



REVISTA  
DE  
**CULTURA  
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

**N.º 16 | 2025**

***History Portraits* de Cindy Sherman: Crítica à  
Idealização das Representações Canônicas Propostas  
Pela História da Arte**

*History Portraits* by Cindy Sherman: A Critique of the  
Idealisation of Canonical Representations Proposed by Art  
History

<https://doi.org/10.21814/vista.6307>

e025015

André Melo Mendes



© Autores

# *History Portraits* de Cindy Sherman: Crítica à Idealização das Representações Canônicas Propostas Pela História da Arte

<https://doi.org/10.21814/vista.6307>

Vista N.º 16 | julho – dezembro 2025 | e025015

Submetido: 25/02/2025 | Revisto: 09/06/2025 | Aceite: 09/06/2025 | Publicado:  
18/09/2025

---

**André Melo Mendes**

<https://orcid.org/0000-0003-0525-8978>

Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais,  
Belo Horizonte, Brasil

---

Este artigo analisa a série de fotografias *History Portraits* (Retratos Históricos), criada por Cindy Sherman nos anos 1988–1990, com o objetivo de compreender melhor as estratégias utilizadas pela artista americana para produzir imagens que podem ser entendidas como uma crítica ao sistema de representação canônico imposto por instituições consagradas, como as escolas de artes e os museus. Sherman entende que esse sistema não é formado por imagens “naturais” ou “inocentes”, mas por figuras idealizadas que têm influenciado a identidade da cultura ocidental há séculos. Nesse texto será usado como referência o conceito desenvolvido por Shearer West (2004), de que um retrato é uma importante forma de representação cultural, capaz de expressar o caráter, a personalidade, a posição social, a profissão, a idade e o gênero do modelo. Foram utilizados como ferramentas analíticas os conceitos de “retrato” (West, 2004), “grotesco” (Bakhtin, 1965/2010; Kayser, 1957/2013), “identidade” (Butler, 1990/2017; Giddens, 1999/2002; Hall, 1996/2006) e a compreensão da arte a partir da perspectiva de Danto (2003/2015a, 1986/2015b). Para analisar esses retratos, foi utilizado um método que parte dos parâmetros definidos por Erwin Panofsky (1955/2002) e define basicamente dois momentos: um em que predomina a análise comparativa e outro em que predomina uma síntese interpretativa. Por meio

dessas análises, percebeu-se que Sherman utiliza o grotesco nas fotografias dessa série como um recurso retórico para questionar os estereótipos veiculados por imagens consagradas pela história da arte.

**Palavras-chave:** Cindy Sherman, fotografia, grotesco, identidade, retratos

***History Portraits by Cindy Sherman: A Critique of the Idealisation of Canonical Representations Proposed by Art History***

*This article analyses the photographic series History Portraits, created by Cindy Sherman between 1988 and 1990, with the aim of better understanding the strategies employed by the American artist to produce images that can be understood as a critique of the canonical system of representation imposed by established institutions such as art schools and museums. Sherman argues that this system is not formed by “natural” or “innocent” images, but rather by idealised figures that have influenced Western culture’s identity for centuries. This text uses as a reference the concept developed by Shearer West (2004) that a “portrait” is an essential form of cultural representation, capable of expressing the character, personality, social position, profession, age, and gender of the subject. The analytical tools used include the concepts of “portrait” (West, 2004), “grotesque” (Bakhtin, 1965/2010; Kayser, 1957/2013), “identity” (Butler, 1990/2017; Giddens, 1999/2002; Hall, 1996/2006), and an understanding of art from Danto’s (2003/2015a, 1986/2015b) perspective. To analyse these portraits, a method based on parameters defined by Erwin Panofsky (1955/2002) was employed, consisting of two stages: one dominated by comparative analysis and the other by interpretative synthesis. Through these analyses, it was observed that Sherman uses the grotesque in the photographs of this series in this series of photographs as a rhetorical device to question the stereotypes conveyed by images established in art history.*

**Keywords:** Cindy Sherman, photography, grotesque, identity, portraits

## Introdução

A história de Narciso, o jovem que se apaixona por sua imagem refletida no espelho d’água, é mais uma das belas (e trágicas) narrativas gregas que atravessaram os séculos e continuam fazendo sentido até hoje na nossa sociedade, especialmente quando pensamos em assuntos ligados à representação e à identidade. O interesse que o ser humano tem pela representação de si mesmo ocupa um lugar importante no imaginário ocidental e serve como inspiração para artistas de diversas áreas criarem obras sobre o tema, como a poesia, a música e, especialmente, aqueles que se inspiram na tradição pictórica do retrato na cultura ocidental (Argelaguet, 2007). Desde o século XV, quando pinturas com esse fim passaram a ser produzidas em quantidade significativa, esse tipo de imagem tem servido como referência para o estabelecimento de padrões de poses, de vestimentas e de cenários à cultura visual tanto no campo da arte como na chamada “indústria cultural”.

A tradição pictórica do retrato se constitui em um objeto de estudo bastante profícuo para aqueles que se interessam por compreender melhor as questões relativas à identidade e às formas de representação predominantes no universo simbólico ocidental. Essa tradição teve seu apogeu no Renascimento, mas sua influência tem perseverado ao longo dos séculos, mantendo-se importante mesmo nos dias atuais, seja como modelo para paráfrases de fotógrafos e artistas contemporâneos, seja como objeto de crítica de atores sociais diversos.

A partir dos anos 1970, a artista americana Cindy Sherman se interessou pela possibilidade de usar a fotografia para propor questões relacionadas à identidade feminina na cultura ocidental e produziu uma série de retratos conhecida como *Untitled Film Stills* (Fotografias de Filme Sem Título; 1977–1980), que explorava esse tema. Apesar de não se considerar uma feminista (Berne, 2003), esse trabalho serviu como uma importante referência para diversas análises de autoras feministas interessadas em discutir a limitação das identidades impostas pela indústria cultural às mulheres.

Fotografando a si mesma, Sherman “participou” de cenas de filmes que nunca foram feitos, encarnando personagens que nunca existiram, mas que remetiam tanto às divas cinematográficas dos anos 1950 e 1960 quanto às mulheres comuns em momentos de descontração na intimidade de suas casas. Essa estratégia foi retomada 10 anos depois na série *History Portraits* (Retratos Históricos; 1988–1990), mudando apenas seu alvo de crítica. Nessa outra série, a indústria do cinema foi substituída pela história da arte. Apesar de ser tão importante como *Untitled Film Stills*, *History Portraits* ainda não recebeu a devida atenção da crítica, especialmente na língua portuguesa, havendo poucos artigos relevantes que tratam desse conjunto de imagens.

Em *History Portraits*, Sherman abordou a história da produção do retrato na sociedade ocidental, chamando a atenção dos seus potenciais leitores<sup>1</sup> para a artificialidade das imagens consagradas pela tradição ocidental. Apesar de o título da série ser *History Portraits*, no conjunto de imagens escolhidas por Sherman para constituir a série, além dos retratos, também foram selecionadas outras imagens pertencentes ao cânone ocidental. Como foi possível perceber por meio das análises, essa escolha se deu porque o objeto da artista não é uma crítica exclusiva aos retratos, mas aos estereótipos veiculados pelo conjunto de obras que constitui o sistema canônico do mundo ocidental. Nessa série, Sherman se interessou pelas idealizações produzidas pelas convenções visuais utilizadas para representar os homens e as mulheres europeus a partir do século XV (Fabris, 2004).

A série produzida entre 1989 e 1990 contém 35 imagens. Embora todas tenham sido avaliadas, este artigo analisa especificamente três obras desse conjunto. Essa seleção, motivada pelas restrições de espaço típicas de artigos acadêmicos, priorizou as fotografias que melhor ilustram as estratégias da artista americana

---

<sup>1</sup>A opção pelo termo “leitor” em detrimento de “espectador” tem a intenção de evidenciar o entendimento de que o sujeito leitor possui características mais ativas do que passivas.

para criticar o sistema canônico de representação da história da arte.

Utilizou-se na análise das fotografias um método que parte dos parâmetros definidos por Panofsky (1955/2002) e, para refletir sobre os resultados encontrados nessas análises, foram escolhidos os conceitos de “identidade” (Butler, 1990/2017; Giddens, 1999/2002; Hall, 1996/2006); “retrato” (West, 2004); “grotesco” (Bakhtin, 1965/2010; Kayser, 1957/2013); e as proposições de Danto (2003/2015a, 1986/2015b) sobre o papel da obra de arte na contemporaneidade.

## Danto e a Crítica de Arte Após o Fim da Arte

Cindy Sherman pertence a um grupo de artistas que, a partir do final do século XX, se utilizou dos seus trabalhos para questionar os conceitos de “autoria” e “originalidade” que orientaram os artistas até o início dos anos 1960, bem como expor as contradições internas do discurso de base iluminista e sua cumplicidade com a ordem social e cultural dominante (Moorhouse, 2014; Mulvey, 1983; Owens, 1994). Por essas características, ela é normalmente classificada como uma artista relacionada ao pós-modernismo (Cotton, 2004/2010; Gompertz, 2012/2013; Memou, 2012/2012).

Artistas e pensadores vinculados às ideias pós-modernistas tendem a compreender a história da arte como uma instituição com importante papel na produção de crenças e valores em uma sociedade, usada pela classe hegemônica para reafirmar seu discurso no qual o homem branco é privilegiado em detrimento de outros atores sociais; por isso, buscam, com sua atuação, enfraquecer as representações consagradas por essa instituição.

Esse é o caso da série de Sherman aqui analisada, *History Portraits*. Por isso foi utilizada como referência à perspectiva sobre obras de arte defendida pelo crítico de arte Danto (2003/2015a, 1986/2015b), que entende que, na contemporaneidade, a “artisticidade” não é algo que deva ser percebido apenas no objeto artístico, mas na relação do objeto com diversos outros fatores sócio-históricos, inclusive o próprio mundo da arte. Segundo essa perspectiva, é mais importante que a obra seja capaz de suscitar nos sujeitos uma reflexão sobre o contexto no qual está inserida do que uma experiência estética efêmera.

Essa abordagem tem sido utilizada com sucesso para compreender obras de artistas pós-modernos, como Sherman e por essa razão foi escolhida como referência para a análise das fotografias da série. Esta abordagem deixa, propositalmente, o aspecto estético em segundo plano, porque está interessada em suscitar nos leitores mais do que uma experiência estética, uma avaliação crítica sobre a história da arte ocidental. Esse juízo se refere à naturalização da incorporação dessa ordem social em obras consagradas da história da arte de forma acrítica ao longo dos séculos. Para isso, produz obras que parecem, mas não são, autorretratos (Danto, 1990; Krauss, 2006; Owens, 1994; Williamson, 1986/2006), utilizando o grotesco como ferramenta para desconstruir a ilusão de que essas obras são criações neutras.

## Retrato

A história da representação humana é quase tão longa quanto a da civilização, fazendo parte das manifestações artísticas e religiosas desde os agrupamentos mais primitivos (Argelaguet, 2007; Coelho, 2008). Na história da arte ocidental, o retrato ocupa um lugar de destaque no cânone (Newall, 2009/2009), mas definir com precisão o que é um retrato não é tarefa simples. Para Guarín Llombart (2004), o retrato seria uma forma visual que o ser humano teria desenvolvido com o objetivo de superar a morte. Nessa perspectiva, o retrato seria um objeto de recordação para as futuras gerações (Kanz, 2002/2008), mas não uma recordação perfeita porque, como observou Argelaguet (2007), “um retrato nunca é autenticamente objetivo” (p. 19).

Mesmo não sendo “perfeito”, o retrato sempre foi um objeto muito cobiçado pelos agentes sociais que tinham algum tipo de poder e recursos econômicos necessários para pagar pela sua confecção. Para Brown (2004), esse interesse derivaria da tendência das sociedades humanas em organizar-se em hierarquias de riqueza, poder e posição social, qualidades que o retrato é capaz de expressar visualmente. Por esse ponto de vista, na composição de um retrato, a capacidade da imagem de instruir um potencial leitor sobre a autoridade daquele que é figurado seria tão importante quanto sua semelhança com a aparência do modelo (Argelaguet, 2007).

Entralgo (2004) concorda com a perspectiva apresentada por Brown (2004) — de que a função do retrato, muitas vezes, é a de explicar ao leitor qual é a posição social do retratado; mas acrescenta que o artista talentoso é capaz de ir além dessa demanda, sugerindo na imagem uma dimensão psicológica do modelo representado. Nesse caso, o artista não apenas figura o que essa pessoa representa, mas o que ela sente que é ou que está querendo ser. Assim, um retrato, além de um objeto de recordação, uma peça de propaganda, um documento antropológico, pode também fornecer aos leitores uma dimensão psicológica do modelo, sendo capaz de revelar algo íntimo sobre aquele que é retratado.

Como foi possível notar, apesar da sua forte presença na cultura ocidental, não há um consenso sobre o que é um retrato. Em geral, o tipo de abordagem varia de acordo com o campo teórico daquele que analisa, que pode ser bem-variado, incluindo a história da arte, a antropologia, a sociologia, entre outros campos (Newall, 2009/2009).

Neste artigo, será usado como referência o conceito desenvolvido por Shearer West (2004), de que um retrato é uma importante forma de representação cultural, capaz de expressar o caráter, a personalidade, a posição social, a profissão, a idade e o gênero do modelo. Isso implica dizer que as análises contidas nesse texto se interessam mais pelos aspectos simbólicos, expressos pelas fotografias analisadas, do que pelas eventuais questões formais que elas podem vir a ser capazes de suscitar em um potencial leitor.

Essa opção se justifica pelas escolhas da artista americana ao produzir a série aqui

analisada, já que as imagens que Sherman selecionou como referência para criar seus retratos pertencem a um período aproximado, do século XVI até meados do século XVIII, em que a figuração em um retrato era acessível apenas a reis, ao clero, aos aristocratas e aos burgueses ricos (Coelho, 2008). Consequentemente, apesar de alguns retratos desse período apresentarem *nuances* psicológicas do seu retratado, a função predominante dessas imagens era simbólica: explicar para os súditos e fiéis que eles estavam diante de líderes com poderes especiais e que, por isso, mereciam respeito (Brown, 2004).

## Grotesco

Na cultura ocidental, o grotesco tende a ser compreendido como aquilo que é estranho, diferente do normal, do limpo e do higiênico. Nessa perspectiva, são considerados grotescos os detritos do corpo, o sêmen, o sangue, a matéria putrefata e outros elementos que costumam causar nojo e abjeção (Kayser, 1957/2013).

Na arte, o grotesco costuma ser usado como um contraponto aos valores dominantes da arte clássica, caracterizada pela sua ordem, clareza e limpeza. Logo, as qualidades grotescas expressam o oposto daquilo que é encontrado nos retratos dos reis, nobres e burgueses ricos, já que são entendidas como uma degradação do que seria perfeito, equilibrado, limpo, proporcional, ou seja, do belo clássico. Em *History Portraits*, o grotesco é utilizado pela artista americana como um recurso retórico para desenvolver seu comentário crítico sobre os retratos abundantemente presentes na história da arte europeia, ou seja, a utilização do grotesco por Sherman pretende provocar a “quebra insólita de uma forma canônica” (Sodré & Paiva, 2002, p. 25).

Segundo Kayser (1957/2013), existiriam duas formas de manifestação do grotesco na arte: a romântica e a tragicômica. O primeiro tipo apresenta imagens em que predomina um mundo sombrio e trágico, oferecendo ao leitor elementos assustadores e estranhos. Esse tipo de grotesco é característico de obras como as do movimento romântico, podendo ser percebido, por exemplo, nas pinturas de Géricault, nas quais cadáveres e membros humanos decepados são figurados. O segundo tipo de grotesco, por sua vez, expressa uma característica predominantemente cômica ou risível, sendo fruto de misturas esdrúxulas de seres existentes e do exagero, ao estilo do grotesco descrito e comentado por Bakhtin (1965/2010) no seu livro sobre a obra de Rabelais.

Em *History Portraits*, o uso que Sherman faz do grotesco não pretende causar um horror tão impactante no leitor que o leve a uma paralisia ou transcendência (Kayser, 1957/2013), nem o riso fácil, característico da “cultura cômica popular” (Bakhtin, 1965/2010, p. 29). A deformação da figura humana e o uso de elementos excêntricos que estão presentes nos seus retratos têm como objetivo chamar a atenção para a artificialidade que envolve a produção de uma composição clássica tradicional e não causar no leitor uma experiência estética.

Apesar de o uso do grotesco na série aqui analisada estar mais próximo do que Kayser (1957/2013) classificou como “cômico”, a forma como Sherman aplica o grotesco em suas composições produz um sentido diferente. Ela o utiliza como um elemento retórico cuja função é causar um incômodo no leitor, chamando sua atenção para esse elemento “feito”, incomum nos retratos clássicos. Ao perceber que “algo está errado” com as imagens, essa percepção pode levá-lo a uma reflexão sobre o porquê da inserção desses detalhes nesses retratos.

## A Identidade Feminina na Contemporaneidade

A consolidação da sociedade industrial e o crescimento das cidades produziram transformações na vida das pessoas em todos os âmbitos, contribuindo decisivamente para que a linhagem, o gênero e o *status* social deixassem de ser decisivos para determinar a identidade de um sujeito, especialmente nos grandes núcleos populacionais (Butler, 1990/2017; Hall, 1996/2006). Inserido em um contexto complexo e instável de afetos, no qual não era mais capaz de definir e localizar suas ações a partir de referenciais estáveis, o “eu” passou a ser considerado como um projeto reflexivo “pelo qual ele (o próprio indivíduo) se torna responsável pela sua realização” (Giddens, 1999/2002, p. 74).

Nesse contexto, as convenções comumente aceites e as identidades hegemônicas, apoiadas em hierarquias e nas relações de poder tradicionais, passaram a ser questionadas por diversos movimentos sociais, especialmente pelo movimento feminista, levando a uma série de estudos sobre os efeitos da dominação masculina e suas consequências na produção da identidade feminina (Castells, 1997/2018).

Nos anos 1980, a partir de textos como os de Butler (1990/2017), diversos teóricos feministas passaram a defender a tese de que as performances femininas na sociedade não deveriam ser consideradas naturais por serem baseadas em uma lógica machista e heteronormativa. Essas performances seriam reforçadas por práticas sociais historicamente constituídas em bases patriarcais, como a pintura de retratos e as visitas aos grandes museus, que estariam cheios de imagens pertencentes à história da arte, que restringiriam os papéis das mulheres a posições secundárias nas sociedades ocidentais.

Nesse artigo, optou-se por adotar essa abordagem contemporânea sobre a identidade, que considera que não existiria uma identidade previamente determinada para qualquer sujeito, sendo ele, portanto, um projeto reflexivo, vinculado a redes de poder sociais, nas quais está inserido desde seu nascimento (Butler, 1990/2017). Entende-se que os meios de comunicação social, os museus, os livros didáticos, entre outros, contribuem para ajudar a estabelecer e legitimar um campo pré-discursivo, pré-determinado no qual os sujeitos estão imersos e que, portanto, têm grande relevância na definição das suas identidades.

## Método

Após uma análise geral da série, percebeu-se que o conjunto de fotografias poderia ser dividido em dois grupos. No primeiro, predominam fotografias nas quais é possível apreender a referência evidente a obras de arte famosas, criadas por “mestres” consagrados da pintura; enquanto o outro se caracterizaria por imagens que se assemelham a retratos que se referem a tipos comuns encontrados na pintura europeia a partir do século XV, mas que não se referem a uma obra específica.

Como é possível de se notar na Figura 1 e na Figura 2, a fotografia *Untitled #205* (Sem Título #205) e a *Untitled #228* (Sem Título #228) pertencem ao primeiro grupo, pois se referem diretamente aos quadros *La Fornarina*, de Rafael Sanzio (1483–1520), e *Judith com a Cabeça de Holofernes*, de Sandro Botticelli (1445–1510), respectivamente. Já *Untitled #221* (Sem Título #221; Figura 3) não se refere a um artista específico, mas a um tipo de retrato produzido durante o Renascimento no século XV.



Figura 1: *La Fornarina* (1519–1520) e *Untitled #205* (1989)  
Créditos. Raffaello Sanzio, 1519–1520 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello\\_Sanzio\\_-\\_La\\_Fornarina\\_\(ca.\\_1519-1520\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello_Sanzio_-_La_Fornarina_(ca._1519-1520).jpg))/Cindy Sherman, 1989 (<https://www.wikiart.org/en/cindy-sherman/untitled-205-1989>)



Figura 2: Judith com a Cabeça de Holofernes (1497-1500) e Untitled #228 (1990)

*Créditos.* Sandro Botticelli, 1497-1500 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith\\_met\\_het\\_hoofd\\_van\\_Holofernes\\_Rijksmuseum\\_SK-A-3381.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith_met_het_hoofd_van_Holofernes_Rijksmuseum_SK-A-3381.jpg))/Cindy Sherman, 1990 (<https://www.wikiart.org/en/cindy-sherman/untitled-228-1990>)



Figura 3: Giovanna Tornabuoni (1489–1490) e Untitled #221 (1989) Créditos. Domenico Ghirlandaio, 1489–1490 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ghirlandaio-Giovanna\\_Tornabuoni.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ghirlandaio-Giovanna_Tornabuoni.jpg))/Cindy Sherman, 1989 (<https://www.wikiart.org/en/cindy-sherman/untitled-211-1989>)

As análises das imagens foram realizadas a partir de um método similar aos parâmetros desenvolvidos por Panofsky (1955/2002) e conta, basicamente, com uma etapa descritivo-analítica e outra sintética. Apesar da semelhança com a proposta de Panofsky, o método aqui utilizado apresenta uma diferença fundamental: não toma o último nível de análise da maneira proposta pelo pesquisador alemão, que afirma que a intuição de um leigo pode ser mais efetiva que a capacidade intelectual de um pesquisador experiente, bem como não considera que apenas as características estéticas da obra são importantes para fundamentar a interpretação.

Nas análises aqui feitas, portanto, a síntese interpretativa não se baseou na simples intuição nem apenas nas características formais da obra, mas nas informações e especulações produzidas a partir da primeira parte da análise. Dessa maneira, no estudo de cada imagem foram considerados não apenas seus aspectos formais, suas relações com o contexto histórico, mas também o diálogo com outras imagens da história da arte e da própria série fotográfica em questão.

É importante destacar que nenhum método de análise pode ser considerado perfeito, mas com essas escolhas metodológicas pretendeu-se mitigar os dois principais problemas associados à análise de imagem: a superficialidade das análises e a circularidade da interpretação (Ginzburg, 1986/2003).

## Etapa Analítica

A série *History Portraits* foi criada entre 1988 e 1990 e é formada por um conjunto de 35 retratos que podem ser divididos em dois grupos. Neste artigo, serão apresentadas as análises de três imagens, escolhidas para representar esses grupos, iniciando-se pela *Untitled #205* (1989; ver Figura 1) — o primeiro grupo de fotografias produzidas por Sherman, que se referem de maneira direta a uma determinada pintura canônica.

Em *Untitled #205*, Sherman se transforma em uma modelo de Rafael, um dos grandes mestres do Renascimento. Nessa pintura do século XVI, a jovem italiana é enquadrada em plano médio, com o corpo disposto em três quartos, o que concentra a atenção do leitor no seu rosto e no seu colo, destacando sua sensualidade e sugerindo uma predisposição da modelo a ser olhada pelo leitor. Segundo Kanz (2002/2008), o olhar e a pose da jovem italiana insinuam a existência de uma relação íntima entre ela e o pintor, o que poderia ser explicado pela história difundida no mundo da arte de que *La Fornarina* teria sido um retrato feito por Rafael para homenagear sua amante, a filha do padeiro, com o intuito de louvar sua beleza e sensualidade.

Sendo esse o caso, é possível notar mais uma característica do retrato: além de representar as feições ou o caráter individual de um retratado, também pode ser a expressão da relação do artista com o modelo (Argelaguet, 2007).

Na sua releitura, Sherman mantém o mesmo enquadramento e pose da imagem italiana, de modo a facilitar ao leitor a identificação da obra consagrada, mas desconstrói a postura sedutora da modelo de Rafael na medida em que substitui suas formas consideradas “atraentes” ao olhar masculino tradicional por formas consideradas “desagradáveis”. Nessa mudança, a fotógrafa americana interfere principalmente no rosto e nos seios, partes que são frequentemente consideradas estereótipos de sedução.

É possível notar que a combinação de elementos na pintura de Rafael contribui para que a jovem italiana seja representada como um objeto a ser desejado por um potencial leitor masculino. Ela usa um véu diáfano, que deixa entrever o seu ventre, e sua expressão corporal reproduz um gesto que dialoga com a forma clássica da *Vênus Pudica*, cujo objetivo parece ser ocultar suas partes íntimas, mas que, na prática, tem o efeito contrário de chamar a atenção sobre essas mesmas partes. Já na fotografia de Sherman, a iluminação suave do pintor renascentista é substituída por uma iluminação dura, mais ao estilo barroco de Caravaggio. A modelo apresenta, em vez de belos seios, “monstruosas protuberâncias com mamilos feitos de fibra de vidro” (Woods-Marsden, 2009, p. 32); a barriga se torna inchada, sugerindo uma possível gravidez, e o belo (e caro) turbante que adornava a cabeça da modelo italiana, feito de veludo e pedras preciosas, é substituído por um tecido que lembra mais um pano de prato enrolado na cabeça. A fita que a modelo tem no seu braço, com o nome do pintor, é substituída por um pedaço de pano sem nenhuma referência a Rafael.

Por fim, o olhar da filha do padeiro (*La Fornarina*), sensual e convidativo, se torna frio e até hostil na interpretação de Sherman. Esse olhar lembra muito o de confrontação de Victorine Meurent, ao ser figurada como uma Vênus reclinada, para Édouard Manet, no seu famoso quadro *Olímpia* (1863). Essa aproximação é relevante porque, na história da arte, o olhar de Meurent marca uma diferença em relação à tradição das Vênus Reclinadas, iniciada por Giorgione e Ticiano no século XVI, que retrata a Vênus como uma deusa domesticada e submissa ao olhar masculino. A mimetização dessa linguagem corporal na fotografia analisada, portanto, segue a mesma estratégia de crítica, reafirmando as assimetrias de gênero entre homens e mulheres, evidenciadas pelo modo de olhar das modelos (Berger, 1972/1999).

Seguindo o tom de confrontação do olhar de *Olímpia*, o tipo que Sherman interpreta no seu retrato parece não ter qualquer interesse em capturar em potencial o olhar masculino, como era comum a essa tradição, dando a impressão de que sua *Fornarina* está incomodada por estar na condição de ser observada — como se se recusasse a ser transformada em objeto de desejo de um leitor.

O trabalho de deformação do corpo nas imagens dessa série é, simultaneamente, um trabalho de deformação das obras clássicas, promovendo sua “desidealização”. Essa ação da artista americana permite que o leitor, por meio da comparação entre as fotografias e as pinturas consagradas, perceba a posição crítica de Sherman. A deformação do corpo e do olhar da modelo em *Untitled #205* estariam assim a serviço de uma crítica do sistema de representação vigente nesse período.

Como já foi mencionado anteriormente, nas imagens dessa série os aspectos formais (cores, composição, poses) não têm o objetivo de produzir uma sensação estética no leitor, mas mimetizar a composição original, consagrada pela história da arte, permitindo ao leitor identificar, senão a obra original, ao menos uma sugestão de obra canônica da história da arte, como é o caso de *Untitled #228* (1990; ver Figura 2), a outra obra selecionada para análise ligada ao primeiro tipo.

Ainda que *Untitled #228* não seja exatamente um retrato, na medida em que não tem a intenção de ser uma imitação de uma pessoa real, essa imagem foi selecionada para análise porque contribui para a compreensão da estratégia que Sherman desenvolve em sua crítica ao sistema de representação canônico ocidental ao representar Judith, uma famosa heroína bíblica.

Além dos retratos, a iconografia da história da arte é composta por uma farta coleção de imagens cristãs, que apresenta santos, mártires e cenas, repetindo determinadas formas visuais, independente do estilo e do tempo histórico. Essas imagens, tal como os retratos, também expressam relações de poder e sua permanência no universo simbólico ocidental, contribuindo para a reafirmação de crenças e valores.

Segundo a história do Velho Testamento, Judith salvou seu povo de um destino trágico cortando a cabeça do chefe do exército inimigo após seduzi-lo. A história

pode ser interpretada como um símbolo da coragem e astúcia triunfando sobre a força ou da virtude triunfando sobre o mal.

Essa última interpretação prevaleceu no século XVI, período em que essa pintura representava a contrarreforma católica combatendo a reforma protestante. Apesar da sua maior popularidade ter ocorrido nesse período, essa forma visual continuou sendo figurada em outros momentos por pintores como Giorgione (1504), Cranach (1515), Caravaggio (1599) e Klimt (1901), entre outros.

Nesta fotografia, a referência ao quadro *Judith coma Cabeça de Holofernes* (1497–1500), de Sandro Botticelli, é bem evidente, como se pode ver na Figura 2.

Nessa obra (*Untitled #228*), Sherman assume uma pose solene, como era comum de se ver nos retratos antigos, cujo objetivo era fixar para a posteridade uma imagem idealizada do modelo. Nesse tipo de representação, o pintor associa sentidos considerados nobres ao desenho do retratado, força e dignidade, por exemplo, como é possível de perceber na pintura de Botticelli aqui analisada (Brown, 2004).

Na iconografia cristã, a expressão serena de Judith está de acordo com a crença moral dessa religião, que admite qualquer sacrifício do fiel, desde que seja para alcançar um bem maior — no caso, salvar o seu povo da invasão inimiga. No que se refere aos aspectos formais, a composição de Sherman repete o enquadramento e a estrutura da imagem de Botticelli, que certamente lhe serviu como referência, mas há diferenças em alguns detalhes, como a posição dos braços e das mãos, que contribuem para a formação de um sentido distinto da obra do século XVI.

Na composição criada pela artista, mesmo depois de ter decapitado seu amante incidental, Judith permanece impassível: a modelo tem as mãos apontando para baixo, o peito exposto, sugerindo uma forma triangular na qual a sua cabeça ocupa o vértice central, enquanto os outros vértices desse triângulo são formados por uma máscara (que representa a cabeça decepada do general) e a mão esquerda, que segura uma pequena faca. Esse “triângulo” está centralizado na metade superior da imagem, em primeiro plano, onde se concentra grande parte da tensão visual, chamando bastante atenção do leitor para essa área da fotografia.

A intenção de Sherman ao concentrar a tensão visual da imagem nesse triângulo é destacar para o leitor a importância desses elementos, como se verá mais adiante. A disposição dos seus braços apresenta uma cabeça e a faca em direções opostas, sugerindo uma relação de causalidade na qual está implícito que a faca foi utilizada para cortar a cabeça que carrega na sua mão direita. A personagem de Sherman desempenha o papel de assassina, mas uma pergunta pode se formar na mente de um leitor mais atento: é possível decepar a cabeça de uma pessoa com essa pequena faca?

Na fonte literária cristã, não há uma referência clara sobre o tamanho do objeto usado pela heróina para realizar a decapitação do general assírio, demandando uma pesquisa iconográfica sobre o tema. Segundo Panofsky (1955/2002), na

história da arte, Judith é predominantemente figurada empunhando uma faca grande ou uma espada imponente, e essa percepção é considerada importante por ele para tentar responder à pergunta já referida.

Botticelli provavelmente criou sua versão visual a partir do *Livro de Judith* e do conjunto de imagens tradicionais judaico-cristãs. A versão de Sherman é claramente baseada na pintura do mestre italiano; entretanto, a cabeça de Holofernes é substituída por uma máscara grotesca; e o cenário elegante original, em que se percebem tecidos multicoloridos finos, é transfigurado em um conjunto de cortinas e em alguns panos coloridos estendidos ao longo de uma parede, sem muito capricho. Em vez da espada, que Judith usa tradicionalmente como arma, a personagem de Sherman empunha uma pequena adaga, com a qual parece bastante improvável realizar a decapitação do general assírio, tornando a cena ainda mais bizarra.

Ao optar por uma máscara para substituir a cabeça do general e uma faca, que não parece ser capaz de realizar a decapitação, é provável que a fotógrafa americana esteja, com esse gesto, chamando a atenção do leitor para essa incongruência. Quando consideramos esses dois elementos, a cabeça de Holofernes e a faca minúscula, notamos que ambos são distintos em relação ao quadro original e à tradição de representações dessa cena na pintura ocidental, chegando a serem mesmo caricaturais — impressão essa que é reforçada pela comparação entre o plano de fundo da tela produzida por Botticelli com a imagem de Sherman.

Não é preciso dedicar muita atenção à imagem para se perceber que Sherman utilizou materiais de baixa qualidade para recriar a obra de arte de Botticelli, um dos grandes mestres do Renascimento — essa impressão pode ser confirmada pelo leitor se ele observar as outras imagens da série e compará-las (aquelas que permitem essa comparação) com as obras originais. A máscara grotesca que ela segura em uma das suas mãos, a faca pequena demais para cortar o pescoço de Holofernes e o rosto maquiado excessivamente são elementos que sugerem um certo ar de falsidade para essa cópia contemporânea. Falsidade, nesse contexto, significa que a imagem de Sherman não pretende ser uma cópia fiel ou uma paráfrase do quadro pintado por Botticelli.

Essa percepção será mais evidente se o leitor tiver em mente a referência original, marcada pelo luxo da cena, o equilíbrio das formas e o tamanho da espada. Não é por acaso que esse ar de falsidade poderá ser notado em todas as imagens da série, principalmente devido à escolha dos materiais utilizados pela artista para construir o cenário e as indumentárias dos seus modelos, bem como seu esforço para destacá-los.

## Tipos

Se a referência aos grandes mestres da história da arte, como Botticelli e Rafael, é clara no primeiro grupo de imagens da série, no segundo, elas foram produzidas sem essas características singularizantes que permitem identificar, sem dúvidas,

uma certa obra de arte, constituindo-se em tipos mais gerais que se referem, por exemplo, aos retratos italianos produzidos a partir do *Cinquecento*. Como se pode observar em *Untitled #211* (1989; ver Figura 3), não é possível identificar com certeza a qual retrato a fotografia se refere, ou mesmo qual artista teria inspirado sua criação. Apesar desse impedimento, é possível ao leitor compreender que se trata de um determinado tipo de retrato, comum no início da história dos retratos.

Em *Untitled #221*, Sherman posa de perfil, compenetrada, sem expressar emoção, o que confere mais solenidade à personagem por ela encarnado. O enquadramento e sua pose evocam de maneira clara os quadros produzidos no século XV, como os famosos quadros de Battista Sforza (de Piero della Francesca — 1473–1475) e de Giovanna Tornabuoni, cuja figura foi imortalizada, em 1490, por Domenico Ghirlandaio, pintor popular entre os ricos florentinos daquele período.

Se nos concentrarmos no quadro de Giovanna, apesar da aparente semelhança inicial, um olhar um pouco mais atento sobre essa imagem permitirá ao leitor perceber que entre os dois retratos existem mais diferenças do que afinidades. No retrato da nobre italiana, predomina o luxo, a contenção e o decoro, de acordo com a estética dominante naquele momento; enquanto no retrato do século XX produzido por Sherman tudo parece falso, fajuto e feio.

A sensação de falsidade que se viu na análise de *Untitled #228* irá ecoar também nos retratos desse grupo. Giovanna usa um requintado vestido de seda, apropriado ao seu *status* social, ao passo que, em *Untitled #221*, os objetos que compõem a cena parecem toscos e mal-acabados; a começar pelo fundo azul claro, feito de tecido barato — provavelmente uma simples cortina de banheiro ou mesmo um lençol.

No quadro florentino, é possível perceber, além dos objetos que remetem ao gosto “refinado” daquela época, certos símbolos que evocam o caráter pio da mulher retratada, como o livro de orações e um colar de contas de coral, identificado como sendo um rosário (Kanz, 2002/2008). Já em *Untitled #221*, não há qualquer referência à religiosidade da modelo, e as joias são simplórias — em comparação com as de Giovanna, que parecem falsas. Por fim, enquanto a nobre italiana tem na cabeça um elaborado coque (o que reforça a ideia de contenção, disciplina e decoro, “apropriados” para a esposa de um rico comerciante); na fotografia, o penteado da “modelo” está ornado por um chapéu que lhe confere uma aparência cômica — talvez até desleixada.

Ao propor aproximações com obras e estilos consagrados, ao mesmo tempo que exacerba as diferenças entre suas composições e aquelas pinturas, a artista americana pretende que o leitor seja capaz de compreender esse gesto comparativo. Por meio da repetição da pose e do ar de elegância e austeridade, Sherman evoca, inicialmente, os retratos de perfil do século XV, mas, à medida que o leitor se aprofunda na contemplação da imagem, poderá perceber que os elementos utilizados em sua composição diferem do original, apontando para elementos grotescos e artificiais. O objetivo da fotógrafa, com essa ação, não é despertar

uma relação estética no leitor — ainda que isso possa ocorrer —, mas chamar-lhe a atenção para a artificialidade das imagens que fazem parte da história da arte ocidental.

Também é possível perceber essas características em outras imagens desse grupo, como *Untitled #212* (Sem Título #212), que segue o mesmo enquadramento e a mesma pose de *Untitled #221*, e *Untitled #213* (Sem Título #213), cuja face tem um aspecto mais caricatural (Figura 4).



Figura 4: *Untitled #212* (1989) e *Untitled #213* (1989)

Créditos. Cindy Sherman, 1989 ([https://img.artsmia.org/web\\_objects\\_cache/109000/100/20/109121/121112\\_mia327\\_010\\_800.jpg](https://img.artsmia.org/web_objects_cache/109000/100/20/109121/121112_mia327_010_800.jpg))/Cindy Sherman, 1989 (<https://www.wikiart.org/en/cindy-sherman/untitled-213-1989>)

*Untitled #213* também segue a tradição dos retratos do século XV, em que o modelo é apresentado em meio perfil, com uma paisagem ao fundo, como no estilo italiano do *Quattrocento* (Laneyrie-Dagen, 2002/2013). Nesse retrato, um “cavalheiro” com uma testa proeminente posa olhando para fora da tela com uma expressão *blasé*. Essa foto parece uma síntese dos retratos de jovens criados por Botticelli (*Retrato de um Homem com a Medalha de Cósimo O Velho*, 1474) e Giorgione (*Retrato de um Jovem*, 1508–1510), como é possível ver na Figura 5, mas também pode nos remeter a quadros de Hans Holbein, especialmente se não considerarmos o corte de cabelo, mas a pose e os adereços, como, por exemplo, o *Retrato de Derich Born*, 1533.



Figura 5: Retrato de um Homem com a Medalha de Cósimo O Velho (1474) e Retrato de um Jovem (1508–1510)

*Créditos.* Sandro Botticelli, 1474 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait\\_of\\_a\\_Man\\_with\\_a\\_Medal\\_of\\_Cosimo\\_the\\_Elder\\_-\\_Sandro\\_Botticelli\\_\(edit\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Man_with_a_Medal_of_Cosimo_the_Elder_-_Sandro_Botticelli_(edit).jpg))/Giorgione da Castelfranco, 1508–1510 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait\\_of\\_a\\_Young\\_Man\\_Giorgione\\_-\\_Museum\\_of\\_Fine\\_Arts\\_-\\_Budapest.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Young_Man_Giorgione_-_Museum_of_Fine_Arts_-_Budapest.jpg))

A semelhança entre os cortes de cabelo, que se repete também em outros retratos de Bellini (*Retrato de um Jovem*, 1490–1495) e Hans Memling (*Retrato de um Jovem*, 1485–1490), sugere que esse corte teria sido moda na Europa no final do século XV, constituindo um “tipo” documentado por esses retratos, que se confirma na generalidade do título: “um jovem” (Figura 6). O que não é comum é encontrar em alguma dessas obras um jovem com a sobrancelha bem espessa e uma calvície proeminente, evidentemente falsas — caso da imagem *Untitled #213*, criada por Sherman. Tal como nas imagens já comentadas, é perceptível em todos os retratos da série uma falta de um interesse, por parte da fotógrafa, em ressaltar a dimensão psicológica do retratado, confirmando a ideia que aquela imagem se refere a um tipo e não a uma pessoa singular.



Figura 6: Retrato de um Jovem (1490–1495) e Retrato de um Jovem (1485–1490)  
*Créditos.* Giovanni Bellini, 1490–1495 ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_d%27homme\\_\(Bellini,\\_Louvre\)#/media/Fichier:Portrait\\_of\\_a\\_Man\\_-\\_Giovanni\\_Bellini\\_-\\_Louvre\\_RF\\_1344.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_d%27homme_(Bellini,_Louvre)#/media/Fichier:Portrait_of_a_Man_-_Giovanni_Bellini_-_Louvre_RF_1344.jpg))/Hans Memling, 1485–1490 ([https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hans\\_Memling\\_-\\_Portrait\\_of\\_a\\_Young\\_Man\\_-\\_WGA14947.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hans_Memling_-_Portrait_of_a_Young_Man_-_WGA14947.jpg))

Esses detalhes “fora do normal” que a fotógrafa introduz nas suas composições funcionam como uma espécie de ruído, algo inesperado na imagem, cuja função é chamar a atenção do leitor para o fato de que algo não está “correto” naquele retrato que ele tem diante de si — tal como a máscara que substitui a cabeça de Holofernes, em *Untitled #228* (Figura 2), ou o nariz exagerado da modelo, em *Untitled #221* (Figura 3). Eles podem ser compreendidos como uma “seta luminosa” para o artifício que rege a construção dos retratos na história da arte ocidental. Para que o leitor perceba essa comparação e reflita sobre ela (sobre os significados possíveis advindos dessa comparação), é necessário que ele entre no jogo proposto e busque a referência visual sugerida na fotografia, de modo a notar que as deformações que Sherman utiliza procuram estabelecer um diálogo crítico entre a imagem criada por ela e a história da arte ocidental, mais especificamente, com a história dos retratos.

## Etapa Sintética

De maneira sintética, as fotografias que integram a série *History Portraits* podem ser entendidas como uma crítica à maneira como a história da arte tem

contribuído ao longo dos séculos para a construção das identidades de homens e mulheres (West, 2004) — como defende Butler (1990/2017). Essa identidade não tem origens exclusivamente biológicas, mas também históricas, sociais e culturais.

A estratégia de Sherman em *History Portraits* consiste em criar fotografias nas quais são oferecidos ao leitor retratos similares àqueles que lhe devem ser familiares (pelo fato de ele pertencer àquela sociedade), mas, ao mesmo tempo, esses retratos apresentam qualidades opostas às que tradicionalmente são encontradas nessas imagens consagradas. A constatação dessa oposição cria uma tensão visual que, além de atrair a atenção do leitor, pode estimulá-lo a uma reflexão sobre o que haveria motivado a artista a criar essas fotografias.

Essa estratégia de Sherman está de acordo com as ideias do crítico de arte Arthur Danto (2003/2015a, 1986/2015b) sobre quais devem ser os objetivos da arte na contemporaneidade: as imagens que compõem essa série foram produzidas não com o objetivo de proporcionar uma fruição estética ao leitor, mas de lhe chamar a atenção para determinadas questões políticas e culturais consideradas relevantes pela fotógrafa e relativas à história da arte ocidental.

Assim, ao invés de serem estruturadas de acordo com o cânone tradicional — no qual a beleza é tradicionalmente associada a qualidades de limpeza e riqueza —, os retratos que constituem essa série são compostos com elementos grotescos, deixando evidente a dissonância entre as fotografias criadas por Sherman e as imagens originais consagradas pela história da arte, que têm servido de referência (direta e/ou indireta) aos sujeitos da cultura ocidental durante séculos.

Sherman parte do pressuposto de que, em algum momento, o seu potencial leitor já foi exposto a algumas das imagens com as quais ela dialoga — seja por meio de visita a museus, seja assistindo a filmes, propagandas, observando livros, entre outras possibilidades. Com esse contraste entre o esperado e o apresentado, a fotógrafa americana pretende que o leitor perceba que as duas imagens (a “original” e a “cópia”) compartilham certas qualidades, sobretudo as de falsidade/artificialidade.

Essa estratégia da artista será mais evidente na medida em que o leitor puder perceber, nas repetições e acumulações de certas características, o comentário crítico de Sherman sobre a artificialidade da composição nos quadros canônicos. A escolha por criar na sua série algumas imagens que remontam não apenas a obras consagradas de pintores famosos, mas também a tipos de retratos, contribui para reafirmar a intenção da fotógrafa de denunciar a história da arte ocidental como uma instância produtora de sentidos que privilegia um conjunto de pessoas, homens e mulheres brancos, enquadrados pelo pintor de maneira idealizada, com o objetivo de ressaltar o seu poder.

Segundo a análise de críticas como Wolf (1991/2018), a disseminação de um padrão ideal de beleza feminino baseado em uma iconografia greco-romana seria uma das estratégias utilizadas pela sociedade patriarcal do ocidente para manter as mulheres em posições socialmente desfavoráveis. A imposição desse modelo

exigiria um grande investimento (monetário e físico) das mulheres e, na maioria das vezes, produziria frustração e doenças, como a bulimia e a anorexia devido à pouca possibilidade de se alcançar esses parâmetros (Baudrillard, 1970/2007).

Assim, obras como *History Portraits* (imagens disponíveis em Sporn, 2020), que tensionam a naturalização das representações visuais dos retratos expostos nos museus, contribuem para o enfraquecimento dessa perspectiva idealizada e hegemônica sobre o corpo e, conseqüentemente, colaboram com o conjunto de ações que objetivam a desalienação das mulheres, lhes permitindo ir em busca do desenvolvimento pleno das suas capacidades.

## Conclusão

Esse artigo pretende contribuir não apenas para uma melhor compreensão sobre a formação da identidade na cultura ocidental (e os efeitos que produzem na cultura visual), mas também para um maior entendimento do trabalho de Cindy Sherman, especialmente, sobre sua série *History Portraits*. As reflexões deste artigo se baseiam na perspectiva do crítico de arte Arthur Danto que valoriza os questionamentos que uma obra de arte provoca é capaz de produzir na sua cultura, em vez de valorizar apenas a experiência estética momentânea que ela pode proporcionar. Nesse conjunto de imagens que constitui a série, a artista americana, por meio da utilização do grotesco como recurso retórico (e não como recurso estético), sugere ao leitor uma reflexão acerca da artificialidade envolvida na produção dos retratos e outras obras canônicas da cultura ocidental — imagens abundantes nos grandes museus que têm servido como importante referência na definição da identidade dos membros dessa sociedade.

Graças às análises, foi possível um entendimento mais aprofundado a respeito das estratégias utilizadas por Sherman para realizar seu trabalho. Percebeu-se que, nessa série, a artista se apropriou dos códigos de posturas presentes nos retratos consagrados pela história da arte ocidental — especialmente aqueles produzidos pelos chamados “grandes mestres” — para criar retratos fotográficos nos quais foram deliberadamente inseridos elementos grotescos. Observou-se que a utilização do grotesco não tem o objetivo de sugerir ao leitor uma contemplação estética, mas sim estimulá-lo a uma reflexão acerca da suposta neutralidade das imagens canônicas e dos processos e intenções envolvidos em suas produções.

Se, como afirma Susan Sontag (2003/2007), “fotografar é atribuir importância e valor a temas” (p. 41) e, se for considerado que o sujeito é elaborado (e se elabora) por meio das formações discursivas sociais (Butler, 1990/2017; Hall, 1996/2006), pois esse trabalho de Sherman é ainda mais relevante porque auxilia no desenvolvimento de uma crítica desconstrutiva da representação convencional do retrato, assim como das imagens canônicas que compõem boa parte do acervo dos grandes museus ocidentais.

Ao questionar a neutralidade dessa prática e ajudar no enfraquecimento desses valores, Sherman colabora para a constituição de novos saberes e práticas

que sejam distintas dessa referência hegemônica (Butler, 1990/2017; Foucault, 1977/2006).

*History Portraits*, tal como *Untitled Film Stills*, é um bom exemplo de séries de fotografias criadas por Sherman para discutir o tema da produção da identidade, especialmente da identidade feminina, na cultura ocidental a partir do acervo dos principais museus. Entretanto, é importante destacar que, mesmo que a grande maioria dos seus trabalhos atuais continue bordejando o tema da identidade, Sherman é uma artista dinâmica, sendo possível perceber nas suas obras mais recentes a exploração de outros temas e estratégias.

## Nota Biográfica

André Melo Mendes é professor associado do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. É pesquisador do Grupo INTERMÍDIAS e GRIS da Universidade Federal de Minas Gerais. É autor dos livros *O Amor e o Diabo na Obra de Angela Lago* (Editora UFMG), *Mapas de Arlindo Daibert* (Editora C/arte), *Metodologia Para Análise de Imagens Fixas* (Selo PPGCOM/UFMG) e *Imagens do Poder* (Selo PPGCOM/UFMG).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0525-8978>

Email: [andremelomendes@hotmail.com](mailto:andremelomendes@hotmail.com)

Morada: Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha, Belo Horizonte - MG, 31270-901 – Campus Pampulha

## Referências

Argelaguet, J. M. (2007). *O retrato* (L. Serrão, Trad.). Ediclube.

Bakhtin, M. (2010). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (Y. F. Vieira, Trad.). Hucitec. (Trabalho original publicado em 1965)

Baudrillard, J. (2007). *A sociedade de consumo* (A. Morão, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 1970)

Berger, J. (1999). *Modos de ver* (L. Olinto, Trad.). Rocco. (Trabalho original publicado em 1972)

Berne, B. (2003, 1 de junho). Studio: Cindy Sherman. *Tate Research Publication*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938/studio-cindy-sherman>

Brown, J. (2004). La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800. In R. Argullol, F. Benito, J. Berger, C. Bernis, J. Brown, P. Burke, E. de Diego, J. L. Díez, J. Fletcher, C. G. Gual, F. V. Guarín Llombart, P. L. Entralgo, M. B. Mena Marqués, J. M. Nash, A. E. Pérez Sánchez, R. Rosenblum, J. Urrea, &

- J. Yarza Lauces (Eds.), *El retrato* (pp. 127–144). Fundación Amigos del Museo Prado; Galaxia Gutenberg.
- Butler, J. (2017). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (R. Aguiar, Trad.). Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 1990)
- Castells, M. (2018). *O poder da identidade* (K. B. Gerhardt, Trad.). Paz & Terra. (Trabalho original publicado em 1997)
- Coelho, T. (2008). *Olhar e ser visto*. Comuniqué.
- Cotton, C. (2010). *A fotografia como arte contemporânea* (M. S. M. Netto, Trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 2004)
- Danto, A. C. (1990). Photography and performance. Cindy Sherman's stills. In S. Cindy (Ed.), *Cindy Sherman: Untitled Film Stills: The complete untitled film stills* (pp. 5–14). Rizzoli International Publications.
- Danto, A. C. (2015a). *O abuso da beleza: A estética e o conceito de arte* (P. Süssekind, Trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 2003)
- Danto, A. C. (2015b). *O descredenciamento filosófico da arte* (R. Duarte, Trad.). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1986)
- Entralgo, P. L. (2004). Antropología del retrato. In R. Argullol, F. Benito, J. Berger, C. Bernis, J. Brown, P. Burke, E. de Diego, J. L. Díez, J. Fletcher, C. G. Gual, F. V. Guarín Llombart, P. L. Entralgo, M. B. Mena Marquês, J. M. Nash, A. E. Pérez Sánchez, R. Rosenblum, J. Urrea, & J. Yarza Lauces (Eds.), *El retrato* (pp. 35–42). Fundación Amigos del Museo Prado; Galaxia Gutenberg.
- Fabris, A. (2004). *Identidades virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico*. Editora UFMG.
- Foucault, M. (2006). *Microfísica do poder* (R. Machado, Trad.). Graal. (Trabalho original publicado em 1977)
- Giddens, A. (2002). *Modernidade e identidade* (P. Dentzien, Trad.). Zahar. (Trabalho original publicado em 1999)
- Ginzburg, C. (2003). *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história* (F. Carotti, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1986)
- Gompertz, W. (2013). *Isso é arte? 150 anos de arte moderna, do impressionismo até hoje* (M. Borges, Trad.). Zahar. (Trabalho original publicado em 2012)
- Guarín Llombart, F. V. G. (2004). *Historia, concepto, y prototipo del retrato como género artístico*. In R. Argullol, F. Benito, J. Berger, C. Bernis, J. Brown, P. Burke, E. de Diego, J. L. Díez, J. Fletcher, C. G. Gual, F. V. Guarín Llombart, P. L. Entralgo, M. B. Mena Marquês, J. M. Nash, A. E. Pérez Sánchez, R. Rosenblum, J. Urrea, & J. Yarza Lauces (Eds.), *El retrato* (pp. 9–20). Fundación Amigos del Museo Prado; Galaxia Gutenberg.

- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade* (T. da Silva & G. Louro, Trans.). DP&A. (Trabalho original publicado em 1996)
- Kanz, R. (2008). *Retratos* (J. García, Trad.). Tashen. (Trabalho original publicado em 2002)
- Kayser, W. (2013). *O grotesco* (J. Ginzburg, Trad.). Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1957)
- Krauss, R. (2006). Cindy Sherman: Untitled (1975-1993). In J. Burton (Ed.), *Cindy Sherman. October files 6* (pp. 97–141). Massachusetts Institute of Technology.
- Laneyrie-Dagen, N. (2013). *Leer la pintura*. Larousse. (Trabalho original publicado em 2002)
- Memou, A. (2012). Pós-modernismo (F. Moraes, J. Abreu, & I. Koritowsky, Trans.). In J. Hacking (Ed.), *Tudo sobre fotografia* (pp. 422–423). Sextante. (Trabalho original publicado em 2012)
- Moorhouse, P. (2014). *Cindy Sherman: Phaidon focus*. Phaidon.
- Mulvey, L. (1983). Prazer visual e cinema narrativo (J. L. Vieira, Trad.). In I. Xavier (Ed.), *A experiência do cinema* (pp. 435–453). Graal.
- Newall, D. (2009). *Apreciar el arte: Entender, interpretar y disfrutar de las obras* (M. V. Mata, Trad.). Blume. (Trabalho original publicado em 2009)
- Owens, C. (1994). *Beyond recognition: Representation, power and culture*. University of California Press.
- Panofsky, E. (2002). *Significado nas artes visuais* (J. Guinsburg & M. C. F. Kneese, Trans.). Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1955)
- Sodré, M., & Paiva, R. (2002). *O império do grotesco*. Mauad.
- Sontag, S. (2007). *Diante da dor dos outros* (R. Figueiredo, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 2003)
- Sporn, S. (2020, 23 de setembro). Fondation Louis Vuitton reopens with a two-part Cindy Sherman blockbuster. *Galerie*. <https://galeriemagazine.com/cindy-sherman-fondation-louis-vuitton/>
- West, S. (2004). *Oxford history of art: Portraiture*. Oxford University Press.
- Williamson, J. (2006). *Imagens de “mulher”: A fotografia de Cindy Sherman* (T. Segal, Trad.). Zazie Edições. (Trabalho original publicado em 1983)
- Woods-Marsden, J. (2009). Cindy Sherman's reworking of Raphael's 'Fornarina' and Caravaggio's 'Bacchus'. *Source*, 28(3), 29–39. <https://doi.org/10.1086/sou.28.3.23208539>

Wolf, N. (2018). *O mito da beleza: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres* (W. Barcelos, Trad.). Rosa dos Tempos. (Trabalho original publicado em 1991)

---

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.