

A IMAGEM COMO EXPERIÊNCIA EM *UNTITLED FILM STILLS*

IMAGE AS EXPERIENCE IN *UNTITLED FILM STILLS*

Marcelo R. S. Ribeiro

Resumo: Em *Untitled Film Stills* (1977-1980), Cindy Sherman explora uma poética do mascaramento e interroga tanto a construção da “mulher” como identidade (questões de representação) quanto o “olhar masculino” (questões de mediação). Por meio da identificação de diferentes possibilidades de leitura da série, este artigo busca compreender como as *Untitled Film Stills* constituem a imagem como experiência. Analiso os procedimentos de autorretrato sob rasura, a apropriação de memórias de gêneros narrativos e de representações de identidade de gênero e o jogo com os limites entre visível e invisível, tal como são fixados pela fotografia, mobilizados pelo cinema e experimentados de modos indecidíveis na série de Sherman.

Palavras-chave: cinema, fotografia, experiência

Abstract: In *Untitled Film Stills* (1977-1980), Cindy Sherman explores a poetics of masquerade and interrogates both the construction of “woman” as identity (questions of representation) and the “male gaze” (questions of mediation). By identifying different possible readings of the series, this article seeks to understand how the *Untitled Film Stills* constitute image as experience. I analyze the procedures of self-portraiture under erasure, the appropriation of genre memories and representations of gender identity, and the play with the limits between visible and invisible, as they are fixed by photography, mobilized by film and experienced in undecidable ways in Sherman’s series.

Keywords: film, photography, experience

27

Leituras assombradas

Untitled Film Stills é o título – que pode ser traduzido livremente como “Fotografias de cena sem título” – de uma série de 70 imagens, numeradas de 1 a 84 (em ordem não cronológica, de 1977 a 1980).¹ Sua criadora, a artista estadunidense Cindy Sherman, dispõe as fotografias de formas diferentes em cada exposição, nos catálogos e nos livros, embaralhando o que a ordem dos números parecia ser capaz de organizar e perturbando qualquer sentido de continuidade linear entre as imagens. No texto “The Making of Untitled”, publicado no livro *The Complete Untitled Film Stills*, Sherman (2003, p. 7) escreve: “Sempre que monto qualquer das Film Stills em um grupo, ou as ordeno neste livro, por exemplo, tento destruir qualquer sentido de um

¹ O que explica a discrepância entre o número de imagens e sua numeração é a existência de uma lacuna – não existem as imagens de número 66 a 81 – e de um desdobramento – há uma imagem de número 27 e outra de número 27b. O procedimento de numeração decorre, em parte, da necessidade de identificar as imagens nas exposições, e não obedece a qualquer cronologia.

contínuo; eu quero que as personagens pareçam diferentes”.² Ao mesmo tempo, a artista (2003, p. 7) explica a ausência de títulos nas imagens singulares com uma reivindicação de ambiguidade: “Eu não queria intitular as fotografias, porque estragaria a ambiguidade”.³

Tudo se passa como se fossem imagens fotográficas retiradas de filmes, dos quais elas representariam planos – fotogramas extraídos da sucessão em que se encontram na película cinematográfica – ou registros suplementares – fotografias produzidas durante as filmagens, destinadas a uso em cartazes e outras peças de divulgação ou em críticas especializadas. No entanto, as imagens não pertencem a filme algum, nem imitam fotogramas de outros filmes, como se poderia supor. Diante de imagens que aparecem como fragmentos, um dos fantasmas que assombra qualquer tentativa de compreensão das *Untitled Film Stills* é o fantasma da totalidade simbólica, que aspira à reunião das imagens como peças de quebra-cabeças, como fotogramas de filmes inexistentes, como elementos que se encaixam num mosaico sem descontinuidades ou fraturas, como cifras que poderiam ser decifradas a partir de um único código.

O fantasma da totalidade simbólica assume diferentes nomes. O primeiro, embora não necessariamente primordial, é o nome próprio que constitui a assinatura autoral “Cindy Sherman” e que se refrata na série de duplos que a artista faz proliferar nas imagens que captura de si mesma. Numa leitura baseada no conceito de autorretrato, é como se as diferentes *personas* que habitam as imagens fossem reflexos da artista, facetas de sua personalidade, expressando, de algum modo, seus afetos e sua subjetividade. Ao fazerem proliferar as *personas* que Sherman assume, as *Untitled Film Stills* exigem uma consideração da questão do afeto que se faz visível (ou se retrai) sob a forma da imagem como janela (ou como véu).

Outra forma do fantasma da totalidade simbólica está associada aos nomes comuns “mulher” e “corpo feminino”. Suas significações desdobram uma leitura baseada no conceito de representação. Nessa leitura, é como se as aparências capturadas nas fotografias se deixassem reunir como representação – tanto num sentido artístico-teatral quanto num sentido político – de uma identidade de gênero. Ao reproduzir, por meio da fotografia, as formas cinematográficas de construção de identidade que remetem aos signos “mulher” e “corpo feminino”, as *Untitled Film Stills* exigem uma consideração das questões da identidade e do estereótipo, no marco das políticas da identidade de gênero.

Pode-se reconhecer outra forma do fantasma da totalidade simbólica, igualmente, no tema do “olhar masculino”. Aqui, numa leitura baseada no conceito de mediação, é como se as superfícies das imagens revelassem uma forma convencional de olhar que o cinema produz e que as fotografias de Sherman tornam visível e pensável, por meio de procedimentos de imitação e de reiteração subversiva. Ao induzir a um reconhecimento dos modos de configuração do olhar que um certo cinema põe em movimento em suas tessituras narrativas, as *Untitled Film Stills* exigem uma consideração da questão das formas de mediação da experiência que tornam possível a imaginação do comum para diferentes espectadores e espectadoras.

² Todas as traduções de referências em outras línguas são do autor e são acompanhadas do texto original em nota de rodapé: “Whenever I install any of the Film Stills in a group, or order them in this book for example, I try to destroy any sense of a continuum; I want all the characters to look different”.

³ “I didn’t want to title the photographs because it would spoil the ambiguity”.

A cada vez, a cada forma do fantasma da totalidade simbólica, será preciso opor as figuras fragmentárias do que resta inassimilável à totalidade, do que não se encaixa no quebra-cabeças, do que impede a suposição, a imaginação e a fantasia dos filmes inexistentes, do que perturba ou fratura o mosaico, do que permanece estranho ao código. À leitura do autorretrato, será preciso opor os indícios de rasura do sujeito que se inscrevem nas imagens e, sobretudo, entre elas, em sua proliferação, na multiplicação dos duplos. À leitura da representação da “mulher” e do “corpo feminino”, será preciso opor os traços significantes de outros sentidos, de outras narrativas, de outras identidades – e diferenças – que se espalham sobre as superfícies das imagens como pequenos afetos sem nome, sem destino, sem teleologia. À leitura da mediação do “olhar masculino”, será preciso opor a variedade de figuras do comum que encontram abrigo nas imagens, insinuando outras formas de mediação da experiência que, entre fotografia e cinema, apontam para outros horizontes de configuração da política. Entre as leituras assombradas que buscam compreender as *Untitled Film Stills*, abre-se um espaço e um tempo de *experiência* das imagens.⁴

A multiplicação dos duplos como rasura do sujeito

Sherman fotografa a si mesma em cada uma das *Untitled Film Stills*, mas as imagens da série podem ser entendidas por meio do conceito de autorretrato apenas se escrevermos o conceito sob rasura. O traço do autorretrato se revela incerto, e é o prefixo *auto* que concentra as incertezas. Qual é o sujeito que se retrata? Como definir o sujeito quando suas aparições ocorrem como uma proliferação de duplos? Mais amplamente, quais são as relações entre as imagens da série e o sujeito designado pelo nome próprio que assina e consigna sua autoria? Como a vida de Cindy Sherman se reflete ou se refrata no espelho distorcido das imagens?

Ao se fazer fotografar, Sherman assume diferentes *personas*, multiplica seu rosto em máscaras, faz proliferar seus duplos, utilizando principalmente roupas, adereços, perucas e maquiagem. O processo de criação remonta ao cotidiano de Sherman, em diferentes momentos de sua vida, marcados por experimentações com maquiagem e invenção de personagens. É Sherman quem vincula o que se pode denominar *poética do mascaramento* das *Untitled Film Stills*, cujos momentos iniciais de formulação ocorrem em Buffalo quando cursava a faculdade, a uma série de experiências de sua pré-adolescência:

Eu me lembro de ter tomado um trem para Manhattan com minhas amigas para um dia de falsas compras [*fake shopping*] (que equivalia a

⁴ É importante esclarecer que as possibilidades de leitura das *Untitled Film Stills* que discuto não configuram um mapeamento da recepção crítica, analítica e/ou teórica da obra de Sherman, embora seja possível reconhecê-las, parcialmente, em diferentes discursos que comentam a série. O mapeamento da recepção da obra envolveria um esforço que ultrapassa as possibilidades deste artigo e, além disso, exigiria a contextualização das *Untitled Film Stills* em relação às demais obras de Sherman e ao campo da arte contemporânea, em suas relações com o cinema e a fotografia, buscando identificar os modos como suas possíveis interpretações participam de tendências e de transformações mais amplas. Em vez disso, o que apresento é um esforço de experiência das imagens, em sua conjunção disjuntiva, e de experimentação em torno das possibilidades interpretativas a que as fotos de Sherman podem ser destinadas, assim como dos limites de toda tentativa de interpretação. De fato, as possibilidades de leitura discutidas e os questionamentos que direciono a cada uma delas constituem um itinerário experiencial e experimental diante das imagens, em torno delas e com elas.

experimentalizar roupas sem comprar nada), devia ser uma pré-adolescente. Eu não tinha nenhuma maquiagem naquela época, então eu usava tinta guache, que acabava recobrando meus olhos e meu rosto. Nunca me esquecerei de como escondi meu rosto da minha mãe quando saí de casa naquela manhã. Assim, seguindo a ideologia hippie, *au naturel* [em francês no original] dos meus dias de faculdade, podia novamente brincar sem culpa com maquiagem – como tinta, suponho. Desde cedo eu tinha feito várias séries em que eu usava maquiagem de modo muito mais teatral do que nas *Film Stills*, fazendo sombras nas superfícies do meu rosto com sombra de olho para alterar a forma. (SHERMAN, 2003, p. 11-12)⁵

A comparação da maquiagem com tinta explicita o sentido pictórico da maquiagem, que imagens como a #27 (1979)⁶ e #30 (1979)⁷ exploram, e aproxima o processo criativo de Sherman da pintura, apesar de seu declarado afastamento em relação a essa atividade nos anos 1970: “A pintura era ainda a grande coisa, mas eu estava cada vez menos interessada nela, apesar de ter começado nessa área; tendia ao conceitual, minimalista, performance, arte corporal, cinema – alternativas” (SHERMAN, 2003, p. 5).⁸ A constelação de interesses de Sherman delinea um quadro de referências para a interpretação das *Untitled Film Stills* em relação à história da arte, permitindo ir além de denominações imprecisas como “arte pós-moderna”.⁹

Se a maquiagem liga a poética dos *Untitled Film Stills* à pintura, trata-se de uma pintura que tem no corpo a sua tela, caracterizando um vínculo com a arte corporal e com a performance: o mascaramento do corpo pertence a uma exploração de personagens, cujo registro, como no caso das performances, permanece dependente de suportes como a fotografia.¹⁰ Ao mesmo tempo, as fotografias da série também

⁵ “I remember once taking an early train into Manhattan with my girlfriends for a day of fake shopping (which was trying on clothes without buying anything), I must have been a preteen. I didn’t have any makeup then so I used poster paint, which eventually caked off my eyes and face. I’ll never forget hiding my face from my mother when I left the house that morning. So under the *au naturel*, hippy ideology of my college days, I could once again play guilt-free with makeup – like with paint, I suppose. Early on I’d done several series where I’d used makeup much more theatrically than in the *Film Stills*, shading the planes of my face with eye shadow to alter the shape.”

⁶ *Untitled Film Still #27* (1979), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56659>. Acesso em: 26/11/2017.

⁷ *Untitled Film Still #30* (1979), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56687>. Acesso em: 26/11/2017.

⁸ “Painting was still the big thing, but I was less and less interested in it even though I started out in that department; I was into conceptual, Minimal, performance, body art, film – alternatives.”

⁹ Laura Mulvey (1991) enfatiza o caráter pós-moderno da arte de Sherman, ao mesmo tempo em que a identifica com aquilo que André Rouillé (2009) denominará “artista-fotógrafo”: “Sua arte é certamente pós-moderna. Suas obras são fotografias; ela não é uma fotógrafa, mas uma artista que usa fotografia” (MULVEY, 1991, p. 137) [“Her art is certainly postmodern. Her works are photographs; she is not a photographer but an artist who uses photography.”]. É importante frisar o pertencimento de Sherman, segundo a classificação de Rouillé, ao campo da fotografia-artística (e não ao da fotografia-expressão): “Um lado tendendo para as coisas e outro para as imagens, a fotografia-expressão distingue-se formalmente da fotografia-documento e da fotografia-artística. E também filosoficamente ela se distingue. Diferentemente da primeira, a fotografia-expressão não confunde o sentido com as coisas que ela designa; e, ao contrário da fotografia-artística, ela não limita o sentido às imagens e às suas formas”. (ROUILLÉ, 2009, p. 168)

¹⁰ Sherman (2003, p. 13) compreende suas trocas de roupa em público para assumir diferentes personagens para as fotografias como “miniperformances”: “É engraçado agora pensar o quão completamente confortável eu me senti quando trocava de roupa em público e fazia essas

apontam para elementos da arte conceitual e do cinema como forma artística – na medida em que as imagens reproduzem não apenas procedimentos cinematográficos (como a maquiagem e o trabalho com a luminosidade na construção de personagens), mas um conceito de cinema. No entanto, a aproximação entre as *Untitled Film Stills* e tais formas estéticas contemporâneas não deve funcionar como uma redução de seus sentidos singulares.

Se as fotografias da série têm algo de arte corporal, sua potência é irredutível ao corpo e à sua assunção como matéria-prima da arte. Se têm algo de performance, sua existência como obra de arte não está relacionada à apresentação de um evento como arte, o que faria dos registros visuais e sonoros representações secundárias; na série de Sherman, as imagens são expostas em sua materialidade de registro expressivo. Se têm algo de arte conceitual, sua operação permanece ao mesmo tempo mais superficial e mais sensorial, menos discursiva e mais afetiva. Se têm algo de cinema em suas configurações, sua tecelagem extrapola amplamente o cinema e exige que suas formas sejam repensadas a partir de outras derivas da arte e da fotografia.¹¹

Entre as referências da arte contemporânea que as atravessam, as *Untitled Film Stills* se revelam como um trabalho intimamente relacionado com a história de vida de Sherman, alcançando assim uma condição autobiográfica indireta. A construção de personagens por meio de roupas, adereços, perucas e maquiagem é, em primeiro lugar, uma prática cotidiana de Sherman, que resulta numa poética artística apenas posteriormente. Nesse sentido, a poética das *Untitled Film Stills* decorre de uma brincadeira gratuita e sem finalidade previamente definida:

Então bem antes das Film Stills eu já estava me usando nas obras, tornando-me personagens, embora às vezes eu nem tivesse pensado em como documentá-las – era como fazer esboços [*sketching*], eu brincava com maquiagem por um tempo só para ver onde isso me levava” (SHERMAN, 2003, p. 5-6)¹²

De certa forma, a referência da performance constitui o pano de fundo de experiência sobre o qual são construídas as imagens da série: em vez de equivaler à obra de arte, que assumiria, dessa forma, a condição de processo, e não de produto acabado, a performance habita sua pré-história, rarefazendo as fronteiras entre arte e vida. Em seu cotidiano, Sherman explora as possibilidades da construção de personagens como forma de existência: “Eu também ia a aberturas de exposições como personagem; uma vez, fui como uma mulher grávida”, escreve ela (2003, p. 11), por exemplo.¹³ Na vida de Sherman, a brincadeira com as aparências aparece como uma estética da existência. Nas *Untitled Film Stills*, a brincadeira com as aparências

miniperformances” [*“It’s funny now to think how completely comfortable I felt changing in public and doing these miniperformances”*].

¹¹ Entre os interesses citados por Sherman, está também o minimalismo, mas me parecem extremamente indiretas e rarefeitas as relações entre esse movimento artístico e as *Untitled Film Stills*, o que me conduziu a excluí-lo do quadro de referências delineado, aqui, apenas em suas linhas gerais.

¹² “So well before the Film Stills I was already using myself in the work, becoming characters, though sometimes I hadn’t even thought of how to document them – it was like sketching, I’d play with makeup for a while just to see where it took me.”

¹³ “I’d also go to openings in character; once I went as a pregnant woman”.

configura uma procura poética que *re-vela* – isto é, ao mesmo tempo mostra e oculta, retira um véu e cobre novamente com outro véu – alguns afetos da vida de Sherman.

A *re-velação* de afetos da vida de Sherman não equivale a uma *re-velação* de sua intimidade, mas a um trabalho de representação que mostra e oculta, a um só tempo, a relação das imagens e do que representam com a vida da artista. A *re-velação* opera na esfera sensível em que o afeto se transfere sem se converter em significado. Ali onde proliferam duplos da artista, sua vida íntima permanece, por sua vez, pressentida e expressa, ocultada e presente – em suma, transmissível em sua invisibilidade. “O sensível, a imagem, faz existir as coisas, as formas, em uma modalidade particular, aquela da absoluta transmissibilidade e da infinita apropriabilidade”, escreve Emanuele Coccia (2010, p. 68). “Uma coisa enquanto imagem sensível”, como são os afetos da vida de Sherman *re-velados* em *Untitled Film Stills*, “é a mesma coisa enquanto capaz de existir para além do próprio lugar [...] sem que sua ligação com o lugar originário se rompa e sem que o seu insistir fora de si produza qualquer transformação” (COCCIA, 2010, p. 68).

Ao se fazer visível como imagem, a vida do afeto se retrai e se oculta de todo olhar, sob os véus de várias máscaras diferentes, sob as peles múltiplas dos duplos. A multiplicação dos duplos aparece como uma multiplicação das peles: sobre a pele de Sherman, estendem-se os véus de uma variedade de segundas peles, cujas superfícies de roupas, adereços, perucas e maquiagem se deixam registrar e se fazem visíveis na pele suplementar do filme fotográfico, em preto e branco. Se o sentido pictórico da maquiagem, em imagens como as já citadas #27 e #30, está associado à fabricação de afetos de sofrimento e de violência, seu efeito é também o de um mascaramento do rosto de Sherman.

As peles se revelam máscaras, através das quais se poderia esperar entre ouvir, talvez, a voz de Sherman, como autora das imagens. No entanto, em meio ao silêncio das fotografias, é a impossibilidade de ouvir a voz autoral e a inexistência de um rosto por trás das máscaras que se tornam condições de qualquer leitura das *Untitled Film Stills*.¹⁴ Não soa nada através das máscaras, porque não há nenhum rosto por trás de

¹⁴ Embora não pretenda, como já explicitiei, realizar um mapeamento da recepção da série e dos discursos críticos, analíticos e/ou teóricos que a circunscrevem, me parece razoável assumir que, efetivamente, predominam discursos que reconhecem que as imagens não constituem autorretratos, nem expressam a subjetividade da artista. As imagens e os discursos que parecem mais recorrentes sobre a série participam de um modo de relação entre arte e fotografia que questiona a ideia da arte como expressão da subjetividade.

Nesse sentido, seria possível pensar, equivocadamente, que as reflexões de Sherman que venho destacando contrariam os discursos mais recorrentes sobre as *Untitled Film Stills*, recordando a condição autobiográfica que define parcialmente o que está em jogo na série. As reflexões de Sherman estariam em oposição à tendência geral, de que ela e sua obra participam, de recusa do elemento autobiográfico, das ideias de subjetividade, de experiência subjetiva e de expressão do sujeito.

Essa tendência geral caracteriza, com efeito, o que Abigail Solomon-Godeau (2003) denominou, em texto originalmente publicado em 1983, “prática artística pós-modernista” [*“postmodernist art practice”*] (SOLOMON-GODEAU, 2005, p. 163), sugerindo com o título de seu ensaio – “Ganhando o jogo quando as regras mudaram” [*“Winning the game when the rules have been changed”*] – que o pós-modernismo se manifesta, na fotografia, como uma mudança das regras do jogo que ocorre, paradoxalmente, quando a “fotografia de arte” [*“art photography”*] alcança reconhecimento institucional de acordo com as regras anteriores.

Entretanto, as reflexões de Sherman não chegam a reativar qualquer traço daquela “teologia da arte” que, segundo Walter Benjamin (1985), reivindica os valores de autoria, de originalidade e de autenticidade, no contexto da arte tradicional, nem os valores de expressividade subjetiva, “autonomia

suas superfícies ambivalentes. Como escreve Danusa Portas (2011, p. 204), “Sherman altera sua imagem tão radicalmente de foto para foto que se torna impossível localizar o termo constante que deveria unir a série; o corpo desaparece em suas representações”; os autorretratos rasuram seu sujeito. É como se o espelho do autorretrato criasse um espaço de deriva do sujeito e da identidade, um movimento de diferenciação potencialmente incessante, que cada imagem captura em um instante de uma sucessão aberta e descontínua.

Nas imagens #2 (1977),¹⁵ #56 (1980) e #81 (1980),¹⁶ de modo contundente, a introdução de espelhos inscreve no espaço representado dentro do campo da imagem uma série de variações em torno dos temas do rosto e da máscara. As *personas* de Sherman compartilham, nessas imagens, a situação paradigmática do reconhecimento subjetivo: olham para si mesmas, olham dentro de seus próprios olhos. Cada uma dessas imagens e cada uma das personagens nelas representadas se singularizam pelos procedimentos da poética do mascaramento que acionam – são diferentes as roupas que vestem, os contornos de seus rostos que a maquiagem ressalta e as características dos cabelos – e pelos modos como tais procedimentos são articulados por Sherman a diferentes distâncias de enquadramento – enquanto nas imagens #2 e #81 a câmera está mais afastada, compondo planos médios, na #56 a proximidade cria um enquadramento em primeiro plano, destacando a fisionomia da personagem. Na imagem #14 (1978),¹⁷ a posição da personagem de costas para o espelho, a direção lateral de seu olhar em relação ao enquadramento e a composição de um plano de conjunto em que mais elementos se tornam visíveis deslocam a ênfase no rosto de Sherman, perturbando a economia do autorretrato por meio da abertura de um espaço de indeterminação ficcional que reivindica a imaginação do que permanece fora de campo.

Em outro momento, Portas (2011, p. 215) acrescenta que

o que constitui o fato mais perturbador e insólito acerca das séries é que elas não podem ser nada além de autorretratos. A proliferação de auto-imagens feita por Sherman consegue chegar à sua força persistente,

e pureza da obra de arte” [*“autonomy and purity of the work of art”*] que caracterizam a perspectiva modernista, segundo Solomon-Godeau (2005, p. 160). Embora afirmem relações entre as imagens e sua subjetividade, entre seus procedimentos e sua vida pessoal, as reflexões de Sherman recusam, sem dúvida, certas concepções modernistas de autonomia da arte, mas não retomam coordenadas teológicas tradicionais.

O argumento que estou tentando delinear e que não tenho condições de desenvolver aqui pode ser expresso em duas partes: por um lado, o reconhecimento da condição autobiográfica das *Untitled Film Stills* e da *revelação* dos afetos que opera nas imagens da série depende de uma compreensão não reducionista dos conceitos de expressão, de subjetividade e de autoria, entre outros; por outro, é preciso não reduzir a série de Sherman ao conceito de autorretrato e à condição de expressão da subjetividade autoral – que, entretanto, continuam legíveis sob rasura.

¹⁵ *Untitled Film Still #2* (1977), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56515>. Acesso em: 26/11/2017.

¹⁶ *Untitled Film Still #81* (1980), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/57224>. Acesso em: 26/11/2017.

¹⁷ *Untitled Film Still #14* (1978), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56581>. Acesso em: 26/11/2017. Voltarei a esta imagem mais adiante, no item “A política do fora e a experiência indecível das imagens”.

exemplificando o desejo de si em cada uma das formas inadequadas que o negam.

Eis a escrita do conceito de autorretrato sob rasura: o sujeito recobre seu rosto e seu corpo com os véus de uma proliferação de duplos. Na busca por alguma representação de Cindy Sherman, o que as *Untitled Film Stills* revelam é apenas o eu como outro, a rasura do eu e da subjetividade. De modo análogo, os espaços em que Sherman se faz retratar participam de um movimento de diferenciação que procura fazer dos lugares das fotos cenários sem identificação, a começar pelos lugares onde morou:

Durante a série, eu fotografava no lugar em que vivia, que era também meu estúdio. Inicialmente, vivi na esquina das ruas John e South; todos os interiores até 1979 foram fotografados lá. Então eu fui para um pequeno canto em Fulton, de onde vêm todas as outras fotos (exceto as feitas em locação). Eu cobria a cama com tecido para disfarçá-la, ou pendurava cortinas no fundo para esconder minha pequena sala escura. Eu tentava pensar em maneiras de fazer o apartamento parecer como se pudesse ser outros lugares [...]. (SHERMAN, 2003, p. 10)¹⁸

Assim, o quarto de Sherman se traveste e se mascara, como ela, e as paisagens de diferentes cidades se desfazem de suas características mais singulares, como se verifica nas imagens #21 (1978)¹⁹ ou #58 (1980),²⁰ por exemplo, nas quais Sherman rasura a paisagem de Manhattan, convertendo-a em pano de fundo desfocado de suas personagens. A rasura que opera sobre o sujeito na multiplicação de seus duplos afeta igualmente as paisagens e os cenários.

Eu não estava tentando fazer fotografias de Manhattan; queria que as imagens fossem misteriosas e parecessem com locais não identificáveis. Então usei tipos de prédios que pareciam como se pudessem ser em qualquer lugar – assim como costumava fazer meu estúdio parecer com quartos de hotel. (SHERMAN, 2003, p. 13)²¹

A multiplicação dos duplos opera, em parte, como uma rarefação do índice fotográfico (DUBOIS, 1994, caps. 1 e 2) e abre um espaço experimental em que a

¹⁸ *“Throughout the series I would shoot in my living space, which was also my studio. At first I lived on John and South Street; all the interiors up until 1979 were shot there. Then I was in a little place on Fulton, where all the others are from (except the ones on location). I’d drape fabric over the bed to disguise it, or I’d hang curtains in the background to hide my tiny darkroom. I tried to think of ways to make the loft look like it could be other places [...]”*

¹⁹ *Untitled Film Still #21 (1978)*, disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56618>. Acesso em: 26/11/2017.

²⁰ *Untitled Film Still #58 (1980)*, disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/57196>. Acesso em: 26/11/2017.

²¹ *“I wasn’t trying to make photographs of Manhattan; I wanted the pictures to be mysterious, and to look like unidentifiable locations. So I used types of building that looked as if they could be anywhere—just like I used to make my studio look like hotel rooms.”*

fotografia participa de uma condição ficcional, partilhada com a imagem cinematográfica. Na construção de suas *personas*, Sherman (2003, p. 8) reconhece a busca da “aparência de tipos europeus, em oposição aos hollywoodianos”.²² Os referenciais cinematográficos que operam como marcos transtextuais no processo de criação das *Untitled Film Stills* por parte de Sherman incluem Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni e os neo-realistas italianos, entre outros.²³ Suas razões estão relacionadas a um interesse em explorar o indecível nas imagens:

Eu gostava da aparência hitchcockiana, de coisas de Antonioni, neo-realistas. O que não queria eram imagens que mostrassem emoções fortes. Em muitas fotos de filmes, as atrizes parecem bonitas, maliciosas, sedutoras, perturbadas, assustadas, rudes etc., mas eu estava interessada em quando elas estão quase sem expressão. O que é raro de se ver; em fotografias de cena há muito exagero na atuação [*overacting*], pois estão tentando vender o filme. [...] Era em fotografias de cena europeias que eu encontrava mulheres que estavam mais neutras, e talvez os filmes originais também fossem mais difíceis de entender. Eu achava isso mais misterioso. Procurava por isso conscientemente; não queria exagerar na ênfase e sabia que se eu atuasse feliz demais, ou triste demais, ou assustada – se o quociente emocional fosse alto demais – a fotografia pareceria artificial e afetada [*campy*]. (SHERMAN, 2003, p. 8)²⁴

Na multiplicação de seus duplos, *re-velando* seus afetos, seu corpo e seu rosto, Sherman busca intencionalmente a ambiguidade e o mistério, tanto das emoções contidas nas cenas das imagens quanto das narrativas insinuadas por elas. Sem dúvida, a potência da série resulta em parte da indecibilidade de suas imagens e reside, igualmente, no fato de que qualquer espectador poderá encontrar nas imagens as suas memórias do cinema. São, efetivamente, memórias do cinema que delimitam, seja para Sherman, seja para qualquer espectador de suas imagens, as possibilidades de

²² “[T]he look of European as opposed to Hollywood types”.

²³ É interessante explicitar algumas relações estabelecidas por Sherman no texto citado. À imagem #13 (1978 – disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56576>; acesso em: 26/11/2017), ela atribui uma inspiração em Brigitte Bardot. À #16 (1978 – disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56591>; acesso em: 26/11/2017), em Jeanne Moreau. E à #35 (1979 – disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56722>; acesso em: 26/11/2017), em Sophia Loren. Apesar dessas e de outras relações possíveis com atrizes específicas e até mesmo com seus papéis em determinados filmes, o que Sherman elabora nas imagens não é a imitação de planos específicos, mas uma criação a partir de suas memórias do cinema. Apesar da declarada preferência por tipos europeus, pode-se comparar várias das imagens com filmes estadunidenses. Embora o mapeamento das referências cinematográficas das *Untitled Film Stills* esteja além dos objetivos desse artigo, sua realização deve necessariamente articular critérios de nacionalidade e critérios de estilo ou de estética cinematográfica.

²⁴ “I liked the Hitchcock look, Antonioni, Neorealist stuff. What I didn’t want were pictures showing strong emotion. In a lot of movie photos the actors look cute, impish, alluring, distraught, frightened, tough, etc., but what I was interested in was when they were almost expressionless. Which was rare to see; in film stills there’s a lot of overacting because they’re trying to sell the movie. [...] It was in European film stills that I’d find women who were more neutral, and maybe the original films were harder to figure out as well. I found that more mysterious. I looked for it consciously; I didn’t want to ham it up, and I knew that if I acted too happy, or too sad, or scared – if the emotional quotient was too high – the photograph would seem campy.”

relações transtextuais que investem as fotografias com sentidos, num jogo incessante de disseminação.

Dessa forma, a *re-velação* dos afetos – que opera como um movimento ambíguo, entrelaçando a multiplicação de duplos no espelho do autorretrato e a rasura do sujeito na deriva que ali encontra abrigo (o autorretrato sob rasura) – enseja uma proliferação de afetos – entre artista e espectadores, isto é, entre mais de um sujeito – que condiciona o processo de criação a partir das memórias do cinema. O que se torna possível reconhecer é a condição de simulacros das imagens da série, assim identificada por Rosalind Krauss (1999, p. 102):

em uma *Film Still* de Sherman, não há “original”. Não no “filme real”, nem em uma fotografia publicitária ou “anúncio”, nem em qualquer outra “imagem” publicada”. A condição da obra de Sherman nas *Stills* – e parte do seu sentido [*point*], poderíamos dizer – é a natureza de simulacro que contêm, sua condição de serem uma cópia *sem* original.²⁵

A cada vez, as *Untitled Film Stills* abrigam um necessário suplemento dos olhos que se perdem em suas superfícies: as memórias do cinema que os habitam. Não há uma única possibilidade, nem um conjunto fechado de possibilidades de leitura: a abertura é uma condição essencial da série, que se converte em um jogo marcado pelo acaso. De fato, as cópias sem original que compõem a série não são resultado de roteiros pré-estabelecidos pela artista: “eu nunca sabia o que estava começando a fazer – não era como se tivesse visões na minha cabeça que tinha que realizar” (SHERMAN, 2003, p. 9)²⁶. No entanto, ela trabalhou a partir de algum planejamento:

À medida que a série progredia, eu fazia listas de coisas que pensava que estavam faltando para completar o grupo. Fiz listas de tipos de fotos (corpo inteiro, *close-up* etc.) e locais que queria usar. Quando precisava de mais fotos ao ar livre, fazia anotações sempre que estava andando pela cidade, sobre certos arcos, escadas, ou detalhes de arquitetura que seriam bons fundos.

Além de trabalhar no meu estúdio e nessas sessões planejadas ao ar livre, sempre que viajava eu fazia da viagem uma viagem de trabalho, comprando figurinos e perucas em brechós locais e levando minha câmera e meu tripé comigo. (SHERMAN, 2003, p. 12)²⁷

²⁵ “[I]n a Sherman Film Still there is no “original.” Not in the “actual film,” nor in a publicity shot or “ad,” nor in any other published “picture.” The condition of Sherman’s work in the Stills – and part of their point, we could say – is the simulacral nature of what they contain, its condition of being a copy without an original.” (Grifo no original.)

²⁶ “I never knew what I was setting out to do – it wasn’t like I had these visions in my head that I had to realize.”

²⁷ “As the series progressed I would make lists of things I thought were missing to round out the group. I made lists of what kinds of shot (full figure, close-up, etc.) and location I wanted to use. When I needed more outdoor shots I made notes whenever I was going around town, of certain archways, stairs, or architectural details that would be good backgrounds.

Besides working in my studio and on these planned outdoor shoots, whenever I was traveling I’d turn it into a work trip, buying costumes and wigs at the local thrift stores and bringing my camera and tripod with me.”

Se, por um lado, há elementos de planejamento no processo de criação das *Untitled Film Stills*, o acaso opera, por outro lado, como elemento essencial das imagens:

Eu adoro o acaso: na imagem #40^[28] estou brincando com um gatinho que acabou de perambular por ali, é a única foto com o gato. A #41^[29] é uma das imagens sobreviventes de quatro rolos de filme que acidentalmente danifiquei na sala escura quando a parte de cima do filme flutuou para fora do banho de revelação; é por isso que ela tem aquela aparência nebulosa. A #39^[30] é a mesma coisa. Perdi muitas imagens, mas os acidentes valeram a pena. (SHERMAN, 2003, p. 14-15)³¹

Em suma, se os trânsitos de Cindy Sherman pela cidade, suas viagens e suas memórias cinematográficas, entrelaçados a várias formas do acaso no processo de criação das imagens, definem a condição autobiográfica indireta dos *Untitled Film Stills* e apontam para um dos fantasmas da totalidade simbólica que assombra qualquer leitura da série, sob a assinatura “Cindy Sherman”, as imagens perturbam a moldura autobiográfica ao levarem a uma rasura do sujeito pela multiplicação de seus duplos e a uma *revelação* dos afetos. As imagens se abrem para outros olhos, para outras memórias do cinema, para outros afetos, escapando de qualquer possibilidade de contenção intencional ou contextual de seus sentidos.

Por isso, apesar da ausência declarada de uma intenção política no processo de criação das imagens – Sherman diz: “eu não pensei no que estava fazendo como algo político: para mim, era uma maneira de retirar o melhor daquilo que gostava de fazer privadamente, que era me fantasiar e me travestir [*dress up*]” (SHERMAN, 2003, p. 12)³² –, as derivas do jogo de disseminação de sentidos em torno das *Untitled Film Stills* envolvem, de forma marcante, pelo menos um horizonte político de interpretação: a política feminista da identidade de gênero. Nesse horizonte, o problema crucial da série de Sherman não é a expressão de sua subjetividade – que foi preciso desconstruir, até aqui, a partir do movimento de rasura do sujeito, da *revelação* dos afetos e do reconhecimento da possibilidade de projeção transtextual de diversas memórias do cinema nas imagens e entre elas – mas a representação da identidade e da diferença.

Memórias de gênero e políticas da identidade

²⁸ *Untitled Film Still #40* (1979), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56954>. Acesso em: 26/11/2017.

²⁹ *Untitled Film Still #41* (1979), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56959>. Acesso em: 26/11/2017.

³⁰ *Untitled Film Still #39* (1979), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56949>. Acesso em 26/11/2017.

³¹ “I love chance: in #40 I’m playing with a little cat that just wandered by, it’s the only shot with the cat. #41 is one of the surviving pictures from four rolls of film that I accidentally screwed up in the darkroom when the top of the film can floated off in the developing bath; that’s why it has that hazy look. #39 is the same. I lost a lot of pictures but it was worth the accidents.”

³² “I didn’t think of what I was doing as political: to me it was a way to make the best out of what I liked to do privately, which was dress up”.

Entre as memórias do cinema que se inscrevem nas *Untitled Film Stills*, encontram-se as configurações estéticas de diferentes estilos – como o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* francesa ou o cinema narrativo clássico hollywoodiano –, muitas vezes associadas a gêneros narrativos específicos – como as narrativas policiais dos filmes *noir* ou os melodramas da Hollywood dos anos 1950. Como escreve Laura Mulvey (1991, p. 141):

Cada fotografia tem sua própria *mise en scène*, evocando um estilo de filmagem que é altamente conotativo, mas vago. As fotografias em preto e branco parecem se referir aos anos 1950, à Nova Onda [*New Wave*], ao neo-realismo, a Hitchcock, ou a filmes B de Hollywood: esse uso de uma conotação amorfa as situa no gênero da nostalgia [...].³³

Por meio do trabalho de apropriação das características estéticas de estilos e de gêneros cinematográficos, que se convertem numa espécie de arquivo aberto, a condição formal das imagens da série se associa a um tema recorrente: a representação da “mulher”.³⁴ É nesse sentido que, no texto da curadora Eva Respini e da curadora associada Lucy Gallun para a exposição da obra de Cindy Sherman que ocorreu, entre fevereiro e junho de 2012, no Museum of Modern Art, em Nova York, as *Untitled Film Stills* são definidas como “uma lista enciclopédica de papéis femininos estereotipados, inspirados pela Hollywood dos anos 1950 e 1960, pelo filme *noir*, por filmes B e por filmes de arte europeus” e como “clichês (a garota de escritório [*career girl*], o mulherão [*bombshell*], a garota em fuga, a perversa [*vamp*], a dona de casa e assim por diante) que estão profundamente incorporados na imaginação cultural”.³⁵ De acordo com essa leitura, as fotografias da série aparecem como registros de estereótipos difundidos pelo cinema narrativo, e as questões que as imagens abrigam são concebidas como um problema de políticas de identidade.

Em algumas ocasiões, a construção dos “clichês” decorre da articulação de elementos cênicos, como a estrada e a mala que sugerem uma “garota em fuga”, na

³³ “Each photograph has its own *mise en scène*, evoking a style of film-making that is highly connotative but elusive. The black and white photographs seem to refer to the fifties, to the New Wave, to Neo-realism, to Hitchcock, or to Hollywood B pictures: This use of an amorphous connotation places them in a nostalgia genre [...]”.

³⁴ De fato, Sherman tentou incluir imagens em que interpretava personagens masculinos na série, mas não considerou o resultado bem-sucedido: “Fotografei um rolo de filme que era só de homens, mas não funcionou. Acho que não estava realmente em contato com meu lado masculino; de qualquer forma, era muito difícil para mim explorar isso – eu não conseguia encontrar a ambivalência certa.” (SHERMAN, 2003, p. 9) [“I shot one roll of film that was all men, but it didn’t work out. I guess I wasn’t really in touch with my masculine side; at any rate, it was too hard for me to tap into – I couldn’t find the right ambivalence.”].

³⁵ “[A]n encyclopedic roster of stereotypical female roles inspired by 1950s and 1960s Hollywood, film noir, B movies, and European art-house films”; “clichés (*career girl*, *bombshell*, *girl on the run*, *vamp*, *housewife*, and so on) that are deeply embedded in the cultural imagination”.

O texto citado é o de uma breve apresentação das *Untitled Film Stills* que se encontra disponível no endereço <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/mobile.php> (acesso em 26/11/2017), junto com imagens da série e de outras obras de Sherman, assim como de recursos os mais diversos de texto, som e imagem, no site da exposição (MoMA, 2012).

imagem #48 (1979),³⁶ ou os utensílios de cozinha e o avental que lembram uma “dona de casa”, na #3 (1977).³⁷ Em outras, o sentido emerge da exploração dos efeitos sugestivos de aspectos formais da fotografia que reproduzem características usualmente associadas a gêneros cinematográficos, como a deriva fantasmagórica sugestiva da atmosfera de um sonho, de um pesadelo ou de um filme de horror, na imagem #41 (1979),³⁸ ou o recurso ao contraste e a exploração do escuro que remontam ao filme *noir*, na imagem #55 (1980).³⁹ Em todo caso, os “papéis femininos estereotipados” e as convenções estéticas e narrativas do cinema a que estão associados desdobram o problema do gênero em dois sentidos que, geralmente, permanecem separados, tal como se verifica no contexto da língua inglesa: *genre* e *gender*.

Nas *Untitled Film Stills*, as memórias de gênero, no sentido da palavra franco-inglesa *genre*, parecem se revelar como memórias de gênero, no sentido da palavra inglesa *gender*. Por um lado, o arquivo em que se dispõem os elementos estilísticos dos gêneros cinematográficos é o gênero como idioma de representação de identidade da “mulher”. Por outro lado, a representação da “mulher” se desdobra em uma multiplicidade de figuras que só aparecem como pura superfície, como funções dos significantes imagéticos que as produzem, sem qualquer fixação de um significado, de um sentido profundo. Nesse sentido, Laura Mulvey (1991, p. 142) argumenta:

A sexualidade permeia as figuras e suas narrativas implícitas. Sherman desempenha a feminilidade como uma aparência, na qual a insistente sexualização da mulher é integrada como estilo e respeitabilidade. Por usar cosméticos literalmente como uma máscara, Sherman torna visível o feminino como mascaramento [*masquerade*].⁴⁰

39

De fato, Rosalind Krauss (1999, p. 107) afirma que a dimensão do significante deve ser reconhecida como condição de todo e qualquer significado que as imagens da série podem assumir: “Quase todo pedaço da personagem [...] é uma função do trabalho do significante: as várias coisas que servem para constituir um estilo de fotografia no cinema”.⁴¹ Mais adiante, Krauss (1999, p. 110) acrescenta:

não há personagem independente, por assim dizer, mas apenas uma concatenação de significantes, de modo que a *persona* é desencadeada – concebida, encarnada, estabelecida – pelo ato mesmo de dar forma [*cutting*]

³⁶ *Untitled Film Still #48* (1979), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56994>. Acesso em: 26/11/2017.

³⁷ *Untitled Film Still #3* (1977), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56520>. Acesso em: 26/11/2017.

³⁸ *Untitled Film Still #41* (1979), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56959>. Acesso em: 26/11/2017.

³⁹ *Untitled Film Still #55* (1980), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/57184>. Acesso em: 26/11/2017.

⁴⁰ “Sexuality pervades the figures and their implied narratives. Sherman performs femininity as an appearance, in which the insistent sexualization of woman is integrated into style and respectability. Because Sherman uses cosmetics literally as a mask she makes visible the feminine as masquerade.”

⁴¹ “Almost every single bit of the character [...] is a function of work on the signifier: the various things that in film go to make up a photographic style.”

out] aos significantes, o que converte “ela” em uma pura função de enquadramento, iluminação, distância, ângulo de câmera e assim por diante.⁴²

Para Krauss (1999), há mais de uma maneira de fixar os sentidos das *Untitled Film Stills*, tomando os significados como fato e consumindo as imagens da série como “mitos”, isto é, conforme definição que a autora associa a Roland Barthes, “discurso despolitizado” e como uma forma ideológica de “converter o histórico no ‘natural’ – algo que não é contestado, que é simplesmente ‘como as coisas são’” (KRAUSS, 1999, p. 105).⁴³ Assim, a leitura da série como uma expressão da subjetividade constitui um dos “mitos” que frequentemente se projeta nas discussões da série: “pressupor que cada um desses significados está sendo oferecido como uma instância do eu mais profundo de Sherman” (KRAUSS, 1999, p. 112)⁴⁴.

Uma das formas de questionar essa leitura é compreender as imagens como representações de gênero, apontando para uma condição coletiva de identidade que vai além da suposta subjetividade individual de Sherman. Nesse sentido, Krauss cita a interpretação de Arthur Danto (1990), que constituiria, contudo, uma outra forma de mitificação:

Outra forma de consumo de mito [*myth consumption*] é continuar a comprar a ideia de um significado acabado do papel, da “personagem”, mas ver sua multiplicidade como várias formas do que Arthur Danto parece gostar de denominar A Garota. Ele oferece sua própria enumeração dessas variantes: A Garota em Apuros, A Garota Detetive, A Garota Deixada para Trás, A Garota Corajosa do Papai; A Secretária de Alguém [*Somebody’s Stenog*], A Assistente [*Girl Friday*], A Vizinha, A Puta com Coração de Ouro...⁴⁵

Seja na leitura da série como autorretrato e expressão da subjetividade, seja na sua leitura como representação do feminino, Krauss (1999) argumenta que ocorre um processo de mitificação que arquiva as imagens como parte de uma essência humana comum. No caso da primeira forma de leitura, é como se a artista se tornasse “o veículo por meio do qual a plenitude da humanidade pode ser tanto projetada quanto abraçada em todos os seus aspectos” (KRAUSS, 1999, p. 112)⁴⁶. No caso da segunda

⁴² “[T]here is no free-standing character, so to speak, but only a concatenation of signifiers so that the persona is released – conceived, embodied, established – by the very act of cutting out the signifiers, making “her” a pure function of framing, lighting, distance, camera angle, and so forth.”

⁴³ “[D]epoliticized speech”; to convert the historical into the ‘natural’ – something that is uncontested, that is simply ‘the way things are’”.

⁴⁴ “[T]o assume that each of these signifieds is being offered as an instance of Sherman’s own deeper self”.

⁴⁵ “Another form of myth consumption is to continue to buy into the finished signified of the role, the ‘character’, but to see the multiplicity of these as various forms of what Arthur Danto seems to like to call *The Girl*. He provides his own roll call of these variants: *The Girl in Trouble, The Girl Detective, The Girl We Left Behind, Daddy’s Brave Girl, Somebody’s Stenog, Girl Friday, The Girl Next Door, The Whore with the Golden Heart...*”.

⁴⁶ “[T]he vehicle through which the fullness of humanity might be both projected and embraced in all its aspects”.

leitura, as variações do tema da “Garota” que Danto identifica são interpretadas como uma alegoria da condição humana, independentemente da identidade de gênero. Krauss (1999, p. 104) argumenta que o trabalho de Sherman se ergue contra essas formas de consumo das *Untitled Film Stills* como mito: “o mito é [...] o que a própria Sherman está analisando e projetando [...], não como uma consumidora de mito [...], mas antes como uma mitógrafa, [...] uma desmistificadora do mito, uma des-mitificadora [*de-myth-ifier*]”.⁴⁷

Embora Krauss (1999) afirme o interesse de Sherman em interrogar alguns dos mitos que habitam o imaginário cinematográfico, a artista não apenas enfatiza que não havia uma concepção política explícita em jogo em seu processo de criação, como também reafirma o fato de que suas experimentações não tinham uma finalidade precisa ou uma motivação premente: “Não tinha nada a ver com insatisfação, ou com fantasiar sobre ser outra pessoa; era instintivo” (SHERMAN, 2003, p. 12).⁴⁸ De fato, segundo Sherman (2003, p. 9), talvez ela nem sequer tivesse consciência do que se pode reconhecer como uma pedagogia do comportamento feminino no cinema:

Não estou certa de que já tivesse consciência do fato de que, na maioria dos filmes antigos [*early films*], as mulheres que não seguem a ordem aceita do casamento e da família, que são personagens fortes e rebeldes, ou são mortas no roteiro ou veem a luz e se tornam domesticadas, juntando-se a um convento ou algo assim. Normalmente, elas morrem. Acho que devo ter sido inconscientemente atraída por tais tipos de personagens.⁴⁹

Assim, se há alguma memória de gênero, seja como *genre*, seja como *gender*, em jogo no processo de criação das *Untitled Film Stills*, trata-se de uma memória inconsciente, e sua relação com o arquivo do gênero (tanto no sentido narrativo como no sentido das políticas de identidade) é uma relação inquieta e instável. O reconhecimento dessa memória inconsciente – que é tanto a de Sherman, como ela mesma sugere na citação acima, quanto a de cada espectador interpelado pelas imagens da série – desloca o debate sobre a imagem cinematográfica, em direção à análise da constituição do lugar das mulheres na vida social e, em última instância, a uma teoria psicanalítica da estruturação da mente humana. Krauss (1999, p. 114) escreve:

De fato, quase duas décadas de trabalhos sobre o lugar da mulher na representação efetivaram esse deslocamento, de modo que todo um domínio de discurso não concebe mais o estereótipo como um tipo de erro dos meios de comunicação de massa, um conjunto de figurinos baratos que as mulheres podem vestir ou deixar de lado. Em vez disso, o estereótipo –

⁴⁷ “[M]yth is [...] what Sherman herself is analyzing and projecting [...], not as a myth consumer [...], but rather as a mythographer, [...] a demystifier of myth, a *de-myth-ifier*.”

⁴⁸ “It had nothing to do with dissatisfaction, or fantasizing about being another person; it was instinctive”.

⁴⁹ “I’m not sure if I was yet aware of the fact that in most early films, women who don’t follow the accepted order of marriage and family, who are strong, rebellious characters, are either killed off in the script or see the light and become tamed, joining a nunnery or something. Usually they die. I think I must have been unconsciously drawn to those types of characters.”

rebatizado agora como “mascaramento” [*masquerade*], e aqui entendido como um termo psicanalítico – é pensado como um fenômeno a que todas as mulheres estão submetidas, tanto dentro quanto fora da representação, de modo que, no que concerne a feminilidade, não há nada além de figurino. A própria representação – filmes, propagandas, romances e assim por diante – seria parte, então, de um conjunto bem mais absoluto de mecanismos por meio dos quais personagens são construídas: construídas igualmente na vida como também no cinema, ou antes, igualmente no cinema porque também na vida. E nessa lógica a mulher não é nada além de mascaramento, nada além de imagem.⁵⁰

A multiplicação dos duplos que se desenrola nas *Untitled Film Stills* passa a ser pensável como uma reprodução dos mecanismos de construção da feminilidade, em geral, não apenas no domínio da representação cinematográfica. A série de Sherman aparece como um discurso sobre as políticas da identidade, e os afetos que atravessam as imagens são interpretados como funções das relações de poder que delimitam os horizontes de imaginação e de experiência da identidade de gênero. Embora as fotografias da série não tenham sido concebidas com uma intenção política por Sherman, sua leitura como um desfile de máscaras do feminino – como uma sequência de representações da “mulher”, entendida assim como uma identidade unitária e homogênea que reúne, simbolicamente, a diversidade de *personas*, de situações e de eventos que as imagens abrigam – inscreve as *Untitled Film Stills* numa configuração teleológica do campo das políticas da identidade de gênero. A identificação das personagens sob o signo “mulher” pode ser considerada, dessa forma, uma das formas do fantasma da totalidade simbólica que assombra as leituras das imagens, cuja potência reside, justamente, no modo como escapam à totalização, ao fechamento e à fixação de sentidos – em suma, no modo como transbordam a lógica da identidade e perturbam o arquivo do gênero: se as imagens constituem um desfile de máscaras, o rosto inexistente que se dissimula e se multiplica por trás das máscaras não pode ser unificado e fixado sob o signo do feminino.

Efetivamente, um dos problemas que as leituras feministas introduzem no debate sobre as *Untitled Film Stills* permanece sem resposta se as imagens da série são compreendidas apenas como representações. Trata-se do problema da mediação do olhar, codificado no horizonte das políticas da identidade de gênero como “olhar masculino” – apesar de Sherman afirmar: “Eu não estava conscientemente ciente dessa coisa chamada o ‘olhar masculino’” (SHERMAN, 2003, p. 9).⁵¹ Será preciso interrogar o problema da mediação do olhar – e da experiência em geral – sem reduzi-lo ao tema do “olhar masculino”, embora partindo de uma consideração de suas condições de possibilidade estéticas na série de Sherman – a forma como as *Untitled*

⁵⁰ “Indeed, almost two decades of work on the place of woman within representation has put this shift into effect, so that a whole domain of discourse no longer conceives of stereotype as a kind of mass-media mistake, a set of cheap costumes women might put on or cast-aside. Rather stereotype – itself rebaptized now as ‘masquerade’, and here understood as a psychoanalytic term – is thought of as the phenomenon to which all women are submitted both inside and outside representation, so that as far as femininity goes, there is nothing but costume. Representation itself – films, advertisements, novels, and so forth – would thus be part of a far more absolute set of mechanisms by which characters are constructed: constructed equally in life as in film, or rather, equally in film because as in life. And in this logic woman is nothing but masquerade, nothing but image.”

⁵¹ “I know I was not consciously aware of this thing the ‘male gaze’”.

Film Stills transformam o jogo duplo entre quadro e fora de quadro, de um lado, e entre campo e fora de campo, de outro. A introdução de uma distinção entre quadro e campo permite reconhecer que as imagens da série se situam num espaço intermediário entre fotografia e cinema, o que cria uma singular potência de deslocamento das formas de mediação da experiência mobilizadas.

A política do fora e a experiência indecível das imagens

No processo de criação das *Untitled Film Stills*, Sherman recusa o trabalho em colaboração e afirma sua preferência por trabalhar sozinha, “porque de outra forma eu cedo fácil demais” (SHERMAN, 2003, p. 11).⁵² Ao mesmo tempo, ela reconhece a participação de outras pessoas na captura das imagens: Robert Longo, Helene Winer, Barbara Foster, Diane Bertolo e seu pai, Charles Sherman. A assinatura da artista se inscreve no controle sobre a *mise en scène* e o enquadramento. Ela afirma: “Eu fiz muitos cortes radicais, o que explica porque me sentia OK sobre dar a outras pessoas o controle da câmera: eu imaginava que podia sempre recortar para o que eu queria” (SHERMAN, 2003, p. 15).⁵³

O controle sobre a *mise en scène* está relacionado à tendência de trabalhar apenas com sua própria figura nas imagens, sem outras personagens (à exceção de corpos simulados por objetos dispostos em cadeiras ou insinuados por vestígios como roupas, fumaças e vultos). O controle sobre o enquadramento se manifesta na prática do recorte das fotografias, permitindo a recomposição dos quadros. Assim como o controle sobre a disposição das imagens nas exposições, nos livros e nos catálogos é fundamental para que Sherman possa sustentar sua busca por ambiguidade, o controle sobre a *mise en scène* e o enquadramento – que dá à artista um papel análogo ao de uma diretora que atua no filme que está dirigindo – é fundamental para que ela explore os recursos de sugestão narrativa associados ao jogo entre campo e fora de campo.

Se, na imagem fotográfica, a delimitação do quadro opera como um corte espaço-temporal (DUBOIS, 1994, cap. 4), e a relação que qualquer espectador estabelece com a imagem passa pelo reconhecimento do que está visível e pela imaginação do que está invisível na imagem e além de suas bordas, o que ocorre na imagem cinematográfica é a instauração de uma possibilidade de mobilidade do enquadramento, de adição de imagens por meio da montagem e, assim, de convertibilidade potencial entre o visível e o invisível, entre campo e fora de campo. Na experiência da fotografia, quadro e fora de quadro tendem a se fixar, mesmo que provisoriamente, delimitando uma moldura; na experiência do cinema, campo e fora de campo podem se transformar incessantemente, por meio de movimentos de câmera e de montagem. Enquanto a fotografia define a relação entre visível e invisível, fundamentalmente, por meio da delimitação de uma fronteira fixa entre quadro e fora de quadro, que decorre do corte espaço-temporal, o cinema define a mesma relação por meio do desdobramento de uma fronteira móvel entre campo e fora de campo.

Entre os modos cinematográficos de jogo entre campo e fora de campo, o olhar das personagens assume importância fundamental, possibilitando o estabelecimento de relações entre enquadramentos e entre imagens diferentes (por meio de regras

⁵² “[B]ecause otherwise I acquiesce too easily”.

⁵³ “I did a lot of severe cropping, which was why I felt OK about giving other people control of the camera: I figured I could always crop down to what I wanted”.

clássicas como a regra da combinação das linhas de olhar) e a sugestão de sentidos para o trabalho de imaginação espectral diante do que eventualmente permanece invisível. Nas *Untitled Film Stills*, a imobilidade de quadro e fora de quadro e a ausência de vínculo narrativo definido entre as imagens interdita qualquer leitura do jogo entre visível e invisível nos termos da experiência cinematográfica, enquanto a construção das personagens e da *mise en scène* de acordo com elementos estéticos do cinema impede, por sua vez, a aplicação de critérios característicos da experiência da fotografia, baseada no corte espaço-temporal. O que surge é uma experiência intermediária, entre fotografia e cinema, entre a tendência à fixação do corte espaço-temporal entre quadro e fora de quadro, de um lado, e a possibilidade de transformação e de reversibilidade da relação entre campo e fora de campo, de outro.

A imagem em movimento característica do cinema se encontra congelada. Como se tivessem sido retiradas da sucessão fantasmática de fotogramas de películas que não existem, as fotografias são enxertadas num contexto estranho em que a relação entre as imagens não obedece a propósitos narrativos. Ademais, se o movimento foi uma condição de várias das imagens, com Sherman caminhando ou se posicionando em cenários que sugerem trânsito e passagem, não há reprodução do movimento na duração da imagem, como no cinema. A fixação do movimento em imagens estáticas transpõe a condição de mobilidade para os olhos do espectador: varrendo as imagens em idas e vindas diversas, é preciso perscrutar suas superfícies em sentidos diferentes. As possibilidades múltiplas – e não qualquer suposta impossibilidade – de construção de narrativa abrigadas nas imagens conduzem à indecidibilidade essencial das fotografias da série.

Enquanto o cinema narrativo costuma destinar o que a fotografia configura como fora de quadro frontal, isto é, o antecampo cinematográfico, à invisibilidade absoluta, por meio da proibição do olhar em direção à câmera (a não ser quando justificado pela câmera subjetiva) e da instauração da chamada quarta parede, algumas das fotografias da série de Sherman exploram a quebra da quarta parede, o olhar em direção à câmera e a interpelação do olhar que constitui o antecampo das imagens, identificado à posição espectral. Diante dos olhares das personagens das imagens #17 (1978),⁵⁴ #30 (1979)⁵⁵ ou #62 (1977),⁵⁶ por exemplo, que encontram e interrogam o lugar do olhar espectral, é preciso responder à injunção de pensar sobre as condições de possibilidade do olhar que a câmera oferece, cuja posição os espectadores ocupam com prazer, desconforto ou indiferença. As leituras feministas da série, como a de Mulvey (1991), respondem a essa injunção com o tema do “olhar masculino” e generalizam a interrogação do antecampo espectral, mesmo quando este permanece apenas suposto (sem quebra da quarta parede).

A partir de uma perspectiva feminista, a série de Sherman pode ser interpretada como uma crítica do “olhar masculino” que marca a experiência cinematográfica dominante, impondo ao corpo feminino a condição de objeto do olhar, e não de sujeito, como teorizou Mulvey em um influente texto de 1975, “Prazer

⁵⁴ *Untitled Film Still #17* (1978), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56596>. Acesso em: 26/11/2017.

⁵⁵ *Untitled Film Still #30* (1979), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56687>. Acesso em: 26/11/2017.

⁵⁶ *Untitled Film Still #62* (1977), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/89011>. Acesso em: 26/11/2017.

visual e cinema narrativo” (1983), que ela revisita, em 1981, em comentário analítico sobre *Duelo ao sol* (1946), de King Vidor (MULVEY, 2005).⁵⁷ Maluf, Mello e Pedro (2005, p. 344-345) resumem os temas que Mulvey explora em cada um dos textos:

Em “Visual Pleasure...”, Laura Mulvey busca na teoria psicanalítica os fundamentos para uma profunda crítica da imagem – sobretudo à produzida no contexto do cinema hollywoodiano – como um produto da predominância do olhar masculino, ao qual corresponderia a imagem da mulher como objeto passivo do olhar. [...] No artigo “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure...’” ela introduz dois novos elementos à sua análise: a mulher como espectadora e a personagem feminina como centro da narrativa.

Considerando o “olhar masculino” como “uma posição contingencial e não essencial” (Entrevista com Laura Mulvey, 2005, p. 353), pode-se compreender a leitura de *Untitled Film Stills* como imitação paródica do “olhar masculino”. Há pelo menos quatro objetos de imitação nas *Untitled Film Stills*: as estéticas dos gêneros cinematográficos, as representações da “mulher”, as formas de construção do “olhar masculino” no cinema e, por fim, a própria instantaneidade da fotografia. Por meio da imitação, como escreve Mulvey (1991, p. 141), “[a] câmera olha; ela ‘captura’ a personagem feminina numa paródia de diferentes voyeurismos”.⁵⁸ A autora continua: “Cada momento prenhe é um recorte, um quadro sugerindo e negando a presença de uma história. À medida que fingem ser algo mais, as *Film Stills* parodiam a fixidez [stillness] da fotografia e ironicamente encenam a pungência de um ‘momento congelado’” (MULVEY, 1991, p. 142).⁵⁹ A potência crítica da série reside na interpretação da imitação como paródia e na atribuição de um caráter diferencial à repetição, configurando uma reiteração subversiva das formas dominantes. As imagens se convertem em cifras e, na leitura de Mulvey, o código psicanalítico se destina a decifrar suas superfícies, possibilitando a leitura dos textos culturais que as atravessam, marcados pelo “olhar masculino”.

Krauss (1999, p. 115) explicita o que está em jogo no código psicanalítico que define o “olhar masculino” como uma condição da imagem cinematográfica, situada dentro de uma ordem de dominação mais ampla: “A economia psíquica que conduz os homens à atividade e ao discurso e as mulheres à passividade e ao silêncio é uma economia que também separa o ato de olhar e o ato de ser olhado [*separates looking*”

⁵⁷ O texto de 1975 foi publicado na *Screen*, enquanto o de 1981 foi publicado na *Framework*, a partir de uma conferência da autora. Os dois textos aparecem numa coletânea de artigos de Mulvey (1989), intitulada *Visual and other pleasures*. Para este artigo, consultei as traduções em português (MULVEY, 1983; MULVEY, 2005). O volume 15 do periódico *New Review of Film and Television Studies*, publicado em 2017, consiste em número especial dedicado a Laura Mulvey e inclui mais reflexões da autora sobre o tema do “prazer visual” (MULVEY, 2017), assim como uma série de artigos que desdobram, aprofundam e renovam o diálogo crítico com suas ideias e argumentos, entre os quais destacam-se as perspectivas de Collins (2017), Oliver (2017), Williams (2017) e Glenn (2017), cujo interesse central é a temática do “olhar masculino”.

⁵⁸ “The camera looks; it ‘captures’ the female character in a parody of different voyeurisms”.

⁵⁹ “Each pregnant moment is a cutout, a tableau suggesting and denying the presence of a story. As they pretend to be something more, the *Film Stills* parody the stillness of the photograph and ironically enact the poignancy of a ‘frozen moment’”.

from being looked at], espectador e espetáculo”.⁶⁰ Dando continuidade à decodificação psicanalítica da série, Krauss (1999, p. 116-117) escreve:

Se a economia da diferença sexual estabelece uma divisão de trabalho em relação à linguagem, ela também produz uma separação de papéis, argumenta-se, em relação à visão. Por um lado, o prazer cinematográfico é escopofílico, voyeurista: quer ver e controlar seus objetos de vista – mas a uma distância, protegido por seu próprio afastamento no escuro e num ponto de vista que a perspectiva triangula para ele, garantindo ao ocupante desse ponto, por meio dessa posição de controle visualmente unificada, um sentido de seu próprio domínio (fálico). Por outro lado, esse prazer é colocado em questão pela própria imagem da mulher que ele deseja dominar, na medida em que tal mulher é marcada, igualmente, como portadora da ameaça da castração. Assim, é necessário para o espectador convocar o mecanismo psíquico da negação/rejeição [*denial*], para o qual a instância psicanalítica clássica é o fetichismo [...].

Se o cinema opera constantemente para re-criar a mulher como um sintoma da ansiedade de castração do homem – assim silenciando-a –, ele opera também, e aqui ainda mais intensamente, para situá-la como fetiche erotizado: a imagem da falta encoberta, o emblema da inteireza restaurado. A mulher é, nesse sentido, enxertada no lugar como uma imagem que simultaneamente a estabelece como outra em relação ao homem – a Verdade de que é ele quem possui o falo – e ao mesmo tempo a imagem fetichizada do corpo inteiro sem nenhuma falta. [...]

É com essa armadura estabelecida, então, que a própria Laura Mulvey olha para as *Film Stills*, compreendendo-as como se estivessem ensaiando essa estrutura do olhar masculino, da construção voyeurista da mulher em intermináveis repetições de sua vulnerabilidade e de seu controle [...]. (KRAUSS, 1999, p. 116-117)⁶¹

Nas *Untitled Film Stills*, a política opera sobre as imagens como seu exterior constitutivo, que produz representações e mediações da experiência, como uma espécie de inconsciente. Uma das formas desse inconsciente político é o “olhar

⁶⁰ “The psychic economy that drives men to activity and speech and women to passivity and silence is an economy that also separates looking from being looked at, spectator from spectacle”.

⁶¹ “If the economy of sexual difference sets up a division of labor in relation to language, it also produces a separation of roles, it is argued, in relation to vision. On the one hand cinematic pleasure is scopophilic, voyeuristic: it wants to see and to control its objects of sight – but at a distance, protected by its own remove in the dark and at a point of vantage that perspective triangulates for it, the occupant of this point guaranteed, through this visually unified position of control, a sense of its own (phallic) mastery. On the other hand this pleasure is put in jeopardy by the very image of the woman it wishes to master insofar as that woman is marked as well as the bearer of the threat of castration. Thus it is necessary for this spectator to convoke the psychic mechanism of denial, for which the classic psychoanalytic instance is fetishism [...].

If film works constantly to re-create woman as a symptom of man’s castration anxiety – thus silencing her – it also works, and here even harder, to situate her as eroticized fetish: the image of lack papered over, the emblem of wholeness restored. Woman is in this sense skewered in place as an image that simultaneously establishes her as other than man – the Truth that it is he who possesses the phallus – and at the same time the fetishized image of the whole body from which nothing is missing. [...]

It is with this theoretical armature in place, then, that Laura Mulvey herself looks at the *Film Stills*, understanding them to be rehearsing this structure of the male gaze, of the voyeurist constructing the woman in endless repetitions of her vulnerability and his control [...].”

masculino” que fabrica uma série de máscaras do “feminino”, mas a operação dessa *política do fora* transborda o enquadramento das políticas de identidade de gênero. As imagens da série deslocam a partilha do sensível que define as formas da política, como sugere Jacques Rancière (2005, p. 15): “Uma partilha do sensível fixa [...], ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas”. As leituras feministas tendem a reduzir a potência das fotografias de Sherman à interrogação das políticas da identidade e das definições de lugares e partes no comum em termos de identidade de gênero, opondo “corpo feminino” e “olhar masculino”. Entretanto, há outras figuras no comum – e de sua partilha – que se insinuam na série, através dos afetos *re-velados* na multiplicação dos duplos (o que analisei, aqui, a partir da leitura baseada no conceito de autorretrato e em sua rasura), dos afetos sem nome que, a partir das várias memórias do cinema que atravessam, a cada vez, a visão das fotografias de Sherman, espalham-se sobre as superfícies das imagens (o que analisei, aqui, a partir da discussão da leitura baseada no conceito de representação da “mulher” e do “corpo feminino”) e das formas de mediação *re-veladas* pela amplificação do antecampo no jogo proposto por Sherman entre fotografia e cinema (o que analisei, aqui, a partir dos desdobramentos da leitura baseada no conceito de mediação do “olhar masculino”).

Na imagem #14 (1978),⁶² é possível articular os eixos interrogativos do autorretrato e da multiplicação dos duplos como rasura do sujeito, do gênero como memória e como arquivo e, por fim, da política do fora que se insinua entre fotografia e cinema. A poética do mascaramento que torna possível a multiplicação dos duplos se inscreve em múltiplas instâncias da imagem #14. Seus procedimentos são visíveis, em primeiro lugar, na caracterização da personagem que está em pé e de costas para o espelho, que podemos ver como a protagonista da cena, mas aparecem, igualmente, no retrato fotográfico que está sobre o móvel, atrás dela, no qual vemos outra personagem de Sherman, uma espécie de coadjuvante na imagem #14. A multiplicação dos duplos que se realiza entre as imagens da série vem habitar o interior da cena, desdobrando-se entre essa dupla aparição de Sherman e a duplicação suplementar da protagonista na superfície do espelho pendurado na parede. Na rasura do sujeito, emerge a ficção: o antecampo invisível da imagem vem se inscrever em seu interior, por meio do espelho, que mostra uma taça de bebida sobre a mesa e uma cadeira com algum tipo de roupa pendurada em seu encosto.

A construção das coordenadas ficcionais de leitura da imagem depende do jogo de sentido que se estabelece com o olhar da protagonista: seus olhos se dirigem para a direita, insinuando, no lado esquerdo da imagem, a abertura do fora de campo como espaço de deriva imaginativa do espectador. Nesse espaço, a leitura da imagem #14 entrelaça memórias de gênero características do cinema – de suas formas narrativas (*genre*) e de suas representações do feminino (*gender*) – que, entretanto, a imobilidade da imagem fotográfica impede de se confirmarem ou se realizarem como encadeamentos narrativos. Assim, o espaço fora de campo se torna um espaço de indeterminação ficcional, por meio da fixação fotográfica da sugestão de narrativa cinematográfica decorrente das memórias de gênero. Ali onde o cinema ofereceria o desencadeamento de *uma* ficção determinada, a imagem #14 explora a experiência de *indecidível*. O arquivo do gênero (no duplo sentido do termo) é interrogado por meio

⁶² *Untitled Film Still #14* (1978), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56581>. Acesso em: 26/11/2017.

da apropriação e do deslocamento, da imitação paródica e da reiteração subversiva de alguns de seus elementos, que revela a mediação do olhar que constitui as imagens e o inconsciente político que as atravessa.

Entre as estéticas da fotografia e do cinema, as *Untitled Film Stills* lançam os fios corrosivos de seus simulacros que se parecem com lembranças, de suas superfícies que se parecem com histórias, de suas máscaras que *re-velam* um vazio, um espaço em branco em que nenhuma narrativa, nenhum fechamento, nenhuma presença encontra morada. Mais do que um espaço: um espaçamento, feito de vestígios, de traços, de rastros – o espaçamento dos afetos, imperceptíveis e inconcebíveis, em cada uma das imagens da série, a não ser como negatividade pulsante, como pulsão anarquívica no cerne da vida sensível, da vida das imagens. A partir dessa pulsão anarquívica, que perturba a economia do autorretrato, o arquivo do gênero e qualquer tentativa de fixação dos sentidos das imagens, que impede o retorno a uma origem, a uma *arché* (como início e como comando) projetando-se sobre o jogo de disseminação dos sentidos, talvez, seja possível redescobrir a *experiência* das imagens, a travessia que abrem e o espaçamento de sua morada no sujeito do olhar.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, volume 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

COLLINS, L. Mulvey, patriarchy and gender: expression and disruption in visual art. *New Review of Film and Television Studies*, v. 15, n. 4, p. 415–420, 2 out. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2017.1376878>. Acesso em: 26/11/2017.

DANTO, Arthur. *Untitled Film Stills*: Cindy Sherman. New York: Rizzoli, 1990.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

MULVEY, Laura. Entrevista com Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 2, p. 351–362, ago. 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200008>. Acesso em: 26/11/2017.

GLENN, Colleen. Complicating the theory of the male gaze: Hitchcock's leading men. *New Review of Film and Television Studies*, v. 15, n. 4, p. 496–510, 2 out. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2017.1376892>. Acesso em: 26/11/2017.

KRAUSS, Rosalind. Cindy Sherman: Untitled. In: _____. *Bachelors*. London, Cambridge: The MIT Press, 1999, p. 101-159.

MALUF, Sônia W.; MELLO, Cecília A. de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 2, p. 343–350, ago. 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200007>. Acesso em: 26/11/2017.

MoMA, The Museum of Modern Art. *Cindy Sherman*. New York, 2012. Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/>. Acesso em: 26/11/2017.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983, p. 437-453.

MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1989.

MULVEY, Laura. A phantasmagoria of the female body: the work of Cindy Sherman. *New Left Review*, 1 (188): 1991, p. 137-150.

MULVEY, Laura. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946). Trad. Silvana Vieira. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume I: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005, p. 381-392.

MULVEY, Laura. From a faculty seminar with Laura Mulvey: reflections on visual pleasure. *New Review of Film and Television Studies*, v. 15, n. 4, p. 385–387, 2 out. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2017.1377923>. Acesso em: 26/11/2017.

OLIVER, Kelly. The male gaze is more relevant, and more dangerous, than ever. *New Review of Film and Television Studies*, v. 15, n. 4, p. 451–455, 2 out. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2017.1377937>. Acesso em: 26/11/2017.

PORTAS, Danusa D. Cindy Sherman: uma criptografia corpórea. *Visualidades*, v. 9, n. 1: 2011, p. 199-227. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5216/vis.v9i1.18377>. Acesso em: 26/11/2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo, SENAC, 2009.

SHERMAN, Cindy. *The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Winning the Game When the Rules Have Been Changed: Art photography and postmodernism. In: In: WELLS, Liz (Org.). **The photography reader**. London & New York: Routledge, 2003.

WILLIAMS, Linda. Blue is the Warmest Color: or the after-life of ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’. *New Review of Film and Television Studies*, v. 15, n. 4, p. 465–470, 2 out. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2017.1376889>. Acesso em: 26/11/2017.

SOBRE O AUTOR:

Marcelo R. S. Ribeiro é professor de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual, na Faculdade de Comunicação (UFBA). Doutor em Arte e Cultura Visual (UFG) e mestre em Antropologia Social (UFSC), escreve no incinerrante.com e no aquem.in. Contato: marcelorsr@ufba.br.