um local ou uma paisagem: "Conheço isto, já estive aqui", a interpretação pode substituí-lo pelo genital ou o ventre da mãe. O inquietante [*unheimlich*] é, também nesse caso, o que foi outrora familiar [*heimlich*], velho conhecido. O sufixo *un*, nessa palavra, é a marca da repressão. (FREUD, 2010, p.365)

Um elemento que nesta análise deve ser somado à vagina castradora ou devoradora e ao medo da castração é o ventre gestante, escolhido para compor o corpo dessa personagem. Uma possibilidade de interpretação para a cena é que as linguças estivessem servindo de alimento para o rebento. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o ventre gestante contém simbologias ambíguas:

O ventre é refúgio, mas é também devorador. A *Genitrix* pode revelar-se dominadora e cruel; alimenta os filhos, decerto, mas é possível que os conserve no nível infantil e que lhes impeça o desenvolvimento espiritual que os tornaria autônomos em relação a ela. As Deusas-Mães em todas as mitologias apresentam esse duplo aspecto de nutriz tirânica, de mãe dominadora e ciumenta. Essa valorização negativa do símbolo faz dele uma imagem castradora no mito, atestado em muitas culturas, da vagina dentada, cuja universalidade foi observada pela psicanálise. Esse aspecto castrador do ventre deve-se, sem dúvida, ao fato de ele ser especificamente a sede dos apetites, dos desejos, cuja voracidade pode parecer assustadora para aquele que não ousa aceitar a sua animalidade profunda. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 937).

A respeito da mãe devoradora, ou da mãe que impede o desenvolvimento de seu próprio filho e que dele de alguma forma se alimenta, pode-se traçar uma relação com a representação de Saturno devorando um filho, de Francisco Goya⁵². Nessa pintura, vemos uma imagem grotesca de Saturno (deus Cronos, deus do tempo) devorando

⁵² "Saturno devorando um filho" é uma das catorze pinturas de Goya, descobertas nas paredes de sua residência, conhecidas como pinturas negras (devido à utilização de pigmentos escuros para sua produção).

um corpo pequeno e desmembrado, seu próprio filho. “Depreendemo-lo das células germinais trágicas da tragédia grega: É absurdo, quando uma mãe mata os filhos, quando um filho mata a sua mãe, quando um pai mata o filho, quando a carne dos filhos serve de comida para alguém.” (KAYSER, 2013, p.160).

Aqui, como acontece em tantos filmes de terror e histórias de ninar, o terror significa, antes de mais nada, terror da maternidade, do corpo materno tornado estranho, repulsivo até, na repressão. Esse corpo é também o local primário do abjeto, uma categoria do (não) ser, definida por Julia Kristeva como nem sujeito nem objeto, e sim antes de ser o primeiro (antes da total separação da mãe) ou depois de se tornar objeto (como um cadáver entregue ao estado de objeto). (FOSTER, 2017, p. 143).

Retomando a análise da imagem “Untitled #250”, ao mesmo tempo que a ação está em curso (a ação de devorar as linguças), a figura aparece reclinada, apoiando a cabeça em suas próprias mãos numa posição de descanso, enquanto seus olhos parecem vivos, em alguma medida, e emanam uma plenitude incômoda, encarando o observador como se o desafiasse. Esse rosto que encara é um rosto aparentemente masculino e mais velho, antagônico às outras partes do corpo, que remetem a um corpo jovem e feminino, e pode ser interpretado como uma menção a Cronos, o deus do tempo da pintura de Goya. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a velhice pode representar a imortalidade, e cabelos brancos podem ser sinal de eternidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 934): “Ser velho é existir desde antes da origem; é existir depois do fim deste mundo”.

Membros seccionados, uma cabeça cortada, uma mão separada do braço, como numa história de Hauff, pés que dançam sozinhos, como no mencionado livro de Schaeffer, têm algo de extremamente inquietante, sobretudo quando dotados de ação independente, como no último exemplo. Já sabemos que essa *Unheimlichkeit* vem da proximidade ao complexo da castração. Para algumas pessoas, a ideia de ser enterrada viva por engano é a mais inquietante de todas. Mas a psicanálise nos ensina que essa apavorante fantasia é apenas a transformação de uma outra, que originalmente nada tinha de pavorosa, e era mesmo sustentada por uma certa lascívia: a fantasia de viver no ventre materno. (FREUD, 2010, p. 364).

Outra imagem que também pode ser considerada uma representação do medo da castração é “Untitled #264”, que mostra novamente uma figura formada por partes artificiais, desta vez tendo seu rosto coberto por uma máscara de couro, que remete a técnicas antiquadas de tratamentos estéticos (e pode inclusive ser confundida com um instrumento de tortura ou um acessório masoquista), e uma pequena coroa. Segundo Julia Kristeva (1980, p. 14), “O abjeto está relacionado com a perversão. [...] O abjeto é perverso porque não abandona nem assume um interdito, uma regra, uma lei; mas distorce-os, extravia-os, corrompe-os; serve-se deles, usa-os, para melhor negá-los.” O rosto aparentemente feminino encara o observador de forma igualmente desafiadora. A personagem exhibe sua genitália, que ocupa o centro da imagem, envolvida pelas pernas dispostas em formato de triângulo.

Se a cabeça da medusa substitui a representação do genital feminino, ou melhor, isola seu efeito apavorante daquele prazeroso, é possível lembrar que a exibição dos genitais também é conhecida, de resto, como um ato apotropaico. O que desperta horror num indivíduo terá o mesmo efeito no inimigo do qual ele busca se defender. Em Rabelais, por exemplo, o Diabo foge depois que uma mulher lhe mostra a vulva. (FREUD, 2011, p. 328).

Alguns aspectos dessa imagem, bem como sua composição, de forma geral, remetem às pinturas “Vênus de Urbino”, de Ticiano Vecellio, e “Olympia”, de Édouard Manet, especialmente se considerados alguns dos elementos comumente presentes nas representações de Olympia (e de Vênus) na história da arte, frequentemente pintadas por artistas homens. Aqui, a Olympia de Sherman se oferece ao observador de forma agressiva, quase amedrontadora, exibindo a vagina, que ocupa o centro da imagem. A mão, que parece ser a única parte não artificial desse corpo, não mais esconde o sexo (como nas pinturas de Ticiano e de Manet), mas aparece no canto da imagem numa posição de descanso, ao mesmo tempo que emana um certo nível de austeridade. Próximo a ela se vê um par de óculos, elemento que poderia estar relacionado à ciência e à intelectualidade e que também pode ser uma menção à luneta do conto de E. T. A. Hoffmann – lembremos que seu personagem autômato, objeto do desejo de Natanael, chama-se Olímpia.



Figura 61 - Cindy Sherman, Untitled #264, 1992.



Figura 62 - Ticiano Vecellio, "Vênus de Urbino", 1534.⁵³

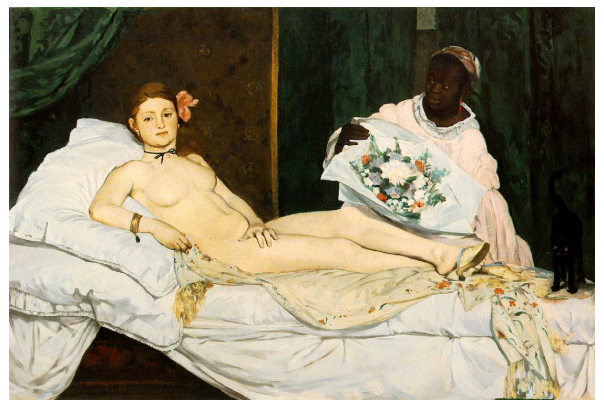


Figura 63 - Édouard Manet, "Olympia", 1863.⁵⁴

⁵³ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/venus-of-urbino>. Acesso em: 20 out. 2020.

⁵⁴ Disponível em: https://m.musee-orsay.fr/en/works/commentaire_id/olympia-7087.html. Acesso em: 20 out. 2020.

Em outra imagem de Cindy Sherman, a “Untitled #253”, também da série *Sex Pictures*, novamente pode-se observar o corpo feminino numa posição dominante, sentado de forma aparentemente confortável, com uma das pernas cruzadas por baixo da outra de forma a segurar a cabeça invertida para baixo, posicionada de frente para a vagina da figura principal, sugerindo a prática de sexo oral. Com uma das mãos, a figura segura, na altura da garganta, a parte interna da laringe da cabeça que, ao que tudo indica, é a própria cabeça do personagem, uma vez que se pode observar o mesmo recorte da parte plástica frontal em ambas as partes (corpo e cabeça), o que sugere um encaixe.



Figura 64 - Cindy Sherman, “Untitled #253”, 1992.⁵⁵

⁵⁵ Disponível em: <https://artmap.com/spruethmagerslondon/exhibition/the-vivisector-2012>. Acesso em: 11 out. 2020.

3.7 Considerações sobre o sublime e suas relações com a fotografia

O abjeto é cercado pelo sublime
Julia Kristeva (1980, p. 10)

O conceito do sublime foi utilizado para designar uma tradição da retórica, e não propriamente um conceito estético, pela primeira vez no tratado *Do Sublime*, atribuído a Dionísio Longino (século I), autor sobre o qual se sabe muito pouco. Posteriormente, foi recuperado e trabalhado por filósofos como Edmund Burke, Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, entre outros.

O sublime é frequentemente descrito como um sentimento ambíguo, uma mistura de prazer e terror. Para Longino, o sublime era uma forma de descrever um tipo de oratória, uma qualidade de “estilo elevado”, que deveria gerar um sentimento de prazer e encantamento na retórica e está diretamente ligado à ideia de grandeza. No entanto, será Edmund Burke que irá inaugurar o sublime moderno, sob a perspectiva psicológica. Burke se dedica a investigar qual é a experiência estética do sublime e da beleza, e quais são as diferenças fundamentais entre elas.

A paixão a que o grandioso e sublime na *natureza* dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. [...] Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito. (BURKE, 1993, p. 65, grifo do autor).

Burke utiliza em inglês a palavra “*astonishment*” para se referir a esse misto de assombro e admiração causado pelo sublime. “O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito.” (BURKE, 1993, p. 65).

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (BURKE, 1993, p. 48).

Para Kant, o sublime pode ser descrito como algo grandioso, e é passível de ser presenciado em fenômenos naturais como “[...] relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda d’água de um rio poderoso, etc.” (KANT, 2016, p. 107). O sublime, para Kant, está diretamente relacionado a eventos naturais que, de tão potentes, são capazes de lembrar o homem de sua fragilidade e insignificância. Na arte, o sublime está frequentemente associado a representações dessa natureza, como nas obras de Caspar David Friedrich; William Turner; Johann Heinrich Füssli (sublime aterrorizante); e de Jacques-Louis David (sublime moral). Para o filósofo contemporâneo Byung-Chul Han (2019, p. 31), também é verdade que “[...] o belo é pequeno e gracioso, claro e delicado. Ser liso, uniforme e plano é o que o caracteriza. O sublime é grande, maciço, sombrio, bruto e grosso. Provoca dor e horror.”

A estética contemporânea do belo começa, por conseguinte, com a *estética do liso*. É belo para Edmund Burke sobretudo o que é *liso*. Os corpos que dão o prazer ao tato não deveriam opor *resistência*. Devem ser lisos. O liso é, portanto, uma superfície *otimizada sem negatividade*. Provoca uma sensação completamente sem dor e resistência. (HAN, 2019, p. 29, grifos do autor).

Kant afirma que, no sublime, existe uma relação de proporcionalidade entre as sensações de maravilhamento e aterrorizante: quanto maior um, maior o outro. Ao mesmo tempo, existe uma premissa para que tal fenômeno possa ocorrer. Segundo Kant, o espetáculo do sublime “[...] só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança [...]” (KANT, 2016, p. 107). Burke compartilha dessas duas ideias de Kant, de que quanto maior o sentimento de terror gerado por um evento, maior será também o prazer causado por ele e, principalmente, que existe uma condição fundamental para que esse prazer possa ser experimentado, que é que o evento aterrorizante em questão não ofereça perigo real.

As paixões relativas à autopreservação derivam da dor e do perigo; elas são meramente dolorosas quando suas causas afetam-nos de modo imediato; são deliciosas, quando temos uma ideia de dor e de perigo, sem que a elas estejamos realmente expostos; não chamei esse deleite de prazer, porque ele nasce da dor e porque é muito diferente de uma ideia de prazer positivo. Chamo de sublime tudo que incita esse deleite. As paixões pertencentes à autopreservação são as mais fortes de todas. (BURKE, 1993, p. 58).

Burke (1993, p. 48) afirma que “[...] quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis.”. Não somos capazes de experimentar nenhum tipo de sentimento prazeroso diante de uma situação real de perigo, e no entanto, acrescenta Burke, “[...] quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas, como nossa experiência diária nos mostra.” (BURKE, 1993, p. 48). O autor deixa claro que a sensação de segurança mencionada por Kant é uma condição fundamental para que o sublime seja experimentado plenamente.

Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível. (BURKE, 1993, p. 66).

Dessa forma, quando pensamos em filmes como *A paixão de Cristo* (2004), de Mel Gibson, para citar um filme reconhecidamente violento e que (talvez por isso) foi um sucesso de bilheteria, pode-se compreender, ao menos por essa perspectiva, a origem do interesse do grande público por um filme como esse. O mesmo poderia ser dito dos filmes de Quentin Tarantino ou de Lars von Trier. O espectador que assiste a um filme de natureza violenta, por exemplo, está a todo momento ciente de que se trata (apenas) de um filme, de que não está de fato exposto a nenhum risco, e isso lhe permite vivenciar essas cenas violentas de uma forma prazerosa e deleitável. A partir dessa perspectiva, retomemos a questão apresentada pela obra “Waste”, de Damien Hirst. Pode-se entender que o vidro blindado de sua obra garante a segurança do observador e, precisamente por isso, permite-lhe vivenciar uma experiência

sublime, tal como o suporte fotográfico em toda obra de Sherman. A fotografia é o biombo que separa o observador daquela realidade apresentada, por mais terrível e asquerosa que ela seja; a fotografia cumpre a função de distanciar o público e protegê-lo de qualquer ameaça.

Se retomarmos aqui uma das definições do grotesco, proposta por Francis Connelly (2015), segundo a qual “[...] o grotesco é uma criatura limite, que existe apenas na tensão entre realidades definidas [...]”, podemos entender que o grotesco, no caso da obra de Hirst, não é propriamente o lixo hospitalar, mas o vidro, a linha limite, a barreira que separa realidades. Sem o vidro, lembramos, não poderíamos vivenciar nenhum tipo de experiência prazerosa diante dessa obra. O mesmo ocorre com a obra de Sherman: não é o vômito, o sangue, ou as comidas decompostas, mas o suporte fotográfico que proporciona ao observador a experiência do grotesco e do sublime.

3.8 A imagem como limiar

No capítulo “O interminável limiar do olhar”, de seu livro *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman começa refletindo sobre o texto “Das Unheimliche”, de Freud, justamente no que se refere à questão do limiar: “Ora, paradoxalmente, essa cisão aberta em nós, começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo entre a realidade material e a realidade psíquica.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 231).

Ao analisar uma passagem de *Ulisses*, de James Joyce, Didi-Huberman identifica esse limiar que se rompe, descrito pelo autor como “[...] uma ferida aberta em seu peito [...]” (JOYCE, 2012, p. 7), ao referir-se ao personagem Stephen Dedalus, que lembra de sua falecida mãe ao contemplar o mar a sua frente (paisagens marinhas são imagens frequentemente associadas ao sublime). No entanto, mais importante do que isso é a observação enfática que Didi-Huberman faz quanto à palavra “*porta*”, utilizada por Joyce, logo após esta celebre passagem: “Seria a porta nossa última

imagem dialética para concluir – ou deixar aberta – essa fábula do olhar?” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 232).

Pois essa porta permanece diante de nós para que não atravessemos seu limiar, ou melhor, para que tenhamos atravessá-lo, para que a decisão de fazê-lo seja sempre diferida. E nessa *différance* se mantém – se suspende – todo o nosso olhar, entre o *desejo* de passar, de atingir o alvo, e o *luto* interminável, como que interminavelmente antecipado, de jamais ter podido atingir o alvo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 232, grifo do autor).

No decorrer de seu texto, Didi-Huberman (2010, p. 234) consolida a ideia da porta como “[...] lugar para passar além e como lugar para não poder passar [...]”, pois, como nos explica o autor, a porta é uma abertura condicional. “E diante da imagem – se chamarmos imagem o objeto, aqui, do ver e do olhar – todos estão como diante de uma porta aberta dentro da qual não se pode passar, não se pode entrar [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 242). O autor trabalha aqui a *imagem* dentro de uma concepção mais abrangente, a imagem como objeto do ver, mas a transposição de suas concepções para o entendimento da representação visual, bem como da imagem fotográfica, parece legitimada pelo próprio autor, uma vez que ele se utiliza de exemplos do campo da arte, como passagens literárias e esculturas, para trabalhar a ideia da “imagem como limiar”.

Em seguida, Didi-Huberman (2010, p. 239) traz uma citação do livro *O processo*, de Kafka, descrita pelo próprio autor como uma “sublime narrativa” e “[...] uma escrita muito exata da inquietante estranheza [...]”. A passagem alude à ocasião na qual se encontram diante da lei um homem do campo, que pretende entrar na lei, e o guardião da porta, que não lhe concede o acesso. Passam-se anos, e o homem do campo suplica por sua entrada; cansado e envelhecido, ele implora ao guardião, que permanece firme na posição de não o deixar passar. Quando já está perto da morte, o homem, sem forças para erguer o próprio corpo, questiona, se todos aspiram à lei, por que, durante todos aqueles anos, ninguém além dele havia tentado entrar. O guardião, por sua vez, percebendo que restavam ao homem poucos instantes de vida, responde-lhe: “Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava

destinada apenas a você. Agora eu vou embora e fecho a porta." (KAFKA, 2005, p. 215).

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que *a imagem é estruturada como um limiar*. Um quadro de porta aberta, por exemplo. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 243, grifos do autor).

Nessa passagem de Kafka, e em sua obra, de modo geral, Didi-Huberman identifica todo um jogo de afastamentos e contiguidades, “A parábola de Kafka descreve assim uma situação de inacessibilidade [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 241). Em alguma medida, é isso que a imagem fotográfica faz: tornar inacessível. A própria imagem é em si um limiar; ela nos atrai e nos repele ao mesmo tempo. “Tal seria portanto a imagem, nessa economia: guardiã de um túmulo e de sua abertura mesma. Petrificação e atração ao mesmo tempo. A porta estaria aí como uma boca de Górgona?” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 249).

Toda imagem poderia ser dita, não apenas estruturada como um limiar, mas também estruturada como uma cripta aberta: cripta que abre seu fundo, mas retirando-o, retirando-se, e atraindo-nos a ele. E nele fazendo juntar-se, no exercício do olhar, um luto e um desejo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 254).

Kent C. Berridge (1995, p. 20, grifos do autor), professor de psicologia e neurociência na Universidade de Michigan e autor do artigo “Food Reward: Brain Substrates of Wanting and Liking”, afirma que “[...] na neurociência de recompensa, há uma distinção bem estabelecida nos sistemas cerebrais responsáveis por *gostar* versus *querer* [...]”. E, com base nessa premissa, os autores do artigo “Architectural Design and the Brain: Effects of Ceiling Height and Perceived Enclosure on Beauty Judgments and Approach-Avoidance Decisions”, citado no segundo capítulo, realizaram esse

estudo para avaliar se, no campo da arquitetura, existiria também a mesma distinção entre julgamento de beleza e decisão de aproximar-se ou evitar.

Como já mencionado, o artigo analisa as reações que dezoito participantes tiveram diante de imagens fotográficas de determinados ambientes arquitetônicos. Eles deveriam classificar os ambientes como *bonito* ou *não bonito* e indicar se *entrariam* ou *sairiam* do ambiente apresentado, pressionando um de dois botões: “*enter*” ou “*exit*”. Foi observado no estudo que algumas imagens de ambientes com características específicas suscitaram respostas contraditórias entre gostar e querer, como, por exemplo, fotografias de ambientes com mais linhas curvas predominaram entre as que mais agradaram, no entanto, essas mesmas imagens não eram mais propensas a provocar decisões de *aproximação* do que imagens de espaços retilíneos. O mesmo ocorreu com as fotografias que mostravam ambientes com pé-direito alto. De modo geral, são imagens que, no estudo, foram consideradas belas e, no entanto, a maioria dos participantes optou por “sair” (“*exit*”) do ambiente apresentado.

São dois os pontos desse estudo que parecem se relacionar com as questões apresentadas sobre o sublime: a imagem como linha limite, limiar, e a imagem que desperta ao mesmo tempo gosto e desejo de manter-se distante. É interessante observar como a imagem realmente parece atuar como um limiar, uma porta, uma entrada para um outro mundo. Como se um indivíduo pudesse realmente optar por entrar ou sair de uma fotografia. E, sobretudo, pode-se perceber que é possível gostar de uma fotografia, considerá-la bela e ainda assim não querer *entrar* nela.

Considerações finais

Esta pesquisa se iniciou tendo como objetivo efetuar uma investigação sobre o *grotesco* e o *sublime* nas séries fotográficas que Cindy Sherman produziu entre 1985 e 1992. Entretanto, mostrou-se produtivo traçar um breve panorama das quase quatro décadas de produção da artista, uma vez que, mesmo sendo muito conhecida, parece ter sempre os mesmos trabalhos circulando e ser sempre associada aos seus trabalhos mais antigos, como *Untitled Film Still* e *Centerfolds*. Nesse panorama foram feitos registros de elementos específicos, que acabaram se revelando pertinentes para a leitura aqui proposta do grotesco e do sublime, assim como a construção de uma linguagem fotográfica ficcional.

Daí que, no segundo capítulo, considere importante retomar aspectos da história da fotografia que contribuíram para a construção de um entendimento da mesma como mimese do real, documento e índice. A esse respeito, foi proposta uma forma de pensar o processo fotográfico em consonância com o entendimento proposto por Vilém Flusser, Arlindo Machado e Joan Fontcuberta de que a fotografia poderia ser lida como símbolo, dentro das definições peirceanas de signo, e não índice, como acabou sendo usualmente entendida dentro e fora da academia. Conforme mencionado, Minissale afirma que o trabalho de Sherman nos ensina a olhar e a entender uma fotografia, e “Uma questão importante é: se na medida em que ganhamos conhecimento sobre como as fotografias nos afetam em vários níveis, somos levados a olhar para as coisas de forma diferente a longo prazo.” (MINISALE, 2013, p. 69).

As imagens produzidas por Sherman entre 1985 e 1992 esbarram de diversas formas naquilo que se entende por grotesco, conforme demonstrado, tanto no que se refere à utilização de elementos asquerosos, na criação de seres "híbridos", nas menções à figura do cadáver, na caricatura, como também na relação com *das Unheimliche*, de Freud, conceito que se assemelha ao grotesco e que pode ser identificado na obra de Sherman nas figuras dos autômatos, nas representações das vaginas castradoras e

naquilo que é familiar e “infamiliar” ao mesmo tempo, para retomar somente alguns pontos.

Dentre os aspectos referentes ao grotesco que mais se mostraram pertinentes ao longo desta pesquisa, deve ser destacada a frequente descrição do grotesco como algo capaz de gerar sentimentos ambíguos, como repulsa e desejo. Pode-se entender que o grotesco é atrativo por si só, não depende de algo além dele, e que o grotesco, em si, diferente daquilo que se poderia imaginar, é desejável. Nesse ponto, o grotesco e o sublime são bastante similares, pois o sublime também é descrito como um conceito ambíguo, capaz de causar maravilhamento e terror ao mesmo tempo. Ambos carregam em si elementos paradoxais e são descritos como linhas limites, que separam o eu do outro (o nós e o eles).

Segundo definição canônica de Kristeva, abjeto é aquilo de que devo me livrar para me tornar um eu (mas o que é esse eu primordial que em primeiro lugar expulsa?). É uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas também íntima dele – íntima demais, até, e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito. Nesse sentido, o abjeto afeta a fragilidade de nossas fronteiras, a fragilidade da distinção espacial entre nosso interior e nosso exterior. (FOSTER, 2017, p. 147).

Apesar de esta dissertação se focar na produção de Cindy Sherman, há uma contextualização e uma apresentação de paralelos entre o trabalho dela e de outros artistas, sendo possível a constatação de que o grotesco era um tema em voga a partir dos anos 1970. O conceito do grotesco merece ser mais explorado e aponta possibilidades de continuação em pesquisas futuras. Obras de outros artistas, contemporâneos de Sherman, também poderão ser incluídas nas análises, como as fotografias de Andres Serrano, Joel-Peter Witkin, Nelson Garrido, entre outros. Mesmo obras mais recentes da própria Sherman, que não foram analisadas aqui devido ao recorte proposto, mas poderão ser objeto de estudo em uma pesquisa futura, como as séries *Head Shots* e *History Portraits*.

Ao final do terceiro capítulo foram feitas considerações sobre o conceito do sublime, especialmente a partir das leituras de Immanuel Kant e Edmund Burke. O sublime se apresenta como um elaborado jogo de contradições, assim como o grotesco. Entretanto, ele carrega um elemento adicional: para que o sublime seja possível, ele

deve ser experimentado de um “lugar seguro”, de acordo com Burke (1993, p. 48): “[...] quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis [...]”. Dessa forma, mostrou-se necessário fazer uma breve retomada da investigação sobre a fotografia desenvolvida no segundo capítulo. Didi-Huberman trabalha a ideia de a própria imagem funcionar como um limiar, uma porta que não podemos atravessar e, conforme demonstrado, a fotografia parece atuar constantemente como o biombo de Flusser, o vidro blindado de Hirst, ou o “diante-dentro” de Didi-Huberman. A fotografia desempenha o papel de limiar, tal qual o grotesco e o sublime, e aproxima ainda mais o trabalho de Sherman desses dois conceitos.

As correspondências entre grotesco e sublime e a fotografia são mais complexas do que o tempo permitiu trabalhar nesta Dissertação. Acredito que o assunto é pertinente e proporcionará material para a elaboração de uma continuação desta minha pesquisa.

Bibliografia

AGAMBEM, Giorgio. **Image et mémoire** – écrits sur l'image, la danse et le cinéma. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

BATAILLE, Georges. **As lágrimas de Eros**. Trad. de Aníbal Fernandes. Publicações Culturais Engrenagem, Lda. Lisboa, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **O público moderno e a fotografia**. Trad. de Ronaldo Entler 2007. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>> Acesso em: 8 ago 2020.

BENJAMIN, Walter – **Obras escolhidas** – Magia e técnica, arte e ciência. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. Editora brasiliense 3ª edição, 2006.

BERRIDGE, K. C. **Food reward**: Brain substrates of wanting and liking. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*. p.1-25. 1995.

BRADY, Emily. **The sublime in modern philosophy** – Aesthetics, ethics and nature. Cambridge University press, 2013.

BOYD, Brian. **On the origin of stories**. evolution, cognition, and fiction. The Belknap Press of Harvard University Press. London, 2009.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre as origens de nossa ideia sobre o sublime e o belo**. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, Papirus editora, 1993.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da Paisagem**. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **The masks of god: Primitive Mythology**. Secker & Warburg, Londres, 1960.

CARTIER-BRESSON, Henry. **O imaginário segundo a Natureza**. Trad. de Renato Aguiar. Ed. Gustavo Gili, SA, 2004.

CASHELL, Kieran. **Aftershock**: The ethics of contemporary transgressive art. I.B. Tauris. London, New York, 2009.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melin e Lúcia Melin. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

CONNELY, Francis (org). **Grotesco y arte moderno**. A. Machado Libros S. A.; 1 edition (October 6, 2017) *e-book*. n.p.

_____. **Lo grotesco em el arte y la cultura occidentales.** La imagen en juego. Machado Grupo de Distribución, S.L., 2015. *e-book*. n.p.

COSMIDES, Leda; TOOBY, John. **Does Beauty Build Adapted Minds?** Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts. *SubStance* #94/95, 2001.

CRIMP, Douglas. **A atividade fotográfica do pós-modernismo.** Trad. de Claudia Tavares. Revista do programa de pós-graduação em artes visuais EBA . UFRJ 2004.

DANTO, Arthur. **O abuso da beleza.** Trad. de Pedro Sussekind. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. **Cindy Sherman Untitled Film Stills.** Rizzoli; First American Edition (September 15, 1990)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Phillippe - **O ato fotográfico.** Trad. de Marina Appenzeller. 14ª edição - Campinas SP- Papyrus editora, 2012.

ECO, Umberto. **História da feiura.** Trad. de Eliana Aguiar. Editora Record: Rio de Janeiro, 2007.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

FERRO, Sérgio. **Artes plásticas e trabalho livre: De Dürer a Velázquez.** Editora 34, São Paulo, 2015.

FLUSSER, Villém – **A filosofia da caixa preta.** São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar.** São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O Universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume, 2008.

FONTCUBERTA, Joan – **O beijo de Judas.** Trad. de Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2010.

_____. **A Câmera de Pandora: A fotografi@ depois da fotografia.** Trad. de Maria Alzira Brum. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

FOSTER, Hal. **O retorno do real.** Trad. de Célia Euvaldo. São Paulo: ubu editora, 2017.

_____. **Bad new Days.** Verso. Londres - Nova Iorque, 2015/2017.

FREUD, Sigmund. A cabeça da Medusa. In: **FREUD SIGMUND**, 1856-1939. OBRAS COMPLETAS VOLUME 15. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.326 – 329.

_____. O fetichismo. In: **FREUD SIGMUND**, 1856-1939. OBRAS COMPLETAS VOLUME 17. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p.302-310.

_____. O inquietante. In: **FREUD SIGMUND**, 1856-1939. OBRAS COMPLETAS VOLUME 14, Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.328 – 376.

_____. A interpretação dos sonhos. In **FREUD SIGMUND**, 1856-1939. OBRAS COMPLETAS VOLUME 4, Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Trad. de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Editora vozes, 2019.

HUME, David. De la Tragédie (1757), trad. franç., In: **Les Essais esthétiques**, Paris, Vrin, 1974.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**. Trad. de Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KAFKA, Franz. **O Processo**. Trad. de Modesto Carone. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Editora vozes, 2016.

_____. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Trad. de Pedro Panarra. Lisboa: Edições 70, 2017.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

KRAUSS, Rosalind. **Cindy Sherman 1975 - 1993** - Rizzoli, New York 1993.

_____. **O Fotográfico**. Trad. de Anne Marie Davée. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 2014.

_____. **The optical unconscious.** Fourth MIT Press paperback edition, 1996.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection.** Paris: Éditions du Seuil, 1980.

ISAACSON, Walter. **Leonardo da Vinci.** Trad. de André Czarnobai. Editora Intrínseca, 2017.

LEDER, Helmut; NADAL, Marcos. **Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: The aesthetic episode – Developments and challenges in empirical aesthetics.** British Journal of Psychology, 2014

LEOTE, Rosangella. **Biomimética e Arte: transduções com a biologia.** ARTECH 2019, October 23–25, Braga - Portugal, 2019.

LINKER, Kate. **Love for sale: The words and pictures by Barbara Kruger.** Harry N Abrams Inc, 1990.

LONGINO, Dionísio. **Do sublime.** Trad. de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. São Paulo: Annablume, 2015.

LYOTARD, Jean-François. **Lessons on the analytic of the sublime.** Stanford University press. California, 1994.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular –** São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2015.

_____. **O quarto iconoclasmo: e outros ensaios hereges.** Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

MINISSALE, Gregory. **The psychology of contemporary art.** Cambridge University Press. 2013.

MOORHOUSE, Paul. **Cindy Sherman.** Phaidon Press Limited, 2014.

MULVEY, Laura. **A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman** New Left Review 188 (July/August 1991).

OWENS, Craig. **O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo.** Revista do programa de pós-graduação em artes visuais EBA. UFRJ 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers:** Harvard University press. Vol.2, 1978.

_____. **Semiótica.** Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

RAMOS, Angélica da Costa. **O Eu Pulverizado na Arte Performática de Cindy Sherman.** eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 18, jul. 2017. ISSN: 2316-8102.

RESPINI, Eva. **Cindy Sherman.** Moma - New York, 2012.

ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. Trad. de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**. Trad. de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, 1997 **Imagem e cognição**. Editora Iluminuras, 1998.

SCHWARTZ, Jorge; MONZANI, Marcelo (org). **John Heartfield: Fotomontagens**. São Paulo: Imprensa oficial; Museu Lasar Segall, 2013.

SHERMAN, Cindy; MULVEY, Laura. **Cosméticos e abjeção: feminismo e fetichismo na fotografia de Cindy Sherman**. Trad. de Giancarlo Casellato Gozzi. Publicado em 28 jun. 2019. Acesso em 01/09/2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/cosmeticos-abjecao-cindy-sherman/>

SHERMAN, Cindy. **Untitled book of horrors. 2013**. Hatje Cantz, 2013.

_____. **Cindy Sherman: 2016**. Hartmann Books, 2016.

SMITH, Tiffany Watt. **Schadenfreude: The joy of another's misfortune**. Little Brown Spark, New York, 2018. *E-book* n.p.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre fotografia**. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 16ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2018. *E-book*. n.p.

TALON-HUGON, Carole. **Le Gout et le degout – L'art pout elle tout montret?** Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003.

_____. **A estética – História e teorias**. Trad. de António Maia da Rocha. Lisboa: Edições Texto&grafia, 2009.

THOMPSON, Don. **O tubarão de 12 milhões de dólares**. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: BEI comunicação, 2012.

TOMKINS, Calvin. **As vidas dos artistas**. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

VARTANIAN, O., NAVARRETE, G., CHATTERJEE, A., FICH, L.B., GONZALEZ-MORA, J.L., LEDER, H., MODROÑO, C., NADAL, M., ROSTRUP, N., SKOV, M., **Architectural Design and the Brain: Effects of Ceiling Height and Perceived**

Enclosure on Beauty Judgments and Approach-avoidance Decisions, Journal of Environmental Psychology (2014), doi: 10.1016/j.jenvp.2014.11.006

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. Trad. de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.

Filmes/vídeos:

Cindy Sherman – Nobody's Here But Me (1994) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UXKNUWtXZ_U; Acesso em: 10out. 2018. Veiculado em 26 nov. 2012. Dur. 55m24s

Doll Clothes(1975). Cindy Sherman, 1 video dur. 2:24min. publicado por Eugene Shelling. Acesso em 24/12/2020. Veiculado em 23out.2008. <https://www.youtube.com/watch?v=y83nQoSJ-F8>

MoMA director Glenn D. Lowry speaks about his favorite Cindy Sherman work, "Untitled #263" (1992). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wUuZ4G_Ydhc; Veiculado em 19jan. 2016. Dur. 3:27

Artist Marilyn Minter speaks about her favorite Cindy Sherman work, "Untitled #351" (2000). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mqdaFfGO8XM> Veiculado em 19jan. 2016. Dur. 2:50min.

Lab Programs: Helmut Leder - What Is Beautiful? (Full Talk). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r4NnMr57K1Y> Veiculado em 29/08/2012. Acesso em 28/02/2021

Jake Chapman – Is Bad art for bad people? Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=win_Cwj-gSw Veiculado em: 16/02/2013. Acesso em 28/02/2021.

