



ELENIR
2001

{ARTIGOS}

**CINDY SHERMAN
2.0: ECOS DO
ANALÓGICO PARA O
DIGITAL A PARTIR DA
PSICANÁLISE**

Thiago Lethi

Doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

{RESUMO}

Este trabalho reflete sobre a obra de Cindy Sherman, do analógico ao contexto da web 2.0. A artista promove reflexões sobre a representação do (auto)retrato (COSTA, 2019; MOORHOUSE, 2014), da feminilidade (WILLIAMSON, 1983) e do pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008). Partindo de uma análise crítica de sua obra (ROSE, 2016), aborda-se a questão do olhar na cultura visual, com enfoque psicanalítico (LACAN, 2004), a fim de compreender os efeitos das imagens sobre os espectadores. O trabalho problematiza o 'olhar masculino' (MULVEY, 2014), expandindo-o para além do gênero e relacionando-o às práticas da cultura visual (ROSE, 2016). Conclui-se que a análise psicanalítica demonstra que o olhar desafia a noção de um espectador dominante, expondo a complexidade das relações de poder e desejo na cultura visual. Além disso, explora-se como as imagens podem ser tanto representações autobiográficas quanto construções ficcionais.

Palavras-chave: Cindy Sherman; Psicanálise; Instagram; Ficção; Identidade.

{ABSTRACT}

This article examines the work of Cindy Sherman, tracing its trajectory from analog photography to the context of Web 2.0. Sherman's practice invites reflection on the representation of (self-)portraiture (COSTA, 2019; MOORHOUSE, 2014), femininity (WILLIAMSON, 1983), and the autobiographical pact (LEJEUNE, 2008). Drawing from a critical visual methodology (ROSE, 2016), the analysis addresses the role of the gaze in visual culture through a psychoanalytic lens (LACAN, 2004) to understand the effects images have on spectators. The article problematizes the concept of the 'male gaze' (MULVEY, 2014), extending it beyond gender to explore its entanglement with visual culture practices (ROSE, 2016). It concludes that a psychoanalytic approach reveals how the gaze disrupts the notion of a dominant viewer, exposing the complexities of power and desire in visual culture. Additionally, it explores how images function both as autobiographical expressions and fictional constructions.

Keywords: Cindy Sherman; Psychoanalysis; Instagram; Fiction; Identity.

{INTRODUÇÃO}

O autorretrato fotográfico funciona como uma autobiografia visual, apresentando o autor ao espectador por meio de uma narrativa imagética em primeira pessoa. Devido à natureza indicativa da fotografia — o que Barthes (1981, p. 77) chamou de "isso foi" —, tal prática busca restaurar o autor como origem significativa da obra e como objeto dos desejos do espectador. Essa busca por sentido, na qual a obra de arte revela o autor e este assegura o significado ao evidenciar sua intenção, é especialmente destacada no autorretrato fotográfico.

Cindy Sherman (Cynthia Morris Sherman) é uma das artistas visuais mais proeminentes na representação ficcional (feminina) no campo da fotografia. Desde os anos 1970, com sua série *Untitled Film Stills*, provoca reflexões sobre performance, identidade, autorretrato e, mais recentemente, sobre selfies. Em 2017, Sherman tornou público seu perfil na plataforma Instagram, onde passou a postar diversos registros — de selfies com amigos, fotos de comida, obras de arte e paisagens até autorretratos altamente estilizados — evocando a artificialidade típica das redes sociais (MAHON, 2022).

A escolha da artista e da questão autorrepresentacional do sujeito diante da objetiva (autorretrato/selfie), especialmente com o advento da web 2.0, baseia-se na ideia de que o rosto humano tem sido historicamente concebido como uma "janela para a alma". Os primeiros retratos fotográficos, assim como seus equivalentes pintados, eram interpretados dessa forma, o que gera fascínio e suscita questionamentos sobre quem está diante da câmera. No entanto, no final do século XX, com o dismantelamento da ideia de essências, emerge um questionamento contínuo sobre o que constitui um retrato fotográfico e sobre a plasticidade da prática fotográfica (BRIGHT apud COSTA, 2019).

Com a abertura pública de sua conta, a questão ontológica sobre quem está sendo registrado é novamente evocada — um aspecto que permeia a obra de Sherman desde o início. Se a selfie é uma presentificação do sujeito registrado — "*eu que aqui estou me fotografando em um acontecimento para quem me segue*" —, Sherman desafia a noção de indexabilidade do registro de si no contexto das redes sociais, que demanda uma produção autêntica da identidade. Uma das inovações da selfie é que, teoricamente, a pessoa que se autofotografa é a mesma que compartilha o registro em suas redes, devido à instantaneidade tecnológica. Como argumenta Costa (2019), delimitar essa prática é importante para evitar anacronismos históricos, já que, popularmente, o termo é frequentemente utilizado como sinônimo de autorretrato. A presentificação do sujeito autoregistrado é intensificada por se

tratar de um registro de si feito com um dispositivo digital que possui câmera fotográfica e acesso às redes sociais (TIFENTALE, 2016 apud COSTA, 2019).

Neste contexto, Moorhouse (2014) argumenta que, para alguns escritores, o trabalho da artista é considerado 'pós-moderno' — uma definição de arte menos centrada na criação de novas formas de expressão individual e mais voltada à citação e à exploração de uma variedade de estilos existentes. Sua abordagem evita pintura, escultura e desenho; em vez disso, utiliza a fotografia para se referir a formas mais comuns de representar a existência urbana, especialmente aquelas que já foram incorporadas à consciência pública por meio da mídia de massa. Além disso, muitos desses escritores procuram analisar a obra de Sherman a partir da relação psicanalítica do olhar (*le regard*) lacaniano com o aparato cinematográfico. Um nome proeminente desse grupo é a pesquisadora feminista e cineasta Laura Mulvey (2014). A psicanálise tem uma relação complexa com os estudos feministas, visto que, para muitos críticos, tende a essencializar o gênero, em vez de "explicá-lo em termos de cultura e ideologia, como fazem as abordagens pós-estruturalistas ou discursivas" (MILLER, 2020, p. 117)¹. Mulvey (2014), por outro lado, argumenta que sua abordagem psicanalítica visa revelar quando e como a fascinação pelo cinema é reforçada nos sujeitos por padrões pré-existentes, presentes tanto nas obras quanto nas formações sociais que contribuíram para sua estruturação. Para a autora, a teoria psicanalítica é mobilizada como uma arma política para demonstrar como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema.

Mulvey tem o mérito de cunhar o conceito, ainda amplamente utilizado, de "olhar masculino" (*male gaze*), que o cinema promove ao posicionar o espectador em um lugar masculino, no qual a figura feminina funciona como objeto de desejo (MILLER, 2020). Influenciada pelo estágio do espelho lacaniano (LACAN, 2001), Mulvey concebe o olhar como um exercício de poder — algo que o sujeito exerce ao olhar —, em que "o olhar masculino pertence a um sujeito ativo cujo ponto de vista organiza e domina o campo de visão" (MILLER, 2020, p. 121). Todavia, o olhar, na perspectiva de Lacan (2004), não é uma ação, mas um objeto insimbolizável. Assim, "o olhar é o ponto em que o sujeito perde seu privilégio subjetivo" (McGOWAN, 2007, apud MILLER, 2020, p. 121). Não há, portanto, um espectador dominante que objetifica algo, mas um olhar que interrompe radicalmente a maestria do sujeito que observa — ou, como explica Copjec (apud MILLER, 2020, p. 121), "não há portador do olhar, há apenas o olhar".

Deste modo, o presente trabalho busca desenvolver uma metodologia crítica visual de base psicanalítica. Por abordagem crítica, entende-se uma metodologia "que pensa o

¹Todas as citações estrangeiras são traduções do autor.

visual em termos de seu significado cultural, práticas sociais e relações de poder nas quais está inserido; e isso significa pensar nas relações de poder que produzem, são articuladas através de, e podem ser desafiadas por maneiras de ver e imaginar" (ROSE, 2016, p. xxii). Uma abordagem psicanalítica da cultura visual destaca a centralidade do visual nesse campo do saber. Freud considera a escopofilia — ou prazer em olhar — um impulso básico presente desde o nascimento. Já Lacan compreende o visual como elemento essencial na constituição das subjetividades e sexualidades (ROSE, 2016). Além disso, ao se pensar imagens em um contexto psicanalítico, deve-se lê-las operando no campo psíquico: "o que vemos quando olhamos para uma imagem não é apenas informado pela ótica, mas também determinado pelo nosso inconsciente. Embora possamos nos considerar seres racionais, a psicanálise nos pede para reconhecer que nossa relação com o visual é determinada pelo desejo [do Outro]" (MILLER, 2020, p. 107, grifos do autor).

Rose (2016) argumenta que, ao analisar imagens, devemos considerar quatro dimensões: circulação (como a imagem chega ao espectador), a imagem em si (seu conteúdo), audiência (o encontro com o espectador) e produção (como é criada). Essas dimensões são influenciadas por três aspectos que contribuem para uma análise crítica da imagem: tecnológico, composicional e social. A abordagem psicanalítica concentra-se na imagem em si e na audiência, examinando seus efeitos visuais (tecnológico), suas composições (composicional) e seus significados visuais (social). Sherman foi escolhida por sua habilidade em desmistificar mitos, explorando as zonas de sombra da sociedade contemporânea e questionando crenças culturais. Segundo Morris (1999, p. 45), Sherman "pega as coisas que aceitamos como verdadeiras e as expõe pelo que realmente são – histórias falsas que encobrem os funcionamentos de nossa cultura."

"A verdadeira Cindy Sherman, por favor, se apresente?"²

Para compreender a extensão e a criatividade de Sherman, é crucial considerar suas influências culturais e artísticas. Nascida em Glen Ridge, Nova Jersey, em 1954, Sherman integrou a primeira geração americana criada sob a influência da televisão. Imersa na cultura de massa, recorda-se de assistir a programas como *Million Dollar Movie* e *The Mary Tyler Moore Show*, além de filmes como *Janela Indiscreta* (*Rear Window*), de Alfred Hitchcock (RESPINI, 2021; SHERMAN, 2003). Outra atividade que a envolvia era fantasiar-se: "Eu tentava parecer outra pessoa — até mesmo uma velha [...]. Eu me maquiava como um monstro, coisas assim, o que parecia muito mais divertido do que simplesmente parecer com a Barbie" (SHERMAN apud RESPINI,

²Título inspirado no capítulo "Will the Real Cindy Sherman Please Stand Up?" de Eva Respini (2012). A frase é oriunda do programa de televisão dos anos 1950, "To Tell the Truth", onde um painel de celebridades tentava identificar a verdadeira identidade de um concorrente descrito entre vários impostores.

2021, p. 14). Sherman (apud O'HAGAN, 2019, s.p.) recorda que, quando criança, era

atraída por programas como *I Love Lucy*, [...] mas, mesmo naquela época, percebendo o artifício neles, o sentimentalismo bobo de todas aquelas mães perfeitas com casas perfeitas e homens perfeitos. Crescer nos subúrbios reais me fez olhar para o que estava sendo retratado e perceber que era falso. Então, eu era tanto atraída quanto repelida por esses filmes e programas. Acho que esse paradoxo de alguma forma encontrou caminho no meu trabalho.

No início dos anos 1970, Sherman ingressou no Buffalo State College, em Nova York, onde começou a estudar pintura porque, em suas palavras, "parecia uma maneira rápida de expressar o que você quer, sem o trabalho de fazer algo parecer real. Nunca tive uma sensibilidade abstrata forte. Minha mente precisava de organização, então comecei na fotografia pela arte conceitual, criando meus próprios projetos" (SHERMAN apud SUSSLER, 1985, p. 32). Embora gostasse de reproduzir detalhes na tela, logo se interessou pela fotografia, especialmente pelo uso que artistas conceituais e performáticos faziam dela. Sherman se interessou pelo trabalho de artistas feministas que performavam diante da câmera, como Lynda Benglis, Eleanor Antin e Hannah Wilke, bem como de artistas homens, como Chris Burden e Vito Acconci, que utilizavam seus próprios corpos como o centro de suas obras (RESPINI, 2021). Em 1977, Sherman começou a criar registros fotográficos que viriam a integrar a série *Untitled Film Stills*. Segundo Respini (2021, p. 18), qualquer "consideração sobre sua carreira deve abordar os 'Stills', possivelmente um dos corpos de trabalho mais significativos do século XX e totalmente canonizado por historiadores de arte, curadores e críticos. Esta série estabeleceu Sherman como uma das artistas mais importantes e influentes de seu tempo".

Stills é uma série de imagens em preto e branco que evocam o imaginário cinematográfico feminino das décadas de 1950 e 1960, incluindo estereótipos como dona de casa, fugitiva e símbolo sexual, além de referências a filmes B, noir, *film-art* e diretores como Hitchcock, Douglas Sirk e Antonioni (MOORHOUSE, 2014; MORRIS, 1999; RESPINI, 2021; SEHGAL, 2018; SUSSLER, 1985). Essas mulheres são capturadas em momentos entre ações cinematográficas, como se "estivessem a caminho de onde quer que a ação esteja [...] ou acabaram de sair de uma confrontação" (SHERMAN, 2003, p. 9). As imagens não têm títulos específicos, pois Sherman desejava manter a ambiguidade de seu trabalho. Elas são identificadas pelo título da série seguido de uma numeração, que inicialmente corres-

pondia ao ano, mas posteriormente tornou-se desordenada e arbitrária, servindo apenas para fins de identificação (SHERMAN, 2003).

Cada foto apresenta Sherman como um tropo e é meticulosamente encenada — do ângulo da câmera e dos adereços ao cabelo, maquiagem, poses e expressões faciais. Um exemplo é *Untitled Film Still #54* (Figura 1), que mostra uma mulher caminhando por uma rua à noite, em direção ao observador, enquanto puxa a gola do casaco até o pescoço. Com traços faciais e penteado loiro semelhantes aos de Marilyn Monroe, a figura é intensamente iluminada pelo flash de uma câmera na escuridão ao seu redor. Sua postura sugere autodefesa e proteção, como se estivesse sendo abordada por um paparazzo durante uma caminhada noturna.

Figura 1: *Untitled Film Still #54*, Cindy Sherman, 1980.



Fonte: SHERMAN, 2003.

A série constitui um inventário de arquétipos, semelhante ao trabalho de August Sander em *People of the 20th Century*, no qual o fotógrafo agrupou alemães por ocupações — mas, no caso de Sherman, com foco na era midiática (RESPINI, 2021). *Stills* influenciou diversos aspectos dos trabalhos posteriores da artista, destacando-se quatro elementos como particularmente proeminentes. O primeiro é que as imagens não retratam filmes reais (MORRIS, 1999; SHERMAN, 2003). A própria artista relata que algumas pessoas a

abordavam dizendo lembrar dos filmes de onde suas imagens supostamente provinham, mas ela não tinha nenhum filme específico em mente ao criá-las (SHERMAN apud RESPINI, 2021). Ainda assim, as imagens remetem a fotos publicitárias promovidas pelos estúdios para "anunciar suas produções. Não sendo necessariamente parte da ação, [...] são projetadas para sugerir atmosfera e enredo em vez de contar tudo" (MOORHOUSE, 2014, p. 19).

Outro aspecto é o uso da fotografia para criar ficções, narrativas e personas que contrastam com os aspectos idealizados do autorretrato. Sherman dá continuidade a um estilo já presente em 1840, com *Homem Afogado (Le Noyé)*, de Hippolyte Bayard, que demonstrava a capacidade da fotografia de construir ficções. Anos depois, a condessa de Castiglione e o fotógrafo Pierre-Louis Pierson criaram diversos personagens por meio de encenações fantasiosas (RESPINI, 2021). No século XXI, essa prática ressurgiu em artistas como Amalia Ulman, que confundiu seus seguidores no Instagram ao criar uma narrativa ficcional baseada em três arquétipos femininos da cultura digital (COSTA, 2023; KAFER, 2019; MILLER, 2020). Isso revela que, embora a fotografia possa operar como testemunho da realidade ou da identidade, ela também pode falsificá-lo. O "realismo" da fotografia não é uma qualidade inerente, mas uma construção cultural, pois consideramos realista aquilo que apresenta características previamente definidas por uma cultura como tal (GOZÁLES-FLORES, 2011 apud COSTA, 2019).

Um terceiro aspecto é que seus registros não são autorretratos. Embora Sherman esteja diante da câmera, seu corpo funciona como meio representacional para os diversos arquétipos que busca encenar. A presença da pessoa física (Cynthia) ocorre, segundo a própria artista, por uma questão de praticidade (MILLER, 2020; RESPINI, 2012; SEHGAL, 2018; SHERMAN, 2003). Sherman reflete que, tecnicamente, talvez possam ser considerados autorretratos, mas ela não enxerga as figuras fotografadas como representações de si mesma (SHERMAN apud MAHON, 2022). A artista acrescenta que seu trabalho "com o tempo, tornou-se mais sobre retratos, mas nunca foi sobre autorretratos porque não sinto que esteja revelando algo de mim mesma. Trata-se de obscurecer minha identidade, apagar ou me obliterar. Não é fantasia, fingimento ou narcisismo. Não se trata de mim" (SHERMAN apud O'HAGAN, 2019, s.p.).

Um quarto aspecto de sua obra é que, embora utilize a câmera fotográfica, Sherman nunca foi fotógrafa no sentido tradicional — algo comum entre artistas norte-americanos da vanguarda que emergiram nos anos 1970 (MOORHOUSE, 2014; MORRIS, 1999). Segundo Moorhouse (2014, p. 7), a fotografia, para Sherman, é um meio, não um fim.

Diferente "de artistas celebrados como Irving Penn [...] e Man Ray [...], cujo principal tema tem sido também a figura humana, Sherman nunca se preocupou em explorar as facetas particulares do processo fotográfico ou de impressão".

Sherman é uma das artistas que evocam questões sobre o (auto)retrato e a identidade. Mas por que essa prática suscita identificação? Segundo Badger (apud MILLER, 2020, p. 10), graças à fotografia, todos passaram a ter uma identidade, visto que "o retrato daguerre-ótipo era uma prova mágica de existência". A fotografia, ao testemunhar a existência física do sujeito retratado de forma indexical, ainda assim não fornece um significado direto ou imediato ao "eu" representado. Um exemplo emblemático disso é a forma como as pessoas se relacionaram com o advento das *cartes de visite* (cartões de visita), criadas pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri em 1854, vinte e seis anos após o surgimento da fotografia. As *cartes* ofereciam uma alternativa mais acessível em relação ao daguerreótipo, democratizando a prática do autorretrato (MILLER, 2020). No entanto, não foi apenas a materialidade do meio que democratizou o "privilegio" da produção identitária, mas também a *mise-en-scène* construída a partir do "vestuário, gestos, posturas e configurações das classes mais abastadas, disponíveis a todos na forma de cenários e *props* de estúdio" (MILLER, 2020, p. 11). Isso evidencia o quanto, desde os primórdios da fotografia, indexicalidade, identidade e performatividade estão entrelaçadas.

As tensões entre "o que é" e "o que não é" na obra de Sherman provocam questionamentos sobre quem é a artista e o que, em um sentido essencialista, há dela em sua obra. Essa problemática ganhou novo fôlego quando, em 2017 — quarenta anos após *Stills* —, Sherman tornou público seu perfil no Instagram³. A artista desloca, então, a questão de quem é o sujeito que tira um autorretrato para quem é aquele que tira uma selfie e a publica em sua própria rede social. Para Sehgal (2018), o perfil no Instagram introduz uma nova problemática ausente em seus trabalhos anteriores. Sherman transita dos arquétipos de personas reconhecíveis para suas primeiras protagonistas. Essas novas mulheres não são metáforas, "esperando para serem representadas, resgatadas ou destruídas. Elas são gloriosa e catastróficamente elas mesmas, e as encontramos em seus próprios termos — como tão frequentemente nos encontramos — em selfies teatrais, embaraçosas e cativantes lançadas ao mundo" (SEHGAL, 2018, s.p.). Como explica Saar (2019), as mulheres representadas não estão sendo passivas; elas estão registrando a si mesmas, exercendo ativamente o controle sobre o que será apresentado aos usuários da plataforma.

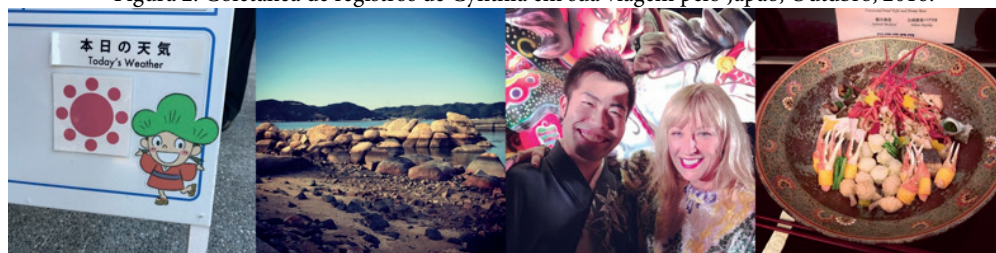
Sherman ingressou no Instagram após uma viagem ao Japão, quando uma amiga insistiu para que ela criasse uma conta. Inicialmente, fez registros típicos de viagem — como

³Para mais informações: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/09/cindy-sherman-instagram-selfies-filtering-life> ou <https://www.estadao.com.br/cultura/fotografa-cindy-sherman-faz-selfies-como-so-ela-sabe-no-instagram/>.

qualquer pessoa que vive na era da web 2.0 (Figura 2) —, mas logo se fascinou pelas subculturas da plataforma e pelos usuários que só pôde conhecer por meio do aplicativo (SHERMAN apud BLASBERG, 2020). Ainda que agora inserida no universo das selfies, a artista não se considera uma entusiasta da prática. Para ela,

selfies são a maneira como a maioria das pessoas estão apenas tentando parecer de um certo jeito. Elas muitas vezes parecem quase exatamente iguais em todas as poses, e é uma pose que visa ser a mais lisonjeira, o que não é de forma alguma o modo como a autorretrato foi tradicionalmente usado — nunca foi sobre autopromoção ou fazer alguém parecer o melhor possível, era mais sobre estudar um rosto, usando o próprio rosto para aprender sobre retratos em geral quando, suponho, nenhum outro rosto estava disponível. Além disso, sempre achei que as câmeras de telefone distorcem o rosto. A lente é ligeiramente grande angular, o que não é inerentemente muito atraente de qualquer maneira (SHERMAN apud BLASBERG, 2020).

Figura 2: Coletânea de registros de Cynthia em sua viagem pelo Japão, Outubro, 2016.



Fonte: Instagram: @cindysherman

Refletir sobre as selfies no âmbito da arte torna-se especialmente relevante após a disseminação das redes sociais e dos smartphones. Diferentemente de outras práticas de retrato, elas são produzidas por pessoas comuns, frequentemente com pouca ou nenhuma reflexão sobre sua criação. O ato de fotografar tornou-se um hábito cotidiano, realizado quase de forma inconsciente. Nesse contexto, as atividades artísticas emergem como uma experiência subsequente, subvertendo o processo de popularização que, antes, partia dos artistas para o público em geral (COSTA, 2019). Seja no formato analógico ou digital, a obra Sherman revela a complexidade do que é registrado na fotografia de pessoas, especialmente nas selfies. As suposições sobre o objeto fotografado são interpretações

elaboradas pela mente do espectador, influenciadas por sua bagagem cultural e psicológica. Uma abordagem psicanalítica pode ser uma ferramenta útil para compreender como nos relacionamos com o olhar, seus signos e seus símbolos no campo da cultura visual.

O que Sherman fala sobre nós e a prática do olhar?

O que os registros de Sherman nos revelam? Se analisarmos seu trabalho, o historiador da arte Craig Owens (apud RESPINI, 2012, p. 24) argumenta que não estamos vendo mulheres reais, mas imagens dessas "modelos especulares de feminilidade projetados pela mídia para incentivar a imitação, a identificação; elas são, em outras palavras, tropos, figuras". Por outro lado, Danto (apud RESPINI, 2012, p. 24) afirma que tais mulheres seriam algo ao mesmo tempo sexy e sinistro:

A Garota [em cada "Still"] é uma alegoria para algo mais profundo e sombrio, no inconsciente mítico de todos, independentemente do sexo... Cada um dos stills é sobre a Garota em Perigo, mas, no conjunto, eles tocam o mito que cada um de nós carrega desde a infância, de perigo, amor e segurança que define a condição humana onde as coisas selvagens estão.

Essas colocações sugerem que há algo nas imagens que o espectador complementa simbolicamente com seu mundo interno. A psicanálise pode ser uma chave importante para compreender o significado desse "completar" representado pelas imagens. Um trabalho seminal nesse campo é *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, de Mulvey (2014 [1975]), que investiga o efeito subjetivo da narrativa cinematográfica (ROSE, 2016). Segundo Mulvey, a visualidade é estruturada de forma generificada. Assim, "em um mundo ordenado pelo desequilíbrio sexual, o prazer de olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, que é estilizada de acordo" (MULVEY, 2014, p. 264). Dessa forma, a diferença sexual é compreendida de maneira relacional: as percepções de feminilidade dependem das percepções de masculinidade, e vice-versa. Além dessa distinção, Mulvey argumenta que o complexo de castração influencia as representações das mulheres na visualidade patriarcal. Ela afirma que "a representação da forma feminina [...] em última instância [...] fala sobre a castração e nada mais" (MULVEY, 2014, p. 360).

Para Freud, no complexo de castração, o pai afirma que a mãe lhe pertence, forçando o menino a abandonar sua proximidade com ela para, ao se tornar "homem" e ter "sua pró-

pria" mulher, vê-la como desprovida de pênis. Nesse contexto, ao observar os genitais da mãe, o menino não os percebe apenas como diferentes dos seus, mas como marcados por uma falta. Essa suposição só se sustenta, no entanto, se o que Freud está descrevendo não é simplesmente visão, mas *visualidade*. O menino já deve estar percebendo por meio de uma visualidade que define a posição masculina como aquela que olha, e a feminina como aquela que é olhada — ou seja, como incompleta (ROSE, 2016).

Figura 3: *Untitled Film Still #63*, Cindy Sherman, 1980.



Fonte: SHERMAN, 2003.

Ao discutir visualidades, especialmente em relação a um sujeito observado, podemos considerar a questão do voyeurismo. Este pode ser entendido como um mecanismo visual ativo que distancia e objetifica o objeto do olhar. Para Mulvey (2014), esse olhar é conferido exclusivamente ao homem pelos filmes. Trata-se de um olhar que lida com a ansiedade de castração ao investigar a mulher e, posteriormente, puni-la ou salvá-la. Mulvey observa que isso é típico da representação das mulheres no gênero *film noir*: figuras ameaçadoras, mas, em última instância, culpadas e frágeis — um eco dos arquétipos apresentados por Sherman em Stills. Um exemplo é *Untitled Film Still #63* (Figura 3), que mostra uma personagem entre ações, observada à distância. Ela parece estar fugindo de algo ou perdida, provavelmente à noite. De qualquer forma, uma leitura possível é que ela necessita de ajuda — possivelmente de um homem (branco, cisgênero e não pobre).

Outra abordagem do voyeurismo em relação ao corpo feminino no cinema é a escopo-

filia fetichista, na qual a figura feminina é percebida como um objeto a ser contemplado por sua beleza. Isso pode ser observado em *Untitled Film Still #52* (Figura 4), que apresenta uma mulher deitada na cama, possivelmente de camisola, em um contexto íntimo. Dentro do contexto da época, esse registro poderia suscitar a curiosidade voyeurística masculina.

Figura 4: *Untitled Film Still #52*, Cindy Sherman, 1979.



Fonte: SHERMAN, 2003.

No entanto, uma crítica recorrente à leitura proposta por Mulvey é que as mulheres são vistas exclusivamente como castradas — e que elas mesmas só poderiam se perceber dessa maneira. Com isso, todos os membros da audiência cinematográfica, independentemente de seu gênero, seriam posicionados da mesma forma em relação às figuras na tela, passando a vê-las de maneira idêntica. A implicação é que todos os espectadores de um filme seriam transformados em fetichistas e voyeuristas pela própria estrutura visual e espacial do cinema. Nesse sentido, o argumento de Mulvey posiciona todos os espectadores como masculinos (MULVEY, 2016; ROSE, 2016).

No entanto, embora a representação feminina não se reduza a um corpo castrado ou a um signo do não-homem castrado, ela pode ser concebida como uma superfície que não esconde nada — uma mascarada (*masquerade*). A feminilidade pode operar como uma mascarada que oculta ou revela diferentes aspectos do self feminino, não necessariamente relacionados à presença ou ausência do falo — entendido como aquilo cuja perda tememos e cuja ausência tendemos a projetar no outro, geralmente na mulher. Para Riviere (apud ROSE, 2016, p. 166–167), "a feminilidade poderia [...] ser assumida e usada como uma

máscara, tanto para esconder a posse da masculinidade quanto para evitar as represálias esperadas se fosse descoberta — muito como um ladrão vira os bolsos e pede para ser revistado para provar que não roubou os bens". Para Riviere, a feminilidade não é inata, mas construída. Trata-se de um código aprendido pela mascarada, que mimetiza a ideia do que se compreende como feminino — uma representação que oferece "uma maneira de pensar sobre como as mulheres veem a si mesmas e umas às outras que não depende da forma de ver delineada por Mulvey" (ROSE, 2016, p. 167).

Esse processo se assemelha ao que Butler discute sobre a prática drag. Nela, "vemos sexo e gênero desnaturalizados por meio de uma performance que admite sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada" (BUTLER apud MILLER, 2020, p. 80). Segundo Williamson (1983), a feminilidade é produzida como um efeito de superfície por meio de códigos visuais, tornando sua representação redundante. Quando um(a) artista representa o feminino por meio dessas estruturas visuais, duplica-se o efeito, fazendo-o parecer estranho e artificial. No campo do cinema, Rose (2016) explica que tais representações podem ser observadas por meio do excesso — como nas encenações de Marlene Dietrich, marcadamente femininas; da construção — quando uma mulher se produz com base em códigos considerados femininos, como maquiagem, vestimenta ou penteado; ou da repetição — quando se reproduz uma estética vigente entendida como bela, e o personagem é tomado como signo de beleza.

Mulvey apresenta a questão do olhar masculino — posteriormente popularizado por diversas teóricas feministas — inspirado nas reflexões de Lacan sobre o olhar. No entanto, um não opera da mesma forma que o outro. Lacan desenvolve o conceito de olhar a partir de suas reflexões sobre o estádio do espelho (*stade du miroir*)⁴, aspecto que impacta diversas abordagens da cultura visual (ROSE, 2016). A partir desse ponto, Lacan não se concentra em como o sujeito vê, mas em como é visto. Nesse contexto, "o olhar é uma forma de visualidade que preexiste ao sujeito individual; é uma visualidade na qual os sujeitos nascem. No entanto, como a visualidade é algo que estes adotam como sua, o olhar é culturalmente constituído" (ROSE, 2016, p. 170). Se o olhar não pode ser localizado, nenhum gênero é seu proprietário — o que desafia a noção de "olhar masculino". Assim, todos estão à mercê do olhar.

Lacan (2004, p. 106) explica que "no campo escópico, o olhar está fora, eu sou olhado; isto é, eu sou um campo, o olhar está fora, eu sou olhado; isto é, eu sou uma imagem". Essa estrutura está no cerne da constituição do sujeito no campo do visível. O psicanalista prossegue: "o que me determina, na maioria das vezes, é pelo olhar que eu entro na luz, e é do

⁴Para Lacan, o estádio do espelho é o processo pelo qual o bebê reconhece através de um espelho uma imagem como si mesmo. Além de ver, o bebê reconhece outros objetos refletidos dentro do espaço refletido. Todavia, embora se reconheça, o bebê sabe que a imagem não é ele mesmo. Esta imagem "no espelho implica em certa alienação do que é visto: 'A identificação de um mundo de objetos está ... fundamentada no momento em que a imagem da criança foi alienada de si mesma como objeto imaginário e lhe devolveu a mensagem de sua própria subjetividade' (ROSE, 1986, p.173). Portanto, o estádio do espelho envolve tanto a identificação com uma imagem quanto a alienação dela: tanto reconhecimento quanto equívoco" (ROSE, 2016, p. 161).

olhar que recebo seus efeitos. Daí resulta que o olhar é o instrumento através do qual a luz se corporifica e através do qual sou *foto-grafado*" (LACAN, 2004, p. 106, grifos originais).

Žižek (apud MILLER, 2020, p. 121) desenvolve essa noção da exterioridade do olhar evocando um arquétipo feminino do cinema de Hitchcock: uma mulher que se aproxima de uma casa misteriosa, aparentemente vazia. A personagem olha para a casa, mas o que inquieta o espectador é que a suposta ausência devolve o olhar a ela. Esse olhar de retorno não é subjetivado nem pode ser identificado como um objeto material. Trata-se do olhar do Outro (*l'Autre*), entendido como uma "figura de autoridade social que representa a ordem social como um todo e que faz demandas nos sujeitos" (ŽIŽEK apud MILLER, 2020, p. 133).

Partindo disso, ao reler os *Stills* #54, #63 e #52, não encontramos um olhar subjetivado, mas sim o olhar do Outro. Os tropos se constituem e desejam — dentro de suas narrativas — a partir desse Outro. Žižek ilustra como o desejo é constitutivo da identidade ao comentar uma análise freudiana sobre uma menina que sonha estar comendo morangos com prazer enquanto é observada pelos pais. Nesse exemplo, o fato crucial

é que, quando a menina estava comendo morangos vorazmente, ela notou como seus pais ficaram profundamente satisfeitos com esse espetáculo, ou seja, ao vê-la desfrutar plenamente disso. Então, o que a fantasia de comer morangos realmente representa é a tentativa dela de formar uma identidade (daquela que desfruta plenamente de comer morangos dados pelos pais) que satisfaria seus pais, que a tornaria o objeto do desejo deles (ŽIŽEK, 1999, p. 159).

Assim, compreendemos como posamos, nos vestimos, consumimos e aprendemos a desejar. Lacan (2004, p. 38, grifos originais) afirma que "*o desejo do homem é o desejo do Outro*". Ele articula essa dinâmica por meio de uma indagação: *che vuoi?* ("O que você quer?") (LACAN, 2001). Com a transição de uma sociedade da proibição para uma sociedade do gozo (*jouissance*), o desejo do Outro desloca-se das regulamentações sociais para aquilo que pode ser buscado por meio da cultura do consumo. Nessa nova perspectiva, McGowan (apud MILLER, 2020, p. 134) explica: "quando sinto que devo ter um novo produto, me envolvo completamente na fantasia do que o Outro deseja". Pensando na cultura atual da web 2.0, "quando postamos online, estamos respondendo e interpretando a questão do desejo do Outro. Seja ao postar sobre uma festa, ler um livro, visitar uma galeria ou ir à academia, estamos

nos imergindo na fantasia do que o Outro deseja" (MILLER, 2020, p. 134).

Quando tiramos um selfie, adotamos a pose e o local que achamos que falarão ao Outro. Os "likes" indicam se os outros acham que o Outro gostaria ou não. E é assim que certos tipos de posts evoluem. Se eu duvido do que o Outro quer, basta seguir os "likes". Cada postagem é uma oportunidade para os sujeitos provarem que têm o tipo de gozo que o Outro deseja (MILLER, 2020, p. 134).

Deste modo, os *Stills* de Sherman demonstram como o olhar é uma força pulsante em sua obra. Suas personagens estão submetidas a um olhar tanto diegético quanto extradiegético. O espectador, a partir dos registros, é capaz de estruturar uma narrativa que ele mesmo elabora. No entanto, por meio dos códigos culturais, essas narrativas tornam-se ficções. Com o Instagram, tais ficções passam a tocar outros aspectos culturais, revelando a artificialidade inerente às redes sociais. Ambos os momentos — os *Stills* e as postagens digitais — mostram como lidamos com ficções a partir de contextos distintos e como nos relacionamos com elas de maneiras diversas.

Essa realidade é uma ficção, mas e daí?

A fotografia possui um certo poder de verdade, e as mídias mantêm esse poder mesmo quando sabemos que se trata de uma ficção (FONTCUBERTA, 2010; MORRIS, 1999). Sherman reconhece essa premissa. Ela afirma que "as pessoas estão mais propensas a acreditar em fotografias, especialmente se for algo fantástico. Elas estão dispostas a ser mais crédulas. [...] Mesmo sabendo que é falso, elas podem acreditar em qualquer coisa. As pessoas estão acostumadas a serem informadas sobre o que acreditar" (SHERMAN apud SUSSLER, 1985, p. 30). Ao comentar seu apreço pelos filmes do diretor John Carpenter, Sherman acrescenta: "uma das razões pelas quais gosto disso é porque sei que não é real, mas ainda assim você pode acreditar na sua falsidade" (SHERMAN apud SUSSLER, 1985, p. 32).

Fontcuberta (2010) cita Žižek sobre como as ficções nos permitem estruturar nossas experiências com o real. Žižek (2001, p. 77) argumenta que se

nossa realidade social é mantida por uma ficção ou fantasia simbólica, então a maior realização da arte [...] não é recriar a realidade dentro da narrativa ficcional para nos enganar e fazer-nos confundir ficção com

realidade. Em vez disso, seu objetivo é nos permitir perceber o caráter ficcional da própria realidade, levando-nos a experimentar a realidade como se fosse uma ficção.

Posteriormente, Žižek aprofundou a questão da ficção a partir de sua leitura de Lacan, que interpreta a noção de aparência (*semblance*) proposta por Jeremy Bentham. Žižek (2012, p. 43–44) cita a filósofa Jelica Šumič, que elucida essa relação. Para Lacan, a aparência provém da ordem simbólica e se dirige ao real; já a ficção benthamiana é construída unicamente a partir da linguagem, que, apesar de sua imaterialidade, afeta o corpo humano em suas dores e prazeres. A ficção, em Bentham, é um dispositivo artificial que problematiza as noções de moralidade e os ideais sociais, considerados meras aparências — e não verdades interiores. Assim, emerge um paradoxo intrigante sobre a eficácia das ficções ideológicas, mesmo quando reconhecidas como tais. Bentham (apud ŽIŽEK, 2012, p. 44) observa que "é possível usar ficções para alcançar o real sem acreditar nelas". Portanto, a eficácia das ficções não depende da crença nelas. O poder da ficção — entendida como tal, mas operada como realidade prática — pode ser ilustrado pela fala do físico Niels Bohr (apud ŽIŽEK, 2012, p. 44, grifos do autor) sobre a ferradura pendurada acima de sua porta: "Claro que não [não acredito], mas me disseram que funciona mesmo se você não acreditar nisso!". Essa resposta exemplifica como uma crença ou prática pode continuar a produzir efeitos reais, mesmo na ausência de uma adesão subjetiva genuína.

Uma chave para compreender o fenômeno da autobiografia é o conceito de "pacto autobiográfico" (literário), conforme descrito por Lejeune (2008). Esse conceito é fundamental para entender como a autobiografia é percebida e legitimada, uma vez que o pacto estabelece um compromisso do autor em narrar a verdade sobre sua vida — diferentemente do autor de ficção, que envolve o leitor em um jogo imaginativo. O pacto também assegura a coerência textual ao alinhar escritor, narrador e protagonista no interior do texto autobiográfico (LEJEUNE, 2008).

A prática de escrever sobre si, como sugere Lejeune (2009), tem raízes na Roma antiga, com registros contábeis e crônicas familiares que documentavam eventos relevantes. O autor observa que, embora o diário moderno tenha evoluído dessas práticas, a escrita de si possui uma história mais profunda. Foucault (1997), remonta ainda mais à Grécia antiga, onde os *hypomnemata* — cadernos pessoais com pensamentos e citações — eram utilizados para consulta e reflexão. Essa prática grega contribuía para a formação da individualidade e pode ser considerada uma precursora tanto da autobiografia quanto do diário.

O pacto proposto por Lejeune (2008) trata da crença na relação entre a constituição do eu e um grau relativo de semelhança presente na representação, mesmo diante de sinais que indicam sua construção implícita ou até mesmo explícita (FONTCUBERTA, 2010; MORRIS, 1999; SHERMAN apud SUSSLER, 1985; ŽIŽEK, 2001, 2012). Desse modo, "é bem sabido, ninguém é tão bobo assim, mas, uma vez tomada essa precaução, age-se como se não se soubesse disso" (LEJEUNE, 2008, p. 65). Kafer (2019, p. 205-6) acrescenta que

a referencialidade coloca um problema para todo discurso que é presumivelmente factual, como documentário, autobiografia e autorretrato. Porque sabemos muito bem que as mídias frequentemente são construídas usando estratégias estéticas intencionais dentro de agendas políticas específicas, pontos de vista filosóficos ou estruturas sociológicas, reconhecemos intuitivamente que todas as reivindicações de referencialidade são estabelecidas com base em convenções representacionais de estilo e forma, e não puramente em relações indexicais.

Se nos atermos à cultura da web 2.0, a prática da selfie também envolve a noção de "pacto". Ela é considerada referencial quando há uma crença na relação direta entre a pessoa representada na fotografia e aquela que publica a imagem. É crucial que exista uma "pessoa real" por trás da imagem compartilhada, especialmente quando se trata de um desconhecido ou de uma celebridade. No caso do *catfishing* — quando alguém se passa por outra pessoa utilizando suas selfies —, o pacto referencial é rompido ao se descobrir que as imagens não foram postadas pela mesma pessoa que aparece nas fotos (KAFER, 2019). Um exemplo ilustrativo do funcionamento desse pacto autobiográfico no universo digital é a obra *Excellences and Perfections* (2014), de Amalia Ulman, na qual a feminilidade é tratada como construção, e não como essência inerente a qualquer mulher (ULMAN apud MILLER, 2020). Em seu trabalho, a artista combina ficção com elementos de sua vida pessoal, levando seus então 90 mil seguidores a acreditar na autobiografia visual que construiu na plataforma ao longo de quatro meses. Sua persona transita por três arquétipos femininos online: *a garota Tumblr*; seguida da *garota sugar-baby ghetto*, e, por fim, da *garota next door* (COSTA, 2019; KAFER, 2019; MILLER, 2020).

O que Ulman realiza em seu Instagram pode ser compreendido a partir do conceito de *fotoperformance*, conforme definido por Vinhosa (2014). Trata-se de uma prática experimental que se vale de três técnicas principais: colagem, montagem e *mise-en-scène*, as quais podem se

manifestar de forma isolada ou combinada em um mesmo registro fotográfico. No entanto, para esta pesquisa, a *mise-en-scène* é a técnica mais relevante. Nas palavras da autora, ela "é talvez a utilização mais franca e convincente da fotografia como suporte primeiro da ação [...]". Pensadas particularmente para a câmera, elas [...] são trabalhadas de forma a resultar em uma imagem expressiva e visualmente potente [...] capaz de provocar reações físicas e psíquicas imediatas" (VINHOSA, 2014, p. 2883-2884).

Essa *mise-en-scène* pode ser compreendida também como uma "imagem encenada" (*l'image performée*), conceito que "torna possível alargar a dialética entre arte e documento ao real e ao imaginário" (POIVERT, 2010, p. 209). A imagem encenada possibilita a criação de uma ficção que Fontcuberta (2010) denomina de *ficção lúdica* ou *ficção artística* — ficções que não ocultam sua condição simulada. Para o autor, essas categorias "se distinguem pela ilusão cognitiva e manipulação por se apresentarem sempre como ficção, sem disfarçar sua natureza de simulação" (FONTCUBERTA, 2010, p. 109). Esse conceito é fundamental para compreendermos a capacidade da arte de operar com ficções fotográficas de forma consciente e crítica, evitando sua associação direta com noções como *pós-verdade* ou *fake news*, que predominam nas dinâmicas comunicacionais das redes sociais. Fontcuberta (2010, p. 109) elucida que a

ficção artística não se opõe ao verdadeiro, mas sim tanto ao verdadeiro quanto ao falso (entendido o falso como erro ou mentira). Tampouco se opõe ao discurso referencial e realista, mas coloca o referente entre parênteses. Não afeta a verdade ou falsidade de um enunciado, mas sim a nossa capacidade de acreditar, ou seja, a nossa faculdade de aderir a proposições que consideramos verdadeiras (sejam ou não verdadeiras).

A fotoperformance no Instagram também se sustenta pelo suporte textual, seja por meio de legendas ou comentários de seguidores, os quais reforçam o pacto referencial. Muitas vezes, a imagem isolada não é suficiente para transmitir a *mise-en-scène* ou situar o conteúdo dentro da narrativa construída pelo perfil. Essa relação entre texto e fotografia não é recente: ao longo da história da fotografia, o texto desempenhou papel fundamental na ancoragem do sentido, estabelecendo frequentemente o vínculo referencial da imagem por meio da linguagem. Kafer (2019, p. 216) argumenta que

Roland Barthes [...] escreveu que a "estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada", mas está sempre "em comunicação com pelo menos uma outra estrutura, a saber, o texto – título, legenda ou artigo".

Embora Barthes estivesse se referindo especificamente à fotografia de imprensa, minha inclinação é que seu argumento é particularmente relevante para o Instagram.

Ao voltarmos ao Instagram, observamos uma abordagem distinta da adotada por Ulman quando analisamos o perfil de Sherman. A artista tornou sua conta pública em 2017 (KAHER, 2019; MAHON, 2022), gerando curiosidade sobre quais registros ela postaria em relação à sua obra consolidada. Nota-se uma diferença significativa de tom entre as imagens exibidas em galerias e aquelas compartilhadas na plataforma. A própria natureza institucional das galerias confere um status de valor à obra de arte, mesmo quando esta se insere no campo da crítica institucional — resquício histórico da lógica exclusivista dos salões e da economia simbólica da arte. Já no Instagram, essa valorização é mediada por mecanismos de validação próprios das redes sociais, como curtidas, comentários e número de seguidores. Ao se dirigir a um público amplo, massivo e não especializado, suas postagens adquirem um tom de informalidade, reforçado pela alternância com registros cotidianos. Essa dinâmica aproxima suas imagens da lógica do diário (LEJEUNE, 2008, 2009) e da escrita de si (FOUCAULT, 1997), tensionando as fronteiras entre arte, cotidiano e autobiografia performativa.

Além da presença de diversas fotos espontâneas, muitas das postagens mais recentes de Sherman no Instagram são acompanhadas de legendas (KAHER, 2019). Seu trabalho é amplamente conhecido por evitar títulos descritivos, optando por identificar suas obras apenas por números. Nesse contexto, o uso de legendas nas selfies pode sinalizar uma mudança em sua abordagem autoral ou, alternativamente, indicar que tais registros não são percebidos por ela como parte de sua produção artística "séria" e característica. Sua primeira selfie estilizada foi publicada em maio de 2017 (Figura 5), acompanhada da legenda: "Selfie! Sem filtro, hahaha" (*Selfie! No filter, hahaha*).

Figura 5: *Selfie! No filter, hahaha*, Cindy Sherman, 2017.



Fonte: Instagram: @cindysherman.

Ao afirmar que não há filtro — recurso de edição que estiliza uma fotografia para simular determinadas estéticas ou alterar a aparência —, Sherman constrói uma ironia em torno do pacto autobiográfico nas plataformas digitais, nas quais o texto frequentemente não corresponde à imagem, sem que isso represente, para os seguidores, um problema de ordem ética. Além de registrar viagens e momentos cotidianos, Cynthia também publica o que se pode chamar de *selfies estilizadas* — imagens de si mesmas que evocam as mesmas problemáticas dos autorretratos presentes em sua obra anterior. Diferentemente das selfies que usuários comuns da plataforma costumam compartilhar, essas selfies estilizadas apresentam modificações visuais intensas, realizadas com o auxílio de aplicativos como o Facetune. Um exemplo de como Sherman manipula a visualidade pode ser visto em uma selfie publicada enquanto estava hospitalizada, em 2017 (Figura 6). Nela, a artista mobiliza a questão do olhar do Outro para compor a estilização de seu rosto, provocando novas leituras sobre os pactos autobiográficos que operam em diferentes perfis da rede. Diferentemente dos tropos cinematográficos de *Stills*, aqui temos Cindy performando, por meio de manipulações digitais, estereótipos femininos recorrentes nas redes sociais, nos quais o cotidiano é apresentado por mulheres que se mostram "bonitas" ou "feias". Cynthia está no hospital postando selfies em seu perfil, mas essas imagens são ficções factuais produzidas por uma artista que há décadas tematiza criticamente os regimes de visualidade e representação.

Figura 6: Coletânea das postagens *On the mend* (*Se recuperando*) e *Am I cured doctor?*, Cindy Sherman, 2017.



Fonte: Instagram: @cindysherman.

Em outros registros, observa-se o rosto de Sherman digitalmente manipulado — por vezes com marcas faciais acentuadas, sorrisos artificiais, cabelos digitais, distorções na estrutura do rosto e fundos inteiramente simulados. Questionada, no contexto da web 2.0, sobre se aquelas imagens ainda representavam a si mesma, Sherman (apud BLASBERG, 2020, s.p.) responde: "São versões irreais de mim mesma, mas nem sequer as vejo como eu mesma. Sinto como se estivesse desaparecendo na obra, em vez de tentar revelar alguma coisa. [...]. Estou me escondendo por trás da composição, então é sobre me aniquilar, apagar-me e me tornar algo diferente". Em muitos de seus trabalhos anteriores, os espectadores podem imaginar-se no lugar das figuras encarnadas por Sherman. Já nas selfies postadas no Instagram, isso se torna mais difícil: os retratos são tão artificializados e moldados digitalmente que extrapolam os limites do humano e colocam em xeque a própria naturalização da aparência como índice de autenticidade. Essa hiperestetização evidencia a dimensão fabricada da identidade visual, expondo o quanto a artificialidade já constitui o que consideramos "natural". Algumas dessas imagens podem ser percebidas como cômicas — especialmente quando acompanhadas de legendas humoradas da própria artista —, enquanto outras podem provocar inquietação, pois tensionam as fronteiras entre humano e pós-humano, entre figura e simulacro.

Além das distorções faciais e maquiagens digitais, chama atenção, em algumas postagens de Sherman, o fato de que ela opta por acentuar marcas da idade — algo raramente observado nas selfies, especialmente nas produzidas com o auxílio de aplicativos voltados à manipulação estética⁵. Tal escolha subverte os mecanismos usuais de embelezamento, que operam por meio da supressão dos sinais do envelhecimento, sobretudo quando se trata de mulheres. O binômio envelhecimento feminino e imagem carrega um peso simbólico significativo, historicamente atravessado por expectativas normativas de juventude, beleza e invisibilização da velhice. Em entrevista, Sherman (apud SAAR, 2019, s.p.) observa: "Tenho colegas que sigo e consigo perceber quando estão se sentindo vulneráveis ou inseguros(as) porque, de repente, começam a postar todas essas fotos bonitas de si mesmos(as)".

Sherman já refletia sobre os modos como as mulheres buscam, de forma muitas vezes desesperada, conformar-se aos ideais contemporâneos de beleza. Tais imagens abordam, de modo crítico, a obsessão do século XXI pela preservação da juventude, especialmente no que tange aos corpos femininos. Não surpreende, portanto, que a artista explore com maior ênfase a noção de envelhecimento, considerando que ela mesma atravessava a faixa dos 60 anos quando passou a realizar essas postagens (SAAR, 2019). Em uma de suas fotos no Instagram (Figura 7), Sherman se insere digitalmente na capa de uma suposta revista

⁵Embelezamento é entendido como emagrecimento, clareamento e anulação ou suavização de expressões faciais para as empresas desses *apps*, muitas vezes localizadas na Ásia.

de beleza, ostentando rugas profundas, uma expressão desalinhada e uma maquiagem "primaveril" aplicada de forma deliberadamente rústica ao redor dos olhos.

Figura 7: *Ready for my fashion week*, Cindy Sherman, 2018.



Fonte: Instagram: @cindysherman.

Isso remete ao trabalho *Cover Girl (Mademoiselle)*, de 1976 (Figura 8). Assim, a migração para o Instagram marca uma evolução orgânica da prática artística de Sherman — uma transição que está em sintonia com a maneira como essas plataformas de mídia social transformaram a forma como nos vemos uns aos outros, a nós mesmos e aos seres que desejamos ser. A passagem da comunicação de massa para o conteúdo gerado por usuários na web 2.0 revela as implicações latentes dessa nova forma de se relacionar com a imagem e a identidade.

Figura 8: *Cover Girl (Mademoiselle)*, Cindy Sherman, 1975.



Fonte: <https://www.thebroad.org/>.

Considerações finais

Pensar Sherman no contexto 2.0 implica considerar não uma ruptura, mas um eco de seus trabalhos pregressos (SAAR, 2009). Seu perfil público no Instagram permite visualizar registros da artista para além dos arquétipos que ela tradicionalmente fotografa, mas que continuam a evocar como o feminino é representado em diferentes mídias. O Instagram reforça a noção de pacto autobiográfico ou referencial (LEJEUNE, 2008; KAFER, 2019), levando os usuários a buscar pela 'verdadeira Cindy Sherman' (RESPINI, 2012).

Suas fotoperformances ou imagens encenadas (POIVERT, 2010; VINHOSA, 2015) nos mostram como as imagens podem ser pensadas a partir da questão do olhar enquanto Outro (LACAN, 2004). Esse olhar não é localizado, mas posiciona os sujeitos em um lugar de autoprodução a partir de uma entidade exterior não identificável (LACAN, 2004; MILLER, 2020). Este trabalho, com base na teoria psicanalítica, buscou demonstrar que pensar a obra de Sherman a partir de um olhar localizado, como o "olhar masculino" de Mulvey (2014), não contempla os atravessamentos complexos entre os sujeitos e a imagem. Os *Stills* de Sherman não estão à mercê do homem, mas do Outro — homens, mulheres, instituições etc. — assim como seus registros no Instagram. O que diferencia os dois contextos é que um passa por um processo moroso de recepção, enquanto o outro é recebido pelo Outro de forma instantânea.

Este trabalho não constitui uma crítica às abordagens feministas sobre a obra de Sherman. Diversas contribuições desse campo ofereceram insights valiosos sobre a cultura visual feminina. O objetivo aqui foi refletir sobre como nos relacionamos com as imagens de si e dos outros a partir da noção de Outro lacaniano. A partir da metodologia visual crítica (ROSE, 2016), buscou-se explorar a produção imagética, sua recepção, efeitos visuais, modos de apresentação e circulação. A obra de Sherman evidencia a natureza transitiva do nosso envolvimento com diversos embates: autobiografia e texto/imagem; cultura visual e real/ficção. A artista, com seus múltiplos comportamentos e poses, revela o paradoxo do desejo, no qual nos apegamos à superfície como garantia das profundezas interiores do sujeito, ao mesmo tempo em que buscamos recuperar a autoidentidade nas profundezas da alteridade. A mascarada serve como ferramenta artística de fuga e provocação do olhar.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Nova York: Hill and Wang, 1981.
- BLASBERG, Derek. In *Conversation: Cindy Sherman*. Gagosian. 2020. Disponível em: <https://gagosian.com/quarterly/2020/04/16/cindy-sherman-derek-blasberg-in-conversation/>.
- COSTA, Thiago. Forjando narrativas do eu através de registros de si: Amalia Ulman e sua encenação com selfies no Instagram. *Palíndromo*, v. 11, n. 24, p. 137-151, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2175234611242019137>.
- FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Ethics. Subjectivity and Truth*. Volume 1. Nova York: The New Press, 1997.
- KAFER, Gary. *Believing Is Being: Selfies, Referentiality, and the Politics of Belief in Amalia Ulman's Instagram*. IN: Muriel TINEL-TEMPLE et al. (ed.). *From Self-Portrait to Selfie*. PAGINGAS. Oxford: Peter Lang, 2019.
- LACAN, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Londres: Karnac, 2004.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Nova York: Routledge, 2001.
- LEJEUNE, Philippe. *On Diary*. Jeremy D. POPKIN; Julie RAK (ed.). Honolulu: The University of Hawaii Press, 2009.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MAHON, Fiona. *The changing faces of Cindy Sherman*. Wallpaper, 2022. Disponível em: <https://www.wallpaper.com/art/john-akomfrah-explores-the-sonic-for-the-british-pavilion-at-the-venice-biennale-2024>.
- MILLER, Sally. *Contemporary Photography and Theory*. Londres: Routledge, 2020.
- MOORHOUSE, Paul. *Cindy Sherman*. Nova York: Phaidon, 2014.
- MORRIS, Catherine. *The Essential Cindy Sherman*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1999.
- MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. IN: Scott MacKENZIE. (ed.). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*. p. 359-369. Berkeley: University of California Press, 2014 [1975].
- O'HAGAN, Sean. *Cindy Sherman: 'I enjoy doing the really difficult things that people can't buy'*. *The Guardian*, 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jun/08/cindy-sherman-interview-exhibition-national-portrait-gallery>.
- POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.
- RESPINI, Eva. *Cindy Sherman*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2012.
- ROSE, Gillian. *Visual Methodologies*. Londres: Sage, 2016.
- SAAR, Ella. *She Actually Hates the Idea of Selfies*. C-Print, 2019. Disponível em: <https://www.c-print.se/post/she-actually-hates-the-idea-of-selfies>.
- SEHGAL, Parul. *The Ugly Beauty of Cindy Sherman's Instagram Selfies*. *The New York Times*, 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2018/10/05/magazine/instagram-cindy-sherman-ugly-beauty.html>.
- SHERMAN, Cindy. *The Complete Untitled Film Stills*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2003.
- SUSSLER, Betsy. *An Interview with Cindy Sherman*. *BOMB*, n. 12, p. 30-33, 1985.
- VINHOSA, Luciano. *Fotoperformance. Passos titubeantes de uma linguagem em emancipação*. IN: *Encontro da ANPAP*, 23, 2015, Belo Horizonte. *Anais [...] Belo Horizonte : ANPAP*, 2014. p. 2876-2885.
- WILLIAMSON, Judith. *Images of 'Woman'*. *The Photographs of Cindy Sherman*. *Screen*, v. 24, n. 6, p. 102-116, 1983. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/24.6.102>.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Less Than Nothing*. Londres: Verso, 2012.
- ŽIŽEK, Slavoj. *The Fright of Real Tears*. Londres: British Film Institute, 2001.
- ŽIŽEK, Slavoj. *The Seven Veils of Fantasy*. IN: Dany NOBUS (ed.). *Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis*. p. 190-218. Nova York: Other Press, 1999.

Texto enviado em: junho de 2025

Texto aceito em: julho de 2025

{...}