

Luiz Henrique Vieira

***IDENTIDADE E ALTERIDADE NA CONSTRUÇÃO DO AUTORRETRATO:
Quando o 'outro' é convocado para figurar na superfície especular***

**Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Mestrado em Artes
2012**

Luiz Henrique Vieira

***IDENTIDADE E ALTERIDADE NA CONSTRUÇÃO DO AUTORRETRATO:
Quando o 'outro' é convocado a figurar na superfície especular***

***Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes da Escola
de Belas Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial à obtenção do título
de Mestre em Artes.***

***Área de Concentração: Arte e
Tecnologia da Imagem.***

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Wanda de Paula Tofani

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
Data da defesa: 5 de junho de 2012**

Com amor e gratidão,
para Helena e Oscar, meus pais.

Agradecimentos

À CAPES por ter me concedido a bolsa de pesquisa.

Pelo apoio e/ou pelas dicas:
aos amigos Vanda, Alan, Giovanna, Daniella, Sabrina, Piti, Lúcia, Júlio, Júlio, Cleo e Jairo.

Em especial,
a Wanda, minha orientadora, pelos respeitosos cuidados na orientação.

E, ainda,
à presença amorosa e estimulante da Mirtinha, minha 'filha'.

RESUMO

Este trabalho pretende, primeiramente, conceituar o autorretrato (como subgênero do retrato), apontando suas principais particularidades e funções para, em seguida, definir o recorte que constitui o principal objeto da pesquisa: um tipo específico de imagem autorreflexiva, na qual, o autor evoca a 'coisa do outro' para compor sua própria imagem. Em um terceiro momento, são localizados e comentados, de forma pontual, alguns trabalhos produzidos em momentos históricos distantes do nosso, como forma de anunciar uma estratégia bastante recorrente em autorretratos produzidos na atualidade. Entre as obras dos artistas contemporâneos tratados nesta dissertação, duas delas são investigadas de forma mais exaustiva: Os 'autorretratos' de Cindy Sherman e os deste autor. Uma das principais questões levantadas se refere ao fato de que este tipo de prática acaba resultando em imagens que refletem muito mais o contexto social que a individualidade do próprio autor, o que problematiza o uso do termo 'autorretrato', na denominação de tal gênero de trabalho.

Palavras-chave: Retrato. Autorretrato. Identidade. Alteridade. Pós-modernidade.

ABSTRACT

This work intends to, firstly, conceptualize self-portrait (as sub-genre of portrait), highlighting its main particularities and functions; following, define the part that constitutes major object of the research: a kind of specific auto-reflexive image in which the author evokes the other's inner self to compose his own self-image; On a third moment it is found and commented in a timely manner some works done on a distant historical moments from ours, as a mean to announce a strategy very recurrent in self-portrait produced nowadays. Among the works of contemporary artists presented in this dissertation, two of them are investigated thoroughly: 'self-portraits' produced by Cindy Sherman and this author. One of the main issues raised refers to the fact that this practice ultimately results in images that reflect much more the social context than the author's own individuality; what problematizes the use of the term 'self-portrait' to designate this type of work.

Key-words: Portrait. Self-portrait. Identity. Otherness. Postmodernity.

LISTA DE FIGURAS

1. [Antelóquio] A carta de Sherman

FIG. 01: Luiz H. Vieira, <i>David Salle</i> , da série <i>Autorretrato a partir dos meus grandes mestres</i> , gravura digital, 70x50cm, 1999/2003	11
FIG. 02: Luiz H. Vieira, <i>Julian Schnabel</i> , da série <i>Autorretrato a partir dos meus grandes mestres</i> , gravura digital, 70x50cm, 1999/2003	11
FIG. 03: Cindy Sherman, <i>Untitled #227</i> , fotografia, 195,6x127cm, 1990	15
FIG. 04: Cindy Sherman, <i>Untitled #204</i> , fotografia, 151x135,3cm, 1989	18
FIG. 05: Cindy Sherman, <i>Untitled #213</i> , fotografia, 105,4x83,8cm, 1990	19
FIG. 06: Goya, <i>El sueño de la razón produce monstruos</i> , gravura em metal, 21.5x15cm, 1797.....	28
FIG. 07: Luiz H. Vieira, <i>Frida Kahlo</i> , da série <i>Autorretrato a partir dos meus grandes mestres</i> , gravura digital, 70x50cm, 1999/2003	30

2. Introdução

FIG. 08: Fig. 01: Caravaggio. <i>Narciso</i> , óleo sobre tela, 110 × 92 cm, 1594-1596	34
FIG. 09: Giorgio Vasari. Capa da 1ª edição do <i>Le Vite de' piú eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri</i> , 1550	35
FIG. 10: Giorgio Vasari. Página de abertura da 3ª parte do livro <i>Le Vite de' piú eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri</i> , 1550	35
FIG. 11: Giorgio Vasari. Página de rosto da 1ª edição do livro <i>Raciocínio do Sr. Cavaleiro Giorgio Vasari pintor e arquiteto da Arezzo</i> , 1588	36
FIG. 12: Giorgio Vasari, <i>Autorretrato</i> , gravura em metal, dimensões desconhecidas, 1588	37

3. Retrato, autorretrato, identidade e alteridade

FIG. 13: Luiz H. Vieira. <i>Leirner</i> , da série <i>Autorretrato a partir dos meus grandes mestres</i> , gravura digital, 70x50cm, 1999-2003	44
FIG. 14: Dürer, <i>Autorretrato com peliça</i> , Óleo sobre madeira, 67 × 49 cm, 1500	46
FIG. 15: Rembrandt, <i>Autorretrato como pedinte</i> , 11,6x7cm, gravura em metal, 1630	48
FIG. 16: Rembrandt. <i>Gravura dos 100 florins</i> . Gravura em metal, 20 x 25,4 cm, 1649	49

FIG. 17: Condessa de Castiglione e Pierre-Louis Pierson. <i>Stella</i> , fotografia, 7,6 x 10,2 cm, 1860	54
FIG. 18: Condessa de Castiglione e Pierre-Louis Pierson. da <i>Sèriè à la Ristori</i> , fotografia, 1856-1857	54
FIG. 19: Condessa de Castiglione e Pierre-Louis Pierson. <i>The White Nun</i> , fotografia, 43.2 x 35.6 cm, 1856–57..	55
FIG. 20: George Henry Harlow, <i>Sarah Siddons in the scene of Lady Macbeth sleepwalking</i> , óleo s/ tela, 1814 .	55
FIG. 21: Condessa de Castiglione e Pierre-Louis Pierson. <i>La Reine d'Étrurie</i> , fotografia, 35.6 x 27.9 cm, 1863-67	56
FIG. 22: Condessa de Castiglione e Pierre-Louis Pierson. <i>Vengeance</i> , fotografia, 1863-67	56
Figuras 23 e 24: Chan Hyo Bae. Da série <i>Existing in Costume</i> : números 1 e 5, fotografia, 100x80 cm, 2007	59
FIG. 25: Nikki S. Lee. Da série <i>The Yuppie project</i> , fotografia, 61x86.4 cm, 2005	61
FIG. 26: Nikki S. Lee. Da série <i>The Hip Hop Project</i> , fotografia, dimensões(?), 2001	62
FIG. 27: Nikki S. Lee. Da série <i>The Exotic dancer Project</i> , fotografia, dimensões(?), 2000	62
FIG. 28: Rafael Goldchain. Página 147 do livro <i>I Am My Family: Photographic Memories and Fictions</i>	64
FIG. 29: Rafael Goldchain. <i>Self-Portrait as Mojszes Precelman (older)</i> , fotografia, 127 x 101,6 cm, 2000	65
FIG. 30: Rafael Goldchain. <i>Self-Portrait as Doña Aida Precelman Ritten de Goldchain</i> , fotografia, 101,6 x 76,2cm, 1999	66
FIG. 31: Rafael Goldchain. <i>Self-Portrait as Rachele Goldszajn (bride)</i> , fotografia, 127 x 101,6 cm, 2005	67
FIG. 32: Rafael Goldchain. <i>Self-Portrait as Szmul Goldstein (acordeom)</i> , fotografia, 60,96x50,8 cm, 2008	67

4. Um lugar para o outro

FIG. 33: Cindy Sherman. <i>Untitled #211</i> , fotografia, 94x78cm, 1989	72
FIG. 34: Cindy Sherman. <i>Untitled #224</i> , fotografia, 121x96cm, 1990	73
FIG. 35: Cindy Sherman. Anotação da artista, s/d	75
FIG. 36: Cindy Sherman, <i>Untitled #299</i> , fotografia, 122x81cm, 1994	80
FIG. 37: Cindy Sherman. <i>Untitled Film Still #13</i> . fotografia, 25.4cmx20.32cm, 1978	85
FIG. 38: Cindy Sherman, <i>Untitled film still #56</i> , fotografia, 25.4cmx20.32cm, 1980	90
FIG. 39: Cindy Sherman, <i>Untitled film still #14</i> , fotografia, 101.6x76.2cm, 1978	91
FIG. 40: Cindy Sherman, <i>Untitled film still #5</i> , fotografia, 17.15x24.13cm, 1977	92
FIG. 41: Cindy Sherman, <i>Cutouts</i> , da série <i>The play of selves</i> , fotografia, dimensões desconhecidas, 1976	93
FIG. 42: Cindy Sherman, <i>Macho man</i> , fotografia, dimensões desconhecidas, 1978	93
FIG. 43: Cindy Sherman, <i>Untitled #228</i> , fotografia, 208X48cm, 1990	95

FIG. 44: Cindy Sherman, #36 <i>Untitled film still</i> , fotografia, 101.6x76.2 cm, 1979	97
--	----

5. Eu e a prática do autorretrato: Identificações projetivas

FIG. 45: Luiz H. Vieira. <i>Autorretrato como Inspetor Geral das Florestas e Vias Fluviais de Napoleão</i> , gravura digital, 48x33cm, 2007	99
FIG. 46: Luiz H. Vieira. Da série <i>Projeto Identidade: Constrói a tua</i> , objeto portátil, 1999-2000	101
FIG. 47: Luiz H. Vieira. <i>Autorretrato a partir de Dados Alheios</i> , livro de artista, 39,5x29,5cm, 2000-2003	103
FIG. 48: Luiz H. Vieira. <i>Autorretrato a partir de Dados Alheios</i> , livro de artista, 39,5x29,5cm, 2000-2003	105
FIG. 49: Luiz H. Vieira. Três lâminas do 1º estágio de elaboração do trabalho <i>O retrato de ninguém</i> , fotografia, 2008	108
Figuras 50 e 51: Luiz H. Vieira. Da série: <i>O retrato de ninguém</i> , fotografia, Cada um dos dois trípticos é composto por três módulos de 60x60cm, 2009	109
FIG. 52: Luiz H. Vieira. Quatro <i>stills</i> da abertura do vídeo <i>Meu terno verde</i> , 2012	110
FIG. 53: Luiz H. Vieira. Três <i>stills</i> da abertura do vídeo <i>Meu terno verde</i> , 2012	111
FIG. 54: Luiz H. Vieira. <i>O Avatar Kako na casa, com um retrato de Sherman em primeiro plano</i> , fotografia, 2010	113
FIG. 55: Luiz H. Vieira. Os Avatares Luiz Henrique e Cindy Sherman em um <i>Still</i> do vídeo <i>The Otherness House</i> , 2011-2012	113

6. Conclusão

FIG. 56: Cindy Sherman. <i>Untitled #475</i> , fotografia, 219,4 x 181,6 cm, 2008	122
---	-----

7. [Posfácio] Primeiro esboço para uma carta escrita por mim, Dom José – Príncipe do Brasil

FIG. 57: Autor desconhecido. <i>Retrato de Dom José – príncipe do Brasil</i> , óleo sobre tela, Séc. XVIII	124
FIG. 58: Luiz H. Vieira. <i>Autorretrato como Dom José – príncipe do Brasil</i> , fotografia, 2007	125

Observação: as coleções onde se localizam as imagens, assim como a fonte de onde foram capturadas, encontram-se disponíveis em notas de rodapé. No caso de fotografias contemporâneas, como as de Sherman, que costuma fazer tiragens de seis cópias de cada um de seus trabalhos, resolvi não mencionar a localização das obras, considerando que as cópias se situam em diferentes coleções (públicas e/ou privadas). No caso de obras com dimensões não citadas, considerar que não tive acesso a tais informações.

SUMÁRIO

1. [Antelóquio] CARTA DE CINDY SHERMAN.....	9
2. INTRODUÇÃO	34
3. RETRATO, AUTORRETRATO, IDENTIDADE E ALTERIDADE	39
3.1. Conceituando o retrato.....	39
3.2. <i>Das funções do retrato</i>	42
3.3. <i>O autorretrato</i>	43
3.3.1. <i>Quando o autorretrato evoca a coisa do ‘outro’</i>	45
3.3.1.1. <i>Ontem</i>	46
3.3.1.2. <i>Hoje</i>	58
3.4. <i>Problematização e hipótese</i>	69
4. CINDY SHERMAN: um lugar para o outro.....	72
4.1. <i>Quem é Cindy Sherman?</i>	74
4.2. <i>O contexto cultural em que Sherman atua</i>	77
4.3. <i>Os ‘autorretratos’ de Cindy Sherman</i>	80
4.3.1. <i>Dos propósitos do Projeto Sherman</i>	80
4.3.2. <i>Da suposta referência fílmica, nos retratos de Sherman.</i>	84
4.3.3. <i>As duas faces da máscara</i>	86
4.3.4. <i>Quem é o ‘outro’ em Sherman?</i>	90
4.3.5. <i>A série History Portraits: Uma imersão na tipologia histórica</i>	94
4.4. <i>Mais algumas considerações sobre ‘o referente’ em Sherman</i>	96
5. EU E A PRÁTICA DO AUTORRETRATO: Identificações projetivas	99
5.1. <i>Os primeiros autorretratos em que ‘o outro’ é convocado a compor, comigo, a minha própria imagem.</i>	100
5.1.1. <i>O Projeto Identidade: Constrói a tua</i>	101
5.1.2. <i>O livro de artista Autorretrato a partir de Dados Alheios</i>	102
5.2. <i>O retrato de ninguém (2008-2009) e seus desdobramentos</i>	107
5.3. <i>The Otherness House, 2010-2012</i>	111
5.4. <i>Um ‘autorretrato’ a partir da tradução da imagem que ‘o outro’ tem de mim</i>	118
6. CONCLUSÃO	121
7. [Posfácio] Primeiro esboço para uma carta escrita por mim, Dom José – Príncipe do Brasil.....	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128
<i>Notas relativas ao antelóquio (A CARTA DE SHERMAN)</i>	134

Nova York, 12 de março de 2011.

Prezado Luiz Henrique,

Sinto muito pela demora em responder sua solicitação. Estive fora de Nova York, apresentando meus novos trabalhos na Magers Sprüth Gallery, em West London. Acho que você teria gostado de ver a mostra, levando em consideração os comentários que fez sobre algumas imagens que teve oportunidade de ver na Internet e que compõem a mostra, bem como, por sua outra observação acerca das molduras, em que deixa claro o seu desacordo em relação às escolhas que costumo fazer. Bem, esta é a primeira vez que liberto as imagens dos limites da moldura - elas foram aplicadas (em grandes formatos) diretamente sobre a superfície das paredes da galeria. Estou satisfeita com o resultado e não poderia deixar de compartilhar este sentimento com você.

Obrigada por se interessar pela minha obra. Infelizmente, como você pôde perceber (citando meu depoimento publicado no catálogo do *Moma*), não gosto e nem tenho habilidade para a escrita. Respondendo a sua pergunta: sim, o texto do catálogo foi uma transcrição de uma palestra que fiz, na ocasião da abertura da exposição no *Moma*.

Fiquei feliz ao receber as imagens que me enviou, da sua série *Autorretrato a partir dos meus grandes mestres*. Penso que, de alguma forma, sua proposta se aproxima da minha - os *History Portraits*; afinal, ambas, cada qual com sua abordagem, recorrem à História da Arte para elaborar questões relacionadas à alteridade. Pareceu-me que o sujeito retratado em sua série é, invariavelmente, você mesmo, vestindo-se com roupagens alheias (pictóricas em sua maioria, pois há apenas dois casos gráficos), recolhidas ao longo da história, de autores de seu afeto. Apesar de certa dose de humor, usada na concepção do trabalho, não localizo

qualquer tipo de escárnio ou crítica social – tão presentes em minha série. A meu ver, seus autorretratos parecem homenagear a humanidade e sua história, enquanto os meus constituem uma crítica de costumes sociais e ilustram a fragilidade dos jogos de aparências.



Fig. 01

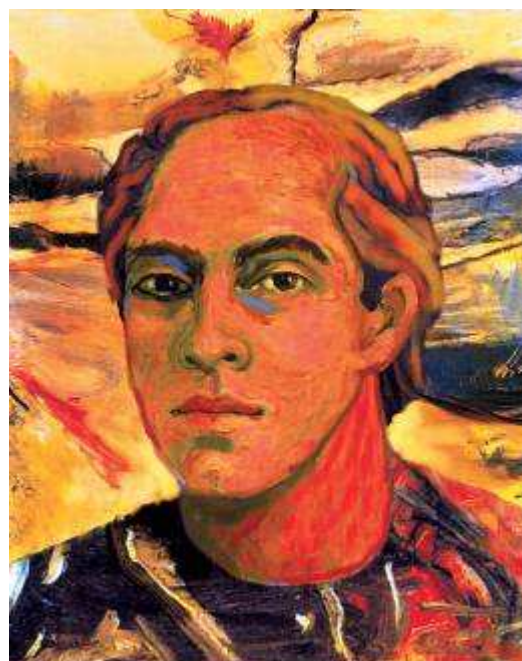


Fig. 02¹

Caro colega, gostaria de pontuar que, se no passado eu brincava de mudar minha aparência, nos *History Portraits*, brinco como ‘gente crescida’ de deformar-me em tipos especialmente decadentes, consagrados e sacralizados pela História e trazidos ao presente como ícones.

Se nos trabalhos de início de carreira, eu evitava – como já mencionei em um depoimento¹ – os personagens inspirados em atrizes recobertas de pedras e peles, nos *History Portraits*, as figuras mergulham em sedas, adamascados, veludos e peles. O uso da maquiagem nos remete às ‘máscaras’ usadas em operetas. As próteses grotescas, simulando de forma monstruosa narizes, seios e outras partes corpóreas, nos levam para o palco do

¹ As figuras 01 e 02, integrantes da série *Autorretrato a partir dos meus grandes mestres* (70x50cm), referenciam, respectivamente, David Salle e Julian Schnabel. De minha autoria, foram produzidas entre 1999 e 2003.

Teatro do Absurdo ou da *Comédia Del Arte*. Não, Luiz, eu não crio representações de mim mesma; ao contrário, represento o outro, assim como uma atriz o faz, em um contexto cênico.

Sim, sou uma atriz que prescinde de um diretor externo. Amo representar! Não há novidade alguma nesta declaração, eu já o mencionei em várias ocasiões, inclusive no depoimento publicado pelo *Moma* – que você já conhece – em que comento que sempre amei a arte da representação, a ideia de representar; e que, eu mesma já ‘brinquei’ de atuar. Uma vez, enquanto eu morava em Búfalo e outra vez depois de ter partido^{II}. Sinto que estou impregnada de todos os ‘outros’ que habitam o mundo. De forma sobrenatural, estou disposta a reprogramar minha aparência, de acordo com diferentes signos de percepções sensoriais e sócio-psicológicos, linguagens corporais e guias de moda. Em um artigo publicado na *New York Magazine*, Jerry Saltz^{III} fez um comentário sobre mim: “*Mesmo quando conversei com ela pessoalmente, ela parecia, repetidamente, encobrir-se e descobrir-se novamente, reconstituindo-se diante dos meus olhos. Foi enervante!*”.

Alguma vez, devo ter considerado que os retratos que faço pudessem ter alguma relação comigo mesma, pois Annateresa Fabris^{IV} cita um comentário meu, em que afirmo: “Tento sempre distanciar-me o mais que posso nas fotografias. Embora, quem sabe, seja precisamente fazendo isso que eu crio um autorretrato”. É possível que, em algum momento, eu tenha pensado assim; no entanto, neste momento, este raciocínio me parece ilógico. Afinal, por que razão o fato de eu me distanciar do personagem que represento iria revelar alguma particularidade minha, caracterizando, assim, uma tentativa de autorrepresentação?

Creio que a minha atuação, nessas imagens, esteja muito próxima da de uma atriz que representa um determinado personagem. Talvez, eu me

considere mais uma atriz que uma artista plástica. Esses retratos não refletem a minha identidade ou qualquer tipo de singularidade do meu caráter^v, eles são elaborações (minhas, claro) de tipos humanos que observo no mundo. Se formos considerar que um objeto artístico pertença ao gênero autorretrato, por refletirem os conceitos, desejos e curiosidades do artista em relação a um determinado tema, provavelmente, seremos induzidos a acatar toda e qualquer manifestação artística como autorreflexiva. De qualquer forma, não me sinto autorizada a fazer tais considerações, visto que, assim como você, não sou uma teórica. De qualquer forma, gostaria de deixar aqui registrado, que o sujeito que figura em meus retratos não sou eu, é o outro - o outro que meu corpo veste - mas, invariavelmente, o outro.

No caso dos *History Portraits* (objeto de estudo seu), o outro é buscado em representações tipológicas clássicas. Dando continuidade à pesquisa plástica iniciada em meados dos anos 1970, em que me aproprio de tipos (signos) sociais, disseminados pelas mídias de massa, com a finalidade de despotencializá-los, desta vez opto por apropriar-me de tipos localizados em retratos pictóricos clássicos. Certamente, as imagens referenciais não condizem com as pessoas - reais - que, um dia, posaram diante da tela; mas, ao contrário, seriam resultantes de negociações entre autor e cliente (o retratado). Digo isso porque também os retratos parecem ser frutos de idealizações. Você, como autor de tantos retratos (pictóricos, gráficos, fotográficos), deve ter consciência de que a prática do retrato constitui uma construção do imaginário, da mesma maneira que qualquer outra forma de representação. Pensando haver esclarecido a questão da identidade construída, voltemos aos *History Portraits*: os personagens recriados e corporalizados por mim são, em sua maioria, tipos aristocráticos ou figuras religiosas ou ainda, pagãs -

ícones que atravessaram os séculos com seu teor simbólico, povoando nosso imaginário.

O que escrevi acima representa uma reflexão posterior à elaboração das imagens que compõem a série. Sim, pois, assim como você, sou uma artista que costuma trabalhar de forma intuitiva. Raras foram as vezes em que parti de ideias pré-concebidas que norteassem a elaboração de um determinado trabalho ou de uma série. Para mim, trabalhar com arte é como um mergulho no desconhecido, onde o próprio fazer me orienta sobre as direções e opções a serem consideradas. Se formos conceber o termo 'intenção' como sinônimo de propósito, plano, objetivo, ou ainda, o fim que determina um ato, não penso que possamos considerar que (ambos) trabalhemos a partir de intenções, e sim de desejos profundos que, em algum momento, podem atingir o plano da consciência. Algumas vezes, acontece de, ainda durante a construção de um trabalho, eu conseguir vislumbrar essa pulsão; outras vezes, só dou conta do que pretendia muito tempo após o término da obra.

Quando problematizo a questão de nossos propósitos, não estou tentando insinuar que trabalhamos de forma leviana ou arbitrária - longe disso! - só quero pontuar que nem sempre, a consciência revela os segredos do inconsciente. Hoje, 11 anos após ter concluído os meus retratos históricos, penso poder afirmar que, com esta série de retratos, eu estava tentando desmitificar, esvaziar, desconstruir os mitos contidos nas pinturas de referência. Em minha opinião, o entendimento de nosso fazer artístico só pode ser fruto de muita reflexão e análise - uma questão de se buscar o desejo, para que se tenha acesso às '**profundas intenções**' que nos motivam a simbolizar.

Dentro do meu processo criativo, nunca pensei muito no que estava fazendo, como algo político: para mim, trabalhar com arte sempre foi uma

maneira de praticar, da melhor maneira possível, o que gosto de fazer na privacidade - fantasiar-me. E mais: secretamente, eu sempre amei me maquiar^{VI}. Em relação aos meus retratos históricos, após uma extensa pesquisa sobre os retratos clássicos, e de posse de figurinos, perucas, próteses, tecidos e objetos a serem usados na elaboração dos fundos, fui compondo os personagens, sem nunca saber, ao certo, em que iria resultar. Eu havia feito uma série de anotações sobre tipos de figurinos usados em determinados períodos históricos, poses e fundos usados, mas não sabia como iria organizar essas informações. Como sempre, as composições foram se dando de forma intuitiva e eu podia construir um personagem, a partir de uma prótese, por exemplo, mas sem nunca ter uma noção clara do resultado final. Eu só sabia que seria, por exemplo, uma imagem tipo Rembrandt (Fig. 03) ou tipo Ingres^{VII}.

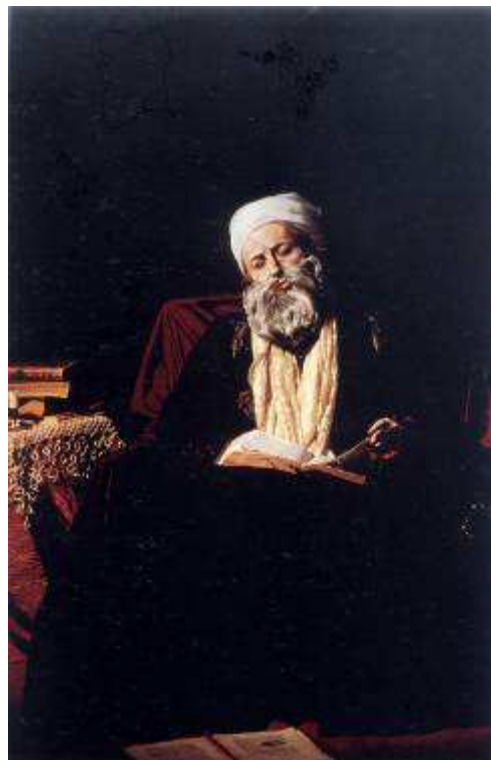


Fig. 03: Sherman, *Untitled #227*, 195,6 x 127cm, 1990²

O único motivo de eu ter feito o retrato a partir da *Madonna de Melun*, de Jean Fouquet, foi o fato de a dona do apartamento onde passei

² Tiragem de 6 cópias. Fonte da imagem: *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames and Hudson, 1997.

dois meses em Roma, ter me emprestado alguns objetos de família. Entre eles, havia um antigo vestido, do qual não sei a idade, mas me pareceu que ninguém o usava havia mais de 100 anos. Bem, ele me inspirou a recriar a Madonna. Além deste trabalho, houve apenas mais dois casos de imagens previamente planejadas - o Baco e o baseado na pintura de Raphael^{VIII}.

Caro Luiz, me agradaria muito continuar contribuindo com meus comentários, mas, considerando a natureza de sua pesquisa, certamente será mais adequado recorrermos a uma terceira voz - a de um teórico credenciado a analisar, com propriedade, a obra em questão. Sugiro que comecemos nossa investigação a partir da palavra do Sr. Foster^{IX}. Ele parece endossar minha posição sobre o potencial perverso desses retratos. Segundo ele, eu exponho a História da Arte à irrisão pública, com uma extensa galeria de feios bufões aristocratas (em tipos artificiais do Renascimento, Barroco, Rococó e Neoclássico). Foster pontua que o jogo se torna perigoso quando a des-idealização é forçada ao ponto da desublimação: com sacos de cicatrizes para os seios e carbúnculos^X fedorentos para os narizes, esses corpos rompem as linhas verticais (honrosas) da representação convencional, na verdade, da subjetivação convencional.

Você deve se lembrar do trecho^{XI} do meu depoimento, em que relato minhas experiências de criança, junto de algumas primas, quando costumávamos nos fantasiar. Cobríamos nossos rostos com fita adesiva para ficarmos parecidas com monstros. Nessa passagem do texto, eu comento que nosso desejo não era o de nos tornarmos bonitas ou parecidas com alguém, e sim alterar a aparência - uma forma divertida de parecer diferente. Parece que, de alguma forma, desde sempre, estive inclinada a promover deformações. Quem sabe, esses personagens grotescos não encontrem

sua gênese em minhas brincadeiras de criança? De qualquer forma, não tenho acesso às razões que definiram tais inclinações. No entanto, estou consciente de alimentar uma declarada recusa (repulsa) ao culto ao belo, em seu sentido clássico. O mundo anda tão comprometido com conceitos que mesclam superficialidade e beleza, que acabei me interessando por coisas que são, normalmente, consideradas grotescas e feias, considerando-as como mais fascinantes e bonitas. Parece-me totalmente entediante seguir a típica ideia da beleza, por ser um caminho mais fácil ou mais óbvio de se ver o mundo. É mais desafiador olhar para o outro lado^{XII}. Além desta minha atitude oposicionista, sou dona de humor sarcástico e gosto de me divertir, criando imagens artificiosas e risíveis. Na opinião de Noniko Fuku^{XIII}, meu trabalho não é apenas divertido ou apenas amedrontador, mas ambos.

Para mim, a fascinação pelo mórbido está relacionada ao fato de ele nos instruir para o impensável. Talvez, a grande função do grotesco e do terror seja nos preparar, psicologicamente, para a iminência da morte. Daí a importância para mim, de explicitar a artificialidade de minhas imagens, porque os horrores reais deste mundo encontram-se além ou acima de comparações e/ou representações. Assim, diante de imagens que envolvem o embuste ostensivo, podemos nos sentir amedrontados, mas, no fundo, sabemos estar diante do falso, o que nos dá alguma segurança^{XIV}.

No artigo escrito para o catálogo da mostra *Cindy Sherman*, Régis Durand^{XV} faz uma análise (menos inflamada que a de Foster, mas de igual teor) da série *History Portraits*. De acordo com suas anotações, a veia grotesca presente nos trabalhos anteriores, continua a florescer nesta série, de forma cômica. Em sua opinião, a comédia nunca esteve distante da superfície do meu trabalho. Haveria um júbilo em meus excessos e no puro sentido do prazer que tenho em encenar de forma teatral, e que os

adereços são evidentes em toda a minha obra, mesmo em imagens mais “sombrias”.



Fig. 04: *Untitled #204*, 151x135,3cm, 1989³

Eu não diria que a comédia tenha sempre permeado a minha obra. Observo que a veia cômica começa a se tornar clara, em meu trabalho, a partir da série de *Fotos de Moda*, realizada sob encomenda, para as revistas *Interview* e *Vogue Paris e outras mais* (1983/1984), quando os personagens começam a se tornar mais caricatos e muitos deles, já de certa forma, grotescos. Antes disso, não percebo nos *Film Stills* ou nos *Rear Screen Projections*, qualquer viés cômico. No entanto, os trabalhos produzidos durante a faculdade estão impregnados de humor. Quanto ao prazer que

³ Tiragem de 6 cópias. Fonte da imagem: *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames and Hudson, 1997.

sinto em encenar e sobre a importância que dou aos adereços, estou totalmente de acordo com o parecer de Durand.



Fig. 05: *Untitled #213*, 75X63cm, 1990⁴

Durand prossegue, afirmando que o primeiro e mais notável aspecto dos *History Portraits* seria sua natureza própria do retrato, no sentido clássico do termo. O sujeito posa com uma variedade de adereços, figurino, órgãos e pelos postiços que, frequentemente, fazem referência às pinturas dos Grandes Mestres: o personagem retratado se transforma em uma figura caravaggigesca andrógina (#224), um Botticelli loiro, grande dignitário renascentista (#213 - Fig. 05), um correto aristocrata inglês, retirado de uma pintura de Reynolds ou Gainsborough (#195) e um burguês flamengo.

⁴ Fonte da imagem: DURAN, Régis. *Cindy Sherman*. Paris: Flammarion SA/Éditions Jeu de Paume, 2006.

Para Durand, as referências não são sempre explícitas, mas cada uma das imagens da série evoca a arte da pintura. Como eu mesma já comentei em outra ocasião^{XVI}, nunca estive muito interessada em pintar e durante minha passagem pela faculdade, tentei escapar desta prática^{XVII}; no entanto, os *History Portraits* constituem (mesmo que de forma dicotômica), uma maneira de, através da fotografia, exercitar e expor um desejo secreto de ser pintora. Penso que exista muito romantismo no ato de pintar e eu invejo isso. Gosto da ideia de ir para o atelier, adoro cheiro de tinta e a ideia de pintar um pouquinho, todos os dias. Adoraria ser uma pessoa que pudesse pintar aquarelas, aí então, poderia ir a qualquer lugar e trabalhar. Mas, tenho estado tão envolvida com a fotografia e acho que já não entendo de pintura^{XVIII}.

Quando digo (acima) ‘dicotômica’, estou me referindo à série, como uma forma de ataque jocoso (um deboche) aos grandes mestres, mesmo que o principal foco da minha provocação sejam os tipos (personagens) retratados por eles. Mas voltemos ao artigo de Durand^{XIX}.

Ele questiona sobre o que eu pretendo alcançar através do foco sobre a cor e sobre o estilo, da forma que ele afirma que fiz. “Deveríamos interpretar esta série como uma desconstrução magistral das normas da pintura de cavalete, de diferentes períodos da História, decompostas e transcritas em seu vocabulário plástico pessoal?” (pergunta o autor). “Talvez, até mesmo, como uma paródia da própria pintura?” (completa, Durand). Honestamente, não sei responder tais questões, não obstante me parecerem bastante pertinentes. Considero que, de alguma forma, a desconstrução e a paródia parecem ser elementos recorrentes em minhas encenações – ainda que, na maioria dos casos, de forma inconsciente. O fato de reforçar o aspecto tipológico dos personagens criados por mim acaba por desmitificar e desconstruir tais tipos ou, pelo menos, apontar

sua existência dentro de nossa cultura. Sobre a sugestão do autor, para que a série seja interpretada como “uma desconstrução magistral da pintura de cavalete”, só posso dizer que nunca pensei que esses retratos poderiam incitar tal interpretação - a leitura que ele insufla nunca foi um projeto meu. No entanto, como artista, não tenho domínio sobre os diferentes tipos de recepção que minha obra possa sugerir, independentemente de minhas intenções.

Um outro questionamento de Durand se refere a uma suposta homenagem que eu estaria prestando ao consagrado meio de expressão (a pintura), com a finalidade de expor uma fascinação por uma determinada forma de representação clássica, associada à pintura de cavalete (produto de uma norma social já consolidada). Ele afirma que as práticas da paródia e o sentimento da inveja seriam tudo o que hoje nos resta. Em sua opinião, além de certa qualidade zombeteira, existe uma inteligência crítica trabalhando dentro destes meus retratos. Ao tomar como assunto o panteão da arte ocidental, eu estaria “minando essas imagens imutáveis, personagens ‘congelados’, e destruindo a certeza arrogante de um conjunto de ícones que têm sido completamente desvirtuados pelo mundo comercial”. Segundo ele, eu estaria me esforçando para minar a complacente autossatisfação desses ídolos, com a finalidade de atacar o relacionamento tradicional entre o pintor e o retratado, bem como a incontestada dominância de uma forma particular de representação que tem se imposto sobre as demais, ao longo de alguns séculos.

Sim, de alguma forma, estou prestando uma homenagem à pintura clássica, ainda que às avessas e de forma crítica (zombeteira, para parafrasear o autor). Quanto à hipótese de eu estar minando a solenidade dessa forma clássica de representação, afirmo ser este um objetivo consciente meu, afinal, como já comentei, há décadas, a desconstrução tipológica tem sido um dos meus principais focos; entretanto, quando

tento desconstruir a afetação de gravidade majestosa de tais retratos, não desconsidero o contexto histórico em que foram concebidos e, conseqüentemente, o sentido que havia em formas de representação que valorizassem a solenidade e a autoridade do retratado, enfatizadas por composições pomposas e rigorosas. Talvez, o meu ataque se refira ao poder de referência que esses ícones ainda exercem sobre o nosso imaginário.

Durand usa de um raciocínio tipicamente feminista quando considera a possibilidade de haver, de minha parte, um ataque apaixonado à pintura dos Grandes Mestres, devido ao fato de eles (todos os Grandes Mestres) terem sido do sexo masculino. Para ele, a série seria “ainda mais notável por sua veemente denúncia”. E prossegue, de forma desconcertante, afirmando que “Ícones e ecos da História da Arte ocidental estão aqui reduzidos às suas humildes partes constituintes - alguns panejamentos de mau gosto, a maquiagem e um modelo posando isoladamente”. Considerando a relação entre o retrato pictórico de referência e minha proposta fotográfica, ele afirma que, se a pintura transmite uma ilusão de poder e vida, “Sherman apresenta uma crua *assemblage* de signos e significantes. Neste sentido, essas fotografias pictoriais são, verdadeiramente, os herdeiros rebaixados da tradição Vanitas^{xx}”. Como posso contestar este ponto de vista que coloca uma denúncia em minha boca? É fato que a maior parte dos grandes mestres é composta por artistas do gênero masculino, apesar de termos algumas exceções, como o da retratista francesa Vigée-Le Brun (1755 —1842). De qualquer forma, não estou interessada em ideologias - feministas ou não. Quando estou trabalhando, não estou preocupada com o sexo dos personagens que estou criando - para mim, eles são unissex, como animais^{xxi}. Na maioria das vezes, considero tendenciosas as leituras de inclinação feminista sobre minha obra. Já recebi uma série de críticas de feministas que disseram

que eu estava promovendo estereótipos negativos de mulheres, como vítimas. Eu poderia citar mais alguns casos, mas acho que não vale a pena. Eu costumava me incomodar ao receber este tipo de crítica, apontando coisas em meu trabalho que eu não havia pretendido. Finalmente, decidi que isso era algo que eu teria de aceitar^{xxii}. Não pretendo me estender muito mais sobre este assunto, mas gostaria de relatar parte de uma conversa que tive com Arthur Danto – em que ele me perguntou: “Existe algum tipo de mensagem que espera que seja transmitida através do seu trabalho?”. Eu respondi: “Que as pessoas não tomem nada como garantido e que respeitem o que não entendam”^{xxiii}.

Em suas considerações finais, Durand sustenta que, por meio de um amálgama dicotômico composto de vida e elementos artificiais, os *History Portraits* revelam os seus objetos inanimados (as próprias pinturas). Como elementos artificiais, ele aponta, primeiramente, eu mesma posando como “modelo do pintor”, em cada um dos retratos, e, em seguida, as próteses e figurinos que incorporo ao meu corpo. “O objeto representado (e rerepresentado) em cada caso não é o mundo real, mas a própria arte”, argumenta ele. E, em seguida, conclui que “em certo sentido, a série deve ser vista como parte de uma ininterrupta corrente de representações, uma extensão lógica da obra de Sherman, anterior a esse período”.

Tentemos acompanhar o raciocínio do autor: através de uma ação que combina vida e artifício, eu (Cindy) atualizo objetos inanimados (as pinturas); o elemento vivo se dá pela minha presença (real) dentro da cena a ser fotografada, e o artificial, além da maquiagem exacerbada e das óbvias próteses usadas, estaria nos figurinos anacrônicos – tão destoantes com o nosso tempo e com a cultura vigente. Também me parece pertinente a colocação de que o objeto referencial destes retratos não é retirado do mundo real, mas da própria arte (subjéctiva e idealizada). Na rea-

lidade, a metalinguagem não é uma questão nova em minha obra; desde sempre, de alguma forma, meus retratos têm representado uma reflexão sobre a própria fotografia - em especial, os fotogramas de filmes, a fotografia de moda e a publicitária. No caso dos *History Portraits*, claro, levanto questões da pintura através de fotografia; mas, de qualquer forma, temos um objeto de arte tratando de questões relacionadas à arte. Refletindo um pouco mais, talvez a minha principal questão nesta série não se refira à pintura, e sim à representação tipológica, dentro da História da Arte, e como a pintura constituía o soberano meio de expressão bidimensional, fatalmente, o trabalho passa a discutir, inclusive, questões relacionadas à pintura.

São incontáveis as portas de entrada para um mesmo trabalho. Muitas vezes, sou surpreendida pela importância que percebo em análises críticas sobre o meu trabalho - ele acaba assumindo dimensões antes invisíveis. Muito frequentemente, se questiona sobre a intromissão de críticos sobre a produção artística, mas me parece justo, em contraponto, sermos gratos por sua valiosa contribuição como mediadores e promotores de elucidação sobre as práticas poéticas. Mas não creio que esta carta seja lugar para tais considerações. Quem sabe, em outra ocasião...

Retornando ao pensamento de Durand, talvez possamos traçar um paralelo entre nossas duas obras. Ele defende que, no meu caso, o objeto representado não seria o mundo real, mas a própria arte. Eu pergunto se no caso do seu trabalho *Autorretrato a partir dos meus grandes mestres*, recorrendo ao estilo de outros artistas, para criar uma série de autorretratos, você teria como principal foco a autorreflexão característica do gênero 'autorretrato' ou sua reflexão abarca, de igual forma, a autorreflexão e uma reflexão sobre a história da Arte? Em seguida, me ocorre que não temos de fazer valorações gradativas sobre um trabalho construído sob a ordem da subjetividade. Talvez, o interessante seja apenas lo-

calizar as questões trabalhadas, sem nos atermos a graus de importância. Quem sabe, possamos receber o seu trabalho como autorretratos que envolvem uma reflexão sobre a História da Arte e de como a sua obra se relaciona com ela?

Ainda pensando sobre um paralelo entre nossas duas séries, se nos meus *History Portraits*, empresto meu corpo à recriação de retratos pré-existentes da História da Arte, em seus *Autorretratos a partir dos Grandes Mestres*, você empresta seu rosto para criar retratos inéditos que os mestres teriam realizado, tendo você como modelo. Salvas as particularidades, ambos nos projetamos no outro, com a finalidade de avaliarmos através dele, a nossa própria identidade cultural. Neste jogo lúdico, o outro compartilha, temporariamente, conosco a sua *persona*, dando-nos a oportunidade de nos recriarmos através do jogo de espelhos.

Luiz, a meu ver, os trabalhos da sua série indicam pretensões de diálogos entre o seu 'eu' e os 'outros' (também artistas) e as formas deles pensarem o mundo. Expor seus traços fisionômicos à linguagem desses artistas seria apenas uma forma de visitar a história ou de afirmar o seu pertencimento à linha do tempo histórico? Uma forma de garantir o seu lugar na história ou uma estratégia para lidar com as inúmeras referências que fazem de si o que é? Um desejo de mudar de máscara, experimentar tipos alheios (assim como eu)? Enfim, se usamos o retrato para tratar da identidade cultural, no seu caso, você visita a História da Arte e respectivos estilos (modos de expressão, próprios de um período). Ambos sabemos que a linguagem se mostra diretamente ligada à forma de se pensar o mundo.

De acordo com Philippe Bruneau^{xxiv}, através do retrato, o indivíduo se expressa por intermédio de dois códigos pré-determinados - o fisionômico e o "vestinômico". E o que, exatamente, significam estes códigos?

O primeiro se dá pela operação de transformação do corpo, por ordem do imaginário e através de artifícios; o segundo (alicerçado na moda) encobre o corpo nu do sujeito, negando esta nudez (despojamento). Dentro deste raciocínio, o sujeito constitui um corpo, no sentido biológico, e o mesmo passa a ser mascarado por trajés sugeridos pela moda de um determinado período histórico. O casamento destas duas operações - uma de caráter psíquico e a outra de cunho sociológico e histórico - irá determinar a participação do modelo dentro da prática do retrato. Sim, pois deve ser considerado, inclusive, o papel do retratista; mas, no momento, o que está em pauta são os códigos usados pelo retratado em sua expressão. Esta conceituação de Bruneau me faz refletir sobre a distinção entre sujeito (móvel e indefinível, por sua natureza) e a pessoa/*persona*/personagem (produto cultural que se exprime através do retrato). Poderíamos utilizar este conceito como uma pista para deciframos as estratégias usadas por você e por mim, em nossas propostas de autorretratos que referenciam a cultura?

O código denominado por Bruneau, de fisionômico, me parece bastante familiar e assimilado - o corpo se alterando/transformando com a finalidade de transmitir determinada mensagem; mas o "vestinômico" me soa como uma grata novidade - ele me faz pensar no arsenal (cultural) que uso, na construção de meus personagens. Da mesma forma, podemos refletir sobre o encobrimento do corpo por estilos alheios, praticado por você, no caso de seus autorretratos históricos, e, ao longo de sua carreira, por estampas, padrões gráficos, etc. - a vestimenta encobrindo e contendo o sujeito.

Como você mesmo afirmou, na carta que me enviou, os seus trabalhos *Autorretrato a partir de dados alheios* e *Autorretrato a partir dos meus grandes mestres* parecem estabelecer uma aposta na possibilidade de sermos tudo aquilo que, de alguma forma, tragamos. Somos tudo o que vemos, e

somos, inclusive, aquilo que já escapou ao nosso olhar. Somos frutos dos rituais egípcios, dos banhos turcos, do pensar grego, dos experimentos de Da Vinci, das pinceladas de Velásquez, dos delírios de Dali, da magia do cinema, dos pecados cometidos pela Inquisição, dos sonhos de Freud, da descoberta da penicilina e de inumeráveis influências mais. Os seus argumentos me parecem bastante razoáveis, Luiz, mas eu gostaria de fazer uma ponderação, mesmo estando de acordo com sua colocação: admito sermos todos projeções históricas, no entanto, cada qual assimila as informações de acordo com seus próprios filtros, o que determina nossas singularidades. Como um exemplo, aponto um traço recorrente em minha obra, afirmado e reafirmado por inúmeros teóricos – o gosto pelo grotesco (o que não percebo em seu trabalho). Eu poderia citar aqui, vários autores que já fizeram tais considerações, mas prefiro, neste momento, me concentrar no artigo *O Sono da Razão Produz Monstros*, de Elisabeth Smith^{xxv}, em que a autora problematiza a questão do grotesco em minha obra.

Em seu ensaio, cujo título deriva da imagem homônima de Goya – *El sueño de la razón produce monstruos*, uma gravura em metal, datada em 1797, que integra a conhecida série *Los Caprichos* –, Smith estabelece um paralelo entre trabalhos meus (produzidos a partir do início dos anos 1980) e a macabra série de gravuras do artista espanhol. De acordo com a autora, a imaginária de ambas as obras estão marcadas por qualidades afins, como o uso do grotesco, do horror e do humor. Tais dispositivos seriam empregados pelos dois artistas, para culminar em uma espécie de horror cômico, usado como estratégia na crítica de costumes sociais.

Apesar de defender um parentesco entre nossos trabalhos, Smith alega não estar tentando sugerir qualquer tipo de influência direta de Goya sobre minha obra, e sim verificar uma possível ressonância e afinidade entre nossos instrumentos linguísticos de representação, assim como no engajamento com determinados temas sociais. Ela ainda cita ou-

tras possibilidades de parentesco com outros artistas que no passado também evocaram o grotesco e o monstruoso (entre eles Bosch, Arcimboldo e Hannah Höch – entre outros). Segundo a autora, “Uma vez examinadas algumas dessas afinidades, podemos tentar localizar esta sensibilidade, que se mostra evidente em vários de meus trabalhos, dentro de uma trajetória histórica da arte da paródia burlesca e da crítica social mordaz”.



Fig. 06: Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 21.5×15cm, 1797⁵

Smith descreve e faz uma breve análise da gravura de Goya – *El sueño de la razón produce monstruos* – “A imagem (Fig. 06) apresenta o próprio artista adormecido sobre sua mesa de desenho, enquanto ao seu redor, uma horda de estranhas corujas e morcegos sobrevoam o artista^{xxvi}”. Ela discorda de historiadores que têm apontado esta gravura como uma antecipação do surrealismo, pelo fato de sugerir jogos do inconsciente durante o sono. Para ela, “a intenção de Goya não foi celebrar a libertação da irracionalidade, mas ao invés disso, situar a série *Los Caprichos*

⁵ Tiragem de 80 cópias. Fonte da imagem: SMITH, Elisabeth. *The Sleep of reason produces monsters*. In: Cindy Sherman: Retrospective. New York: Thames and Hudson, 1997.

dentro do reino da fantasia que conferiria um véu parcial de ambiguidade e sentido de “capricious” à sua ferrenha crítica à sociedade de sua época^{xxvii}”.

Como tal imagem se relaciona à minha obra, considerando os quase 200 anos que distanciam trabalhos produzidos sob circunstâncias históricas inteiramente diferentes? Para Smith, apesar das grandes e óbvias diferenças, um parentesco existe entre os dois artistas – o uso do grotesco e de dispositivos do horror cômico em corpos de trabalho com intenções satíricas. Ainda considera que cenas violentas e risivelmente escatológicas, manifestações ambíguas de decrepitude e decadência física e social, assim como uma preocupação com o desmascaramento do artifício permeiam, fortemente, ambas as obras^{xxviii}.

Eu tive oportunidade de fazer uma breve pesquisa sobre sua obra, Luiz, e noto que, além de suas gravuras de início de carreira, são raros os momentos que em você recorre ao grotesco na construção de suas imagens. Dentro da série de autorretratos que estamos analisando, não há vestígios de horror ou qualquer tipo de deformidade bizarra que possa ser associada à família descrita por Smith. E, se tento fazer esta discriminação, é para reforçar o que afirmei há poucos parágrafos acima, sobre cada qual assimilar as informações históricas de acordo com seus próprios filtros.

Eu gostaria de apontar mais uma diferença entre nossas duas séries: todos os seus autorretratos a partir dos mestres (exceto um deles, do qual trataremos em seguida) fazem referência a algum artista específico, o que é reforçado pelos títulos impressos ao pé de cada imagem. As referências nem sempre são explícitas, e penso que, em alguns casos, teríamos de fazer uma pesquisa aprofundada que nos levasse até a origem. No entanto, mesmo que não fique evidente para o espectador, você, provavel-

mente, deverá saber associar cada uma das soluções ao artista referenciado. De qualquer maneira, em sua maioria, as imagens nos remetem ao universo dos mestres em pauta.

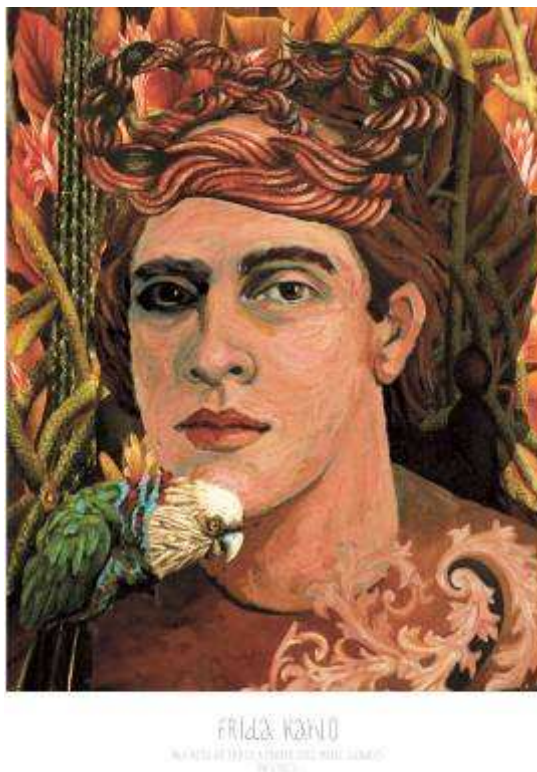


Fig. 07: Luiz H Vieira. *Frida Kahlo*, 70x50cm.⁶

Tomemos como exemplo, a sua *Frida* (Fig. 07): a sua cabeça é ornada com a mesma trança usada pela artista em várias de suas pinturas. Parece que, com a intenção de se criar um ritmo, você posiciona um ornamento de inspiração vegetal no canto inferior esquerdo da imagem. O fundo, certamente, é uma apropriação de uma pintura de Kahlo. Já o papagaio se refere tanto ao universo da homenageada quanto ao seu próprio – ambos incluem animais em seus trabalhos. Observei que, desde os seus primeiros trabalhos, há representações de macacos, cachorros, aves e outros animais – sempre aliados à figura humana.

⁶ Da minha série *Autorretrato a partir dos meus grandes mestres*, 1999/2003.

Sobre o trabalho da sua série que, acima, prometi comentar em seguida: trata-se de autorretrato legendado com o nome “Giovanno Sabatello”. Após pesquisar na internet, em meus livros de história da arte, chego à conclusão de que se trata de um artista fictício. Uma forma de testar a credulidade do espectador? Uma licença poética sua, para (re)inventar a história da arte? Gostaria de ouvir sua versão a respeito desta atitude que, além de zombeteira, está em desacordo com a ideia de citar outros autores. Interrompo, momentaneamente, esta carta, aguardando um comentário seu, a respeito deste trabalho.

Após dois dias de espera (em vão) por uma resposta sua, e tendo tido algum tempo para refletir um pouco mais sobre o caso “Giovanno Sabatello”, me ocorre que, se ele não estivesse inserido no conjunto, não funcionaria como um simulacro - possivelmente, esta terá sido a sua intenção. Ele (Sabatello) só nos convence de sua existência artística, caso esteja embaralhado entre outros artistas (reais) reconhecidos pela história. Luiz, você, realmente, gosta de nomear os sujeitos - mesmo aqueles inventados por suas estratégias jocosas.

Se em sua série, cada uma das imagens se refere a um determinado artista, os meus *History Portraits*, em sua maioria, referem-se a formas de representação de um determinado período ou escola (o que só se dá em seus trabalhos que se referem ao Egito e Pompéia, por razões óbvias). Em minha série, composta por 35 imagens, só há três ou quatro casos de citações diretas. Este tipo de paralelo pode parecer tolo ou inútil, mas pode se tornar relevante, a partir do instante em que se esclareça que não estou interessada em referenciar, verificar ou visitar um universo particular, e sim o contexto social que produziu determinadas práticas do retrato.

Já foi dito, mas talvez seja importante reafirmar o meu interesse pelos tipos sociais e genéricos. A identidade que investigo não é a individual - aquela envolve nomes próprios. Sim, meus personagens, assim como minhas obras, são anônimos. Já você, caro Luiz, está envolvido com a busca da identidade individual. Os retratos que tem produzido ao longo de sua carreira carregam nomes de pessoas que posaram diante da insaciável curiosidade que você alimenta pelo outro **nominado** (que foi nomeado; a quem foi dado um nome) e **nominável** (que se pode nomear ou nominar). Caso decida retratar um punk, o objeto de sua investigação não será o 'tipo punk', mas sim o Punk Marcelo, Fernando, Bernardo ou Felipe. E mais, você não está interessado em poses, arquétipos, fachadas sociais; o que lhe interessa reside na singularidade do sujeito. Mesmo que, um par de vezes, tenha se enveredado por retratos anônimos, como no caso do seu *O retrato de ninguém*, arrisco o palpite de que não seja este o seu foco.

Curiosa sobre como você enfoca a relação entre identidade e alteridade, resolvi lhe telefonar. Assim, hoje, ao telefone, você me falou da impalpabilidade da identidade individual. Também defendeu o ponto de vista de que a identidade seja uma construção do imaginário e que somos seres inconclusos e multifacetados, longe de sermos passíveis de definições, etc. Defende uma espécie de autonomia do sujeito, brinca de recriar sua própria história, troca os traços do seu rosto por outros alheios, refere-se a si mesmo na terceira pessoa, fingindo ser um detetive que segue os seus próprios passos. Tudo isso por quê? Não seriam estas, estratégias lúdicas de busca de uma identidade possível? Perdoame, meu caro, mas seu objeto tem nome e o meu, como já lhe disse, é anônimo.

Ainda, gostaria de observar que, em sua série *Autorretrato a partir dos meus grandes mestres*, o que varia são os invólucros (texturas e pa-

letas características de cada artista citado), mas o sujeito envolto pelo tratamento alheio é invariavelmente o mesmo - mesmo enquadramento, mesma estrutura de desenho, mesma pose - o objeto investigado é você mesmo. Na sua série não há encenação de identidade. Eu vejo o Luiz Henrique visitando (e se revestindo de) a história da arte.

Vou finalizar esta carta, fazendo um relato: há alguns anos, Linda Yablonsky me perguntou: "*Que palavra ou frase que você gostaria de ver como seu epitáfio?*". Sem precisar pensar, respondi: "*Ela, finalmente, encontrou o figurino perfeito^{XXIX}*".

Um abraço, desta (já) sua amiga,
Cindy.

2. INTRODUÇÃO

(...) O lago ficou algum tempo quieto. Por fim, disse: “Eu choro por Narciso, mas jamais havia percebido que era belo. Choro por ele porque, todas as vezes que ele se deitava sobre minhas margens, eu podia ver, no fundo dos seus olhos, a minha própria beleza refletida”.

Oscar Wilde



Fig. 08: Caravaggio. *Narciso*, 110 × 92 cm, 1594-1596⁷.

Considerando que olhar-se no espelho constitui um ato que inaugura a autoconsciência do sujeito, o surgimento histórico do gênero ‘autorretrato’ pode ser recebido como a origem da consciência inicial do artista, de si mesmo como um criador – com todos os sabores e dissabores que esse papel possa implicar – e, conseqüentemente, de sua obra como uma deliberada construção. Nasce, assim, o artista como sujeito autodefinidor.

⁷ Coleção: Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma. Fonte da imagem: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_065.jpg>. Acesso em: 18 fev. 2012.



Fig. 09: Capa da 1ª edição do *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1550.⁸



Fig. 10: Página de abertura da 3ª parte do mesmo livro⁹.

Em 1550, Giorgio Vasari publica o seu *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*¹⁰ [Vidas dos mais excelentes Arquitetos, Pintores e Escultores italianos, desde Cimabue até os nossos tempos]. O livro – primeiro grande compêndio sobre artistas do Renascimento, composto de relatos biográficos e comentários sobre obras dos artistas eleitos pelo autor – é reconhecido como fundador da História da arte e pelo enaltecimento dado pelo autor à figura do artista (termo que, aliás, surge nesse mesmo período¹¹) que, em data não muito distante dessa publicação, ainda era tomado como mero artífice sem prática da 'assinatura' de suas obras, sem autonomia, preso aos poucos e restritivos temas predeterminados e profundamente comprometido com os padrões estéticos vigentes. Não terá sido uma coincidência o fato de que somente no século anterior à iniciativa de Vasari, surge a denominação dada ao gênero de imagem que repre-

⁸ Fonte da imagem: <<http://anninateatime.wordpress.com/2010/04/24/great-books-the-top-ten-installment2-vasari/>>. Acesso em: 19 fev. 2012.

⁹ A gravura que ilustra esta página é um autorretrato de Vasari. Fonte da imagem: <<http://semrimasemetricas.blogspot.com/2012/01/ferias-e-cultura.html>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

¹⁰ Também conhecido por *A Vida dos Artistas*.

¹¹ De acordo com o Houaiss (2009), o termo data de 1540.

senta a individualidade: o retrato¹². Não que, anteriormente, não se tivessem produzido imagens dessa natureza. Na antiguidade (entre os séculos I a.C. e III d.C.), foram pintados (como objetos de culto) os significativos retratos de Fayum¹³ e, de forma pontual, há outros casos isolados¹⁴. No entanto, talvez não seja incorreto afirmar que o retrato surge, com todo vigor e correspondendo às especificidades do gênero, apenas no Renascimento. E se, historicamente, o termo 'retrato' é tão recente, ainda mais jovem é a denominação de 'autorretrato', que passa a figurar nos dicionários a partir de 1949, de acordo com o dicionário Houaiss (2009).



Fig. 11: Página de rosto da 1ª edição do livro Raciocínio do Sr. Cavaleiro Giorgio Vasari pintor e arquiteto da Arezzo, 1588¹⁵.

Além de ter elevado a figura genérica do artista através do seu livro, em 1588, Vasari dá o seu golpe de mestre, ao publicar o *Ragionamenti del Signor cavaliere Giorgio Vasari pittore et architetto aretino* [Raciocínio do Sr. Cavaleiro Giorgio Vasari pintor e arquiteto de Arezzo] (Fig.11) – investimento de menor envergadura, mas não menos importante para a

¹² De acordo com o dicionário Houaiss (2009), o termo 'retrato' (do it. *ritratto* 'imagem ou figura humana semelhante a uma coisa ou a uma pessoa'), data do século XV.

¹³ Para E.R.R (1984), tais retratos devem seu nome à região (Fayum) do Egito onde foram encontrados, no final do século XIX. Eles foram produzidos sob a influência grega, durante a ocupação do Egito pelos romanos que adotaram certas tradições egípcias, como a mumificação. Os retratos, pintados sobre madeira eram encaixados na embalagem dos mortos, na altura da cabeça, servindo a função da máscara mortuária tradicional.

¹⁴ Segundo John Devane (1988), relativamente, dentro da linha de tempo em que o homem habita a terra, o retrato como é entendido atualmente, existe, como manifestação artística, há muito pouco tempo (cerca de 2500 anos); o seu advento se dá dentro de um tipo de civilização, na qual, existe o desejo e/ou a necessidade de celebrar a individualidade.

¹⁵ Fonte da imagem: <<http://raunerlibrary.blogspot.com/2010/08/vasari-on-vasari.html>>. Acesso em: 19 fev. 2012.

promoção da figura do artista (neste caso, ele próprio). Ele foi escrito com a finalidade de descrever sua própria obra: *Os três grandes ciclos*, afrescos situados no Palazzo Vecchio e encomendados por Cosimo I de Medici. Curiosa e emblematicamente, como pode ser conferido na versão digitalizada pela *Google*¹⁶, a 2ª edição, além das várias vinhetas ornamentais e das letras capitulares, apresenta apenas uma imagem – um autorretrato de Vasari (Fig. 12), em forma de medalhão, solenemente emoldurado por uma portada greco-romana, onde se posicionam alegorias da pintura, da escultura e da arquitetura. Gostaria, ainda, de chamar atenção ao título do livro, que alude à capacidade de raciocínio¹⁷ do autor – um ‘artista pensante’. Ora, se por um lado, o livro cumpre o papel de elevar o poder da família Medici, expondo seu patrimônio, por outro, revela o Renascimento, como um período em que o artista individual ganhou destaque, mesmo que sob a tutela do mecenato.



Fig. 12: Vasari, *Autorretrato*, 1588.¹⁸

¹⁶ Fonte: <<http://search.ugent.be/meercat/x/bkt01?q=900000065966>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

¹⁷ “O cogito cartesiano fundara o mundo a partir do sujeito que pensa, racionalmente, e que era capaz de construir um mundo, através das ideias claras e distintas (...)” (COSTA LIMA, 2000 apud TOFANI, 2006, p. 203).

¹⁸ Unica imagem (não ornamental) encontrada no livro *Ragionamenti del Signor cavaliere Giorgio Vasari pittore et architetto aretino*. Fonte da imagem: <<http://search.ugent.be/meercat/x/bkt01?q=900000065966>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

Desta forma, o autorretrato, além de contribuir para a autoconsciência do artista enquanto criador, ganha uma funcionalidade: a promoção da imagem do artista. O que não quer dizer que todo autorretrato trabalhe nesse sentido, mas que pode ser usado, inclusive, com esse intuito. De qualquer forma, o que me interessa aqui é localizar o momento em que o artista passa a se perceber simultaneamente como autor e objeto de investigação, independentemente do uso que ele pode fazer de si mesmo como imagem.

*

Certamente, haverá muitas categorias de trabalhos habitualmente recebidos como autorretratos. Vou mencionar algumas dessas manifestações, sem pretender esgotar as possibilidades. A primeira delas (sem nenhuma ordem de prioridade), usa a imagem do artista como mero modelo, muitas vezes para suprir a falta de um outro que fosse usado para compor, por exemplo, alguma espécie de alegoria. O segundo tipo seria aquele em que o autor usa a própria imagem como forma/superfície estetizante. Há, inclusive, um outro tipo, em que o artista recorre ao espelho como instrumento autoinvestigativo, a fim de trabalhar questões relacionadas com sua própria individualidade – nesse caso, o tema da obra é o próprio autor – modelo e sujeito. E, ainda, existe um tipo de trabalho, em que o autor, deliberadamente, usa seu corpo/imagem para representar o ‘outro’ – um tipo social, um personagem imaginário, lendário, mitológico, literário, ou mesmo histórico.

Das formas citadas acima, a única que considero como um ‘verdadeiro’ autorretrato é a obra em que o autor, modelo e sujeito, se fundem para constituir o tema da representação. Entretanto, o que me levou a definir o objeto desta pesquisa são os retratos em que o autor se propõe a representar o ‘outro’, através de encenações identitárias ou, ainda, se apropria do ‘outro’ para se representar. Para tanto, pretendo, inicialmente, conceituar o retrato e o autorretrato para, ao longo da dissertação, apresentar obras de artistas que se dedicam à produção de imagens de si mesmos, a fim de representar ‘o outro’.

Desde já, esclareço que não pretendo ter o domínio sobre a verdade. Seguramente, haverá pessoas que defendem outros pontos de vista que divergem do meu, visto que os conceitos são variáveis, dependendo dos aspectos considerados. Portanto, tentarei ser coerente, a partir das convicções resultantes das reflexões que minha pesquisa implicou.

3. RETRATO, AUTORRETRATO, IDENTIDADE E ALTERIDADE

3.1. Conceituando o retrato

Definir algo me parece ser, sempre, uma forma de restringir a infinidade de sentidos que possam ser atribuídos ao que está em pauta, nos levando a uma concepção reducionista, que certamente não abarcará todas as possibilidades do objeto em estudo. No entanto, parece não haver possibilidade de se pesquisar sobre determinado tema, sem que se busque traçar suas especificidades e o território de ação desse objeto. A partir deste raciocínio, tentarei conceituar a prática do retrato.

Já que estou me propondo a tentar definir o retrato, partirei do seguinte pressuposto: em artes visuais, o retrato é uma imagem representativa da individualidade de uma pessoa ou de um personagem imaginário.

A rigor, como gênero, um retrato pode ser definido como uma imagem (bi ou tridimensional) representativa de singularidades de um indivíduo ou de indivíduos (considerando que existem retratos coletivos). Portanto, em um retrato convencional, o retratista tende a buscar o maior grau de similitude possível entre a imagem e as características físicas do retratado, em especial os traços do rosto – signo essencial da identidade. Um retrato nos mostra (fixa, em uma imagem) a superfície corpórea de um sujeito, no entanto, o modelo (vivo) não está contido na representação. Por conseguinte, o que se pode afirmar de objetivo sobre uma imagem deste gênero é que ela ‘eterniza’ certas informações visuais (filtradas pelo olhar do autor e pelas intenções daquele que encomenda a obra) sobre alguém ausente. Para Azara (2002), apesar de a imagem guardar alguma semelhança com o retratado, ela não possui nenhuma de suas qualidades¹⁹. Certamente, o autor está se referindo àquelas qualidades que não sejam as visuais. Desta forma, supõe-se que, no caso de alguém atentar contra um retrato, não estará, em tese, prejudicando o modelo.

Na representação, a imagem não é dotada do calor, do volume, do cheiro, da textura de pele e da energia próprios do modelo; e diferentemente do sujeito (o referente), não reage a nenhum estímulo que não sejam as ações do tempo. Em linguagem figurada, se diz

¹⁹ “Qualidades” no sentido de propriedades que determinam a essência ou a natureza de um ser ou coisa, ou ainda, conjunto de traços psicológicos e/ou morais de um indivíduo; caráter, índole. [Fonte: Houaiss 3].

que o retrato encara o espectador, mas, de fato, a imagem não possui este poder – a imagem não vê e nem sequer, fala, respira ou pensa. O espectador, sim, é capaz de, diante de um retrato, estabelecer um diálogo imaginário com a figura inerte – feita de tinta, pedra, prata ou qualquer matéria eleita por seu autor. Se me estendo sobre esta questão, é para deixar claro que o modelo não se encontra presente na imagem. Assim, o retrato funciona como um representante do sujeito ausente. De acordo com Tofani (2006), L. Marin diz que na representação há um efeito de presença desta ausência.

Além da captura das características físicas do indivíduo, é frequente a busca de particularidades da personalidade do modelo, através de poses (gestos caracterizantes) que possam revelar algum tipo de peculiaridade. Mas afinal, o que pode a pose, a não ser manipular a crença do espectador, acerca de qualidades que não necessariamente fazem referência à ‘realidade’ do retratado? Sim, pois a pose parece ser, por sua natureza, premeditada, enganadora e manipuladora – revelando nada mais que intenções. No entanto, é legítimo que o modelo escolha a sua pose, como melhor lhe convier. E, por mais distante do ‘real’ que possa parecer e ser, ela estará, sempre, impregnada de fantasias próprias de quem a escolha. E não seria a arte, inclusive, um lugar para os sonhos?

Considerando o aspecto enganador da pose, levanto uma questão: por ventura, alguém se proporia a desmascarar-se para um retrato, expondo ao mundo suas fraquezas mais secretas, perturbações e inquietudes? É possível que alguém se preste a este tipo de desnudamento, no entanto, estou convencido de que todos tenham suas reservas e que estas definam os filtros usados no ato da autoexposição – inclusive, diante do próprio espelho. Não pretendo com isso, insinuar que o ‘verdadeiro retrato’ deveria desnudar o retratado; mesmo porque, não penso que tal proeza possa ser viabilizada. Retrato algum conseguiria abarcar a complexidade das profundezas de um indivíduo – pretensão que parece ser um pouco mais adequada a uma biografia, dentro do universo literário. Starobinski (1991, p. 193) nos reporta o pensamento de Rousseau sobre tais especificidades: “A autobiografia tem acesso à verdade infinitamente melhor que qualquer pintura que observe o modelo do exterior”. Pessoalmente, não penso que se trate de ‘observação’, mas sim de instrumentação – a literatura está munida de recursos narrativos que possibilitam a abordagem dos movimentos da interioridade do modelo/personagem. Já a imagem estática se mostra muito mais apta a descrever a superfície corpórea do mesmo. E sobre a questão da “verdade”, não penso que, hoje, se possa cogitar tal pretensão.

Mas retornemos ao pensamento de Rousseau que, de acordo com Starobinski (ibidem), constata que os pintores se contentam com a verossimilhança e que muito mais que copiar a realidade, a constroem, permanecendo “afastados da alma”. Sobre as estratégias usadas pelos pintores, “Aprendem-se os traços salientes de um caráter, ligam-se esses traços por meio de traços de invenção, e desde que o todo componha uma fisionomia, o que importa se ela se assemelhe? Ninguém pode julgar²⁰ isso” (Rousseau apud Starobinski, ibidem).

Assim, a partir da consciência das limitações inerentes à prática do retrato, podemos concebê-lo como: (da parte do modelo) uma encenação identitária impregnada de algum desejo, sonho ou fantasia, e (da parte do autor) uma idealização – uma construção imagética concebida a partir da interpretação do referente, aliada à mentalidade do autor. A título de ilustração, relato um episódio que me ocorreu há alguns anos: uma mulher me encomenda o seu retrato que deveria (segundo ela) resultar “simples como o de uma rainha”. A demanda dela aponta para um sonho que, no momento da encomenda, foi convocado. Como retratista, procurei interpretar o que vi, e agregar os ares aristocráticos solicitados pela retratada. No entanto, além das intenções, esse retrato traz informações relacionadas não somente ao meu ponto de vista sobre o modelo, mas sobre o meu próprio universo.

Bem, se parece clara a ineficácia do retrato, enquanto ferramenta reveladora do indivíduo, de que forma poderia relacioná-lo à questão da identificação²¹? Talvez, possamos tomá-lo como uma classe de representação que vise especular/investigar sobre determinado indivíduo, sem, contudo, ser capaz de descrever muito mais que suas características físicas e, quando muito, algum traço avulso de sua personalidade. De qualquer forma, me parece improvável que se possa, através de qualquer método, definir a individualidade de um ser vivo. Melhor que não se tenha a expectativa de encontrar a ‘verdade essencial’ sobre alguém e, menos ainda, em uma imagem que pretenda representar este alguém.

Dessa forma, os predicados identificadores de um retrato se limitam à descrição de determinado corpo em pose; valendo pontuar que nem todos os retratos são concebidos a partir da observação de um referente, pois, dentro do gênero ‘retrato’, há um subgênero

²⁰ Parece que, neste caso, o termo “julgar” se refere a avaliar, conferir, verificar.

²¹ **1** ato ou efeito de identificar(-se) Ex.: *i. da vítima*; **1.1** Rubrica: psicanálise. assimilação de um aspecto, de uma propriedade, de um atributo de outrem e transformação, total ou parcial, segundo esse modelo; **2** documento comprobatório de identidade. Ex.: *apresentai vossas identificações pessoais*. [fonte: Houaiss 3]. Considerar que a identidade em si, nada mais é que uma imagem – ela é superfície e não se refere a qualquer tipo de interioridade. No entanto, dependendo do nível de consciência do indivíduo, ela poderá ser confundida com a noção de sujeito, apesar de os dois conceitos não possuírem nenhuma relação de equivalência. Identidade=imagem # sujeito=pulsão de vida.

partir da observação de um referente, pois, dentro do gênero 'retrato', há um subgênero que prescinde de modelo – são os retratos imaginários. E, se imaginários, porque serem recebidos como retratos? Simples: por sugerirem o sentido da individualidade. De qualquer forma, partindo-se ou não de um referente, o que resulta de um retrato é um personagem sem garantia de maiores vínculos com o sujeito que possa ter inspirado sua criação. Sim, pois o retrato é uma idealização, construída a partir de um ponto de vista sobre determinado indivíduo, dentro de determinado contexto histórico-cultural.

É muito frequente que, ao longo da História, os retratos sejam executados segundo métodos naturalistas; provavelmente, a fim de convencer o espectador (e por que não, o próprio artista?) da existência de um referente 'real' e, inclusive, da função representacional atribuída a este gênero de imagem. Afinal, supõe-se que o retrato funcione como um representante de seu modelo.

Quanto ao nível de similitude existente entre o retrato e modelo, nem sempre pode ser constatado, sobretudo, em relação aos retratos produzidos antes do advento da fotografia, visto que não há documentos que possam indicar tal semelhança. Assim sendo, melhor nos determos ao aparente esforço empreendido por determinados artistas, afim de que a imagem sugira um espelhamento do 'real'. No entanto, independente de uma suposta semelhança, não se deve descartar a ideia de que todo retrato implique alguma dose de idealização – seja ela embelezadora ou não.

3.2. Das funções do retrato

De acordo com Pedro Azara (2002), a função do retrato, desde sua origem aos nossos dias, tem oscilado entre a do simples documento icônico²² à do ídolo mágico. O autor afirma que, em determinadas ocasiões, o retrato tem se prestado a informar o público acerca das facções (partidos) das pessoas representadas, enquanto que em outras, tem sido criado para substituir a presença do retratado ilustre, podendo ele, desta forma, estar representado em vários locais e com todas as suas atribuições, por mediação da imagem. Considerando que o governador de um estado seja o representante maior do seu povo, o retrato desse indivíduo seria um representante (imagem) do representante (vivo).

²² Que representa ou reproduz com exatidão e fidelidade [Fonte: Houaiss, 2009].

Dentro da minha experiência pessoal, como retratista, posso apontar diferentes tipos de encomendas – cada qual com um determinado tipo de expectativa (demanda). Há casos em que o encomendante deseja ter uma imagem ‘digna’ de si mesmo, para a própria contemplação e para ser apresentada socialmente. Há outros, em que o cliente explicita o desejo de eternizar-se através do retrato. Ainda há casos, e são muitos, de pessoas que buscam o ‘olhar artístico’ do outro sobre si. Entretanto, os que mais me intrigam são aqueles em que o propósito é a substituição da presença do ente querido recém-perdido. É neste tipo de encomenda que se torna mais claro o potencial substitutivo do retrato.

Penso que, de alguma forma, ao retrato será sempre atribuído o papel de substituto do seu referente. Sob esta perspectiva, servirá como um representante, um duplo idealizado. Variando de caso para caso, do teor da mensagem desejada e transmitida, este gênero de imagem pode funcionar como substituto afetivo, político, social, psíquico, etc..

3.3. O autorretrato

O autorretrato – um subgênero do retrato – pode ser definido como uma imagem representativa da individualidade de seu autor; assim como o retrato genérico, busca revelar particularidades do retratado, valorizando sua singularidade, em detrimento do típico. No sentido clássico do termo, o retrato, independentemente de refletir características do próprio autor ou de um modelo externo, buscará caracterizar seu objeto de investigação, evocando e ressaltando particularidades do mesmo, de forma a recortá-lo do fundo (contexto). Desta forma, o autorretrato seria uma representação da individualidade do próprio autor, e, portanto, pressupõe-se que funcione como uma reflexão sobre o universo particular do mesmo.

Surge, aqui, uma dúvida: qualquer imagem que reflita a mentalidade de seu autor poderia ser considerada um autorretrato? A rigor, toda e qualquer obra reflete o universo (pensamento, ideia e/ou sentimento) de seu autor, mas, se formos expandir o conceito da autorretratística indefinidamente, toda e qualquer obra poderá ser recebida como um autorretrato. Talvez, convenha estabelecer um critério classificatório, considerando que o autorretrato se define quando a individualidade do autor constitui o tema da obra. No entanto, esta parece ser uma questão especialmente complicada e difícil de ser respondida; princi-

palmente, em um momento histórico (o presente) em que os limites entre os gêneros e categorias têm se expandido e se mesclado, de forma a dificultar definições muito precisas. Certamente, há pouco mais de um século, não penso que fosse difícil (mesmo para um leigo) diferenciar um 'retrato' de um 'não-retrato'; hoje, no entanto, não parece ser uma tarefa tão simples. Quem ousaria desmentir um artista que apresentasse a imagem de um macaco, com o título de "autorretrato"? Eu mesmo, como um tributo ao artista Nelson Leirner, produzi um autorretrato (Fig. 13), em que deformedo minhas feições para aproximá-las às de um chimpanzé.

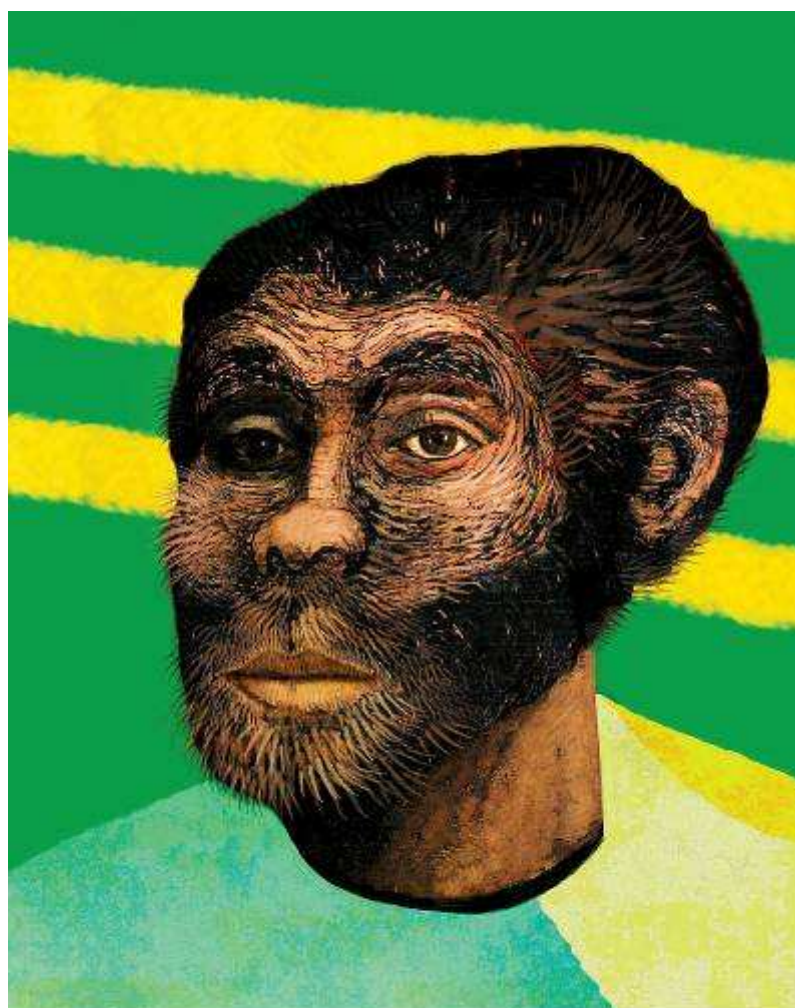


Fig. 13: Luiz H. Vieira. Da série *Autorretrato a partir dos meus grandes mestres*, 70x50cm, 1999-2003.

Suponho que, no caso específico deste trabalho, ele representa a associação de duas formas distintas do uso da figura do símio: a de Leirner e a minha. O artista paulista costuma

fazer uso metafórico da figura de macacos, relacionando seus hábitos imitativos à determinada atitude submissa típica de sociedades culturalmente colonizadas. Por outro lado, ao longo dos anos 1980-1990, variados animais (inclusive símios) figuravam ao lado de figuras humanas, em obras de minha autoria, aludindo à concepção romântica do ‘bom selvagem’ de Rousseau. Costumeiramente, não faço uso da arte com finalidades explicitamente políticas; no entanto, para esse retrato, vesti meu rosto com a máscara proposta pelo artista citado.

3.3.1. Quando o autorretrato evoca a coisa do ‘outro’

(...) Sentir tudo de todas as maneiras,
viver tudo de todos os lados,
ser a mesma coisa de todos os
modos possíveis ao mesmo tempo.
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos,
num só momento difuso, profuso, completo e longínquo (...)
Álvaro de Campos²³.

É Como Se Todo O Mundo Habitasse O Meu Corpo.

É verdade que, atualmente, continuam sendo produzidos autorretratos, de acordo com os padrões da retratística tradicional, com o devido esmero naturalístico e grande empenho em se captar, além dos traços físicos do modelo, algo revelador de sua alma. Simultaneamente, além daqueles que seguem à tradição, podemos observar uma série de outras abordagens – e são muitas! No entanto, o que me mobilizou a me dedicar a esta pesquisa é uma forma nem tão recente de se autorrepresentar – aquela em que o autor, de alguma maneira, evoca o que lhe é alheio para compor sua própria imagem. Se digo “nem tão recente” é pelo fato de que, em outros períodos históricos, pode-se observar alguns exemplos pontuais de autorretratos que chamam nossa atenção pelo fato de seus autores terem se retratado a partir da convocação de tipos alheios.

²³ *Passagem das Horas*, in: *Obra Poética*. Lisboa: Estampa Editora, 1993, p. 34.

3.3.1.1. Ontem



Fig. 14: Dürer. *Autorretrato com peliça*, Óleo sobre madeira, 67 × 49 cm, 1500²⁴

No ano de 1500, dentro do contexto antropocentrismo do Renascimento, Dürer produz um autorretrato um tanto peculiar e que interessa especialmente a esta pesquisa. A expressão, simultaneamente, séria e tranquila, os longos cabelos anelados, a barba, a frontalidade da figura e a posição da mão – todo um conjunto de elementos que nos remetem à tradicional iconografia de Cristo. Os olhos de cor clara são ligeiramente fundos, e o olhar profundo sugere sinceridade, nobreza de espírito e honestidade. Enquanto sua mão toca, suavemente, o manto, ele (o personagem) olha à frente, mas não chega a encarar o espectador, como se por recato ou respeito. Esta posição da mão tocando o colo também remete a certas representações de Cristo, em que tal gesto sugere uma espécie de generosidade (bondade) da figura.

De acordo com um texto²⁵ publicado no site da Pinacoteca de Munique, “a frontalidade e a marcada idealização são uma reminiscência de representações de Cristo,

²⁴ Acervo da Pinacoteca de Munique. Fonte da imagem: <<http://www.pinakothek.de/en/albrecht-duerer/self-portrait-fur-trimmed-robe>>. Acesso em: 14 out. 2011.

ambos os aspectos, no entanto, são indissociáveis dos primeiros estudos de proporção humana realizados por Dürer²⁶. O autor ainda sugere uma outra interpretação para o tipo de olhar e a mão do artista. Segundo ele, a ênfase destes dois elementos que estariam representando ferramentas artísticas, revelam o caráter programático da pintura. Isto é acentuado pela inscrição em latim que ressalta o trabalho do pintor: "Assim, eu, Albrecht Dürer de Nuremberg, retratei a mim mesmo, com cores características, aos 28 anos", embora a figura aparente ser mais madura – eu observo.

*

O que teria motivado Dürer a estabelecer tal analogia que o aproxima do ícone máximo do cristianismo? O desejo de idealizar a sua própria glória? Bem, de acordo com o texto publicado sob coordenação de Luis Sanguino Arias²⁷, o artista alemão foi um homem profundamente religioso, o que me faz pensar que o retrato em questão possa estar relacionado a *Imitatio Christi* [imitação de Cristo: prática de seguir os exemplos de Jesus]. Vale ressaltar que a obra foi executada dois anos após o artista ter realizado sua famosa série de xilogravuras intitulada *O Apocalipse*. Também convém considerar que, segundo a crença milenarista, 1500 seria o ano previsto para o cumprimento do juízo final²⁸. Desta forma, na iminência do 'fim', nada mais conveniente para um artista religioso, do que aliar-se (associar-se) à figura de Cristo, a fim de assegurar seu lugar no céu. De qualquer forma, os primeiros retratos da Era Moderna costumam, de alguma forma, exaltar e celebrar o indivíduo e, neste caso específico, glorificar a figura/imagem do próprio autor. Podemos inferir, com Bruce Boucher (s/d²⁹) que este "autorretrato segura um espelho para a fábula moderna da identidade³⁰".

Se o retrato de Dürer (aqui, comentado) enaltece a autoimagem do artista, como era de se esperar, considerando o contexto em que foi produzido, o exemplo que veremos em

²⁵ Fonte: <<http://www.pinakothek.de/en/albrecht-duerer/self-portrait-fur-trimmed-robe>> Acesso em: 22 out. 2011.

²⁶ [The frontality and the strong idealization are reminiscent of representations of Christ, both aspects however being inseparable from Dürer's early studies of human proportion.]

²⁷ Fonte: <<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/1814.htm>>. Acesso em: 22 out. 2011.

²⁸ As "datas são fixadas, ou adiadas, amiúde. Segundo especialistas e estudiosos das centúrias de Nostradamus, o planeta deveria ter acabado em agosto de 1999. Nada aconteceu. Assim como nada aconteceu anteriormente em datas, previamente fixadas para o final dos tempos". Fonte: <<http://www.espirito.org.br/portal/artigos/diversos/movimento/milenarismo-e-espiritismo.html>>. Acesso em: 22 out. 2011.

²⁹ Fonte: <http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo3656861.html> - Acesso em: 21/02/12.

³⁰ [Self-Portrait it holds up a mirror to the modern fable of identity].

seguida, usa da estratégia inversa e vinda de um artista conhecido por seus opulentos autorretratos.



Fig. 15: Rembrandt. *Autorretrato como pedinte*³¹, 11,6x7cm, gravura em metal, 1630.

Trata-se da gravura de Rembrandt (1606-1669), conhecida como *Autorretrato como mendigo* (ou *como pedinte*). Foi produzida em 1630, quando, apesar de jovem (24 anos), o artista já gozava de certo prestígio, obtido através da influência do estadista Constantijn Huygens, que lhe conseguiu importantes encomendas na corte de Haia, a partir de 1629. Se pontuo sua situação financeira na época, é para esclarecer que a miséria do personagem descrito não poderia refletir a condição de vida material do autor. Enfim, a imagem nos mostra um Rembrandt muito distante da maioria das inúmeras autorrepresentações realizadas ao longo da vida do artista, nas quais ele se apresenta de forma tão luxuosa, solene e elegante (salvo aquelas realizadas no final de sua vida).

³¹ Como na época do artista, não existia o termo 'autorretrato', deve ficar claro que não foi o mesmo que intitulou a gravura desta forma. Acervo: Rijksmuseum, Amsterdam. Fonte da imagem: cartão-postal publicado pela National Gallery of London, 1999.

Como se sabe, Rembrandt produziu mais de 90 autorretratos ao longo de sua carreira – acervo que constitui uma das maiores 'autobiografias imagéticas' da História. No entanto, através deste trabalho (Fig. 15), ele empresta o próprio rosto para retratar a miséria. Vale lembrar que, muitas vezes, ele contratava mendigos para posar para suas pinturas religiosas, e que devia estar familiarizado com os modos e os trajes dos miseráveis. Não se sabe das razões que o levam a se autorretratar como um deles – pelo desejo de experimentar a condição alheia? A título de estudo de um personagem para compor uma cena de tema bíblico, como por exemplo, a gravura intitulada *Gravura dos 100 Florins* (Fig. 16), inspirada no capítulo XIX do Evangelho segundo São Mateus, onde figuram tantos pedintes?



Fig. 16: Rembrandt. *Gravura dos 100 florins*. Gravura em metal, 20 x 25,4 cm, 1649³²

No conjunto de seus autorretratos, é interessante observar como ele se retrata com variadas expressões faciais que indicam que sua preocupação não residiria em eternizar uma imagem de homem belo, sério, idôneo ou qualquer adjetivo do gênero, mas sim explorar diferentes potencialidades de sua imagem. Devemos lembrar que retratar-se é, inclusive, um

³² Acervo: Biblioteca Municipal de Lyon, França. Fonte da imagem: <<http://www.europeana.eu/portal/record/15802/6114EB66C12F520E4326BFD7DAE34257DEB47610.html>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

modo de reinventar-se. Usando desse tipo de liberdade, Rembrandt produz algumas imagens autorreflexivas, em que ele figura descabelado ou fazendo careta, ou assumindo tipos como o pedinte, o oriental e o apóstolo Paulo, entre outros.

No entanto, diferentemente do que se costuma pensar, o historiador Ernst van de Wetering (1999) afirma que é muito improvável que Rembrandt tenha produzido tantos autorretratos (termo que, inclusive, nem existia em sua época) com o intuito de se autoinvestigar, porque a ideia de um 'eu' independente, que vive, cria e possui interioridade, é produto de um período histórico posterior (segundo ele, a partir do século XIX). O que ocorria, segundo o autor, era que esse tipo de trabalho era o que era esperado dele, enquanto retratista.

Para Wetering, quando um artista da época de Rembrandt (século XVII) pintava um autorretrato, não se poria diante do espelho com questões e dúvidas sobre a profundidade de sua alma, mas com um plano cuidadosamente programado. No caso dele, o plano era fazer um trabalho que tinha público consumidor. Não descartando a colocação do autor, eu complementaria: é possível que um artista da época de Rembrandt se enveredasse em tal investigação sobre si mesmo, como superfície plástica.

Apesar de numerosas publicações recentes no campo da história cultural estarem explorando o aspecto da cultura moderna precoce (entre as mais extensas, temos a de Charles Taylor³³, *Fontes do Self: A Construção da Identidade Moderna*, que dedica todo um capítulo às manifestações da 'interioridade'), Van Wetering prefere sua descrição da formação da identidade no tempo de Rembrandt como fundamentada na convenção tipológica (cristã, humanista, astrológica, social e pictórica), ao invés da subjetividade individual. O autor culpa a Era Romântica (séc. XIX) pelo que ele denomina de "uma visão equivocada", ainda hoje prevalecente, dos autorretratos de Rembrandt como documentos de uma busca subjetiva de autoconhecimento.

Wetering cita Michel de Montaigne, apenas para negar o caráter autoinvestigativo de seu texto autobiográfico, por ter sido este motivado por uma busca pelo "o que o une com o resto da humanidade, mais do que aquilo que o diferencia" (1999, p. 19). Wetering não faz referência às ricas tentativas de Montaigne para 'pintar-se' com as palavras – um subgênero do crescente interesse pelas ligações entre os processos (visual e verbal) de autoconstrução de identidade, de acordo com um conjunto de padrões socialmente aceitáveis. A fim de

³³ *Fontes do Self: A Construção da Identidade Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

ilustrar tais ligações, cito Starobinski (1991). De acordo com o autor, Rousseau reclama para si, a nomeação de “o único, o primeiro, a oferecer de si um retrato completo. Pela primeira vez, um homem vai pintar-se tal como é”. Com as seguintes palavras, ele dá início às suas confissões: “(...) Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu”. (Rousseau, s/d., p. 13). Não sou um grande estudioso do autor, mas posso observar que, apesar do discurso pretensioso e dissimulado, ele logra um certo distanciamento entre o seu ‘eu’ e o contexto social, culminando em uma ‘pintura’ que diz muito de sua individualidade.

No entanto, Rousseau não foi o primeiro a pretender ‘pintar-se’ de forma tão despojada. Na página introdutória (s/n) dos seus *Ensaios*³⁴, sob o título “Ao Leitor”, Montaigne declara sua disposição para revelar-se: “(...) Pois se eu estivesse entre essas nações que se diz ainda viverem sob a doce liberdade das leis primitivas da natureza, asseguro-te que teria com muito gosto me pintado por inteiro e totalmente nu. Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro (...)”.

Birchal (2007) nos auxilia na compreensão da metáfora “pintar-se com palavras”, usada pelos dois pensadores. Ao contrário do sujeito cartesiano – fundamentado na razão cognitiva e distanciado dos instintos –, o indivíduo sob o domínio do afeto elabora seu discurso, em que “paixão e imaginação se combinam para construir a figura, sempre móvel, de uma subjetividade indeterminada. Montaigne substituiu a lógica da essência da alma e de seus atributos por uma dinâmica da vida afetiva” (ibidem, p. 140). A partir dessa reflexão, ela afirma que, quando Montaigne diz “pintar”, ele “não se refere a nenhum eu ou a uma ordem de interioridade, mas ao fluxo, às forças da vida e do instinto” (ibidem). Seria a representação desse fluxo que resulta em “grutescos³⁵ que nada formam”.

O próprio Montaigne (2010, p. 45) nos diz desse fluxo que impossibilita ‘a pintura de um retrato’ que dê conta da descrição/definição de um indivíduo: “Na verdade, o homem é um sujeito maravilhosamente vão, diverso e ondulante: é árduo estabelecer sobre ele um julgamento constante e uniforme”. De qualquer forma, diferentemente de Rousseau, observo que, em seus *Ensaios*, Montaigne se empenha muito mais em descrever a paisagem humana que a si mesmo. O que pode ser justificado pela lacuna de dois séculos entre os dois autores.

³⁴ MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: Uma seleção*. Organização de M.A. Screech. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

³⁵ No sentido de imagens que privilegiam o disforme (nota minha).

Andrew Small (1996) encontra no escritor (Montaigne) e no artista (Rembrandt) a superação de mestres anteriores e uma busca pela fidelidade à natureza essencial do modelo (o 'eu'), que chega sob o aspecto de superfície mutável. Pelo pareamento específico de autorretratos, o autor compara Rembrandt e Montaigne, em termos de cortesia e em termos de sabedoria religiosa e de ignorância. Ele ainda demonstra como ambos os artistas usaram o conceito de dessemelhança em seus autorretratos. Seletivamente, abraçando e rejeitando certos modelos, Montaigne e Rembrandt construíram dois dos nossos exemplos mais completos do 'eu', no começo da Era Moderna. Esta noção de dessemelhança pertence ao conceito tradicional da mimesis que abarca a semelhança e a diferença.

De acordo com Sabrina Sedlmayer³⁶, há duas correntes díspares em relação à origem do sujeito: uma delas defende que, desde a Antiguidade, o homem já se pensava como indivíduo, e a contrária (e talvez, majoritária) que afirma que só a partir da Idade Moderna (leia-se cisão com Deus) é que a individualidade, colada à ideia de sujeito, foi internalizada. Pelo visto, Van Wetering integra o segundo grupo, desconsiderando o aspecto autoinvestigativo da obra de autores anteriores ao século XIX, como Dürer, Rembrandt ou Montaigne (para não nomear outros). Já, Costa Lima (1986) afirma que é incontestável a presença do sujeito moderno já durante o século XVIII. De qualquer forma, sabemos que a verdade absoluta não existe, e só temos acesso a qualquer objeto, através de pontos de vista. Entretanto, provisoriamente³⁷, vou considerar a hipótese de que, no século XVII (diferentemente de, por exemplo, Rousseau, no século XVIII) o nosso retratista barroco, ainda estivesse por demais comprometido com o contexto social-religioso para conseguir se isolar como indivíduo e tornar-se autodefinidor (um sujeito, como entendemos hoje); mas, sua obra, de certa forma, já anuncia o surgimento de um novo homem. E, certamente, não devemos descartar as (gradativas) conquistas do passado que resultaram na individuação do homem contemporâneo – fruto/filho da história/historicidade, como um todo.

*

Se devido ao contexto histórico-cultural, há controvérsias sobre a possibilidade de artistas como Dürer ou Rembrandt possuírem autonomia para distinguir-se do contexto sócio-religioso, parece ser unânime que, no século XIX, já era viável a existência desse sujeito au-

³⁶ Informação verbal obtida em entrevista concedida pela Dra. Sabrina Sedlmayer (FALE, UFMG) a mim, em 01/09/2011.

³⁷ No futuro próximo, pretendo me aprofundar nesta questão; no entanto, neste momento, não devo me distanciar do meu objeto.

todefinidor. E foi a partir da década de 1850, que a Condessa de Castiglione [Virginia Oldoini (1837-1899), bela aristocrata rica e influente nas altas esferas europeias] iniciou a produção de uma série de mais de 400 autorretratos um tanto insólitos para sua época. As imagens fotográficas eram idealizadas e dirigidas por ela, que encarregava o fotógrafo Pierre-Louis Pierson da execução. Muitas vezes, as fotos eram coloridas manualmente, pela própria idealizadora ou sob sua orientação.

De acordo com Appraxine e Demange (2000), a condessa era fascinada pelo teatro e esse amor se reflete em seus retratos, sendo que os vestidos de luxo e penteados impecáveis, os gestos, olhares e poses, eram todos estudados para determinar certo efeito dramático.

Os autores (idem) estabelecem um paralelo entre os retratos de Castiglione e os de Julia Margaret Cameron. Segundo eles, ambas são dois dos raros exemplos de fotógrafos a conceberem a fotografia como "uma ferramenta maleável a serviço da imaginação", em vez de um depoimento descritivo da realidade (ibidem, p.12). Sobre a questão da autoria dos retratos da condessa, defendem que, embora a maioria dos retratos tenham sido encomendados por ela e executados por Pierson, ao último deve ser atribuída menor contribuição (se é que havia), em termos de conteúdo expressivo. Era a própria "La Castiglione" que assumia o papel de diretora de arte, mesmo a ponto de escolher o ângulo da câmera, e também era ela quem dava as instruções precisas sobre as ampliações e colorização das imagens.

Na maioria de seus autorretratos, a condessa trabalhou, inclusive, como uma espécie de atriz, interpretando, de forma um tanto acanhada, diversos tipos de personagens – históricos, bíblicos ou fictícios. Há, por exemplo, vários casos de representações de rainhas de histórias conturbadas e controversas: Marie Stuart (morreu executada), Ana Bolena (seu casamento com Henrique VIII resultou na criação da Igreja Anglicana e ela também morreu executada), Matilde (Matilde é um nome feminino de origem germânica, que pode se referir à: imperatrizes e rainhas, consortes, princesas, etc.) e, ainda, Lucrecia Bórgia que, embora não tenha sido rainha, era duquesa e filha do Papa Alexandre VI (a história de Lucrecia, assim como a de sua família, é marcada por assassinatos, corrupção e incesto).

Foram interpretadas, inclusive, figuras de heroínas e santas, como o personagem bíblico Judite, Virginia (heroína romana do século. V a. C) e o caso especial de uma figura ajoelhada sobre uma cadeira, como se se tratasse de um genuflexório, usando um chapéu de

formato bastante peculiar (holandês?), crucifixo no peito e, nas mãos, um terço. O retrato recebe o título de *Stella* (Fig. 17) e suponho que faça alusão à expressão *Stella Maris* [Estrela do Mar] - o epíteto católico da Virgem Maria.



Fig. 17: Castiglione³⁸. *Stella*, 7.6x10.2cm, 1860³⁹. Fig. 18: Castiglione. da *Sèriè à la Ristori*, 1856-1857⁴⁰.

Há uma vasta série inspirada em Adelaide Ristori (célebre atriz dramática italiana do século XIX), objeto de grande admiração da condessa. Na maioria das imagens dessa série, Castiglione figura envolta em uma profusão de tecidos, mantos, capas e véus, em uma atmosfera de mistério. Em algumas, aparece, como na Fig. 18, segurando folhas de papel. Outro exemplo é o retrato inspirado no personagem *Béatrix* – protagonista da peça de Ernest Legouvé, intitulada *Béatrix: la Madone de l'art*, apresentada no *Théâtre de l'Odéon*, de Paris, em 1861.

Entre os personagens fictícios genéricos, cito alguns: a sacerdotisa, a abandonada, a filandesa, a chinesa, a espanhola e a freira branca [*The White Nun*] (Fig. 19). Segundo Appra-

³⁸ De acordo com o site do Metropolitan Museum, os créditos das fotos são dados ao fotógrafo Pierre-Louis Pierson, mas, como estou considerando a concepção e elaboração das imagens mais relevantes que a execução, vou creditar a autoria de todos os retratos à Condessa – de acordo com o procedimento habitual em nossos dias.

³⁹ Coleção Metropolitan Museum of art. Fonte da imagem: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190013086>>. Acesso em: 21 dez. 2011.

⁴⁰ Coleção Metropolitan Museum of art. Fonte da imagem: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190013057>>. Acesso em: 20 dez. 2011. (dimensões da imagem não citadas no site).

xine e Demange (2000), este retrato transmite uma impressão de mórbido fervor religioso. Estaria a condessa vestindo o traje tradicional das mulheres da Ligúria, ou o uniforme de uma seita religiosa? Ou estaria se passando por Lady Macbeth sonâmbula (Fig.20), como foi interpretada no palco, pela famosa atriz britânica Sarah Siddons, mais de 50 anos antes?



Fig. 19: Castiglione. *The White Nun*, 43.2 x 35.6 cm, 1856–57⁴¹. Fig. 20: George Henry Harlow. *Sarah Siddons in the scene of Lady Macbeth sleepwalking*, óleo s/ tela, 1814⁴².

Curioso sobre a aproximação proposta pelos dois autores, resolvi pesquisar sobre a atriz mencionada (Sarah Siddons), encontrando informações de que ela teria sido uma excepcional intérprete, não só de Lady Macbeth, como de outras heroínas trágicas⁴³, o que, de alguma maneira, reforça a semelhança entre a escolha de tipos entre ela e a Condessa.

⁴¹ Coleção Metropolitan Museum of art. Fonte da imagem: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190039027>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

⁴² Coleção Garrick Club, London. Fonte da imagem: <http://shakespeare.emory.edu/illustrated_showimage.cfm?imageid=314>. Acesso em: 30 dez. 2011.

⁴³ Fontes: <<http://www.sheilaomalley.com/?p=36684>>. Acesso em: 30 dez. 2011. e <http://womenshistory.about.com/od/actresses/p/sarah_siddons.htm>. Acesso em: 30 dez. 2011.



Figura 21: Castiglione. *La Reine d'Étrurie*, 35.6 x 27.9 cm, 1863-67⁴⁴. Fig. 22: Castiglione. *Vengeance*, 1863-67⁴⁵

Segundo Appraxine e Demange (ibidem), em 09 de fevereiro de 1863, a condessa apareceu em um baile, no *Château des Tuileries*, vestida como a Rainha da Etrúria – um personagem imaginário, mesclando referências históricas, com alusões ao mito fundador do Império Romano. Seu traje causou um escândalo, e logo surgiram os boatos. Circulavam rumores de que ela tinha aparecido quase nua no baile. Segundo o próprio fotógrafo, (Pierson apud Appraxine e Demange [ibidem]), a série de dez fotografias (uma delas é a Fig. 21) que documentam o traje foram tomadas no dia seguinte ao baile. Na fotografia, a condessa está vestindo um *peplum*⁴⁶ de veludo preto sobre uma saia crinolina de chamalote alaranjado⁴⁷. Em seus braços, orelhas, pescoço e cabeça, ela usa bijuterias feitas de cobre dourado. Do seu pulso esquerdo pende um leque de penas de pavão em um monte de ouro. Nos pés, ela usa sandálias de ouro, e seus cabelos loiros caem, em cascata, sobre seus ombros. O que se vê abaixo do leque é uma das pernas da Condessa. Appraxine e Demange (ibidem) citam o

⁴⁴ Coleção Metropolitan Museum of art. Fonte da imagem: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190040449#fullscreen>>. Acesso em: 29 dez. 2011.

⁴⁵ Fonte da imagem: <http://wolvesphoto.wordpress.com/constructing-identity/#_ftnref1>. Acesso em: 02 jan. 2012.

⁴⁶ Das definições que encontrei, a que melhor se adequa ao traje usado pela condessa é: Peça de roupa usada pelas mulheres na Grécia antiga; pano preso nos ombros e envolto em dobras da cintura para cima [a garment worn by women in ancient Greece; cloth caught at the shoulders and draped in folds to the waist; short overskirt that is usually attached to a fitted jacket, blouse or dress.]. Fonte: <<http://tradutor.babylon.com/ingles/peplum/#>>. Acesso em: 28 dez. 2011.

⁴⁷ Como a fotografia é monocromática, não podemos conferir a cor da saia, no entanto, os autores devem ter tido acesso a relatos que confirmassem este dado.

depoimento de Metternich (Príncipe Richard Klemens von Metternich)⁴⁸ sobre a escassez do traje, que mostrava descobertos os seus braços e os pés expostos, e do choque provocado pelo fato de que, em decorrência de certos movimentos, sua perna era revelada, da coxa até o tornozelo.

Na foto intitulada *Vengeance* [Vingança] (Fig. 22), a condessa está vestida com o mesmo traje da *Rainha da Etrúria*, com duas diferenças significativas – 1ª: seus braços e ombros estão totalmente cobertos pelo *peplum* de veludo⁴⁹, provavelmente como uma reação dela aos difamadores, que descreveram seu traje como insuficiente e inadequado; 2ª: Com a mão direita a condessa está segurando uma adaga e o olhar, em seu rosto, é aniquilador. A condessa foi ridicularizada e a pose que ela logra nessa foto é o de uma mulher determinada a fazer o que for preciso para manter seus inimigos à distância.

Os autorretratos de La Castiglione, assim como informações sobre sua conduta de vida, revelam uma mulher revolucionária, transgressora, inquieta e disposta a, constantemente, jogar com as múltiplas identidades vivenciadas em suas performances fotográficas.

Por mais narcisísticos e autolátricos que possam parecer, os autorretratos de Castiglione são excepcionais, na medida em que a Condessa construía múltiplos 'eus', que podem ser lidos como manifestações de uma mesma mulher (Smith, 1999). Isto é ainda mais notável a partir da ideia de que aparência exterior e identidade são duas coisas diferentes - que a identidade é, realmente, algo construído, "algo que não é dado, nem se encontra escondido em alguma região" interna, "sob a superfície social" (Angier, 2007) – conceito especialmente acolhido por artistas da segunda metade do século XX. A Condessa de Castiglione não só usou a fotografia como um veículo para a sua "autobiografia ficcional" (Appraxine e Demange, 2000), como, de fato, "investiu em si mesma como imagem" (Solomon-Godeau, 1986), em um ato de autoconstrução que remete a artistas contemporâneos, como Sophie Calle e Cindy Sherman.

⁴⁸ Metternich (1922), *Correspondance*, 9 March 1866, p. 65.

⁴⁹ Se observarmos, atentamente, percebemos que este acréscimo foi colocado manualmente (desenho/pintura) sobre a fotografia, deixando transparecer o leque sob o retoque.

3.3.1.2. Hoje

Se, desde o início da Era Moderna, o homem começa a se desvincular da identidade social e da presença (monitoramento restritivo) de Deus, atualmente, vamos encontrar um novo ser, ciente da complexidade e profundidade de sua individualidade – um sujeito passível de interesse e capacidade para se autoanalisar e distinguir-se dos demais. Este indivíduo contemporâneo não é apenas capaz de diferenciar-se dos demais, como também está inteirado de que sua identidade pessoal está sujeita a constantes transformações (voluntárias e/ou involuntárias). O conhecimento desta flexibilidade identitária tanto facilita a manipulação da própria imagem, quanto viabiliza o tráfego do sujeito por variados tipos de grupos sociais, através do uso de máscaras condizentes com os padrões vigentes em cada um desses grupos.

Talvez, como uma maneira de afirmar (e de refletir sobre) a mobilidade identitária do sujeito, atualmente, há artistas que se dedicam especialmente à produção de imagens ‘autorreflexivas’, em que o corpo (próprio do autor) se mescla com o fundo (contexto sociocultural). Como não seria possível aqui, enumerar e comentar a obra de tantos autores, foram escolhidos três nomes contemporâneos para serem abordados/comentados neste capítulo. Coincidentemente ou não, os três artistas são emigrantes (saíram de suas pátrias para viverem, como estrangeiros, em outros países).

*

Desde 2003, o artista de origem sul-coreana, Chan Hyo Bae (nascido em 1975 e residindo em Londres, desde 1993), tem se dedicado à produção de autorretratos, a partir (inclusive) da iconografia da linhagem das rainhas britânicas. Recém-chegado de seu país natal e com dificuldades para lidar com a discriminação étnico-cultural, ele se propõe a fotografar-se de forma a assemelhar-se a tais figuras aristocráticas. Curiosamente, em cada uma das representações, Bae carrega algum objeto característico de seu país natal – um leque de papel com inscrições em coreano (Fig. 24), uma garrafa de saquê, um anel com uma pedra típica da Coreia (Fig. 23), e assim sucessivamente.



Figuras 23 e 24 – Bae. Da série *Existing in Costume: números 1 e 5*, 100x80 cms, 2007⁵⁰

Tais elementos simbólicos, associados à figura desta ‘nova antiga dama britânica’ de feições orientais, resultam em um hibridismo desconcertante. Apesar de o artista se dispor a experimentar uma nova identidade, não abandona de todo, algo de sua natureza cultural, como se temesse perder-se em um jogo perigoso – um exame de poder que problematiza os conceitos de gênero, raça, cultura e classe social.

Podemos afirmar que os retratos de Bae sejam representações reveladoras da individualidade pessoal do artista? Se formos considerar o termo ‘individualidade’ como algo relacionado à personalidade do sujeito ou com a sua origem étnico-cultural, ou ainda, com o gênero masculino a que pertence o artista, provavelmente, a resposta seria ‘não’. Entretanto, me parece legítima a sua busca por um câmbio identitário e, neste sentido, os seus retratos indicam o desejo do autor por uma nova identidade (a britânica), tomando como modelo um precioso ícone da sociedade inglesa: a própria rainha (melhor dizendo, a linhagem das rainhas).

Talvez seja importante, neste momento, lembrar que a identidade nada mais é que uma criação do imaginário (individual ou coletivo), e que, sob nenhuma hipótese, encontra-se vinculada ou associada à essência [interioridade] do sujeito (se é que podemos conceber a

⁵⁰ Fonte das duas imagens: <http://www.purdyhicks.com/artists/chan-hyobae/chan-hyobae_11.php>. Acesso em: 17 set. 2011.

existência da ‘essência’⁵¹). Assim, como uma construção do imaginário (uma imagem), a identidade é passível de câmbios, alterações, reconstruções e desconstruções. E ciente de tais possibilidades, Bae, através de sua obra, vai de encontro a novas imagens (de si) que o identifiquem como um membro (cidadão) da comunidade inglesa.

*

Bourriaud (2011) detecta o surgimento de um novo indivíduo contemporâneo, denominado por ele de “radicante”. Este novo sujeito, diferentemente do indivíduo modernista que buscava sua origem (raiz única e fixa), se mostra disposto a adaptar-se a novos territórios, aonde vai lançando raízes, na medida em que se fizer necessário e conveniente. O radicante, assim, se desenvolve de acordo com o solo que o acolhe. O autor (idem, p.50) esclarece:

O adjetivo *radicante* qualifica o sujeito contemporâneo dividido entre a necessidade de um vínculo com seu ambiente e as forças do desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro. Ele define o sujeito como objeto de negociações.

Para Bourriaud, a arte contemporânea disponibiliza novos modelos a esse novo sujeito em constante trânsito adaptativo, visto que ela constitui um vasto laboratório de identidades. A partir desse conceito, se torna mais claro o entendimento das práticas de artistas como Chan Hyo Bae, assim como de outros que fazem uso de estratégias similares.

*

Outra artista que trabalha (esta, de forma ainda mais inusitada e arriscada) sobre o conceito desse novo sujeito radicante é a coreana Nikki S. Lee (1970), residente em Nova York, desde 1994. A partir da observação de subculturas específicas e de grupos étnicos, Lee adota seu estilo e atitude geral através de roupas, gestos, postura e linguajar, e, dessa forma, em sua nova roupagem (camuflagem), se aproxima do grupo, apresentando-se como artista e deixando clara a sua proposta; embora nem todos acreditem nela ou a levem a sério. Costuma passar várias semanas participando de atividades de rotina do grupo e eventos

⁵¹ Talvez, seja menos problemático, usar o termo ‘interioridade’, em lugar de ‘essência’ – este último tão controverso! De acordo com a psicanálise, no lugar do que se costuma chamar de essência, existe o vazio, recoberto pelo imaginário. No entanto, independentemente do termo usado, nota-se diferenças entre indivíduos pertencentes a um mesmo contexto familiar e/ou cultural. O que, ainda, é assunto em constante debate é a origem da formação do sujeito – seria ela de fundo biológico ou cultural? Ou uma combinação de ambos? Para os religiosos, ainda, deve ser considerado o que é chamado de espírito.

sociais, enquanto algum membro do grupo a fotografa junto aos 'novos amigos', com uma simples câmera "instantânea" automática. Algumas vezes, para reforçar o grau de semelhança entre ela e os membros do grupo no qual pretende se infiltrar, Lee faz dieta para engordar ou emagrecer, pratica musculação, aprende a praticar skate, tem aulas de dança, se submete ao bronzamento artificial, etc.



Fig. 25: Lee. Da série *The Yuppie project*, 61x86.4cm, 2005⁵²

A obra de Lee é subdividida em projetos definidos pelos grupos sociais em que a artista se infiltra. Até o momento, ela já realizou as seguintes séries: *The Drag Queen Project* (1997), *The Punk Project* (1997), *The Lesbian Project* (1997), *Young Japanese (East Village) Project* (1997), *The Tourist Project* (1997), *The Hispanic Project* (1998), *The Yuppie Project* (1998), *The Ohio Project* (1999), *The Swingers Project* (1999), *The Seniors Project* (1999), *The Exotic Dancers Project* (2000), *The Schoolgirls Project* (2000), *The Skateboarders Project* (2000), *The Hip Hop Project* (2001), *Part* (2003) e *Layers* (2007), em que a artista, partindo de retratos dela (desenhos) feitos por artistas de rua mundo afora, sobrepõe as imagens – buscando a multiplicação de representações alheias sobre a sua pessoa (seu rosto, diz ela). Depois disso, realiza o FALSO (segundo ela⁵³) documentário A.K.A. Nikki S. Lee.

⁵² Fonte da imagem: <<http://www.phillipsdepurty.com/auctions/lot-detail/NIKKI-S-LEE/NY040311/265/6/1/12/detail.aspx>>. Acesso em: 09 set. 2011.

⁵³ Fonte: <<http://video.br.msn.com/watch/video/the-creators-project-conheca-nikki-s-lee/1pzofvrh4>>. Acesso em: 03 out. 2011.



Fig. 26: Lee. Da série *The Hip Hop Project*, 2001⁵⁴



Fig. 27: Lee. Da série *The Exotic dancer Project*, 2000⁵⁵.

De acordo com o texto publicado no site do MOCP⁵⁶, a eficácia dos projetos de Lee está diretamente relacionada à aparência final do registro fotográfico. O uso da estética do ‘instantâneo’ – típica da fotografia vernacular – é, em parte, o que nos convence de que a

⁵⁴ Fonte da imagem: <http://webzine.iphos.co.kr/webzine/news/news_read.asp?menu=14&ins_no=981>. Acesso em: 04 out. 2011.

⁵⁵ Fonte da imagem: <<http://saint-lucy.com/essays/on-photography-and-performance3/>>. Acesso em: 11 set. 2011.

⁵⁶ Museum of Contemporary Photography. Fonte: <http://www.mocp.org/collections/permanent/lee_nikki_s.php>. Acesso em: 06 out. 2011.

artista pertence ao grupo de referência, assim como a sua irrepreensível habilidade de lograr a pose correta. Apesar de as fotos serem tomadas por terceiros, Lee mantém o controle da imagem final, na medida em que ela escolhe quando pedir uma foto e, inclusive, em que edita as imagens que são expostas. A impressão da data eletrônica no canto da foto, confere especificidade 'documental' e autenticidade, ao mesmo tempo em que caracteriza a imagem como espontânea e afetiva, como o trabalho de um amador desprezioso. Entretanto, quando expostas em grande formato e emolduradas, dentro do contexto museológico, as fotos revelam a base conceitual de projetos de Lee.

De acordo com Adrian Parr (2010), as identificações projetivas de Lee com 'o outro' exemplificam a 'identidade como representação' e a facilidade com que a identidade pode ser mimetizada e apresentada como genuína. O fato de a artista assumir estilos visuais e gesticular como, por exemplo, negros e hispânicos urbanos, revela como a identidade é uma forma restrita de pensar e agir de acordo com normas fixadas que podem ser 'facilmente' copiadas.

Em uma entrevista, Monty DiPietro (2000) pergunta à artista se sua vivência de múltiplas identidades dentro de seus projetos não poderia, ocasionalmente, fazê-la se sentir um pouco esquizofrênica. Aos risos, Lee responde que não – afirma possuir sua própria identidade; no entanto, pontua que, em cada um dos relacionamentos que estabelece em sua vida pessoal, emerge uma faceta diferente de sua personalidade. Ela diz se portar de forma diferente em relação ao seu namorado, seus pais, amigos, outros artistas, etc.. Na mesma entrevista, ela diz contar com uma série de filósofos orientais entre as fontes de referência para os seus projetos, e comenta que o trabalho a ajudou a descobrir as diferenças entre os paradigmas de identidade ocidentais e orientais. "Nas culturas ocidentais as pessoas tendem a identificar-se de certa maneira, no que diz respeito à forma como elas pensam", diz Lee, "enquanto no Oriente, penso que as identidades das pessoas são desenvolvidas através de seus relacionamentos com outras pessoas". Para DiPietro (idem), a obra de Lee aponta para a maneira como os relacionamentos e o contexto informam sobre as impressões que recebemos das pessoas.

Marriner (2004) observa que a consciência da construtibilidade e das forças de construção de representações expõem a falácia de identidades essencializadas e a inutilidade da busca das "principais causas" de sustentação do ser. Em vez disso, o nosso constante 'tornar-se' é exposto, permitindo-nos desafiar compromissos epistemológicos,

sobre os quais julgamentos sobre o outro são feitos, tais como os estereótipos. Parece que estamos moldados por oposições e hierarquias que são formuladas para determinar a compreensão em termos de alteridade e pelo 'o que' / 'quem' somos, ou não. Nossa compreensão do 'eu' está, portanto, relacionada a certos organismos de conhecimento.

*

O fotógrafo Rafael Goldchain, nascido em Santiago do Chile em 1953, e residindo em Toronto, Canadá, desde 1983, é o autor da série de autorretratos intitulada *I Am My Family*, tendo como referência, retratos de seus ascendentes. Para uma melhor compreensão da obra de Goldchain, é importante que tenhamos conhecimento de que alguns de seus antepassados (judeus poloneses) emigraram para a América do Sul, na década de 1930, enquanto muitos outros morreram na Polônia durante o regime nazista. Perdidos, no turbilhão da guerra e a emigração, se encontravam a maioria dos retratos de sua família.

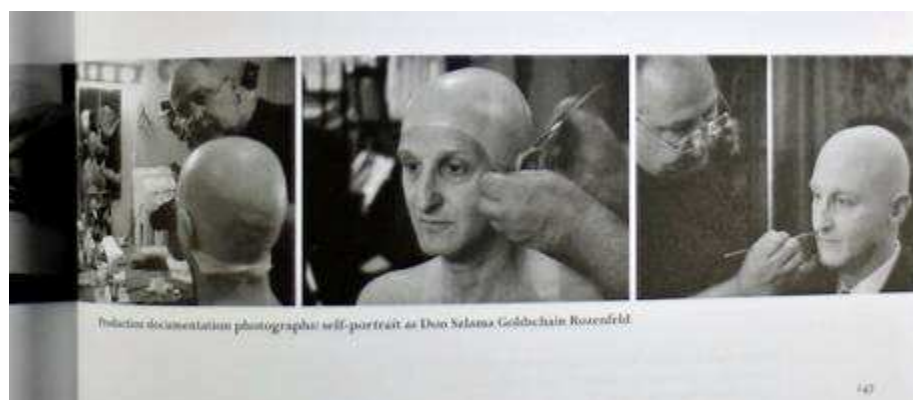


Fig. 28: Página 147 do livro *I Am My Family: Photographic Memories and Fictions*⁵⁷

Karen X. Tulchinsky (2008) explica que o que motivou Goldchain a investir nesse projeto foi o fato de ele não possuir um álbum de família que pudesse mostrar ao filho. A partir dessa constatação, o artista decide construir o álbum, e, para isso, consultou membros mais velhos da família e lhes pediu que lhe enviassem todas as fotos antigas que pudessem encontrar. Ele usou esses retratos como referencial e, após fazer uma pesquisa genealógica, assim como um estudo aprofundado das tendências fotográficas do início do século 20, cuidadosamente reuniu roupas, adereços e solicitou a assistência de maquiador especializado em maquiagem cênica, como pode ser conferido na Fig. 28. Então, como um ator, ele usou

⁵⁷ Fonte da imagem: <<http://www.designersreviewofbooks.com/2009/09/i-am-my-family/>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

técnicas de autorretrato para "se tornar" cada um de seus parentes perdidos, em retratos formais muito bem executados, de acordo com o estilo característico do período histórico em questão.

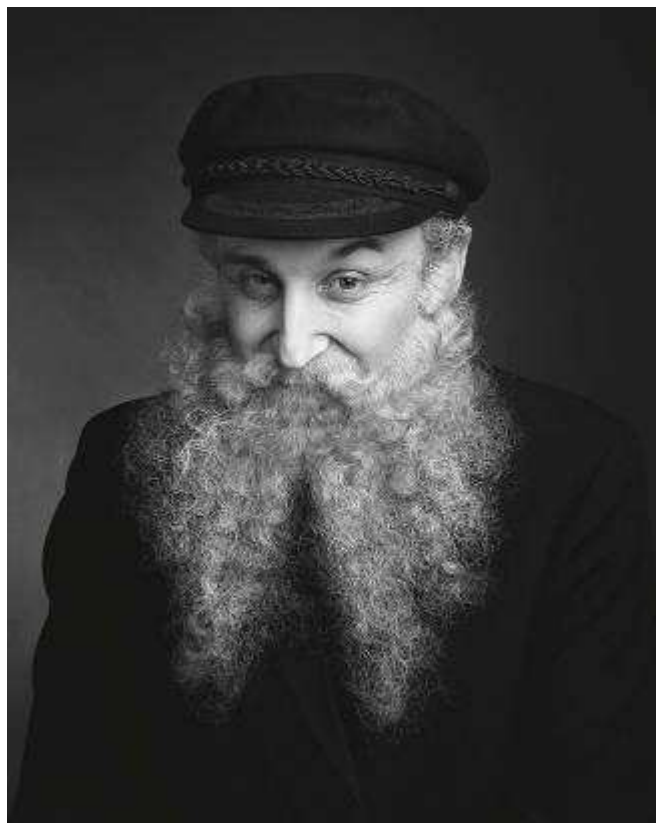


Fig. 29: Goldchain. *Self-Portrait as Mojszes Precelman (older)*, 127x101,6cm, 2000⁵⁸

Entre os primeiros retratos da série, me chama especialmente a atenção o velho de expressão ambígua (Fig. 29), usando barba branca e boné preto. Por alguma razão, ele me cativa e se torna irresistível ao meu olhar. As duas sobrancelhas se portam diferentemente, sendo que a da esquerda é arqueada de forma um tanto diabólica. O conjunto das duas resulta em uma expressão indecifrável e, por sua vez, o olhar do homem exprime um tipo de satisfação, aliada à curiosidade e certa malícia. Vejo nele, inclusive, uma discreta generosidade. A barba anelada, bifurcada e longa, contribui para uma recepção dicotômica do caráter do personagem retratado. Desconheço o retrato que o artista usou como referência para a construção deste personagem, mas, de qualquer forma, o resultado é de grande complexidade, revelando um ser humano fascinante, de múltiplas nuances de humor. Esta imagem

⁵⁸ Fonte da imagem: <<http://www.oborncontemporary.com/catalogue/Rafael%20Goldchain.html>>. Acesso em: 03 dez. 2011.

mostra, além do personagem representado, o artista (ator?) Goldchain, com toda sua habilidade para interpretar papéis de forma tão rica, intensa e convincente.

São muitos os tipos interpretados pelo fotógrafo, entre homens e mulheres de variadas idades e temperamentos. Ele não só partiu de retratos referenciais, como, no decorrer do projeto, começou a criar personagens que, segundo Tulchinsky (ibidem), poderiam ter existido em sua família ou na comunidade onde viviam. O próprio artista⁵⁹ conta que os personagens criados livremente por ele resultam da pesquisa sobre a retratística judaica do leste europeu do período pré-guerra (a 2ª).



Fig. 30: Goldchain. *Self-Portrait as Doña Aida Precelman Ritten de Goldchain*, 101,6 x 76,2cm, 1999⁶⁰

No livro *I am my Family*, Goldchain reúne os retratos (que, eventualmente, também são mostrados em separado), associados ao nome do parente retratado e a uma breve descrição de sua personalidade, como pode ser conferido na Fig. 30, em que, na página da esquerda temos o relato e, na da direita, a imagem, acima das seguintes legendas: “*Self-Portrait as Doña Aida Precelman Ritten de Goldchain*”, e, mais abaixo, as datas e locais de nascimento e falecimento da referente. O resultado, longe de ser uma simples reconstituição da história familiar e de funcionar como uma aparente busca de senso de pertencimen-

⁵⁹ Em entrevista dada a Rosecrans Baldwin. Fonte: <<http://www.themorningnews.org/gallery/i-am-my-family>>. Acesso em: 05 dez. 2011.

⁶⁰ Fonte da imagem: <<http://www.oborncontemporary.com/catalogue/Rafael%20Goldchain.html>>. Acesso em: 03 dez. 2011.

to, a série *I Am My Family*, constitui um jogo afetivo, onde o fotógrafo mescla informações de uma suposta 'realidade' com ficção.

Entre os trabalhos mais recentes da série, há, por exemplo, o retrato de uma noiva circunspecta e um tanto fantasmagórica (Fig. 31), carregando o seu singelo buquê de margaridas. Nesta representação, é possível notar o constrangimento típico de uma camponesa recatada e resignada. Em contraponto, temos um esfuziante tocador de acordeom (Fig. 32) que se diverte, alheio à presença da câmera, como se estivesse tocando para alguém posicionado em um balcão ou janela. Estes dois, assim como tantos outros personagens recriados por Golchain, são dotados de muita personalidade, o que revela o artista como um ator bastante eficaz na interpretação de variados temperamentos.



Fig. 31: Goldchain. *Self-Portrait as Rachele Goldszajn (bride)*, 127 x 101,6 cm, 2005⁶¹.
Fig. 32: Goldchain. *Self-Portrait as Szmul Goldstein (acordeom)*, 60,96 x 50,8 cm, 2008⁶²

Para Tulchinsky (ibidem), do ponto de vista político-sociológico, este projeto poderia ser recebido como uma reflexão profunda sobre o genocídio, a história perdida, a importância (para a psique) de se conhecer as próprias raízes e sobre o lugar vital que a arte e a histó-

⁶¹ Fonte da imagem: <<http://www.oborncontemporary.com/catalogue/Rafael%20Goldchain.html>>. Acesso em: 03 jan. 2011.

⁶² Fonte da imagem: <<http://www.oborncontemporary.com/catalogue/Rafael%20Goldchain.html>>. Acesso em: 03 jan. 2011.

ria asseguram à imaginação humana e ao processo de cicatrização. A autora ainda chama nossa atenção ao fato de que a família Goldchain pertencia a um grupo étnico específico e viveu um momento especial na história, mas sua história tem se repetido em outras comunidades culturais e em outros momentos da nossa história coletiva.

De acordo com Rosa Severino (2009), Octavio Paz (2002) descreve a existência do homem como uma rede de relacionamentos de interseção. Segundo Paz, a identidade do homem estaria vinculada a um contexto social e cultural bastante amplo. Goldchain escreve sobre como retorna à sua nativa América do Sul, para documentar as memórias fotográficas desta viagem. Fotos de vários momentos importantes de sua viagem lhe inspiraram a embarcar em uma jornada pessoal de autodescoberta através da redescoberta de sua terra natal, após anos de ausência. Severino ainda cita Michael Torosian (2002), a fim de esclarecer que Rafael se debruçou sobre uma investigação sobre a sua herança e sobre si mesmo, e ao longo do percurso, ele adquiriu, inclusive, um novo senso de pertencimento.

Severino (ibidem) cita um depoimento do próprio Goldchain, em que ele explica a estrutura de seu projeto artístico para estabelecer um pacto com o espectador. Em seu depoimento, o artista confirma que o projeto que empreende em *I am my Family* reflete seus esforços atuais para construir uma auto identidade, através da filiação genealógica. O que resulta dessa investigação é uma coleção de 56 'retratos de família' reunidos em um álbum. A maior parte dos seus retratos fotográficos vem acompanhada por uma breve narrativa que apresenta o membro familiar retratado e nomeia a relação parental entre o artista e o referente.

Como vimos acima, o artista se propõe a construir sua própria identidade, a partir da identidade familiar. Podemos conceber a ideia de 'identidade familiar'? Ora, identidade não é transmitida geneticamente e, naturalmente, os membros de sua família representados por ele, possuem identidades muito singulares. Assim, não penso que se possa conceber a possibilidade de um denominador (identitário) comum dentro da família Goldchain – a ideia é bastante reducionista; logo, me parecem um contrasenso os supostos esforços do artista em espelhar-se em uma profusão de referenciais tão diversos. É fato que a formação do sujeito está diretamente relacionada ao contexto familiar/social em que ele se situa; no entanto, referências fotográficas de antepassados parecem constituir dados um tanto remotos para influir em qualquer espécie de definição do 'eu'. De qualquer forma, Goldchain se refere à

questão da 'identidade' que, por sua vez, não possui nenhuma relação profunda com a 'interioridade' do indivíduo.

O próprio artista⁶³ afirma que, em cada um desses seus retratos, existem pelo menos dois objetos: o antepassado sendo revivido, e ele mesmo, como *performer*. E explica: "Estes dois sujeitos pairam como fantasmas dentro da foto, forçando o espectador a se deslocar entre eles, nunca sendo capaz de ver ambos ao mesmo tempo"⁶⁴. Ou seja, ele tem ciência da presença do 'outro' (um personagem) e de sua própria presença cênica (relativa à representação teatral), logo, o objeto de investigação não é o próprio Goldchain (o ator), e sim o personagem – o que parece ser o suficiente para descaracterizar as imagens como autorretratos flexivos (autorretratos).

3.4. Problematização e hipótese

No tópico anterior deste capítulo, foram comentados trabalhos de três artistas contemporâneos: Chan Hyo Bae, Nikki S. Lee e Rafael Goldchain – sendo que todos eles usam seus próprios corpos para construir representações identitárias. São artistas visuais (leia-se *performers*) que se aventuram na arte da interpretação de personagens, na medida em que, cada qual a sua maneira e medida, representa 'o outro'. No caso de Bae, a linhagem das rainhas britânicas; em Lee, temos os tipos étnicos urbanos, encontrados na sociedade culturalmente estratificada americana; e, finalmente, Goldchain que incorpora seus ascendentes familiares.

Com que gênero de imagens estamos lidando? São fotografias que, em uma primeira leitura, podem ser recebidas como autorretratos, pelo fato de que os autores usam seus próprios corpos como suporte para as representações, mas que, após uma avaliação mais criteriosa, deixam dúvidas sobre sua categoria.

Minha hipótese é de que tais retratos (pois retratos são, mesmo que imaginários) refiletem muito mais o universo alheio do que a individualidade de seus autores. Recapitulemos: no tópico 2.3. "O autorretrato", eu parto do princípio de que o autorretrato seria uma

⁶³ Fonte: <<http://www.designersreviewofbooks.com/2009/09/i-am-my-family/>>. Acesso em: 12 nov. 2011.

⁶⁴ [These two subjects hover like ghosts in the photo, forcing the viewer to move between them, never able to see both at once.]

imagem representativa da individualidade de seu autor; e que, assim como o retrato genérico, busca revelar particularidades do retratado, valorizando sua singularidade, em detrimento do típico. Bem, a partir desse pressuposto, os trabalhos tratados desses três artistas não se enquadram na categoria 'autorretrato'. Daí, a questão: estaria, este tipo de imagem, inaugurando uma nova categoria de retrato, ainda por ser nomeada? É possível que sim...

Esta nova categoria, antes de tudo, parece ser uma reflexão sobre a flexibilidade, transitoriedade e fragilidade das noções de identidade, dentro da pós-modernidade – contexto denominado de “sociedade líquida”, por Zigmunt Bauman (2003)⁶⁵, em tese muito análogo a do “sujeito radicante” de Bourriaud (já citado neste capítulo).

Para Bauman, “tudo está agora sempre a ser permanentemente desmontado, mas sem perspectiva de nenhuma permanência” (idem, p. 5). O autor conta que Sartre recomendava que todos tivessem um projeto de vida e, a partir da definição do que quisessem ser, fosse determinado um programa a ser cumprido. Ele defende a existência de diferenças culturais entre o momento histórico em que o francês fez essa proposta e o nosso mundo fluido, onde já não há perspectivas de estabilidade para o sujeito. Bauman (ibidem, p. 6) compara:

Na época da modernidade sólida, quem entrasse como aprendiz nas fábricas da Renault ou Ford iria com toda probabilidade ter ali uma longa carreira e se aposentar após 40 ou 45 anos. Hoje em dia, quem trabalha para Bill Gates por um salário talvez cem vezes maior não tem ideia do que poderá lhe acontecer dali a meio ano! E isso faz uma incrível diferença para todos os aspectos da vida humana.

De acordo com o filósofo, atualmente, tudo é temporário. Daí, ele ter sugerido a metáfora da “liquidez”, a fim de caracterizar a pós-modernidade, a qual, tal como os líquidos, se caracteriza pela incapacidade de manter a forma. “Agora, as coisas todas – empregos, relacionamentos, *Know-hows*, etc. – tendem a permanecer em fluxo, voláteis, desreguladas, flexíveis”, conclui.

É nesse contexto descrito por Bauman, que surge um novo indivíduo com autonomia para assumir diferentes identidades ao longo da vida – o “sujeito radicante” de Bourriaud, capaz de se deslocar e adaptar-se às mais diversas realidades. Penso que seja sobre este objeto que os trabalhos dos três fotógrafos tratem; no entanto, não se deve ser ingênuo a

⁶⁵ Em entrevista concedida a Maria Lúcia Garcia Palhares-Burke, publicada no caderno “Mais!” da Folha de São Paulo de 19/10/2003, pp. 5/9.

ponto de, por exemplo, receber os retratos produzidos por Nikki Lee, como representações da individualidade do 'sujeito Lee', mas sim de mutações identitárias intencionais, provocadas pela própria artista. Ela, como uma *performer*, se propõe a disfarçar-se de tipos que se confundem com outros componentes do grupo social em que ela se infiltra, e essa ação nos faz pensar sobre a facilidade com que a identidade pode ser assimilada e simulada; mas, como a própria artista afirma, ela tem a sua própria maneira de ser – o que, evidentemente, implica variadas nuances de conduta. Logo, os retratos apresentados por ela não constituem representações de sua própria individualidade.

Para tentar esclarecer a diferença entre ator e personagem, cito o caso da atriz Glenn Close, interpretando a Marquesa de Merteuil - personagem do filme *Ligações Perigosas*. A atriz tem a sua própria maneira de interpretar e isso parece ser inegável; no entanto, o que está em pauta, durante a representação, não é a individualidade de Close, e sim a complexidade perversa da personalidade da marquesa. Logo, não seria justo recebermos uma imagem do filme como representativa da individualidade da atriz. Caso fosse produzido um filme sobre Glenn Close e a própria fosse convidada para interpretar seu próprio personagem, teríamos uma representação ('um retrato') da própria atriz. Da mesma forma, não devemos, por exemplo, buscar singularidades da pessoa de Nikki S. Lee em seus retratos, pois, da mesma maneira que Close interpreta seus personagens, a artista coreana também interpreta os seus. Claro que há algumas diferenças fundamentais entre o trabalho das duas – uma delas, que parece ser um tanto determinante, é o fato de que Close, como atriz, trabalha a partir de um *script*; no caso de Lee (uma *performer*), há só improvisação e risco.

As razões que levam uma artista como Lee a trabalhar com a encenação identitária, deixando que sua própria imagem se mescle com a do 'outro', não tem nenhuma relação com o que já foi tratado neste texto, sobre a incapacidade do homem pré-moderno para se diferenciar do contexto cultural, isolando-se como indivíduo. Hoje, cientes da relativa autonomia do sujeito e do poder da máscara identitária, vários artistas têm se proposto a refletir sobre 'identidade como imagem' e, dessa reflexão, surgem os desconcertantes jogos de máscaras. E, no caso dos artistas Sherman, Bae, Lee e Goldchain, as máscaras não revelam o 'eu', mas, ao contrário, representam o 'outro' – social, familiar, iconográfico ou lendário, mas, invariavelmente, o 'outro' – mesmo que filtrado pela mentalidade e afetividade dos artistas *performers*. E este outro nada mais é que o sujeito da alteridade.

4. CINDY SHERMAN: um lugar para o outro

Um estranho orgulho leva-nos não somente a possuir o outro, mas a forçar seu segredo, não somente a ser-lhe caro, mas a ser-lhe fatal.

A rede do outro é utilizada como forma de você se ausentar de si mesmo. Você só existe no rastro do outro, mas sem que ele saiba, na verdade você segue seu próprio rastro, quase sem saber.

Jean Baudrillard.



Fig. 33: Sherman. *Untitled #211*, 94x78cm, 1989⁶⁶

⁶⁶ Fonte da imagem: DURAN, Régis. *Cindy Sherman*. Paris: Flammarion SA/Éditions Jeu de Paume, 2006.

O principal objetivo deste capítulo é investigar sobre a questão da alteridade, tratada nos 'autorretratos' de Cindy Sherman, considerando que as máscaras usadas pela autora possam funcionar como substitutos sintomáticos da negação do ego, em um momento histórico em que a noção de identidade encontra-se tão problematizada. Ainda, há de se levar em conta que a fragmentação e a desconstrução de antigos paradigmas como as noções do real, da verdade, do absoluto e, claro, da autoria, acabaram por produzir uma infinidade de lugares possíveis a serem ocupados (socialmente) pelo sujeito, dependendo de sua disposição e conveniência.



Fig. 34: Sherman, *Untitled #224*, 121x96cm, 1990⁶⁷

⁶⁷ Fonte da imagem: DURAN, Régis. *Cindy Sherman*. Paris: Flammarion SA/Éditions Jeu de Paume, 2006.

Quando optei por fazer uma reflexão sobre os retratos de Sherman, não tinha conhecimento de que sua obra fosse tão amplamente comentada, dentro de uma rica bibliografia que reúne textos dos mais diversos teores de abordagem estética, sociológica, psicanalítica e antropológica. E sendo seu trabalho alvo de tantas discussões, por que insistir em minha pesquisa? Por uma questão de necessidade de compreender uma determinada estratégia usada por ela e que está, intimamente, relacionada ao meu próprio trabalho de arte.

E que estratégia seria essa que tanto me interessa e intriga? É aquela usada para se discutir o 'outro', a partir do 'autorretrato'; ou seria uma busca pelo entendimento de si mesmo, através da especulação sobre o 'outro'? E mais, quem seria esse 'outro' e por que de se estabelecer uma relação tão simbiótica entre o 'meu' e o 'do outro'? Estas são algumas das questões que tentarei avaliar ao longo deste capítulo.

4.1. Quem é Cindy Sherman?

De acordo com Jerry Saltz (2008), Sherman é a personalidade que tem inspirado milhares de teorias – a mais reconhecida, mais influente, menos criticada e mais celebrada artista, desde Bruce Nauman. Para Saltz, a fotógrafa possui uma mente de inclinação perversa, cujos poderes de observação e de construção de paródias resultaram em uma galeria de arquétipos, seres imaginários, estranhos dementes, seres fantasmais, personagens históricos e pessoas observadas no cotidiano.

Dona de uma carreira bastante linear e coerente, Sherman se dedica ao projeto iniciado em meados dos anos 1970. Basicamente, o seu trabalho consiste em fotografar a si mesma, em busca da caracterização de tipos sociais, em sua maioria, femininos. Pelo que me consta, esse projeto só é interrompido entre 1986-1989, quando a fotógrafa, alegando estar cansada de se fotografar, e se recusando a usar outras pessoas como modelos, passa a investir na produção da série *Disasters*, em que cria cenas de teor surreal-grotesco, nas quais o corpo humano é substituído por bonecos (inteiros ou desmembrados), em composições que combinam vaginas, pênis, seios e outros objetos oriundos de sex shops – resultando em *assemblages* desconcertantes.

No livro *Cindy Sherman: Retrospective* (1997) há uma ilustração interessante (Fig. 35) – é um apontamento de punho da própria artista, em que ela busca uma alternativa de as-

sunto a ser abordado, diante de seu desinteresse (temporário) em seguir usando a si mesma, como modelo. Ela escreve: “O que eu poderia fazer, quando quero parar de usar a mim mesma (referindo-se a sua figura como modelo) e não quero ‘outras pessoas’ nas fotos?” E, em seguida, responde com algumas alternativas que lhe ocorrem: “bonecos, fotos de outras pessoas (dentro da foto), partes do corpo (sem o rosto), sombras, cenas vazias (sem pessoa nenhuma), usar máscaras, borrar o rosto”. Este depoimento que antecede a série *Disasters*, *me parece* interessante por revelar o processo de busca de um artista, em um momento de crise. De qualquer forma, esta série de trabalhos não está dentro do foco desta pesquisa, e se está sendo citada, é por uma necessidade de localizar uma exceção, dentro de uma produção tão coesa.

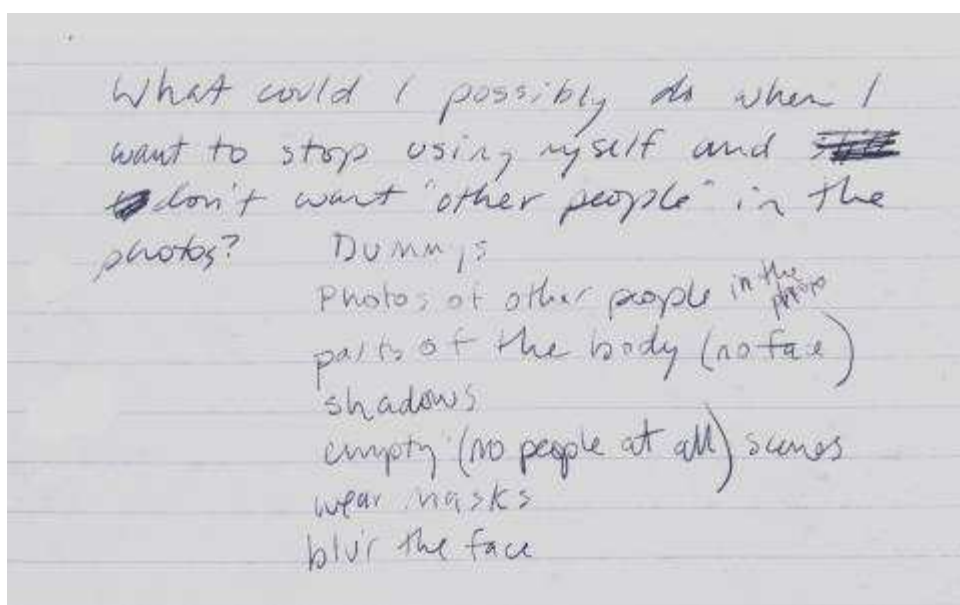


Fig. 35: Sherman. Anotação da artista, s/d ⁶⁸.

Com o propósito de compreendermos um pouco as razões que levaram Sherman a referenciar de forma tão contundente o universo do cinema, vamos buscar em suas próprias palavras, pistas para este entendimento. Segundo a artista (2003), ela foi uma criança solitária, criada no interior dos Estados Unidos. Muito reservada, preferia assistir aos filmes na TV, a socializar-se. Amante do filme *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, declara sua fascinação pelas cenas vistas através das janelas vizinhas a do personagem de James Stewart, e explica esse fascínio: “você não sabe muito acerca de nenhum daqueles personagens, assim, você tenta sentir-se naqueles fragmentos de suas vidas”.

⁶⁸ Fonte da imagem: *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames and Hudson, 1997.

Como a grande maioria das pessoas, Cindy foi, desde a infância, nutrida por comerciais de TV, revistas, cinema – meios que lhe revelaram o mundo. Na opinião de Francesco Stocchi (2007, pp. 6/7), “os filmes lhe revelaram as várias (mas não diversificadas) identidades oferecidas pela cultura americana, em acentuado contraste com o que a artista começava a observar por si mesma”. Penso que o autor tenha usado a expressão “não diversificadas”, querendo dizer que, apesar da variedade dos tipos oferecidos, de fato, não havia uma diversidade que correspondesse aos tipos observados na ‘vida real’. Ele defende que tais discrepâncias afetaram a identidade da própria artista que, desde criança, sentiu necessidade de distinguir-se dos padrões, pois não se situava dentro desse contexto cultural. Segundo ele, Cindy teria logrado essa distinção, através das alterações em sua *persona*, de forma mais divertida do que cuidando da aparência de sua *Barbie*. O álbum de fotos produzido durante a faculdade, intitulado *A Cindy book*, teria sido um claro sinal de sua necessidade de representar diferentes lados de si mesma. “Transformando impulsos pessoais em formas artísticas dotadas de mensagens universais, ao longo dos anos, Sherman tem criado a *Comédie humaine*, onde criador e espectador se encontram”. A dualidade entre realidade e ficção, afirma Stocchi, teriam levado a artista a conceber um mundo imaginário inspirado por seu entorno. Os espectadores, por sua vez, podem ver a si mesmos, projetados nas construções da artista.

Abro, aqui, um parêntese para uma breve analogia. No seriado americano da década de 1960, intitulado *Missão Impossível*, temos um caso curioso: o personagem *Rolling Hand*, interpretado pelo ator Martin Landau – também conhecido como *o homem de um milhão de faces* – fabrica as máscaras que veste, com o objetivo de se fazer passar por outros personagens. Para parecer ainda mais convincente, até mesmo a voz do ator Landau passa a ser a mesma do personagem referencial. Temos aqui, um caso de simulacro perfeito. O mesmo não ocorre na maioria das imagens de Cindy Sherman; sim, pois, a partir do início dos anos 1980, quase sempre, ela passa a enfatizar em seus personagens, características que são detectadas como falsas, deixando claro o jogo de encenação de identidade.

Se a artista não trabalha a partir dos mesmos propósitos de Hand, ela nos faz pensar em outro personagem (neste caso, literário). Seria Sherman, assim como a clássica *Madame Bovary*, uma criatura tecida a partir da trama de todos os romances (no caso de Sherman, os filmes) que ela já consumiu? Assim, Rosalind Krauss (2006, p. 98) sabiamente sugere que,

assim como Feuerbach, Cindy está ciente de que “somos aquilo que comemos”⁶⁹.

Quando nos colocamos diante de retratos, é natural criarmos expectativas sobre a revelação (desmascaramento?) de particularidades do retratado, mas no caso dos supostos autorretratos de Sherman, se quisermos ter acesso a sua pessoa, teremos que consultar o lado côncavo da máscara, partindo da hipótese de que Cindy não se encontra na face convexa das máscaras que representa. Se, em um passado recente, eu recebia suas imagens fotográficas como autorreflexivas, hoje, estou convencido de que devo reavaliá-las e considerar a possibilidade de que Sherman (como obra) seja um lugar público, onde, talvez, não haja indícios da individualidade da autora, que não sejam aqueles próprios da autoria.

4.2. O contexto cultural em que Sherman atua

Stocchi (2007) situa a artista dentro da geração que trabalhou em favor da libertação dos paradigmas modernistas e abarcou formas de expressão intimamente relacionadas aos meios de comunicação de massa. Longe de romperem com as tradições artísticas, esses artistas trabalharam sob a influência do Surrealismo, Arte Pop, Arte Conceitual e Body Arte. Essas ideias foram apresentadas por Douglas Crimp, no notável e revelador ensaio⁷⁰ usado como introdução à exposição *Pictures* (1977). O crítico foi um dos primeiros a expressar o conceito de Pós-modernismo, tendo observado a presença de um grande número de artistas que escapavam da autorreflexão e do formalismo na arte (propostas típicas do modernismo), caminhando em direção da livre apropriação de imagens e símbolos que permeiam a sociedade.

De acordo com Stocchi (ibidem), naquele momento, a individualidade foi exaltada pela valorização estética, sustentada pela estabilização do sistema capitalista e por certa expansão cultural da liberdade pessoal. As pessoas estavam bastante alardeadas sobre o possível uso de máscaras, com a finalidade de representarem diferentes ‘eus’. O autor explica que os anos oitenta viram o mascaramento tornar-se bastante difundido nos meios de comunicação e na indústria do entretenimento, com extravagâncias estéticas e um desmedido culto ao corpo. A popularização da cirurgia plástica possibilitou que as pessoas repre-

⁶⁹ Máxima do filósofo Ludwig Feuerbach (Século XIX).

⁷⁰ Douglas Crimp. *Pictures*, Cambridge: The MIT Press. October 8. (pp.75/88).

sentassem a si mesmas, de maneiras que sempre haviam sonhado, e elas estavam cada vez mais encorajadas a fazê-lo. Nos anos que seguiram essa busca estética, novos instrumentos surgiram para habilitar as pessoas a distinguir suas identidades ou criar outras novas (tome-mos como exemplo, os *Chat rooms*, em que as pessoas se sentem livres para assumir as mais diversas e improváveis identidades).

Este esclarecimento, por parte de Stocchi, não só nos ajuda a compreender o contexto cultural em que Sherman atua, mas também, de certa forma, justifica as práticas de mascaramento, trabalhadas pela artista.

Não é tão recente o conceito da fragmentação do 'eu' e das práticas de sublimação e manifestação de nossas variadas facetas e, inclusive, de nossas fantasias de ser aquilo (ou aquele) que não somos. Além de festas pagãs, como o carnaval, quando temos a oportunidade de escolhermos nossas máscaras sem constrangimento, a arte se mostra (inclusive) como um profícuo lugar para idealizações (invenções e construções imaginárias do que difere do 'real'). Recordo-me de quando li as palavras de Sherman (2003) ao afirmar que a arte, para ela, é uma maneira de continuar fazendo aquilo que, desde criança, gostou de fazer – maquiarse, “uma forma divertida de parecer diferente”, fantasiarse e representar. Eu gostaria de enfatizar o termo 'DIFERENTE', a fim de defender meu ponto de vista: ela não se traveste para se revelar, mas para se distanciar de sua própria imagem.

Poderíamos nos deter um pouco mais na tentativa de descrição e análise das mudanças de paradigmas, ocorridas no início dos anos 1980, no entanto, não creio que este capítulo, por sua brevidade, nos permita fazê-lo. Dessa forma, procuraremos nos aprofundar em nosso principal objeto – a obra de Sherman.

Kaja Silverman (2006) questiona o alarde provocado pelo pensamento de Guy Debord, através de seu livro *A sociedade do espetáculo*, em que o francês defende a ideia de que hoje somos mais dependentes da imagem do que em qualquer outro período histórico anterior. Segundo Debord, “Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação.” Para Silverman, na realidade, não houve período histórico em que o acesso das pessoas à identidade e ao mundo não fosse mediado pela representação. Segundo ele, o que nos difere das gerações anteriores não é nossa preocupação com o visual, mas sim a acusação dele (do visual) pelo olhar da câmera. E eu pergunto se pelo fato de, hoje, lidarmos com o monitoramento da câmera, não estaríamos mais preocupados com o visual e com as aparências, de forma geral.

De qualquer forma, independentemente da importância que a imagem possa ter tido antes do advento da fotografia, é inegável a revolução dos costumes e da consciência que ganhamos em relação ao poder da imagem, após o advento da imagem técnica. O próprio Debord inicia seu livro (2007), com uma citação do filósofo alemão Feuerbach: “E sem dúvida, o nosso tempo prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser.” Apesar do texto de Feuerbach ter sido escrito no século XIX, não poderia descrever, de forma mais clara, o cenário pós-moderno. Sim, parece ser neste palco de artificialidades, que Cindy encontra o lugar para suas encenações tão bem logradas, a ponto de deixarem tantos espectadores fascinados. No entanto, muitos de nós ficamos confusos e ansiosos, em busca do original – esteja ele no cinema (também uma representação), em imagens publicitárias ou na História da Arte. E, ainda, há casos em que se tenta associar os personagens criados à identidade da própria artista, provavelmente, pelo fato de se tratarem de fotografias – o que incita a maioria dos espectadores a receberem as imagens como algum tipo de registro do real.

4.3. Os 'autorretratos' de Cindy Sherman



Fig. 36: Cindy Sherman, *Untitled #299*, 122x81cm, 1994⁷¹

4.3.1. Dos propósitos do Projeto Sherman

Por que Cindy Sherman empresta seu corpo a (supostas) recriações de cenas do cinema, de fotos publicitárias e de pinturas clássicas? Se é que podemos falar de existência de objetivos, dentro do fazer artístico; qual seria o objetivo de Sherman ao representar tão diversos tipos, através de seus controversos retratos? Estaria ela, apenas, emprestando seu corpo (como um manequim que se presta a vestir o que lhe couber), com a finalidade de desmitificar os diferentes papéis representados (sobretudo) pelas mulheres, dentro da cultura contemporânea?

⁷¹ Fonte da imagem: DURAN, Régis. *Cindy Sherman*. Paris: Flammarion SA/Éditions Jeu de Paume, 2006.

Sua obra propõe a discussão de padrões tipológicos que o cinema localiza e divulga, paralelamente, ao que nos é inculcado através das campanhas publicitárias e de outros meios de comunicação de massa, trazendo à tona paradigmas presentes, não somente no imaginário da própria artista, mas no inconsciente coletivo de forma massiva – tanto na mente de mulheres, quanto na de homens. Certamente, o cinema, tão apreciado pela artista, a auxiliou na identificação de tais tipos. No entanto, o cinema é apenas uma das formas de representação de estereótipos que habitam o conteúdo imagético e simbólico do inconsciente coletivo do homem ocidental contemporâneo.

Poderíamos sinalizar a investigação sobre a identidade tipológica, como sendo o principal objeto da artista? Uma espécie de pesquisa pseudocientífica, atualizando (dentro dos moldes pós-modernos) a proposta de August Sander⁷², onde a própria Sherman corporifica a diversidade de modelos sociais verificados em nossos tempos? Se acaso Sander vivesse em nossos dias, talvez decidisse poupar os inúmeros modelos e passasse a produzir seu glossário tipológico a partir de sua própria figura. Mas, claro que estou fazendo uma especulação projetiva, pois, evidentemente, a estratégia usada por Sherman é apenas uma das muitas passíveis de serem usadas por artistas contemporâneos que trabalham sobre a questão tipológica.

Em alguns depoimentos⁷³ dados pela fotógrafa, ela afirma e reafirma sua dificuldade para trabalhar em equipe (de forma colaborativa). Parece que ela sente necessidade de manter tudo sobre o seu controle. Mesmo hoje, depois de alcançar grande sucesso de crítica e mercado, ela se recusa a ter um assistente de estúdio, que pudesse ajudá-la nos ajustes de iluminação, e ainda na produção dos figurinos e maquiagem. Sherman diz que isso facilitaria a produção das fotografias, mas que não sabe trabalhar em equipe. Ela cita casos em que tentou com que outras pessoas posassem em seu lugar, mas que não sabia como fazer para que o modelo captasse o sentimento e a expressão pretendida para o personagem. Bem, considerando que a própria fotógrafa menciona haver tentado a substituição de sua presença por outro modelo, fica claro que ela já cogitou esta possibilidade e que, não fosse sua dificuldade de trabalhar em parceria e de dirigir o modelo, poderia usar outro corpo que não

⁷² O fotógrafo alemão é reconhecido por sua extensa pesquisa tipológica, através dos retratos naturalistas que começa a realizar a partir dos anos 1920 e que culminam na série *Homens do Século XX*. Nesta série, ele pretende mostrar um corte transversal da sociedade, durante o República de Weimar. A série é dividida em sete seções: o Agricultor, o Comerciante qualificado, a Mulher, Classes e Profissões, os Artistas, A Cidade e as Últimas Pessoas (desabrigados, veteranos, etc.) Em 1945, o arquivo de Sander reunia mais de 40.000 imagens.

⁷³ *The Making of Untitled: Cindy Sherman.in: The Untitled Film Stills: Cindy Sherman. Nova York: Moma, 2003 e a entrevista A woman of parts, concedida a Noniko Fuku. Art in América, June, 1997. [entre outros].*

fosse o seu próprio. Este argumento reforça a minha hipótese de que, independentemente do fato de quem pose para os retratos, o objeto representado nas imagens não seria ela mesma. Se insisto em categorizar seus retratos, é por pensar que seja importante esclarecer que os personagens criados por Sherman não constituem representações de faces da própria artista.

Em meu entendimento, seus personagens são construídos a partir de códigos que habitam o imaginário da artista. Que códigos seriam esses? Os mesmos usados por todos nós, na identificação e classificação dos indivíduos, segundo os padrões tipológicos – o intelectual, a dona de casa, a madame, o punk, o cinéfilo, a romântica, a vadia, o bandido, a boa moça, o gay, a aristocrata, o pilantra, e tantos outros tipos que a cultura nos ensina a identificar (e discriminar). Parece-me bastante lógico que nos identifiquemos com alguns dos inumeráveis tipos decodificáveis; no entanto, me parece inconcebível que um único indivíduo se identifique com ‘todos eles’. A ação de Sherman consiste em interpretar os personagens criados por ela, assim como faria um ator; sendo que, no caso dela, as figuras do teatrólogo, diretor e ator (intérprete) se fundem em um único criador. E convenhamos: não se deve confundir um ator com os personagens que interpreta ao longo de sua carreira.

Considero importante o fato de seus retratos não receberem títulos que não sejam meros números identificadores precedidos pelo nome da série – exemplo: *History Portraits #329*. E mesmo os nomes dados às séries não indicam mais que referências impessoais. Dessa forma, a fotógrafa não sugere ao espectador que receba suas fotos como autorretratos, e se, eventualmente, seus trabalhos são recebidos desta maneira, penso que isso se deva à força do hábito que leva as pessoas a associarem a representação do corpo do autor de uma obra à ideia de autorretrato. Pessoalmente, tenho a convicção de que um autorretrato deva envolver algum tipo de esforço em se apontar particularidades de seu autor, diferentemente de meras encenações identitárias que, por sua vez, irão refletir muito mais um determinado contexto cultural que o individual. A partir desta lógica, defendo que Sherman produz ‘falsos autorretratos’, ou ainda, ‘aparentes autorretratos’.

Como observou Grundberg (1999, p. 8), “a autoconsciência de estar dentro de uma cultura baseada na câmera é uma característica essencial da cultura contemporânea que tem sido nomeada de pós-moderna”. Em seus autorretratos, Sherman constrói uma série de máscaras para si mesma. Através desse mascaramento, Sherman desmascara convenções, tanto as relacionadas ao universo do cinema, quanto as que definem a mulher como objeto retratado. A submissão afetada dos seus personagens se refere aos muitos estereótipos as-

sociados a questões de identidade pessoal – masculina e/ou feminina. “Uma vez que ela usa a si mesma como objeto em todas as suas fotografias, nós podemos chamá-los de autorretratos, mas, em essência, eles funcionam como a negação do ego”. E como funciona este jogo? Na medida em que ela se propõe, sucessivamente, a se fotografar mascarada (ou travestida), estaria negando a revelação de sua própria identidade. Vale lembrar que, como já foi colocado no 2º capítulo, a identidade constitui uma imagem que não possui equivalência com a noção de ‘interioridade’ do sujeito.

No entender de Krauss (2006), os personagens de Sherman nos são oferecidos como uma instância da profundidade do próprio ego da artista, tornando-se o veículo através do qual a plenitude da humanidade pode ser projetada e abarcada em todos os seus aspectos. A autora (ibidem, p. 104) cita Peter Schjeldahl⁷⁴, que

entende o significado individual dos Film Stills, como sendo uma fantasia de Sherman (de si mesma em um determinado papel, em geral, impregnado por parte da memória do cinema), com todos os diferentes personagens ressoando juntos para formar a totalidade da individualidade da própria artista, em seu papel oracular. Como ‘nosso’ representante, "o gênio especial de Sherman tem servido para localizar o oráculo, não no ‘lá fora’ do bombardeio da mídia, mas ‘aqui dentro’ de sua própria mente, parcialmente condicionada, e, em parte, original - um sedimento denso, rico de meias lembranças, tons e fragmentos da imagem meiosonhada. Ela tem minado esse sedimento para o campo das ideias, criando um conjunto de novas imagens transpessoais que esclarecem toda a diferença entre o ‘eu’ e a cultura”⁷⁵ (tradução nossa).

Desta forma, Schjeldahl questiona a importância e a determinância do contexto cultural, na formação da imagem do indivíduo. Esta pertinente e oportuna colocação do autor me faz questionar sobre as possibilidades de acesso ao que acreditamos haver de ‘real’ ou ‘genuíno’ no sujeito. E me pergunto: onde se encontra o ‘eu real’? Indefinível, esse ‘eu’ estará disposto de maneira incômoda e em constante processo de mutação, em alguma instância profunda e obscura, de acesso improvável. Se é que podemos conceber a ideia de um ‘eu real’, ele, certamente, estará muito abaixo das camadas (máscaras sociais) que

⁷⁴ Peter Schjeldahl, *The oracle of images in: Cindy Sherman*. New York: The Whitney Museum, 1987 (p.27).

⁷⁵ [understands the individual Film Still's signified to be Sherman's "fantasy of herself in a certain role, redolent usually of some movie memory," with all the different characters resonating together to form the totality of the artist's selfhood in her oracular role as "our" representative: "Sherman's special genius has been to locate the oracle not in the 'out there' of media bombardment but in the 'in here' of her own partly conditioned, partly original mind—a dense, rich sediment of half-remembered, half-dreamed image tones and fragments.... She has mined this sediment for ideas, creating an array of new, transpersonal images that spark across the gap between self and culture.]

Sherman se propõe a vestir – o que faz dela, como sugere Schjeldahl, um oráculo a ser consultado sobre possíveis identidades que a cultura ocidental abarca.

4.3.2. Da suposta referência fílmica, nos retratos de Sherman.

Algumas pessoas me contaram que se lembram do filme de que
uma das minhas imagens é derivada,
mas, na verdade, eu não tive nenhum filme em mente⁷⁶.
Cindy Sherman.

Há controvérsias a respeito das fontes usadas por Sherman, na elaboração dos seus retratos, com exceção, é claro, de alguns dos que se referem a retratos pictóricos clássicos – série produzida entre 1988 e 1990, intitulada *History Portraits*.

De acordo com Grundberg (1999), determinados observadores têm apontado para um possível empréstimo, por parte de Sherman, de imagens subliminares do universo do cinema, televisão, moda, fotografia e publicidade. Segundo ele (ibidem, p. 8): “Alguém pode perceber, por exemplo, certas correspondências entre suas fotografias e fotogramas de filmes publicitários dos anos 1950. No entanto, suas imagens não são empréstimos muito específicos do passado, e sim destilações de tipos culturais”.

A ideia de Sherman trabalhar a partir de *stills* cinematográficos constitui um rumor especulativo, sugerido pela própria artista, a partir do título que ela dá a uma de suas séries: *Untitled Film Stills* (fotogramas de filme sem título). Afirmo tratar-se de um rumor, baseado no depoimento da própria artista (2003), em que declara não se basear em cenas específicas de filmes, nem sequer em atrizes, mas sim nos tipos apresentados e representados por elas (personagens e atrizes). Sobre as prováveis influências, Sherman (ibidem, p.8) comenta:

(...) o #13 (Fig. 37 - nota minha), por Brigitte Bardot, mas é muito mais um tipo Bardot, que uma cópia Bardot. Quando olho para o #16, penso em Jeanne Moreau, pensamento que não sei se me ocorreu quanto tirei a foto – ela foi uma grande influência, assim como Simone Signoret, que também me lembra este personagem. Outras influências foram Sophia Loren, em seus primeiros papéis, como *Two Women* (#35); e, claro, Anna Magnani⁷⁷.

⁷⁶ Epígrafe usada por Rosalind Krauss, em seu texto, 2006.

⁷⁷ [(...) the #13 by Brigitte Bardot. But she's more Bardot type than a Bardot copy. When I look at the #16, I think of Jeanne Moreau, thought that I'm not sure I had her specifically in mind while shooting. (She was a



Fig. 37: *Untitled Film Still #13*, 25.4cmx20.32cm, 1978⁷⁸

Para Krauss (2006), não existe ‘original’, ao qual os *Film Stills* de Sherman se refiram. Não dentro do ‘filme original’, nem em uma foto publicitária e, nem sequer em qualquer outro tipo de ‘imagem’ publicada. A condição do trabalho de Sherman dentro dos ‘Stills’ seria a natureza simulatória do que está contido neles, a condição de ser uma cópia sem original. Bem, penso que seja necessário esclarecermos esta colocação de Krauss. Para ela, os *Films Stills* fazem referência a um original inexistente; sim, pois mesmo que Sherman fizesse referência a algum filme ou personagem particular, o ‘real’ não seria encontrado em nenhum dos dois, visto que ambos – filme e personagem – constituem representações. Daí, a expressão “natureza simulatória”, indicando que a busca de um original, dentro desta série, é infrutífera.

O fato de alguém buscar (talvez induzido pelo título da série) semelhanças entre suas fotos e fotogramas de filmes ‘reais’, acreditando em algum tipo de relacionamento

huge influence, as was Simone Signoret, who I think that character also reminds me of.) Others were Sophia Loren inspired, in her more earthy roles like *Two Women* (#35). And of course Anna Magnani.].

⁷⁸ Fonte da imagem: *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames and Hudson, 1997.

replicativo entre eles (por ter fé na existência do filme referencial), indica que esse alguém comprou o blefe da artista e nunca pensou em desconstruir o mito da referência.

Krauss (1997) demonstra que tanto o filme ‘real’ quanto as fotos de Sherman são representações. Entre eles, não há a relação original/cópia, pois o original não se encontra na representação, mas na ideia da coisa (neste caso, dos tipos) e tal ideia se encontra em nossas mentes. Desta forma, o espectador que busca o original na representação está tomado por uma alucinação, e essa alucinação não lhe permite desconstruir o blefe (o mito). A partir da lógica equivocada desse espectador: “Sherman, a artista, copia o ‘real’ dos filmes de Hollywood” (ibidem, p. 164).

Na realidade, se formos pensar em um original que preceda a obra de Sherman, esse original não poderia ser tido “como uma fonte à espera de ser duplicada, mas sim como uma memória à espera de ser convocada” – afirma Krauss (2006, p. 97), dentro do mesmo raciocínio de Schjeldahl (já citado anteriormente).

Enfim, talvez seja irrelevante tentar localizar possíveis fontes em outras representações – sejam elas fílmicas, televisivas, publicitárias, etc. – pois, como já vimos, a verdadeira origem dos tipos tratados por Sherman encontra-se no imaginário coletivo, no senso comum.

4.3.3. As duas faces da máscara

O homem moderno passeia pelos jardins da História, como em uma loja teatral, experimentando uma máscara após outra.⁷⁹

Nietzsche

Há controvérsias sobre os trabalhos de Sherman pertencerem ou não ao gênero ‘autorretrato’. Hoje, após haver refletido de forma mais criteriosa, eu me incluo no grupo dos que defendem que as obras em que a fotógrafa usa a si mesma como modelo não sejam autorretratos, mas registros fotográficos de suas encenações de tipos sociais.

Para começar a problematizar a questão da alteridade dentro da retratística da artista, vou recorrer ao pensamento de Annateresa Fabris, autora que, apesar de defender o ponto de vista de que os retratos de Sherman sejam resultado de encenações identitárias,

⁷⁹ Epígrafe usada por Francesco Stocchi. (2007, p. 6).

faz ponderações, afirmando que, apesar das referências usadas pela artista na elaboração de seus personagens, suas imagens ainda trazem Cindy Sherman em seu próprio jeito de representar essas máscaras sociais. De acordo com a autora, apesar de a artista, aparentemente, não ter nenhum tipo de envolvimento pessoal com os personagens que cria, todos eles refletem seus conceitos, desejos e curiosidades acerca dos ‘tipos’ representados. Colocação que me parece bastante pertinente, considerando que a autoria de uma obra constitui um dos instrumentos que um indivíduo possui para refletir e expressar seus conceitos sobre determinado assunto. No entanto, este pressuposto não é o suficiente para situar qualquer obra dentro do gênero ‘autorretrato’ – e Fabris (2004 pp. 58/61) se mostra consciente disto, quando se posiciona sobre o seguinte (impensado e ilógico) comentário de Cindy: “Tento sempre distanciar-me o mais que posso nas fotografias. Embora, quem sabe, seja precisamente fazendo isso que eu crio um autorretrato”. Fabris afirma ser “difícil aplicar a ideia corriqueira de autorretrato às várias séries nas quais encarna diferentes personagens”, e prossegue: “como pensar em autorretratos diante das composições de Sherman, destituídas de toda vontade de autorrevelação, de toda dimensão íntima?”. A partir desta lógica, os ‘falsos autorretratos’ da fotógrafa não remetem a nenhum indivíduo específico, mas a construções sociais profundamente enraizadas na sociedade contemporânea que nos levam a confundir o ‘eu’ com o ‘tipo’. E para concluir, a autora (ibidem, p. 61) cita Arthur Danto⁸⁰ que chama nossa atenção à capacidade de Sherman para “penetrar numa atmosfera cultural difusa, obliterando a distância entre seu ser e os seres dos outros e entre os seres tomados em sentido geral”.

Fontcuberta (2010, p. 28) nos trás sua contribuição, quando afirma que Sherman, com sua “coleção de falsos autorretratos”, se mostra cética em relação à realidade: ela “nem sequer vai de encontro com um mundo feito de coisas, contenta-se com um mundo feito de imagens”, não lhe interessando a “experiência direta com a realidade, mas justamente com seu sedimento”. Dessa forma, o referencial da artista não seriam pessoas ou coisas do mundo ‘real’, (concreto e palpável), mas do universo imaginário e imagético.

Como se pode constatar, estamos lidando com um referente abstrato, difuso e ameaçador, visto que ele não deve ser localizado em indivíduos específicos, mas no imaginário de todos que se posicionem diante do espelho que Sherman nos oferece. Os seus ‘falsos autorretratos’ trabalham sobre o conceito da identidade como encenação e, diante desta

⁸⁰ *Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills*, p. 8-14.

perspectiva, somos impelidos a acatar a realidade como um efeito de construções tão teatrais como as encenações de Cindy.

Já que estamos tratando do retrato como encenação identitária, parece oportuno retornarmos ao pensamento de Fabris (2004, p.59) que vai buscar, na pose oitocentista, pistas para analisar a construção dos autorretratos de Cindy. Ela observa que, nos retratos dos primórdios da fotografia, a pose além de constituir um elemento formal, passa a assumir o caráter intrínseco na apresentação do simulacro do referente. Graças à pose, o sujeito torna-se um modelo. “Estes mesmos recursos retóricos e simbólicos permeiam a desconstrução do indivíduo empreendida por Cindy Sherman”. Somando esta colocação a de Grundberg (já citado), temos a negação e a desconstrução do sujeito, como componentes subliminares das operações da fotógrafa. Mas, retornemos ao pensamento de Fabris (ibidem):

“A autorrepresentação” que está na base de Stills cinematográficos sem título, é puro jogo de superfícies, de aparências. Delas emerge uma visão de mulher não como indivíduo, mas como estereótipo cultural, como máscara social, como glossário de poses, gestos e expressões faciais, de acordo com Laura Mulvey.

Como inventário tipológico, a imagística de Sherman não se mostra autorreflexiva, e sim uma proposta tipicamente pós-moderna, em que a artista, como um indivíduo fragmentado, multifacetado e cínico, nos mostra sua falta de convicção na uniformidade e integridade (no sentido de inteireza) do sujeito e, a partir disso, se propõe a dedicar-se a uma ‘brincadeira perversa’, em que seu próprio rosto funciona como uma superfície neutra e amorfa, sobre a qual vão sendo agregadas as inúmeras faces alheias e sem nome próprio. De acordo com Michael Archer (2001, p. 194), “Nossa apreensão instintiva da identidade de Sherman nessas imagens é desmentida por cada uma das próximas imagens (...), em que a apresentam como uma pessoa inteiramente diferente”. Ele afirma que, o desejo da artista não está relacionado ao desejo de se transformar nos personagens que cria, mas sim apagar sua própria personalidade, neutralizando-a. Parece-me, também, provável que a fotógrafa, como uma pessoa lúcida do nosso tempo, não dê tanta atenção à afirmação de sua identidade pessoal, considerando que essa não passa de mera construção do imaginário, e, a partir desse descrédito, tenha se dedicado à prática do mascaramento.

De acordo com Rouillé (2009, p. 364), Sherman, através de suas ações, acaba se fundindo em uma grande multidão de personagens. E seu rosto, que “se curva a todos estes travestismos, não quer exprimir nenhum ser profundo”. O autor se refere a uma espécie de

apologia da superficialidade, prática que, em sua opinião, é característica da arte pós-moderna dos anos 1980, “quando a esbelteza da imagem encontra o aniquilamento do rosto e as mutações radicais do sujeito”. Ele argumenta: “ao assumir mil feições, Cindy não tem mais nenhuma”. E conclui, afirmando que as obras que fazem referência à própria autora, “não têm nada de autorretrato”. Quanto às obras de Sherman fazerem referência a ela mesma, eu me pergunto sobre o que Rouillé quis dizer com esta afirmação. Teria ele se referido ao corpo (presença física) da artista? Isto porque não considero (e, pelo visto, nem ele) que o referencial identitário de suas fotos seja a própria Cindy, mas a tipologia social.

*

Segundo Stocchi (2007), a *persona* expõe aquelas qualidades que são reveláveis ao mundo, ou que a opinião pública atribui ao indivíduo, em contraste com personalidade privada existente detrás da fachada social (o que Henry James denomina “sorriso social”). No entanto, a *persona* não é meramente estética ou perversa, não é apenas simulação, ela possui um componente revelador. De acordo com Stocchi (ibidem, p. 12, tradução nossa),

No teatro grego, as máscaras expressavam a vida dos personagens, elas encarnavam a individualidade, sua natureza essencial. Uma máscara possui dois lados – o convexo e o côncavo. O primeiro é a imagem que queremos que nos represente, aquilo com o que nos identificamos; enquanto o segundo tem que corresponder às nossas formas físicas. Ao vestir as máscaras que a sociedade utiliza, Sherman não escapa de sua própria individualidade; ela cumpre seu potencial para representar a si mesma, por completo⁸¹ (tradução nossa).

A propósito da colocação de Stocchi, antes de mais nada, eu gostaria de frisar que, no teatro grego, cada personagem usa uma única máscara, o que não é o caso de Sherman. De qualquer forma, estas considerações alicerçadas no conhecimento psicanalítico me parecem sérias e buscam encontrar na máscara, um potencial revelador (mas não necessariamente do próprio sujeito). Bem, se formos conceber o projeto de Sherman como um esforço de construção identitária, penso que tal identidade se refira à identidade social e não à individual. A partir da lógica de que ‘tudo’ equivale a ‘nada’, se considerarmos o conjunto das inúmeras máscaras usadas por Sherman como uma soma de características, chegaremos a um resultado de valor tão neutro como o vazio.

⁸¹ [In Greek theater, masks expressed the life of the characters; they embodied selfhood, their essential nature. A mask has both a convex and a concave side. The former is the image we want to represent us, the one we identify with, while the latter has to match our features. By donning the masks society wears, Sherman does not escape from her own selfhood; she fulfills her potential for representing herself completely.]

4.3.4. Quem é o 'outro' em Sherman?

Sherman mostra seus sujeitos femininos como auto-observados – não em uma imanência fenomenológica (me vejo me vendo), mas em um estranhamento psicológico (não sou o que imaginava ser).
Hal Foster, *O retorno do real*.



Fig. 38: *Untitled film still #56*, 20.32x25,4cm, 1980.⁸²

Nos retratos de Sherman, 'o outro' representa todo um conjunto de arquétipos que compõem o imaginário social – tratados e trabalhados dentro do universo do cinema, da moda, dos meios de comunicação de massa e por cada um de nós, em nosso dia a dia. Partindo desse amplo repertório, a artista inicia um mapeamento de estereótipos, e, a partir dessa observação, os reconstitui sobre seu próprio corpo.

Segundo esta lógica, o 'outro' encontrado em Sherman seria parte dela mesma (não de sua personalidade, mas de seu imaginário), assim como de qualquer espectador da sua obra. Daí, a eficácia de sua proposta, visto que demanda que o espectador, assim como ela o fez anteriormente, se aproprie do 'tipo' representado, a fim de se identificar (ou não) com ele.

⁸² Fonte da imagem: *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.

Como observou Stocchi (2007, p 11), através desse processo de espelhamento, Sherman transfere o conceito de apropriação aos espectadores de seu trabalho.

Ela encoraja seus desejos de identificar a si mesmos, através do que eles veem, seu voyeurismo mórbido e seu prazer em criar contos imaginativos. Por essa razão, a artista evita legendar suas fotos (quase sempre, intituladas 'Sem título'), devido ao fato de que um título funcionaria como um substituto para as associações livres do próprio espectador. E cada série possui apenas um título descritivo, algumas vezes cunhado por outros que não a própria artista.

Somos levados a pensar que os personagens de Sherman funcionam como substitutos dos 'tipos' que ela representa, enfatizando a qualidade de mascaramento da prática fotográfica pós-moderna. A aparente camuflagem proposta pela artista parece ter o objetivo subliminar de desmascarar a sintaxe da linguagem cinematográfica, assim como da publicitária.



Fig. 39: *Untitled Film Still #14*, 101.6x76.2cm. 1978⁸³

Devemos, inclusive, citar a presença de um 'outro' que, em alguns *stills*, a artista sugere existir, no mesmo ambiente em que ela se encontra, no entanto, fora do enquadramento. A própria artista (2003, pp. 8/9) nos conta sobre este objetivo:

⁸³ Tiragem de 3 cópias (fonte: <http://www.gagosian.com/artists/cindy-sherman/> - Acesso em: 26/02/12). Fonte da imagem: *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.

Algumas das fotos se empenham em mostrar uma mulher solidária e outras pretendem aludir a alguém que esteja fora do enquadramento. A ambientação mais elaborada da série, aquela onde eu tentei, arduamente, fazer parecer que realmente havia mais alguém lá é a #14 (Fig. 39 – nota minha). No lado esquerdo inferior do primeiro plano da imagem, existe uma mesa de carteados, que é refletida no espelho do outro lado. No espelho, você pode ver uma fumaça subindo, como se alguém tivesse acabado de sair do enquadramento, onde teria fumado um cigarro⁸⁴ (tradução nossa).



Fig. 40: *Untitled Film Still, #5*, 17.15x24.13cm, 1977.⁸⁵

Ainda podemos mencionar o caso do #5 (Fig. 40), onde se vê o perfil de uma cadeira, no canto inferior esquerdo da imagem. Cindy coloca um travesseiro sobre a cadeira, e um cobertor sobre o travesseiro, para fazer parecer que pode haver alguém sentado nela, alguém para quem ela esteja lendo a carta. Apesar de a artista evitar qualquer tipo de participação de outras pessoas em suas fotos, algumas vezes, sente necessidade de companhia para os seus personagens. Possivelmente, nos dias atuais, caso desejasse um segundo personagem, talvez recorresse a técnicas digitais, a fim de simulá-lo. De qualquer

⁸⁴ [Some of the photographs are meant to be a solitary woman and some are meant to allude to another person outside the frame. The most elaborate setup of the whole bunch, the one where I tried hardest to make it look like there really was someone else there, is #14. In the lower left foreground of the picture there's a card table, which is reflected in a mirror you see smoke rising up, as if someone just outside the frame were smoking a cigarette.]

⁸⁵ Tiragem de 10 cópias (Fonte: <<http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=109724;type=101>>. Acesso em: 26 fev. 2012). Fonte da imagem: *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.

maneira, o que nos importa aqui, é essa suposta presença de ‘um outro’ – melhor dizendo, de ‘**mais** um outro’, tendo em mente que Sherman já está representando o primeiro deles.

*

Muito se comenta (em especial, dentro de abordagens de caráter feminista) sobre os modelos femininos que Cindy interpreta. É fato que, na maior parte de suas fotos, ela representa mulheres (leia-se ‘tipos femininos’); no entanto, em trabalhos de início de carreira [como nas séries *Doctors and Nurses* (1980), *Bus Riders* (1976) e *The Play of Selves* (1975)], com grande frequência, ela se caracterizou como homens. Também na série *History Portraits*, há várias caracterizações de tipos masculinos. A própria Sherman (2003, p. 6), comentando seu processo de criação, cita a presença de personagens masculinos, como nas figuras 41 e 42:

Justamente antes de vir para Nova York, eu estava fazendo recortes, elaborando bonecas de papel que eu montaria em narrativas de *tableau*. Vestia-me como diferentes personagens – femininos e masculinos, posava, fotografava a mim mesma, imprimia a foto na escala em que entraria no *tableau*, recortava a figura e a usava nos pequenos cenários (Fig. 41). Existia uma atriz principal, um ator principal, um diretor – personagens genéricos de filmes de mistério / assassinato de Hollywood⁸⁶. (tradução nossa)



Fig. 41: da série *The play of selves*, 1976



Fig. 42: *Macho man*, 1978⁸⁷

Por outro lado, a artista (2003, p. 9) nos conta da sua dificuldade, em determinado momento de sua carreira, para interpretar personagens masculinos: “Eu tinha fotografado um rolo de filme de personagens masculinos, mas não funcionou. Acho que eu não estava,

⁸⁶ [Just before I came to New York I was making cutouts, elaborate paper dolls that I’d assemble into narratives tableaux. I’d dress as different female and male characters, pose, photograph myself, print the photo at the scale it was to be in the tableau, cut out the figure, and use it in little scenarios (fig. 35). There was a leading actress, a leading man, a director – generic characters from a Hollywood murder mystery.]

⁸⁷ Sobre as figuras 41 e 42: dimensões desconhecidas. Fonte: *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.

realmente, em conexão com o lado masculino”. Ela diz acreditar que não conseguia encontrar a ambivalência correta e que os personagens pareciam *drags*. “Em algumas delas, eu estou tentando ser um cara durão, usando óculos de sol e segurando um cigarro – isso parece um tanto bobo” – (Fig. 42). Declara que era difícil pensar em mais que algumas alternativas e todas lhe pareciam estereotipadas, “muito clichês”. E conclui argumentando que, provavelmente, pensava que sabia tudo a respeito dos homens e, por isso, não seria necessário pesquisar, em filmes, sobre papéis masculinos.

Em qualquer caso, independentemente do gênero do personagem que interprete, Sherman está sempre se referindo a modelos sociais que povoam tanto o imaginário dos homens, quanto o das mulheres. Esses paradigmas encontram-se disponíveis dentro da iconografia artística, assim como em imagens veiculadas através de mídias de massa, aguardando pela ação desmitificadora da artista.

4.3.5. A série *History Portraits: Uma imersão na tipologia histórica*

Entre 1988 e 1990, a fotógrafa produziu uma série de 35 fotografias que constituem, até o momento, sua única imersão no universo pregresso da História da Arte. Como nas demais séries, ela usa o seu próprio corpo, na construção de retratos que abordam a questão tipológica. No entanto, neste caso, ela não recorre aos tipos sociais do nosso tempo, mas sim àqueles que chegaram até nós, através dos clássicos retratos que teriam sido produzidos por Grandes Mestres da História da Arte. Se digo “teriam sido” é pelo fato de que, em sua maioria, os trabalhos desta série simulam ascendências irreais, pois não fazem referência a nenhum retrato ou autor específico.

Munida de figurinos de época, perucas, cenários *kitsch* e próteses desconcertantes como verrugas medonhas, sobrancelhas crescidas, narizes caricaturais, etc., ela produz fotografias inspiradas em supostos retratos de nobres, heróis mitológicos e madonas, que teriam sido pintados por pintores clássicos. Como já foi dito acima, a maior parte destes retratos de Sherman não se refere a nenhuma pintura em particular, no entanto, muitas influências são evidentes. Em alguns casos, podemos apontar um autor referencial; cito o #t211 (Fig. 33 – imagem de abertura deste capítulo), como um descendente de Pizzanelo e o #222, como uma assimilação de Rembrandt. Segundo Amanda Cruz (1997, p. 11), “Sachiro

Osaki identificou possíveis fontes para alguns trabalhos da série, mas Sherman destacou apenas três imagens que se relacionam diretamente a pinturas existentes”. As referências são *Baco*, de Caravaggio, *Madonna de Melun*, de Jean Fouquet e *La Fornarina*, de Raphael. Francesco Stocchi (2007) aponta o *Portrait of a woman*, de Botticelli; já Annateresa Fabris (2004) indica Ingres para o #204, Fragonard para o #193 e Piero della Francesca para o #221.



Fig. 43: Untitled #228, 208X48cm, 1990.⁸⁸

De acordo com Amanda Cruz (1997), a ideia desses retratos surge a partir de uma encomenda dirigida a Sherman, pela *Limoges* (importante fábrica francesa de porcelana), em 1988. Assim, sob demanda, a artista produziu imagens para serem aplicadas em sopeiras, terrinas, etc.. Tais imagens retratam a artista trajando figurinos do século XVII. Posteriormente, um desses retratos foi exposto em uma mostra coletiva, na *Metro Pictures*, naquele mesmo ano. Um ano mais tarde, ela produz uma série, retratando-se como personagens da Revolução Francesa, especialmente para um exposição na *Chantal Crousel Gallery*, em Paris. A partir desses eventos, ela se empenha na criação dos demais retratos

⁸⁸ Tiragem de 6 cópias. Fonte da imagem: *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames and Hudson, 1997.

que compõem a série. Após anos sem se caracterizar como homem, nos *History Portraits*, ela volta a fazê-lo (desta vez, de forma muito segura e expressiva), em vários dos trabalhos. O #224, concebido a partir de Caravaggio é um dos muitos exemplos.

4.4. Mais algumas considerações sobre 'o referente' em Sherman

Em primeira instância, o espectador dos retratos de Sherman sente-se compelido a identificar o (ou algum) referente, ainda que seja um personagem fílmico (já que assim sugere a artista, através do próprio título de sua primeira e mais conhecida série: *Untitled Film Stills*). Entretanto, devemos enfatizar que, em nenhuma de suas caracterizações, Sherman esteja representando alguém real, e nem sequer, algum personagem pré-existente. Sua ação consiste em criar personagens que representem tipos genéricos. Os tipos que ela representa são incorpóreos – ideológicos. Assim sendo, poderíamos afirmar que o 'outro' em Sherman é abstrato – uma ideia que aponta para uma classificação identitária genérica.

Pelo que pude constatar em minha pesquisa, a única série em que ela usa referencial imagístico⁸⁹ (e nem sempre, de forma explícita) é a *History Portraits*, em que faz aparentes reconstituições de retratos pictóricos, agregando detalhes postiços grotescos. Além desses retratos históricos, o único caso de que tenho conhecimento, em que ela faça referência a alguma imagem anterior, é o # 36 (Fig. 44). Rosalind Krauss (2006) faz menção a um díptico fotográfico de Degas, publicado pouco antes de Sherman produzir sua foto *Film Still # 36*, em 1979. Conforme a autora, as fotos foram publicadas por um crítico⁹⁰ que, alguns meses mais tarde, lançaria Sherman, através de um ensaio intitulado "Imagens" – artigo que constitui a primeira crítica séria, contextualizando sua obra (a primeira exposição individual de Sherman aconteceu um ano mais tarde).

⁸⁹ Relativo a imagística = repertório de imagens, esp. o de um autor de obra literária ou artística (Houaiss 3).

⁹⁰ Trata-se de Douglas Crimp.



Fig. 44: *Untitled Film Still # 36*, 101.6x76.2cm, 1979.⁹¹

Segundo Krauss (ibidem), o *Film Still # 36*, em sua condição de *hors série*⁹², possui a mesma aura da bailarina de Degas e talvez tenha sido, criativamente, dirigido a Crimp. De qualquer forma, não creio que a hipótese de que Sherman tenha usado alguma imagem alheia como referência para alguma foto de sua autoria possa ser, de alguma forma, relevante.

*

Penso que tenha ficado claro que a artista opera com o conteúdo imagético e simbólico do inconsciente coletivo. São ideias que servem de base para a classificação tipológica, dentro do senso comum; paradigmas que ela tenta quebrar – mitos que se esforça em desfazer. Tais paradigmas são, facilmente, passíveis de serem reproduzidos em simulacros; daí, o espectador desavisado que recebe suas fotos como registros do real ou, pelo menos, como fotogramas de filmes de Hollywood. A própria Cindy assim denominou uma de suas séries. Temos, aqui, o blefe da artista.

O resultado de seu trabalho é, sim, um objeto – objeto fotográfico. Afinal, não é isso que temos aprendido a esperar do mundo, desde que a câmera transformou nosso olhar em ‘objetivas’? Hoje, ansiamos por transformar seres em representações imagéticas. Seria mui-

⁹¹ Tiragem de 3 cópias. Fonte: <http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5437563>. Acesso em: 26 fev. 2012. Fonte da imagem: *Cindy Sherman, Untitled in: Cindy Sherman*. London: The MIT Press, 2006.

⁹² *Hors série*: edição especial, fora de série. [nota minha].

to arriscado afirmar que Cindy aposta na ideia de que já não enxergamos outra coisa que não sejam tipos sociais? Talvez, por isso, tenha se proposto a se tornar um veículo através do qual tantas *personas* se manifestem.

É possível que, por intermédio dos tipos que ela representa, Cindy pretenda traçar um panorama de possíveis identidades encontradas na cultura ocidental e busque uma forma pessoal de lidar com elas. No entanto, não penso que seja possível conceber esse conjunto tipológico como representativo da individualidade da própria artista (ou mesmo, de algum outro indivíduo). Entretanto, admito que, muito provavelmente, dentro dessa vasta coleção de tipos, haverá algumas imagens indicativas de particularidades da própria artista, mas, convenhamos que, diante da ocultação, nada se pode afirmar.

5. EU E A PRÁTICA DO AUTORRETRATO: Identificações projetivas



Fig. 45: Luiz H. Vieira. *Autorretrato como Inspetor Geral das Florestas e Vias Fluviais de Napoleão*, 2000.

Em decorrência de inúmeras experiências com a prática do autorretrato ao longo da minha carreira, acabei intuindo que alcançar a identificação do referente seria uma tarefa fadada ao insucesso, e, partindo desta constatação, passei a optar pelo retrato construído a partir da intenção ficcional (encenação explícita e ostensiva) e relacional (confrontando o eu e o outro, em um jogo de alteridade). Assim, desde meados dos 1990, os meus autorretratos passaram a assumir o formato de farsas (muitas vezes, narrativas), como uma forma lúdica de lidar com a autoinvestigação – uma alternativa não esquizofrênica para lidar com a multiplicidade da minha identidade e de revelar alguns traços ocultos através da fantasia. Afinal, nada poderia nos definir melhor do que nossas projeções mágicas.

Independentemente de minha convicção sobre a ineficácia do autorretrato como ferramenta identificadora, a busca pela ‘identidade absoluta’ insiste na sujeição do indivíduo. Assim sendo, tenho me empenhado na prática desse jogo que oscila entre a autoinvestigação e a construção de novos ‘eus’ – híbridos de minha mentalidade e referências sócio-culturais.

Tenho me dedicado à produção de ‘autorretratos’ em que o ‘outro’ é usado para discutir a questão de só existimos a partir do olhar e da fala ‘dele’. É ‘ele’ que nos indica, desde a mais tenra infância, nossas características físicas, mentais e morais, através de sugestões que vão sendo interiorizadas para, por fim, constituírem a nossa autoimagem identitária. O ‘outro’ é o nosso espelho, sem o qual perdemos nossas referências e deixamos de nos perceber.

Usarei este capítulo para colocar em pauta questões relacionadas às estratégias usadas por mim. Assim, tentarei, mais do que encontrar respostas, buscar vestígios de ‘algo’ que, de alguma forma, define o meu campo de ação, resultando em um tipo de autoinvestigação através da especulação sobre o ‘outro’. E, se possível, tentar localizar em minha obra, uma (im)possível (?) definição desse ‘outro’.

5.1. Os primeiros autorretratos em que ‘o outro’ é convocado a compor, comigo, a minha própria imagem.

Dentro da vertente tratada nesta pesquisa, produzi alguns livros de artista, alguns objetos e algumas séries de imagens que, algumas vezes, são associadas a narrativas textuais.

Como não há como tratar de toda essa produção, será necessário priorizar alguns trabalhos que, por alguma razão, me parecem ser emblemáticos, dentro da minha autorretratística.

5.1.1. O Projeto Identidade: Constrói a tua



Fig. 46: Luiz H Vieira. Da série *Projeto Identidade: Constrói a tua*, 1999-2000.

Entre 1999 e 2000, produzi uma série de imagens digitais usando como base a imagem do meu rosto, a qual, em cada um dos trabalhos, foi sendo alterada. Essa alteração consistia em trocar, por exemplo, a minha boca pelo sorriso de Chico Buarque ou algum traço de outro alguém do meu afeto e/ou admiração. Além de usar referentes humanos, também convoquei personagens como Brás Cubas e *Batman*, entre outros. No caso da imagem que faz referência ao “homem-morcego”, vesti minha cabeça com a máscara típica do personagem e nomeei a imagem da seguinte forma: *Projeto Identidade: Constrói a tua com o pessimismo de Batman*.

Como pode ser observado na Fig. 46, as imagens são plastificadas, perfuradas por ilhoses e usadas em conjuntos, sobre o peito, como uma coleção de crachás. Este trabalho já foi mostrado pendurado na parede de uma galeria de arte, como uma forma de viabilizar sua exposição; no entanto, a ideia inicial era de usá-lo conforme é mostrado na figura.

Assim como na maior parte dos meus trabalhos que, a meu ver, são os mais bem sucedidos, essas imagens foram elaboradas, longe de qualquer pretensão artística, exatamente

como uma ‘brincadeira’⁹³ – um ritual íntimo e descompromissado com uma possível recepção pública. Em um segundo momento, ao resolver portá-las comigo em alguns eventos, foi configurado o caráter de ‘objeto de arte’. Outros trabalhos que também serão comentados neste capítulo, como o *Autorretrato a partir de Dados Alheios*, o *The otherness House* e a série *Autorretrato a partir dos meus grandes mestres* (este último, já tratado nesta dissertação), também surgiram no acaso de ‘experimentações lúdicas’⁹⁴. Por razões óbvias, provavelmente, o fato de lidar com outros meios que não sejam a pintura me permite uma liberdade desvinculada do ‘fazer artístico’ convencional (tão comprometido com a expectativa de resultados!), possibilitando, assim, um maior despojamento, o que me parece uma maneira sincera e saudável de se trabalhar. O que não quer absolutamente dizer que eu realize tais trabalhos de modo displicente e leviano; na realidade, quando ‘brinco’, estou profundamente comprometido com minha capacidade de simbolizar, e este tipo de prática costuma resultar em reflexões que considero sérias e pertinentes.

Retornando ao *Projeto Identidade: Constrói a tua*, ele parece ser uma reflexão sobre a maneira como a cultura pode ser determinante na formação e/ou na transformação da identidade individual. Também penso nessa prática, como uma forma de me ausentar de mim mesmo, como uma trégua com o peso de ‘ser eu mesmo’, promovendo alterações (imaginárias) desejáveis em minha autoimagem.

5.1.2. O livro de artista *Autorretrato a partir de Dados Alheios*

Nos primeiros meses do ano 2000, eu estava muito interessado em pesquisar sobre imagens publicadas em almanaques dos anos 1960 – década em que vivi minha infância. Durante esta pesquisa, me deparei com um retrato de um menino de uns doze anos. Muito ‘alinhado’, como era o costume de muitas crianças desse período, ele carregava uma melancolia discreta e um olhar lançado no infinito, que dizia muito de sua (minha) perplexidade diante da existência. Essa imagem me transportou para a minha infância, ou à memória que tenho dela. Tal identificação me motivou a escrever uma breve narrativa sobre o caráter

⁹³ Apesar de, muitas vezes, serem concebidas como um tipo de prática que envolve pouca seriedade, as brincadeiras são frequentemente usadas como uma fonte cognitiva e um "simulador da realidade". Além de possibilitarem o conhecimento de forma espontânea, favorecem o desenvolvimento da criatividade, o estímulo da imaginação, de variadas habilidades e da livre expressão.

⁹⁴ “que se faz por gosto, sem outro objetivo que o próprio prazer de fazê-lo”. Fonte: Houaiss (2009).

daquela criança (eu) e de sua relação com o mundo que a cercava. Daí, surgiu a ideia de buscar outras imagens que me sugerissem novos espelhamentos. Como, desde criança, sempre gostei de escrever, essas apropriações me pareceram um bom pretexto para visitar meu passado, com a liberdade de recriá-lo. No entanto, só depois de alguns meses de dedicação, percebi que eu poderia assumir aquele trabalho como um objeto de arte.



Fig. 47: Luiz H Vieira. O livro *Autorretrato a partir de Dados Alheios*, 39,5x29,5cm, 2000-2003.

As imagens (fotografias, páginas de almanaques antigos e desenhos de autoria de terceiros e editados por mim) descontextualizadas de sua origem, passam, nesse novo lugar em que as coloco, a encarnar o meu “eu reinventado”. Como pode ser observado na Fig. 47, elas encontram-se conjugadas com legendas e breves textos (notas de rodapé) que descrevem o evento apresentado pelas imagens.

Trata-se de uma farsa autobiográfica, onde ‘realidade’ e ficção se fundem em uma representação do personagem em questão. A narrativa é feita na terceira pessoa, em um tempo futuro e posterior à morte do referente (à maneira das *Memórias póstumas de Brás Cubas* – uma provável influência), sendo que, tanto o tempo cronológico quanto o psíquico pontuam a investigação.

As questões do afeto, sempre e devidamente localizadas na linha do tempo, constituem o principal norteador do retratado. Ainda que amenizada pelo uso do humor, é notória a busca pela compreensão das relações afetivas entre o 'eu' e o 'outro'. Da mesma forma que o personagem Antoine Doinel⁹⁵ (alter ego de Truffaut), literalmente, corre em busca do amor, o meu personagem dá voltas ao mundo, em busca do mesmo tipo de realização. As noções de transitoriedade e de instabilidade também são características comuns às duas narrativas (a dele e a minha). Nossos personagens não se conformam (ou não se adaptam) com um endereço permanente. Da mesma maneira, não conseguem se manter em uma profissão ou ofício, por longos períodos. Sobre essa instabilidade, talvez, se possa levantar a seguinte hipótese: o grande conflito dos dois personagens estaria definido no confronto entre o absoluto e o transitório, e é possível que ambos estivessem fugindo do absoluto. Por outro lado, ambos se desdobram na busca do afeto e do autoconhecimento, através da escrita.

O personagem Luiz H., em diferentes momentos da narrativa, se dedica à escrita, ao desenho, ao balé, à capoeira, é dono de uma casa para idosos *gays*, é afeito à vida boêmia, é namorador, sofre de distúrbios mentais e moléstias físicas, mora em uma infinidade de países e, após várias e variadas aventuras, morre aos 62 anos, em Belém. Na imagem que representa o seu falecimento, se vê a figura de um homem deitado em uma cama e, saindo de seu corpo, o 'espírito' que desencarna. Este é um momento muito significativo, pois a face do espírito é a única, entre todas as imagens contidas no livro, que, de fato, é uma representação do meu rosto. O que não pretendo aqui tentar interpretar, deixando esta tarefa para outra voz (externa) que eventualmente possa vir a comentar minha obra.

⁹⁵ Da série de cinco filmes: *As aventuras de Antoine Doinel*, do cineasta francês François Truffaut. Os filmes foram produzidos num intervalo de vinte anos, entre 1959 e 1979, e acompanham inúmeros movimentos de construção do sujeito (personagem) em direção ao seu desejo essencial – o amor.

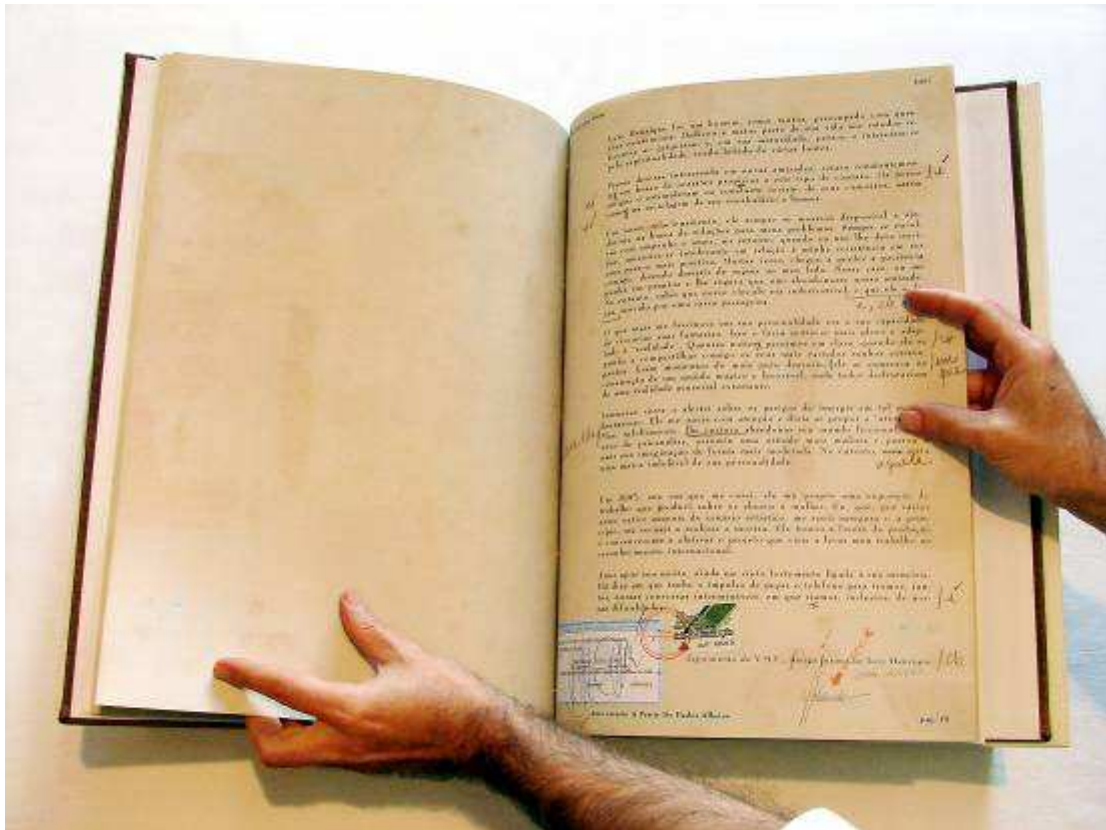


Fig. 48: Luiz H Vieira. O livro *Autorretrato a partir de Dados Alheios*, 2000-2003.

Além das páginas onde imagens dialogam com textos, há outras em que, basicamente, só há textos, como a mostrada na Fig. 48. Neste caso, trata-se de um pseudo-depoimento sobre L.H.V., supostamente escrito por uma amiga do personagem. Neste e em outros casos em que os (supostos) autores dos depoimentos coincidem com verdadeiros amigos meus, solicitei aos mesmos que assinassem os testemunhos, sendo que as firmas foram posteriormente reconhecidas em cartório – o que reforça o caráter ‘documental’ da explícita ficção (especificamente nesse texto, há menção a um episódio ocorrido em 2005, data posterior à fatura do livro e, inclusive, ao reconhecimento da firma). Não satisfeito com os testemunhos de supostos amigos, recorri ao parecer clínico do psicanalista do personagem, assim como às palavras de Anael (um espírito) – o guia espiritual que acompanha a trajetória evolutiva do espírito de L.H.V., auxiliando-o em direção à luz. Ele diz

(...) O espírito de Henrique vive, hoje, um momento de transição entre a consciência moderada e a lucidez primária. Ele, em sua última missão na terra, esteve vivenciando sensações que o colocaram diante de questões fundamentais para seu progresso evolutivo. Enfrentou, com relativa resignação, certos distúrbios emocionais que lhe foram postos como expiação, e superou, em parte, a vaidade que lhe é peculiar. A falta de recursos financeiros a que se expôs contribuiu no sentido de re- frear sua arrogância, sendo que, no último período de sua vida, ele já tratava os

demais usando da solidariedade conquistada a partir dos exercícios que, com esforço, praticou. (...)

Assim como no caso dos depoimentos de amigos, profissionais da área de saúde e mentores espirituais, há outras páginas dedicadas apenas às palavras. São textos em que mesclo, com grande dose de humor, informações verídicas e fantasias em reflexões que, independentemente de sua veracidade, denotam minha necessidade autoinvestigativa naquele momento da escrita. Abaixo, transcrevo um fragmento de um dos textos, em que se pode notar tal característica:

(...) O que importa neste livro é procuramos localizar na personalidade de L.H.V., fraquezas e deficiências que o impediram de lidar, com distanciamento e tolerância, com determinadas características de seus amigos. Usemos a lógica: que critérios adotamos na seleção das qualidades que abominamos nos demais? Não seria esse um jogo de espelhos, onde revelamos nosso desacordo com nossos próprios predicados? Em 1992, em entrevista dada ao *Jornal de Casa*, Luiz afirmou lutar contra sua tendência à intolerância e à cólera. Nada, em nossos estudos, nos leva à conclusão de algum traço frívolo em seu caráter; ele, certamente, foi um esteta, no entanto, sua busca pelo belo estava relacionada à expressão da alma, e não à construção de aparências. Sabe-se de histórias envolvendo bajulação dele dirigida ao prefeito de Ouro Preto, coincidindo com seu interesse de adquirir a casa de T.A. Gonzaga. Não temos conhecimento de nenhum destrato dele para com o próximo. Por outro lado, o seu orgulho o impedia de ouvir críticas acerca de suas atitudes. Deixamos clara a nossa necessidade de compreender sua alma, sem pretender julgá-la.

Foi de fundamental importância que os textos tenham sido escritos na terceira pessoa, o que me possibilitou (e ainda ocorre, quando preciso) o distanciamento necessário para ‘falar’ de mim como ‘o outro’ – aquele que habita o outro lado do espelho e que, assim, pode me oferecer o meu próprio reflexo. Sob essa perspectiva, a presença do ‘outro’ se faz imprescindível para a autorreflexão. Este tipo de estratégia não é novo. Gertrude Stein, nos primeiros anos do século XX, em sua *Autobiografia de Alice B. Toklas*, usou a voz imaginária de sua inseparável companheira para se referir a si mesma e ao seu universo – o que lhe permitiu, além de algum distanciamento crítico, a liberdade para comentar suas próprias ações, sem constrangimentos.

Assim, usando a voz do ‘outro’ (o narrador) e imagens também alheias e escolhidas no calor da identificação, eu me permiti verificar certas qualidades que, ao longo dos anos, foram construindo minha autoimagem. E é possível que, através desse jogo sugerido por minha inclinação lúdica, eu estivesse tentando afirmar aquilo que hoje já me parece tão claro: a consciência da obliteração das noções tradicionais sobre a unicidade do caráter indivi-

dual. Sim, pois, a cada imagem (apropriada) em que me projetava, surgia uma nova possibilidade de me reinventar e, desta forma, perceber o potencial cinético da minha existência, dando abertura para a compreensão de uma subjetividade sempre em devir – o que invalida qualquer definição sobre minha interioridade. Enfim, o livro *Autorretrato a partir de Dados Alheios* constitui um lugar da memória sonhada de Lamartine⁹⁶, do desejo e do constante trânsito a que estou exposto como sujeito. É inclusive, um lugar onde me percebo sob a perspectiva do contexto social em que me formei, apontando sonhos que não pertencem somente a mim, mas a muitos inseridos no mesmo ambiente povoado de imagens e suas mensagens subliminares. Um autorretrato? Sim, em parte, visto que, em meio a tantas apropriações e fantasias, me empenho em revelar minhas singularidades.

5.2. O retrato de ninguém (2008-2009) e seus desdobramentos

Dando um salto de cinco anos, vou agora comentar um trabalho produzido entre 2008 e 2009, intitulado *O retrato de ninguém*. Na realidade, trata-se de uma série de três imagens fotográficas. Em 2008, fotografei 28 pessoas (eu, inclusive), em um mesmo cenário, com iluminação idêntica e mesma posição dos pés. Todos os modelos usaram um mesmo terno, de meu uso pessoal e bastante peculiar – um terno verde alface com a lapela amarelo ouro. Escolhi esta roupa por ser, provavelmente, naquele momento, a que melhor pudesse me representar.

Diferentemente dos casos em que trabalho de forma ‘despretensiosa’, este trabalho foi programado para responder a uma expectativa específica. O objetivo era tentar ofuscar a personalidade de cada um dos modelos, através do uso do mesmo figurino (tão singular!), mesmo cenário, iluminação, etc. No entanto, não somente não obtive êxito, como o resultado obtido na recepção do conjunto das imagens foi desastroso, considerando o meu propósito. Cerca de uma dúzia de pessoas que viram o trabalho disseram estar diante de uma representação do ‘povo brasileiro’, devido à cor do terno. Podem ser conferidos três trípticos resultantes do 1º estágio do trabalho, sendo que as cores já haviam sido um pouco desaturadas (Fig. 49).

⁹⁶ Poeta que, após ter revisitado a casa de sua infância, descrita em seus poemas autobiográficos, se deu conta de que ela, em nada, se assemelhava àquela representada nos poemas.



Fig. 49: Luiz H Vieira. Três lâminas do 1º estágio de elaboração do trabalho *O retrato de ninguém*, 2008.

Diante de tal ‘desastre’, resolvi brincar com as imagens de diversas maneiras, chegando a um resultado que me agradou: removi a cor das fotografias e criei (digitalmente) sobreposições de cerca de cinco delas, para cada um dos três retratos que compõem a série ‘bem-sucedida’. As figuras 50 e 51 são duas dessas três imagens.



Figuras 50 e 51: Da série: *O retrato de ninguém*.
Cada um dos dois trípticos é composto por três módulos de 60x60cm, 2009.

O resultado, longe de estar próximo do resultado imagético inicialmente desejado, me interessa pelo fato de trabalhar com a questão da obliteração da identidade dos modelos representados, o que, de alguma forma, corresponde com o propósito original de neutralizar suas identidades.

Diferentemente da estratégia usada, por exemplo, na série dos mestres, em que visto meu rosto com a linguagem plástica de outros artistas; neste caso, busquei justamente o oposto – vestir ‘o outro’ com a minha própria roupagem. Em meu entendimento, as imagens finais acabam sendo uma reflexão sobre a difusão (no sentido de tornar difuso) da imagem pessoal, em um contexto de transpessoalidade – o que não configura um autorretrato, e sim um retrato de grupo.

Desde a época em que ainda pintava (o que não quer dizer que não pintarei mais), sempre gostei de retomar um trabalho produzido anteriormente e, a partir dele, desenvolver uma nova ideia/imagem. Sempre tive uma preferência por ‘iniciar’ uma obra a partir de formas já produzidas (por mim ou por terceiros) – isso inclui as colagens, a pintura sobre pintura, as impressões sobre suporte já impresso, etc.. No caso do projeto *O retrato de ninguém*, houve algumas retomadas às imagens iniciais para a produção de novas propostas. O caso mais recente é do vídeo intitulado *Meu terno verde*, concluído há poucos meses.

O vídeo, montado através da técnica *de stop motion*, inicia com um jogo entre as palavras: “meu”, “terno”, “verde”, “eu” e “você”, como pode ser conferido nos quadro stills (Fig. 52). No caso dos *stills* (imagens estáticas), não é possível perceber a passagem de um quadro para o seguinte; mas, no vídeo, as imagens se sobrepõem por um breve instante, para dar lugar à próxima. Após esta sucessão de palavras, são apresentadas imagens de registro da montagem do cenário, em ordem cronológica, reforçando a ideia de teatralidade da série de retratos, os quais, em seguida, são mostrados.



Fig. 52: Quatro stills da abertura do vídeo *Meu terno verde*, 2012.

Do mesmo modo como foi descrita a passagem entre os quadros de palavras da abertura, os retratos vão se sobrepondo, em pares, como se um indivíduo fosse se metamorfoseando no seguinte, resultando em uma sequência de indivíduos que se sucedem sem inter-

rupção. O propósito, longe de ser o de um mero efeito, é sugerir que o conjunto de imagens constitui um único retrato, a partir desse grupo social (pessoas com quem me relacionava com frequência, na época em que as fotos foram produzidas). Detalhe: em sua maioria, os retratados trabalham com arte.

Até o momento, o vídeo foi postado no *YouTube* e no *Facebook*, no dia nove de fevereiro. Dentro do *YouTube*, apesar da audiência, não houve nenhum comentário, e no *Facebook*, na grande maioria, só elogios acríticos, com exceção de dois pareceres interessantes, vindos de pessoas que participaram do trabalho como modelos: “Todos somos um” e “Fico feliz de me ver misturado com essas pessoas”. Estes dois comentários já foram o suficiente para revelarem o potencial do trabalho. A figura 53 mostra uma sequência de três *stills*, ilustrando a passagem entre as fotos.



Fig. 53: Três *stills* da abertura do vídeo *Meu terno verde*, 2012.

5.3. *The Otherness House*, 2010-2012

Desde 2009, frequento o ambiente virtual chamado *Second Life*, onde acabei me especializando em construção de casas e móveis. E o que vem a ser o *Second Life*? Mais um instrumento criado pelo homem para reproduzir e substituir o mundo real. Um ‘outro mundo’ onde, assim como na ‘vida real’, cada qual faz suas escolhas; sendo que ‘lá’ essas escolhas, muitas vezes, não correspondem com o cotidiano ‘real’ do participante. No meu caso,

escolhi projetar e construir casas – algo que, no mundo físico, não faço. Acontece que no SL⁹⁷, pelo menos a princípio, os investimentos são menores e se corre menos riscos. Como os usuários se apresentam através de avatares (que funcionam como máscaras), acabam se sentindo mais seguros para agir conforme suas inclinações, sem maiores receios de comprometer sua real identidade, assim como ocorre nos *chat rooms*, onde cada qual escolhe a identidade que melhor lhe convém no momento da interlocução. Vale aqui ressaltar que, para muitos usuários, o SL passa a ser uma extensão da vida real e, em alguns casos, chega a alcançar o *status* de “primeira vida”.

Tais afirmações vêm de encontro ao conceito de prótese, desenvolvido por Umberto Eco (1999, pp. 303-304):

Geralmente chamamos prótese um aparelho que *substitui* um órgão que falta (por exemplo, uma dentadura), mas, em sentido lato, é prótese qualquer aparelho que estende o raio de ação de um órgão (...) as *próteses substitutivas* fazem aquilo que o corpo fazia, mas não faz mais por acidente, e tais são um membro artificial, uma bengala, os óculos, um marca-passo ou uma corneta acústica. Por sua vez, as *próteses extensivas* prolongam a ação natural do corpo: assim são os megafones, as pernas de pau, as lentes de aumento (...) poderíamos considerar prótese extensiva ainda a alavanca, que em princípio faz melhor aquilo que o braço faz; mas o faz a tal ponto, e com tais resultados, que provavelmente inaugura uma terceira categoria, a das *próteses magnificativas*. Elas fazem algo que talvez tenhamos sonhado em fazer com nosso corpo, mas sem nunca conseguirmos (...).

Penso que o *Second Life* constitua um caso exemplar de prótese magnificativa, uma vez que pode funcionar como extensão de um poder-fazer o que, por alguma razão, não se costuma fazer no mundo real.

Tendo tentado descrever a lógica do SL, retorno à minha vivência naquele ambiente. Em dezembro de 2010, comecei a construção de uma casa que, aos poucos, e sem que eu me desse conta, foi se tornando uma representação do meu intenso envolvimento com o universo de Cindy Sherman – principal objeto da minha pesquisa naquele momento. Ao perceber essa manifestação inconsciente, iniciei a colocação de objetos que pudessem reforçar esse caráter. Cheguei ao extremo de importar (para o SL) imagens de trabalhos da artista, para que pudessem ser pendurados nas paredes da casa.

⁹⁷ Abreviatura de *Second Life*, conforme adotado pelos usuários.



Fig. 54: O avatar Kako na casa, com um retrato de Sherman em primeiro plano, 2010.

Em um segundo momento, decidi criar um novo Avatar para ser usado como uma representação da fotógrafa, que visitaria (simbolicamente) a casa e interagiria com o meu Avatar habitual. Na realidade, os dois seriam manipulados por mim. Como o nome do meu Avatar é Kako, achei que seria mais adequado criar um terceiro, ao qual dei o nome de Luiz Henrique.



Fig. 55: Os Avatares Luiz Henrique e Cindy Sherman, em um *Still* do vídeo, 2011-2012.

O encontro entre eles foi, para mim, enormemente emocionante – uma vivência tão ‘real’ quanto qualquer outra que possa ocorrer no mundo físico. Primeiramente, me encontrei com Luiz Henrique, troquei de lugar com ele e me despedi dele e da casa. Com a minha saída, o próprio Luiz se apresenta a Sherman, e os dois iniciam uma série de silenciosos jogos de troca de corpo, em uma relação de admiração, contemplação e simbiose. Filmei (através de um aplicativo de captação de imagem da tela) diversas tomadas dessas cenas e, finalmente, as editei e adicionei intertítulos (como os usados entre cenas de filmes mudos), alguns efeitos de som ambiente e música (*La Valse*, de Ravel). Ao vídeo resultante dessa vivência, dei o título de *The Otherness House: um lugar para o outro*. A edição do vídeo foi iniciada em abril de 2011 e concluída em janeiro de 2012 – período suficiente para amadurecer algumas questões e resolver dúvidas técnicas.

O fato de o título estar em inglês está relacionado ao cosmopolitismo do ambiente em que as ações se deram. Em determinado momento de construção da casa, cheguei a pensar em disponibilizá-la à visitação pública ‘permanente’, como uma espécie de museu virtual. Várias vezes, durante a elaboração do trabalho, fui abordado por outros avatares que me questionaram sobre meu propósito – o que me levou a colocar uma placa com o nome do projeto, em frente da casa. Em outro momento, para que eu não tivesse que repetir a mesma resposta explicativa, produzi uma caixa emissora de um folheto com explicações (em três idiomas) sobre o trabalho. Depois disso, os eventuais visitantes curiosos passaram a acessar as informações disponíveis, me deixando livre para trabalhar sossegado.

Certa vez, um visitante me questionou sobre a aparência do personagem Cindy. Segundo ele, a artista é loira e o personagem tem os cabelos pretos. Bem, não sei da cor natural do cabelo de Sherman e, na verdade, esse dado me parece irrelevante, pois não estou interessado na pessoa dela, e sim em suas ações performáticas e em seus personagens, cujos cabelos são, na maioria das vezes, ocultados por perucas de cores variáveis, dependendo do caso. Aliás, se formos pensar no referencial físico da ‘pessoa Sherman’, concluiremos que seu corpo não chega a ser um limitador formal, considerando que, além das perucas e dos recursos de maquiagem, apliques corporais são frequentemente usados para alterar o corpo da artista, aproximando-o ao do personagem. Assim sendo, me senti livre para escolher o corpo usado pela ‘minha Cindy’, da mesma forma como fiz a escolha do corpo do ‘Luiz Henrique’. A propósito, Krauss (1993 e 2006) utiliza frequentemente o termo amorfo [formless], para se referir ao tipo de prática usada por Sherman. Possivelmente, este termo faz referên-

cia ao conceito do ‘sujeito sem corpo’, tão discutido pela psicanálise, como um distúrbio ocorrido durante a fase da construção do sujeito, diante do espelho, na tenra infância.

Dentro do SL, existem algumas centenas de lojas de venda de corpos, de variados níveis de realismo e exigência estética, podendo ser encontrados representantes de várias etnias. Ao escolher o de Sherman, tinha uma ideia sobre o que buscava – queria que o ‘boneco’ tivesse um olhar melancólico, como observo em muitos personagens criados pela artista, em sua série *Film Stills*. Tendo encontrado o corpo do meu agrado, pude editá-lo, alongando a figura pra que lembrasse um corpo típico de uma *top model*. A partir dessa ideia de relacioná-la ao universo da indústria da moda, tão referenciado pela própria fotógrafa (especialmente na série composta por quatro conjuntos de imagens conhecidas como *Fashion Photos*⁹⁸ – 1983, 1984, 1993 e 1994), escolhi para o personagem, um gestual de uma elegância afetada e artificial e um figurino coerente com a proposta.

De acordo com Joanne Finkelstein (1991), a moda é um meio pelo qual imagens do ‘eu’ podem ser criadas e mostradas. Uma grande diversidade de estilos de aparência têm sido divulgados, de forma que hoje, podemos atuar publicamente como se cada um de nós possuísse uma multiplicidade de identidades. Amada Cruz (1997) observa que, como todos os tipos de publicidade, as fotografias de moda constroem um desejo que nunca pode ser realizado. Aspiramos pelo estilo mais recente, que só será suplantado pela próxima coleção. Subliminarmente, a promessa de originalidade nos anúncios da alta-moda e, paradoxalmente, a submissão a um visual pré-determinado. As fotografias de moda de Sherman minam a desabilidade de tais imagens, enfatizando sua natureza forjada.

Retornando ao meu projeto: o corpo do Avatar Luiz Henrique foi escolhido no calor do encantamento. Ao vê-lo em uma loja, senti uma vontade irresistível de vesti-lo e não hesitei em fazê-lo. A minha única dificuldade foi encontrar um cabelo que combinasse com o corpo e que resultasse moderno e urbano, de acordo com meu desejo. Acabei optando pela sobreposição de duas perucas – uma de pelos bem curtos e a outra de cabelos anelados e esvoaçantes presos por um bandana. O resultado final é um ‘homem’ bonito, moderno, despojado e másculo.

A princípio, eu havia pensado em fazer uso da voz (no SL, os avatares podem falar); tinha em mente definir alguns diálogos para os personagens. Depois, tendo amadurecido a

⁹⁸ Essas imagens funcionam como uma sátira às imagens publicitárias de moda, como uma apologia à superficialidade, através de poses e estilização impessoais. Assim, o que se vê na série da artista, são figuras fantasmiais, sinistras e bizarras, funcionando como uma antítese do glamour anunciado nas campanhas publicitárias.

ideia, me pareceu que poderia resultar muito anedótico e, assim, acabei optando pela muidez dos mesmos. Os intertítulos cumprem a função de apresentar os avatares e anunciar, de forma sucinta, algumas ações.

Fascinado por novas tecnologias, encontrei no *Second Life*, um lugar para exercitar, de forma despretensiosa, minha criatividade, e acabei percebendo nessa vivência, um potencial expressivo. O mesmo aconteceu na segunda metade dos anos 1990, quando comecei a brincar com ferramentas digitais gráficas, para, por fim, começar a usá-las na produção de imagens – desenhos e colagens digitais – que vieram, inclusive, a influenciar na minha forma de ver e de elaborar ideias imagéticas. Entre os primeiros trabalhos realizados através de ferramentas digitais, cito dois, já comentados nesta dissertação: *Projeto Identidade: Constrói a tua* e *Autorretrato a partir dos meus grandes mestres*. Além deles, há um vasto número de imagens avulsas, algumas séries e dois livros de artista.

Posso afirmar que as pinturas que realizei após meu envolvimento com a lógica digital foram claramente influenciadas por maneiras de se construir imagens, próprias desse raciocínio. Como exemplo, cito o recurso básico (e tão usado) de copiar/colar, a possibilidade de se trabalhar com camadas [*layers*] independentes que podem, a qualquer instante, ser alteradas (isoladamente ou em conjunto). Isso, sem querer me aprofundar na questão tão discutida da manipulação da fotografia, através de aplicativos como o *Photoshop*. Enfim, estou consciente de que o computador, como ferramenta de produção de imagens, assim como a internet, com seus preciosos mecanismos de busca, os polêmicos *chat rooms* e as redes sociais, mudaram a forma de as pessoas lidarem com as noções dos limites físico e temporal, assim como afetaram nossos conceitos de realidade. E isso não é apenas tema de reflexão sociológica, como também passou a constituir matéria prima para elaboração de trabalhos de arte.

O próprio *Second Life* foi palco do vídeo de Gabriel Mascaro, intitulado *As aventuras de Paulo Bruscky*, 2009. O trabalho, premiado na categoria *documentário*, apresenta algumas noções básicas desse universo virtual, mostrando alguns lugares, formas de socialização, entretenimento, sexo, etc., tendo como protagonista o artista *Bruscky*, que é entrevistado pelo próprio Mascaro. O conteúdo da entrevista gira em torno da experiência do artista dentro do SL, assim como de reflexões sobre arte contemporânea. Em determinado momento, ele declara seu interesse em desenvolver projetos (artísticos) específicos para o SL. Com duração de 20 minutos, o vídeo é composto por uma sucessão de tomadas de grande apelo plástico.

Exatamente neste momento, me ocorre que o Second Life pode ser considerado um ambiente profícuo para artistas que, assim como eu, estão empenhados em discutir questões relacionadas a dicotomias como mascaramento/desmascaramento e identidade/alteridade, visto que, ao entrarmos ali, já o fazemos sob uma outra forma (a do avatar) que não a de nosso próprio corpo. Dessa forma, se instaura um lugar onde os limites entre realidade/ficção (idealidade) se diluem.

*

De uma forma ou de outra, desde que desisti de buscar ‘a verdade’ de minha alma através da prática do autorretrato (e desde que, um pouco mais tarde, entendi que sou indefinível), passei a me interessar pela ideia do falso que simula a verdade (simulacro), em narrativas verossímeis, porém inverídicas. Aliás, a princípio, sempre preferi as histórias inventadas, àquelas que pretendem reportar fatos. Talvez, por isso, eu costume ser avesso a biografias – desde muito cedo, duvidei da verificabilidade dessas narrativas (mesmo aquelas escritas sob a alcunha da ‘pesquisa histórica’).

Paradoxalmente à minha descrença na ‘verdade’, adoro especular⁹⁹ (no sentido de buscar entender por meio da razão) diante do espelho, mesmo que sem expectativa de alcançar um traçado verdadeiro do meu ‘rosto’. Bem, considerando que ‘especular’ pode significar, inclusive, ‘aquilo que se refere ao espelho’, que reflete e que possui propriedades de um espelho, é correto afirmar que minha pesquisa é especular. Com um detalhe: costumo colocar um ‘outro’ externo no outro lado do espelho. E, talvez, não exista outra maneira de se ver, pois eu mesmo não sou capaz de me ver, o que vejo é sempre um outro (mais ou menos familiar, mas um outro). No caso dos trabalhos que comento neste capítulo, os outros são imagens ou ideias representativas de outros indivíduos (ou personagens), que faço com que me representem. Por que defini esta como sendo a minha estratégia para me autorretratar? Possivelmente, para reforçar a ideia de que eu, por mim mesmo, não sou capaz de me notar/perceber como um sujeito, e de que são necessárias a presença, a fala e o olhar do outro para me dizerem de mim.

⁹⁹ De acordo com o dicionário Houaiss 3, especular também significa: “referente a espelho. **2** que reflete; que tem as propriedades de um espelho. Ex.: *superfície e. 3* invertido como a imagem do espelho. Exs.: *movimento e. simetria e. nuclídeo e. 4* que possui espelho(s).

5.4. Um 'autorretrato' a partir da tradução da imagem que 'o outro' tem de mim

Há alguns meses, lendo Nicolas Bourriaud (2011), fiquei fascinado pelos conceitos de tradução e topologia, e está sendo a partir desses conceitos que estou elaborando o novo trabalho. O autor cita vários exemplos de trabalhos artísticos produzidos a partir do conceito de transcodificação (passagem de um para outro código) que “cria nas obras contemporâneas, uma visão original de espaço-tempo que vem corromper as noções de origem e originalidade”, desde que “atenuam a presença da fonte” (ibidem, 136). Entre os exemplos citados por Bourriaud, temos o vídeo de Jonathan Wolfson, produzido em 2006, em que o artista “traduz em linguagem de sinais o discurso de Charles Chaplin em *O ditador*” (ibidem, 137). Ele expõe variadas formas de *transferismo* (tradução, translação, transcodificação, deslocamento). Todas elas (muito próximas em termos de lógica) são concernentes ao tipo de operação que tenho praticado na produção de ‘autorretratos’.

Com base nesse conhecimento, me ocorreu elaborar um trabalho em que, através de sucessivas traduções, se produza uma perda de sentido. Assim, estou trabalhando em um projeto de ‘autorretrato¹⁰⁰’, partindo do olhar do outro sobre mim, a fim de investigar sobre a questão de imagem identitária. O primeiro passo foi criar um *post* no *Facebook*, solicitando aos amigos que deixassem um testemunho (suas impressões) sobre o Luiz Henrique que conhecem. Pedi que os textos não fossem muito extensos – cinco linhas, no máximo. Consegui o retorno de 23 pessoas. Claro que os depoimentos, constituindo pontos de vista, divergiram em vários aspectos.

Explico: a ideia é que os depoimentos sejam sintetizados ao máximo, de forma que seja possível (espero que seja) traduzir/transpor/transcrever a síntese para a linguagem visual, em forma de autorretratos fotográficos. Paralelamente, estou traduzindo os textos, fazendo uso de um tradutor eletrônico, na seguinte sequência: do português para o inglês, do inglês para espanhol, do espanhol para o dinamarquês e, finalmente, do dinamarquês para o português. Abaixo, um exemplo de uma das traduções:

desde que vc nasceu sua relação com o mundo é dificultada, Luiz. Vc é parte de uma minoria significativa: é sensível, paradoxal, mutante, eclético, simbiótico, personal, contestador e... azedo por fora e doce por dentro. Se me lembro bem.

¹⁰⁰ Mais uma vez, a problematização do conceito de autorretrato: como classificar a imagem autorreflexiva que se baseia na imagem do ‘eu’ descrita pelo ‘outro’? Ainda não me sinto apto a nomear esse tipo de prática. Daí, eu seguir usando este termo. De qualquer forma, no caso deste trabalho, o objeto sou eu mesmo e o ‘outro’, entra pra me auxiliar na construção da imagem.

since you were born your relationship with the world is complicated, Luiz. Vc is part of a significant minority, is sensitive, paradoxical shifting, eclectic, symbiotic, personal, argumentative e. .. sour on the outside and sweet inside. If I remember correctly.

desde que nació su relación con el mundo es complicado, Luiz. usted es parte de una minoría significativa, es sensible, por paradójico cambio, ecléctico, simbiótica, personal, argumentativo e .. ácido en el interior fuera y dulce. Si no recuerdo mal.

siden fødslen af hans forhold til verden er kompliceret, Luiz. du er en del af et betydeligt mindretal, er følsom, paradoksalt forandring, eklektisk, symbiotiske, personligt, argumenterende og .. syre vrangen ud og sød. Hvis jeg husker rigtigt.

desde o nascimento de seu relacionamento com o mundo é complicado, Luiz. você é parte de uma minoria significativa, são de transformação, sensível irônico, eclético, simbiótico, pessoal, argumentativo e... ácido de dentro para fora e doce. Se bem me lembro.

Por que da escolha pelo tradutor eletrônico? A princípio, pretendia repassar os textos para tradutores profissionais ou simplesmente pessoas com conhecimento de dois dos idiomas, de forma que cada um deles fizesse apenas a tradução de um para outro idioma. Depois, decidi fazer uso da tradução eletrônica, com a intenção de agilizar a perda de sentido das ideias contidas nos testemunhos – o que, de forma mais gradativa, também ocorreria pelo método convencional.

O resultado final pretendido serão as imagens fotográficas dialogando com os textos traduzidos, sendo que ainda não defini a maneira como serão dispostos os textos em relação às fotos. Como me interessa pelo formato ‘livro’, é possível que decida por fazê-lo desta forma, apresentando um texto na página da esquerda e a respectiva imagem na da direita. De qualquer forma, ainda não produzi os retratos e será mais fácil encontrar uma solução tendo as imagens prontas.

A primeira dificuldade que estou encontrando na elaboração deste projeto, está relacionada ao desafio de extrair dos depoimentos ideias que possam ser imageticamente transcritas. Poucos foram os testemunhos concisos – a maioria é de textos repletos de adjetivos – como o exemplo: “Luiz é acre-doce, acolhedor e sistemático, seu rosto pode se deslocar num arco que vai do menino travesso ao homem bravo, baixa estatura porém altivo. Luiz tem estrela, bom gosto, educado e é um ótimo fazedor de amigos”. Só para constar, este não é nem dos mais complexos, nem dos mais extensos. Ou seja, terei de me desdobrar na escolha do método a ser usado para sintetizar tantos predicados, tentando fundi-los em uma imagem mental coesa. E, em um segundo momento, trabalhar na transposição da imagem mental para a fotográfica. Ainda terei de lidar com mais um limitador: em uma única imagem

estática, não vejo como representar tantos ‘Luizes Henriques’, assim, terei de eleger algumas (poucas) características para compor cada um dos 23 personagens sugeridos pelos amigos. Talvez, fosse o caso de mudar de *medium*. Possivelmente, o mais adequado para realizar esses retratos não fosse a fotografia (imagem estática), e sim o vídeo (imagem em movimento)... No entanto, pretendo aceitar este desafio e, se porventura, não for bem-sucedido, posso mudar de ideia. Como se pode notar nas datas de produção¹⁰¹ de muitos dos meus trabalhos, não tenho pressa. Parece que estou muito mais interessado no processo que no resultado.

*

Os trabalhos comentados neste capítulo são representativos da pesquisa poética que venho realizando, desde o final da década de 1990, sendo que, naquela época, me pareceu adequado denominar tal pesquisa *Projeto identidade*. Como são obras realizadas ao longo de 13 anos, observo diferentes tipos de estratégias de abordagem da questão e variadas soluções formais. No entanto, apesar das diferenças, estes trabalhos são evidências de uma insistente necessidade autoinvestigativa, assim como constituem um lugar para as minhas reflexões sobre a autorrepresentação – suas armadilhas, dobras e fendas, através das quais, às vezes, sou capaz de vislumbrar vestígios do ‘eu’.

¹⁰¹ Dois exemplos: O *The Otherness House* foi realizado entre 2010 e 2012 e o último desdobramento do projeto *O retrato de ninguém (2008-2009) – o stop motion Meu terno verde* – acaba de ser concluído em 2012.

Já que o sujeito é o vazio revestido pelo imaginário, lhe caberá qualquer imagem/máscara.

Pensando no sujeito como pulsão de vida, nada mais conveniente que a estratégia de se evitar a autoidentificação, como forma de preservar o fluxo vital e a possibilidade de trânsito – a mobilidade. Definir-se pode ser uma perigosa forma de restringir suas possibilidades. Estou ciente da sensação de segurança que pode ser alcançada através da construção da autoidentidade – sem a qual, muitos se poriam loucos; de qualquer forma, ainda insisto que a identidade (sendo uma imagem) pode ser uma armadilha. E é possível que, a partir da consciência do poder e do perigo da imagem identitária, os artistas tratados nesta dissertação se proponham a desmitificá-la.

Enquanto Nikki Lee se debruça sobre a possibilidade de se camuflar para infiltrar-se em determinadas tribos urbanas, me ocorre que essa prática, além de várias outras implicações, diz da imobilidade restritiva que resulta da inserção de um indivíduo em determinado padrão de conduta que o identifica como um tipo específico e o insere dentro de uma categoria apta a frequentar determinado círculo social. Através de suas ações performáticas, a artista desmoraliza o aparente rigor desses padrões identitários, revelando a relativa facilidade com que eles podem ser encenados e registrados como índices do ‘real’. O resultado de sua farsa são retratos que, segundo Menezes (1999, p. 9)

(...) são mentirosos, portanto, de agrado público. Não há quem não se engalane em poses e artifícios na certeza que a imagem – revelada e fixada pelos séculos, amém – nada mostrará da alma. Nem de pensamentos íntimos. Ou segredos, atitudes. (...) Inventasse o retratista um medonho equipamento capaz de imiscuir-se no avesso das pessoas, ninguém, tão alegremente, exporia seus fracassos.

E já que se sabe sobre seu potencial enganador, por que não fazer uso de sua vocação ficcional, caprichando nas poses estudadas, nas encenações de outros ‘eus’? Ora, aparentemente, é o que todos costumam fazer – reinventar-se para um retrato. E é sobre este tipo de operação que alguns artistas contemporâneos trabalham, chegando a resultados tão verossímeis como inverídicos – adoráveis falácias!



Fig. 56: Cindy Sherman, *Untitled #475*, 219,4 x 181,6 cm, 2008¹⁰²

O caráter irredutivelmente fantasmático destes dois personagens (Fig. 56) representados em virtude do truque e em função do simulacro reforça, mais uma vez, a eficácia com que Sherman logra ausentar-se totalmente nos retratos em que posa como modelo, subvertendo qualquer noção de individualidade. Neste retrato, há uma ‘artificialidade trivial’ à qual estamos muito familiarizados – esta imagem poderia figurar em centenas de álbuns de família. São duas senhoras ‘elegantes’ em trajés de festa, em poses de fotos de festa. No entanto, eu sei que não são duas, assim como sei que não é uma. Trata-se de uma dupla encenação de tipos femininos festivos, executada por uma única atriz capaz de representar toda uma enciclopédia de personagens tão anônimos como reconhecíveis (por serem típicos).

Sherman não foi a primeira artista a dialogar com o meu *Projeto Identidade*, pois antes dela, tive a oportunidade de conhecer a obra de Goldchaim e de trocar ideias com ele, com quem ainda mantenho contato. De qualquer maneira, ela foi o grande desencadeador de muitas descobertas e questões tratadas neste texto.

¹⁰² Da série *Society portraits*. Edição de seis cópias. Fonte da imagem: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/chronology/#/163/z=true>>. Acesso em: 02 fev. 12.

Enfim, ao longo de minha pesquisa, tive a oportunidade de localizar e estudar a obra de alguns artistas que dialogam com questões que permeiam, de forma recorrente, o meu próprio trabalho. Outros autores, descobertos recentemente, como a francesa que trabalhou com auto-travestismo, como forma de refletir sobre os conceitos de dominação e sujeição do masculino sobre o feminino, nas primeiras décadas do século passado, sob o pseudônimo de Claude Cahun, terão de ser tratados em um próximo estudo – num futuro próximo, espero. Devo, inclusive, registrar minha intenção de continuar me aprofundando na investigação sobre possíveis origens dessa onda de travestismos ou mascaramentos identitários praticados por tantos autores de ‘autorretratos’ contemporâneos. Por outro lado, pretendo me aprofundar na investigação sobre artistas tratados nesta pesquisa, como o caso de Nikki Lee. Sobre a questão da construção da identidade individual e sua representação, penso que não faz falta afirmar que já constitui um objeto a ser examinado por mim, ao longo de toda a minha vida; a não ser que eu seja impedido por alguma força superior a minha vontade.

*

Não dou por encerrada aqui esta pesquisa, nem tampouco como definitivas as respostas encontradas. No entanto, sei da importância deste estudo para o esclarecimento do meu principal objeto e para o estabelecimento de questões de interesse meu e de outros estudiosos da autorretratística (como a construção da identidade a partir da alteridade, a natureza da representação e os artifícios da pose e de outras máscaras). Tais questões que, não necessariamente, foram fechadas – e, sinceramente, espero que não tenham sido. Pois, como disse anteriormente, estou muito mais interessado no processo do que em resultados. Desta forma, o simples ato de investigar já me nutre e me motiva a seguir buscando.

Enfim, quando, pela primeira vez, entrei em contato com o livro *The Story of Art* (versão inglesa do clássico *A História da Arte*) de Gombrich, me chamou atenção a opção do autor por usar o termo *story* [‘estória’] em lugar da forma tradicional *history* [história] – certamente, uma maneira de lembrar que o seu texto é uma das inúmeras interpretações possíveis daquilo que chamamos de História; ou seja, o autor nos instrui para que evitemos a arrogante crença de que a verdade é nossa aliada.

7. [Posfácio] Primeiro esboço para uma carta escrita por mim,
Dom José – Príncipe do Brasil¹⁰³



FIG. 57: Dom José, este que vos fala¹⁰⁴.

Este retrato (Fig. 57) remete, inclusive, aos conceitos de luxo, pompa, rigor e poder; entretanto, ele não revela nem parte do padecimento de que fui vítima, por ter nascido um príncipe. O pintor, obviamente, favoreceu minha pele que, de fato, além de não ter sido tão rosada, era acometida de pequenas lesões de fundo psicossomático. Esta pele, constituída de pó de arroz e refeita em tinta, ornamenta a vida humana que tive; imortaliza-me de forma sublime.

¹⁰³ Trabalho integrante da série *Interlúquios*, realizada durante a oficina *Projeto Território*, Museu Mineiro, 2007.

¹⁰⁴ Autor desconhecido, *Retrato de Dom José – príncipe do Brasil*. Séc. XVIII. Acervo Museu Mineiro. Fonte: fotografia de minha autoria.

Fui um menino melancólico, confinado em salões forrados de adameados, veludos, sedas e brocados e, ao alto, coroados por afrescos exuberantes que ilustravam o pensamento de então. Sobre tapetes do oriente, ensaiei meus primeiros passos das danças que, no futuro, viriam a encantar os olhares e despertar o desejo de jovens pretendentes.

Já hoje, de onde escrevo, descoroadado estou - o que me dá o direito de lhes confidenciar sobre minha infância, quando, debruçado sobre a balaustrada do meu balcão, sonhava em ser um daqueles jovens criados que, furtivamente, se deleitavam sobre os galhos carregados de jabuticaba. Eles corriam pelo pátio, deixando atrás de si, um rastro de poeira saída dos seus corpos; brincavam de esgrima, usando pequenos galhos como espadas disformes e, no carnaval, orgulhosos, pediam-me a pompa emprestada para serem príncipes.



Fig. 58: Requiem aeternam [repouso eterno]¹⁰⁵

¹⁰⁵ Luiz H Vieira, fotografia, 2007.

O retrato (Fig. 58) foi pintado às pressas, pouco antes de minha morte, por um artista que ousou cortar ao meio, o corpo de Dom José, este que aqui escreve. A pintura provocou grande polêmica na corte, escandalizando os conservadores e despertando o deboche dos antimonarquistas. Pessoalmente, fiquei encantado diante de tanta ousadia e arrojo.

Antes de me despedir, sinto que devo deixar aqui, alguns vestígios das minhas memórias e um breve testemunho dos novos tempos que orientam a trajetória do homem contemporâneo.

Desde muito cedo, desenvolvi uma alergia às baixas temperaturas. Durante os invernos, era sempre a mesma peleja para me proteger das correntes de ar frio. Lembro-me bem de uma dessas estações, em que, durante cinco meses, fui proibido de deixar o palácio, sendo que este foi munido de lareiras extras. “Uma extravagância. Este pequeno é, por demais, mimado!”, disse certa vez, a Marquesa do Alto Tejo.

Felizmente, deixei Portugal ainda muito jovem. Aos dezesseis anos, fui transferido para o cálido Novo Mundo. No Brasil, as crises alérgicas passaram a se manifestar de forma mais amena e esparsa. Que maravilha de clima têm aqueles brasileiros! E a exuberância das paisagens cariocas?! Que saudade sinto dos passeios de carruagem, durante as tardes frescas, daquilo que eles chamam de inverno... A visão do morro da Urca, do Corcovado, da Bahia do Flamengo, do exemplar Jardim Botânico e do Passeio Público, onde a aristocracia costumava desfilar seu poder e suas habilidades sociais. Protegidas por adornadas sombrinhas, as damas balouçavam suas saias de seda. Logo atrás, vinha alguma dama de companhia, segurando meia-dúzia de guias de cachorros brancos. Sim, a vida era fútil o bastante para que pudéssemos nos dedicar ao estudo da música, da

poesia e do pensamento daqueles que humanizaram, um pouco mais, a vida dos humanos.

Não tive o prazer de ver, em vida, os belos objetos que hoje viajam pelos céus. A música que ouvíamos era tocada exclusivamente e ao vivo, para pequenos grupos seletos. Já hoje, de onde estou, ouço músicas saindo de tantas das janelas incrustadas nas fachadas desses palácios verticais. Cidades gigantescas, ocupadas por milhões de transeuntes perdidos entre uma esquina e outra; carros modernos e velozes, e luzes, muitas luzes, iluminando as avenidas, o interior das casas e o asfalto negro. Que beleza!

Os habitantes das cidades são tristes; no entanto, às sextas-feiras, saem às ruas dispostos a se divertirem. O figurino desses homens é pobre em formas e descolorido nos tecidos baratos. Quase não fazem uso da maquiagem e caminham desatentos e ligeiros pelas ruas povoadas. Parecem diferentes dos outros da época em que vivi, mas não são. Eles pouco se visitam; comem sozinhos em restaurantes projetados para atender à pressa em que vivem; moram em casas diminutas, construídas para abrigar famílias minúsculas, viúvas solitárias, órfãos, solteirões ou pequenos grupos de jovens desgarrados de suas famílias. Eu tenho ciência de tudo o que ali se passa e estou certo das diferenças de nuances; no entanto, reafirmo: o homem continua sendo o mesmo ser complexo, perdido e solitário. O único agravante, em minha humilde opinião, é o fato de a humanidade ter abandonado os deuses, o que veio contribuir para uma maior sensação de abandono. E seguimos, atônitos, avulsos e indecifráveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPRIXINE, P.; DEMANGE, X. *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*. New York: New Haven and London: Yale University Press in association with The Metropolitan Museum of Art, 2000.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTEHISTORIA. *Rembrandt*. Disponível em:
<<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/3014.htm>>. Acesso em: 22 out. 2011.

AS AVENTURAS DE ANTOINE DOINEL (série de 5 filmes). Direção: François Truffaut. Intérpretes: Jean-Pierre Léaud e outros. Paris: Les Films du Carrosse, 1959-1979.

AS AVENTURAS DE PAULO BRUSCKY. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: XXX. Intérpretes: Gabriel Mascaro e Paulo Bruscky. Roteiro: Gabriel Mascaro. Recife: Plano 9 Produções, 2009.

AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gil, 2002.

BALZER, David. *Exhibition essay: existing in custome*. 5 jul. 2008. Disponível em:
<http://www.gallery44database.org/exhibitions/exhibition_essay.php?exhibition_id=444>. Acesso em: 17 set. 2011.

BAUDRILLARD, Jean. A arte da desapareição. In: *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. pp. 30-31.

BAUMAN, Zigmunt. *A sociedade líquida: Entrevista concedida a Maria Lúcia Garcia Palhares-Burke*. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 out. 2003. Mais!, pp. 5-9.

BIRCHAL, Telma de Souza. *O eu nos ensaios de Montaigne*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BISHOP, Claire. Antagonism & Relational Aesthetics. *October Magazine*, Londres, 2004, n. 110, pp. 51-79, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

- BRUNEAU, Philippe. *Le portrait*. Paris: R.A.M.A.G.E., 1982.
- CAMPOS, Alvaro de. Passagem das horas. In: *Obra Poética*. Lisboa: Estampa, 1993.
- CARTWRIGHT, Ingrid A. *Hoe Schilder Hoe Wilder: Dissolute Self-Portraits In Seventeenth-Century Dutch And Flemish Art*. 2007. Tese (Doutorado) – The University of Maryland, Faculty of Philosophy, Maryland, USA.
- COTTON, Charlote. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- CRUZ, Amanda. Movies, Monstrosities and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman. In: Cruz e Smith. *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames and Hudson, 1997. pp. 1-18.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Edusp, 2010. pp. 149-167.
- DANTO, Arthur. Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills. In: *Cindy Sherman Untitled film stills*. New York: Rizzoli International Publications, 1990. pp. 1-18.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007. pp. 13-25.
- DELEUZE, Gilles. *Difference & Repetition*. New York: Continuum International, 2004.
- DEVANE, John. The art of Portraiture. In: *Drawing and painting the portrait*. London: A Quarto Book, 1988. pp. 12-43.
- DIPIETRO, Monty. *Identify found among shifting personas*. The Japan Times Online. 28 out. 2000. Disponível em: <<http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fa20001028a1.html>>. Acesso em: 23 set. 2011.
- DURAND, Régis. *History Portraits/Old Masters: 1988-90*. In: SHERMAN, Cindy. *A Reading of Cindy Sherman's Works: 1975-2006*, Régis Durand (Diretor do Jeu de Paume, de Paris). Paris: Jeu de Paume, 2006. pp. 256-259.
- E.R.R.. *Egyptian Art*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1984.
- ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Tradução: José Colaço Barreiros. Lisboa: DIFEL, 1999.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FINKELSTEIN, Joanne. *The Fashioned Self*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: Fotografia e Verdade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FOSTER, Hal. Obscene, Abject, Traumatic. In: BURTON, Johanna (org.). *Cindy Sherman*. London: The MIT Press, 2006. pp. 175.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. London: MIT Press, 1996.

FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. pp. 11-18.

FUKU, Noniko. A woman of parts. Tradução Nossa. *Art in América*. NY: Junho de 1997, ppp. 74-125.

GOLCHAIN, Rafael. *I am my family. The designer's review of books*. 2 set. 2009. Disponível em: <<http://www.designersreviewofbooks.com/2009/09/i-am-my-family/>>. Acesso em: 12 nov. 2011.

GOLCHAIN, Rafael. Interview by Rosecrans Baldwin. *The morning news*. Disponível em: <<http://www.themorningnews.org/gallery/i-am-my-family>>. Acesso em: 5 dez. 2011.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GRUNDBERG, Andy. The crisis of the real. Tradução Nossa. In: *Crisis of the real*. New York: Aperture, 1999. pp. 2-18.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JONES, Amelia. Performing the Other as Self: Cindy Sherman and Laura Aguilar Pose and Subject. In: SMITH, Sidonie e WATSON, Julia (orgs.). *Interfaces*. Michigan: The University of Michigan Press. 2005.

KRAUSS, Rosalind. Cindy Sherman, Untitled. Tradução Nossa. In: BURTON, Johanna (org.). *Cindy Sherman*. London: The MIT Press, 2006. pp. 97-112.

KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman's Gravity: A Critical Fable*. Artforum International, Sept, v. 32, n. 1, pp. 163-4, 206, 1993.

LARA, Eugênio. Milenarismo e espiritismo. *Portal do espírito*. Disponível em: <<http://www.espirito.org.br/portal/artigos/diversos/movimento/milenarismo-e-espiritismo.html>>. Acesso em: 22 out. 2011.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MARRINER, Robin. Derrida & the Parergon. In: *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell, 2004. pp. 349-369.

MENEZES, Angela Dutra de. *O avesso do retrato*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MUSEUM OF CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY. *Nikki S. Lee*. Disponível em: <http://www.mocp.org/collections/permanent/lee_nikki_s.php>. Acesso em: 05 jun. 2011.

PARR, Adrian. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

ROLNIK, S. *Subjetividade e história*. 1992. Trabalho apresentado no Curso de Psicanálise promovido pelo Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo, 1992.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Tradução: Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/data.

SAATCHI ONLINE. About Chan-Hyo Bae. 1 set. 2010. Disponível em: <<http://www.saatchionline.com/photomam>>. Acesso em: 15 set. 2011.

SALTZ, Jerry. Sherman's March of Time: The Original Chameleon Shows Her Characters' Aging – And is Reborn. Tradução Nossa. *New York Magazine*, New York, Dec. 1 2008, pp. 76-77.

SCREECH, M. A. (Org.). *Os ensaios: Uma seleção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEVERINO, Rosa. *Performances of Self: Becoming The Family Album in Rafael Goldchain's I am my family* in Interfaces 29. College of The Holy Cross, Université Paris 7, Paris. (pp. 11-24).

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

SHERMAN. Entrevista coletiva entre Sherman e 20 amigos e colegas de profissão. *Interview Magazine* (versão digital), s/data. Disponível em: <<http://www.interviewmagazine.com/art/cindy-sherman/>>. Acesso em: 19 out. 2011.

SIEDLER, Mônica. *Autorretratos de Cindy Sherman e teatralidade*. 2007. Dissertação (Mestrado). – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Artes - CEART, Florianópolis. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1125>. Acesso em: 11 maio 2011.

SILVERMAN, Kaja. How to Face the Gaze. Tradução Nossa. In: BURTON, Johanna (org.). *Cindy Sherman*. London: The MIT Press, 2006. pp. 143-170.

SMALL, Andrew. *Essays in self-portraiture: a comparison of technique in the self-portraits of Montaigne and Rembrandt*. New York: Peter Lang, 1996.

SMITH, Elisabeth. The Sleep of reason produces monsters. Tradução Nossa In: Cruz e Smith. *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames and Hudson, 1997. pp. 19-31.

SMITH, S. M. *American Archives: Gender, Race and Class in Visual Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

SOLOMON-GODEAU, A. The Legs of the Countess. In: APTER, Emily; PLETZ, William (Ed.). *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986. pp. 266-306.

STAROBINSKI, Jean. Os problemas da autobiografia. In: *Jean Jacques Rousseau: A transparência e o obstáculo*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. pp. 187-207.

STOCCHI, Francesco. *Cindy Sherman*. Tradução Nossa. Milão: Electa, 2007.

TAYLOR, Charles. *Fontes do Self: A Construção da Identidade Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1994. pp. 241-270.

THE creators Project. *Conheça Nikki S. Lee: arqueologia dos arquétipos*. Vice TV. 27 abr. 2011. Disponível em: <<http://video.br.msn.com/watch/video/the-creators-project-conheca-nikki-s-lee/1pzofvrh4>>. Acesso em: 26 maio 2011.

TIFFOBEN.SECONDARY-SOURCES . *Nikki S. Lee*. Disponível em: <<http://tiffobenii.wordpress.com/participation/nikki-s-lee/>>. Acesso em: 03 jun. 2011.

TOFANI, Wanda de Paula. *A Representação Dilacerada em Georges Bataille e Francis Bacon*. In: *Em Tese* (revista). Belo Horizonte: Pós-Lit – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários - FALE/UFMG. v. 10, dez. 2006. pp. 202-209.

TULCHINSKY, Karen X. *A labour of love: I am my family*. Canada.com. 1 nov. 2008. Disponível em: <<http://www.canada.com/vancouver/sun/story.html?id=90a53078-8f6b-42bd-9c17-5ff9be4e4d0c>>. Acesso em: 20 set. 2011.

WETERING, Ernst Van de. The multiple functions of Rembrandt's self portraits. In: *Rembrandt by himself*. Londres: National Gallery Publications, 1999. pp. 8-38.

Notas relativas ao antelóquio (A CARTA DE SHERMAN)

^I SHERMAN. *The Making of Untitled: Cindy Sherman.in: The Untitled Film Stills: Cindy Sherman. Nova York: Moma, 2003.* (p. 7).

^{II} Ibidem (p.11)

^{III} SALTZ, Jerry. *Sherman's March of Time: The Original Chameleon Shows Her Characters' Aging—And is Reborn.* New York Magazine, December 1, (p. 76).

^{IV} FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (p.58)

^V Caráter: entre outras definições, conjunto de traços psicológicos e/ou morais (positivos ou negativos) que caracteriza um indivíduo ou um grupo. (fonte: Dicionário Houaiss 3).

^{VI} SHERMAN. *The Making of Untitled: Cindy Sherman.in: The Untitled Film Stills: Cindy Sherman. Nova York: Moma, 2003.* (p. 11).

^{VII} Adaptação de informações contidas na entrevista *A woman of parts*, concedida a Noniko Fuku. Revista Art in América, June, 1997. (p. 79). [tradução nossa].

^{VIII} Ibidem (p.80).

^{IX} FOSTER, Hal. *Obscene, Abject, Traumatic.* In: Cindy Sherman. London: October files, The MIT Press. (p.175).

^X O **carbúnculo** ou antraz é uma doença causada pela bactéria *Bacillus anthracis*. É uma doença infecto-contagiosa de origem animal, conhecida vulgarmente por peste da Manqueira ou mal de ano. Ataca principalmente animais ruminantes herbívoros que pastam em áreas com solo contaminado. O nome da doença faz referência à mancha negra formada na pele, em caso de contaminações cutâneas. [Fonte: http://portal.saude.gov.br/portal/saude/profissional/area.cfm?id_area=1541]

^{XI} SHERMAN. *The Making of Untitled: Cindy Sherman.in: The Untitled Film Stills: Cindy Sherman. Nova York: Moma, 2003.* (p. 12).

^{XII} Livre adaptação de informações contidas na entrevista *A woman of parts*, concedida a Noniko Fuku. Art in América, June, 1997. (p. 80). [tradução nossa].

^{XIII} Da entrevista *A woman of parts*, concedida a Noniko Fuku. Art in América, June, 1997. (pp. 80). [tradução nossa].

^{XIV} Este parágrafo é resultado da combinação de dois pontos de vista – o de Sherman e o meu. O dela foi retirado da entrevista *A woman of parts*. (pp.80/81).

^{XV} DURAND, Régis. *History Portraits/Old Masters: 1988-90* (pp. 256/259). – capítulo do artigo *A Reading of Cindy Sherman's Works: 1975-2006*, Régis Durand (Diretor do Jeu de Paume, de Paris) in: Cindy Sherman. Paris: Jeu de Paume.

^{XVI} SHERMAN. *The Making of Untitled: Cindy Sherman.in: The Untitled Film Stills: Cindy Sherman. Nova York: Moma, 2003.* (p. 5).

^{XVII} Em seu depoimento, intitulado *The Making of Untitled: Cindy Sherman*, a artista faz esta afirmação, no entanto, na entrevista *A woman of parts* (p. 78), ela nos conta: "I was always good at copying things exactly, so I would copy from photographs and magazines and snapshots, and maybe I'd make a collage from a found image and paint that exactly. Or I would look into a mirror and do a self-portrait, just to get an idea of how a face is put together. It was in the tradition of regular self-portraits, out of the curiosity of studying a face".

^{xxviii} Adaptação de informações extraídas da entrevista *A woman of parts*. (p.79). [tradução minha].

^{xx} Arte do gênero “natureza morta”. [A arte representando a Morte como fatalidade irremediável dos homens. (fonte: http://www.ipv.pt/millennium/pers13_4.htm - acessado em 27 de março de 2011)].

^{xxi} Extraído da entrevista *A woman of parts*. Art in América, June, 1997. (p. 78). Estranhamente, Sherman usa o termo “**unisex**” referindo-se aos personagens que cria. Este termo, a rigor, é empregado para referir-se a objetos e não a um ser vivo. Um personagem poderia ser andrógino, hermafrodita, mas nunca unissex. Eu me pergunto se, com este adjetivo, a artista quis substituir o termo ‘**neuter**’ (neutro), pois, em seguida ela complementa – “como animais”. No inglês, tanto as coisas quanto os animais não possuem gênero; assim, quando se refere a um cachorro (por exemplo), se usa o pronome ‘IT’, em lugar de ‘HE’ ou ‘SHE’.

^{xxii} *Ibidem*. (p. 125).

^{xxiii} Extraído da entrevista coletiva entre Sherman e 20 amigos e colegas de profissão, publicada pela *Interview Magazine*. (fonte: <http://www.interviewmagazine.com/art/cindy-sherman/> - acessado em 19/10/2011). [tradução minha].

^{xxiv} BRUNEAU, Philippe. *Le portrait*. Paris: R.A.M.A.G.E., Paris, 1982. (p.71).

^{xxv} SMITH, Elisabeth. *The Sleep of reason produces monsters*. In: Cindy Sherman: Retrospective. New York: Thames and Hudson, 1997. (pp. 19/31) [tradução minha].

^{xxvi} *Ibidem* (p.19).

^{xxvii} *Ibidem*.

^{xxviii} *Ibidem* (pp. 20/21).

^{xxix} Extraído da entrevista coletiva entre Sherman e 20 amigos e colegas de profissão, publicada pela *Interview Magazine*. (fonte: <http://www.interviewmagazine.com/art/cindy-sherman/> - acessado em 19/10/2010). [tradução minha].