

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

Mariana Santos Senna

**O olhar masculino e a representação da mulher: uma análise das obras de
Cindy Sherman e Carrie Mae Weems**

Juiz de Fora
2026

Mariana Santos Senna

O olhar masculino e a representação da mulher: Uma análise das obras de
Cindy Sherman e Carrie Mae Weems

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para
obtenção do título de Bacharel em Artes
Visuais pelo Instituto de Artes e Design da
Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientadora: Prof.^a Marize Moreno de Carvalho

Juiz de Fora
2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Senna, Mariana Santos.

O olhar masculino e a representação da mulher: Uma análise das obras de Cindy Sherman e Carrie Mae Weems / Mariana Santos Senna. -- 2026.
96 p. : il.

Orientadora: Marize Moreno de Carvalho
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2026.

1. Artefeminista. 2. Artes Visuais. 3. Fotografia. 4. Male Gaze 5. Opressão. I. Carvalho, Marize Moreno de, orient. II. Título.

Mariana Santos Senna

**O olhar masculino e a representação da mulher: Uma análise das obras de
Cindy Sherman e Carrie Mae Weems**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para
obtenção do título de Bacharel em Artes
Visuais pelo Instituto de Artes e Design da
Universidade Federal de Juiz de Fora.

Aprovada em (28) de (01) de (2026)

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Marize Moreno de Carvalho - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Letícia de Alencar Bertagna
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dedico este trabalho aos meus pais, por apoiarem sua filha a seguir o caminho das artes. Minha irmã, por diversos momentos durante a graduação em que me ajudou e compartilhou deste sonho junto comigo tão de perto. Meu muitíssimo obrigado às minhas amigas, que me deram apoio e ajuda durante os momentos difíceis que cada uma experienciou durante sua formação, mesmo de longe, consegui sentir o incentivo de cada uma. E um eterno obrigado à João Pedro, que desde o início me apoiou durante as mudanças que uma graduação longe de casa pode proporcionar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a oportunidade de conclusão desta etapa, da grande ajuda e trabalho de minha orientadora Marize, que facilitou imensamente a produção desta pesquisa pelas suas ótimas contribuições bibliográficas, correções, conversas e por se fazer disponível em cada dúvida que surgisse. Agradeço juntamente a todos os professores que se fizeram presentes durante minha formação, muitos ajudaram a me moldar na artista e pesquisadora que sou e na futura profissional que me tornarei. E por fim, agradeço a Universidade Federal de Juiz de Fora, por disponibilizar um espaço de compartilhamento de conhecimentos e vivências.

RESUMO

A presente pesquisa analisa o conceito de olhar masculino (*male gaze*), desenvolvido pela teórica Laura Mulvey dentro da teoria do cinema, e o utiliza como fundamento central para a compreensão de práticas artísticas contemporâneas das artistas Cindy Sherman e Carrie Mae Weems. Analisa-se de que modo, em seus trabalhos fotográficos, com especial atenção aos autorretratos, essas artistas constroem uma abordagem crítica da questão do olhar na produção artística ao se colocarem, de forma simultânea, como objeto e como sujeito da representação, intensificando a tensão entre arte e vida. O ato de se posicionar diante da câmera opera, ainda, como um gesto de reconhecimento e de revelação das relações de poder mobilizadas pela imagem de mulheres na sociedade e pelo olhar do espectador. No decorrer deste trabalho também será integrado ideais de escritores como Bell hooks e Linda Nochlin para que haja uma reflexão sobre as peculiaridades de cada artista e em como essas auto-reapresentações funcionam como estratégias de subversão, resistência e contestação dos regimes tradicionais do olhar.

Palavras-chave: Artefeminista; Artes Visuais; Fotografia; Male Gaze; Opressão

ABSTRACT

The present research analyzes the concept of the male gaze, developed by the theorist Laura Mulvey within film theory, and uses it as a central foundation for the understanding of contemporary artistic practices by the artists Cindy Sherman and Carrie Mae Weems. It examines how, in their photographic works, with special attention to self-portraits, these artists construct a critical approach to the question of the gaze in artistic production by positioning themselves simultaneously as both object and subject of representation, intensifying the tension between art and life. The act of positioning oneself before the camera also operates as a gesture of recognition and revelation of the power relations mobilized by the image of women in society and by the gaze of the spectator. Throughout this work, ideas by writers such as Bell hooks and Linda Nochlin are also incorporated in order to reflect on the particularities of each artist and on how these self-representations function as strategies of subversion, resistance, and contestation of traditional regimes of the gaze.

Keywords: Feminist Art; Male Gaze; Oppression; Photography; Visual Arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Propaganda de Sapatos Weyenberg Massagic, 1974	30
Figura 2- Propaganda da Marca de Cosméticos, Love's Baby, 1970	31
Figura 3- Propaganda da antiga marca Aunt Jemima (atual Pearl Milling)	33
Figura 4- Olympia, de Édouard Manet, 1863	38
Figura 5- Portrait d'une femme noire, de Marie Guillemine Benoist, 1800	40
Figura 6- Guerrilla Girls consciência do mundo da arte	44
Figura 7- These Galleries Show No More Than 10% Women Artists Or None At All, Recount, 2015	45
Figura 8- Artista Cindy Sherman	54
Figura 9- Cindy Sherman, Untitled Film Still #6, 1977	58
Figura 10- Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1977.....	61
Figura 11- Cindy Sherman, Untitled Film Still #10, 1978	62
Figura 12- Cindy Sherman, Untitled Film Stills #26 (1979)	65
Figura 13- Untitled Film Stills #29 (1979)	66
Figura 14- Untitled Film Stills #28 (1979)	66
Figura 15 - Artista Carrie Mae Weems.....	68
Figura 16- "Kitchen Table Series", fotografia n°1 (1990)	73
Figura 17- "Kitchen Table Series", fotografia n°3 (1990)	78
Figura 18 - "Kitchen Table Series", fotografias n°4 (1990)	82
Figura 19 - "Kitchen Table Series", fotografias n°7 (1990)	82
Figura 20 - "Kitchen Table Series", fotografias n°11 (1990)	84
Figura 21 - "Kitchen Table Series", fotografias n°12 (1990)	84
Figuras 22 - "Kitchen Table Series", fotografias n°11 e n°12 (1990)	89
Figuras 23 - "Kitchen Table Series", fotografias n°20 e n°21 (1990)	90

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER	16
2.1 Male Gaze, Como Os Homens Nos Enxergam	17
2.2 Objetificação e estereótipos nas Artes e Mídias Visuais:	23
3. ESTRATÉGIAS DE SUBVERSÃO DO MALE GAZE: Ironia, Performance e Reapropriação do Olhar	50
3.1 Cindy Sherman	54
3.2 Carrie Mae Weems.....	68
4. CONCLUSÃO	92
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

INTRODUÇÃO

A presença de corpos femininos é recorrente na história da arte; contudo, tais imagens foram majoritariamente produzidas por homens e moldadas a partir de uma perspectiva masculina. Por diversas vezes, são retratadas desnudas ou de modo objetificante, evidenciando uma construção visual na qual se normalizou a ideia de que o corpo feminino poderia ser fragmentado e representado conforme as conveniências da cultura patriarcal. E assim, a pesquisa emerge do interesse em investigar a perspectiva masculina sobre o corpo e a subjetividade feminina, fundamentando-se primordialmente no conceito de *male gaze* (olhar masculino). Formulado por Laura Mulvey em seu ensaio seminal *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975)¹, o conceito será aqui analisado a partir da tradução brasileira *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasil, 1983. p. 437–453.

Mulvey (1983), ao apresentar o conceito de olhar masculino, a autora investiga como o cinema narrativo clássico produz e reitera hierarquias de gênero, demonstrando que a organização das imagens está intrinsecamente ligada a dinâmicas de poder. A autora embasa sua análise em mecanismos psicanalíticos de prazer visual, destacando processos como a escopofilia, o voyeurismo e a fetichização, que operam na formação do desejo e da identificação no regime imagético cinematográfico. Embora concebida

¹ Em 1975, Laura Mulvey publicou o artigo seminal *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, originalmente veiculado na revista *Screen: The Journal of the Film and Television Society*, que introduziu a teoria do olhar feminino no cinema. Ela argumenta que o cinema narrativo tradicional promove um prazer visual patriarcal, baseado na objetificação da mulher como objeto de desejo para o espectador masculino. Essa análise influenciou profundamente a crítica feminista e os estudos de cinema, especialmente ao conectar a psicanálise (Freud e Lacan) com a representação de gênero. O artigo é amplamente citado e continua sendo fundamental na discussão sobre poder, identidade e desejos no cinema. O artigo está disponível em PDF no site da Amherst College, instituição acadêmica norte-americana, disponível em: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%2C%20Visual%20Pleasure.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2026. O link faz parte de um repositório mantido pela University of Pennsylvania (Universidade da Pensilvânia) que pertence ao domínio oficial do Departamento de Inglês da University of Pennsylvania. Além disso, o artigo pode ser consultado na página oficial da revista *Screen* na plataforma Oxford Academic, o portal de periódicos científicos da Oxford University Press (OUP) O resumo e DOI do artigo está disponível em: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296> acesso em: 27 jan. 2026

originalmente para a teoria do cinema, a tese de Mulvey (1983) demonstra-se fundamental para a análise da construção de imagens em geral, permitindo uma expansão teórica para o campo das artes visuais e, especificamente, para a fotografia, foco central deste trabalho.

Toda obra visual nos conta algo, transmite uma mensagem a quem a admira, mesmo que não propositalmente. E quando essa mensagem é sobre o outro? Mais especificamente, o outro se referindo à mulher, que não está na norma determinada pela parte dominante, o homem, tornando assim tudo aquilo que diz respeito ao feminino, sempre visto como o outro, (ao compreender a mulher como o "outro" — uma figura definida em relação ao padrão masculino —, a filósofa Susan Bordo (1997) articula que o corpo feminino é frequentemente tratado como um território de intervenção e interpretação externa.

Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação*, discorre sobre a noção de outro a partir de uma reflexão crítica sobre a linguagem, observando que *Other* é um termo neutro em inglês, ausente de marcação de gênero, cuja tradução para o português admite variação entre masculino e feminino, “a/o outra/o” (Kilomba, 2019, p. 16). Ao exemplificar como, na língua portuguesa, o termo outro/a² se flexiona em gênero, a autora evidencia que a linguagem possui uma dimensão política, capaz de perpetuar e naturalizar relações de poder (Kilomba, 2008, p. 14). Embora o português possibilite essa flexão entre masculino e feminino, Kilomba ressalta que tal estrutura permanece excludente ao não contemplar sujeitos e identidades dissidentes, como os grupos

² o/a outro/a permanece inscrito na lógica binária de gênero própria da língua portuguesa, uma vez que apenas explicita as categorias masculino e feminino, sem romper com a estrutura gramatical que sustenta processos de exclusão, especialmente no que se refere às identidades não binárias e dissidentes. Nesse sentido, o uso de outro/a não se configura como uma solução linguística normativa, mas como uma estratégia política e epistemológica. Ao adotar essa forma gráfica, a autora interrompe a naturalização do masculino genérico e produz um deslocamento no ato de leitura, obrigando o leitor a reconhecer que a língua não é neutra, mas atravessada por relações de poder que determinam quais sujeitos podem ou não ser nomeados.

LGBTQIA+³, cujas experiências já se fazem presentes na cultura brasileira, mas não encontram reconhecimento pleno na gramática normativa. Dessa forma, a autora demonstra como a própria língua pode operar como instrumento de violência simbólica e exclusão. Ao optar pelo uso de outra/o ao longo de sua obra, Kilomba afirma a língua como um campo em disputa, sustentando a ideia de que ela se encontra em constante transformação e pode ser tensionada para responder às demandas sociais e políticas contemporâneas.

Ambas artistas, Cindy e Carrie Mae Weems utilizam seus trabalhos de tal maneira que buscam transformar a mulher, que em muitos momentos é vista como a diferente, a outra, a alternativa ao masculino, como o sujeito central de discussões e como protagonista, não mais coadjuvante da cultura masculina.

Observa-se como o grupo dominante masculino exerce seu poder de maneira a definir, delimitar e objetificar o outro — a mulher — como mero artefato de desejo e prazer, resumindo sua existência a isso, algo para o outro, nunca presente para si. Deste modo, ao limitar a mulher como o outro, ela se torna um ser que difere do homem, colocada em um nível diferente, algo abaixo do masculino. A mulher por um longo período era vista, principalmente, como a musa para pintores, o auxílio narrativo, alívio cômico ou um banal momento de prazer para o espectador masculino. Linda Nochlin exemplifica este desequilíbrio no mundo artístico

Why were there so few male nudes by women artists and so many female nudes by males? What did that say about power relations between the sexes, about who was permitted to look at whom? And about who was objectified for whose pleasure? (Nochlin, 1999, p. 26)⁴

³ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, Queer, Intersexo, Asexual e Aromático, entre outras identidades de gênero e orientações sexuais que não se encaixam no padrão cis-heteronormativo, mas que não aparecem em destaque antes do símbolo “+” .

⁴ “Por que havia tão poucos nus masculinos feitos por mulheres artistas e tantos nus femininos feitos por homens? O que isso dizia sobre as relações de poder entre os sexos, sobre quem tinha permissão para olhar para quem? E sobre quem era objetificado para o prazer de quem?” (Nochlin, 1999, p. 26, tradução nossa)

Nochlin (1999), ao indagar sobre questões de poder na relação entre os sexos, percebe diferenças entre produções artísticas, e o poder que o homem possui sobre o corpo feminino. A predominância histórica do nu feminino nas artes visuais funciona como um sintoma das disparidades de gênero no campo artístico. Essa disparidade evidencia a distância entre a presença da mulher como objeto de representação e sua participação efetiva como sujeito produtor e autora de sua própria imagem. Essa realidade explicita a disparidade histórica entre os sexos e cristaliza a mulher em uma posição de vulnerabilidade representativa. Nesse regime visual, ela é moldada para atender às fantasias do espectador masculino, reforçando uma lógica de dominação que exclui a possibilidade de um olhar feminino soberano sobre o corpo do outro. A autora Laura Mulvey (1999) destaca a necessidade do questionamento contra a regra do que seria a representação feminina, entendendo que seu ser e as definições no que concerne o feminino, são muito mais complexas do que arte e a sociedade vem determinando

[...] woman...cannot be seen as a fixed, pre-existing entity or frozen image, transformed by this or that historical circumstance, but as a complex, mercurial and problematic signifier, mixed in its messages, resisting fixed interpretation or positioning despite the numerous attempts made in visual representation literally to put 'woman' in her place. (Nochlin 1999, p. 6)⁵

Com esta problemática e lacuna representacional, foram escolhidas duas artistas mulheres cujas obras se desenvolvem no campo da fotografia, visando analisar a questão do olhar: Cindy Sherman e Carrie Mae Weems, que produzem trabalhos que indagam, de modos distintos, a representação da mulher, permitindo contemplar este ser e este corpo agora com outro olhar, o olhar feminino. Por meio da análise da criação de ambas artistas, juntamente com uma base crítica de autoras como Laura Mulvey, Linda Nochlin, bell hooks

⁵ “[...] a mulher... não pode ser vista como uma entidade fixa e preexistente ou como uma imagem congelada, transformada por esta ou aquela circunstância histórica, mas como um significante complexo, mutável e problemático, ambíguo em suas mensagens, que resiste a interpretações ou posicionamentos fixos, apesar das numerosas tentativas feitas na representação visual de literalmente colocar a ‘mulher’ em seu devido lugar.” (Nochlin, 1999, p. 6, tradução nossa)

e textos críticos feministas, este trabalho busca nos aproximar da compreensão de como surge essa concepção e entendimento do que é este olhar masculino; e a influência que ele exerceu — e ainda exerce — sobre o mundo artístico. as artistas assumem o papel de autoras e ao invés de aceitarem o papel de objeto de admiração ou consumidoras passivas, operam uma subversão estética, reivindicando o controle sobre sua imagem para transformá-la em um ato de resistência e crítica social

Esta pesquisa adota uma abordagem metodológica baseada na revisão bibliográfica de teóricas fundamentais para o pensamento artístico e feminista, como Laura Mulvey (1983), bell hooks (2019) e Linda Nochlin (1999, 2016). Essa base teórica é complementada por obras que investigam a gênese das relações de poder entre os gêneros, fornecendo o suporte necessário para discutir a imposição da dominância masculina frente à passividade atribuída ao feminino, como Naomi Wolf (2002) e John Stuart Mill e Harriet Taylor Mill (2021).

O segundo capítulo, intitulado "**A representação da mulher**", apresenta o conceito de *male gaze*, analisando como essa ótica masculina se materializa nas artes visuais por meio da sexualização, da objetificação e da construção de estereótipos. A discussão fundamenta-se em uma perspectiva teórica permeada por observações críticas acerca da representação feminina. Sequencialmente, o terceiro capítulo, "**Estratégias de subversão do male gaze: ironia, performance e reapropriação do olhar**", discute as formas pelas quais artistas e pesquisadoras feministas interpretam esse olhar, utilizando-o como ferramenta de subversão dessa hegemonia. Busca-se, assim, elucidar as questões históricas e sociais que contextualizam a assimetria de poder entre os gêneros no campo da visão. Ademais, realiza-se uma análise iconográfica de obras da artista estadunidense **Cindy Sherman** — com ênfase na série *Untitled Film Stills* (1977-1980) — e da artista multimídia **Carrie Mae Weems**, focando nas fotografias da série *Kitchen Table* (1990). A pesquisa conclui-se com uma síntese das similaridades entre as artistas supracitadas, destacando como ambas operam criticamente frente ao poder do olhar masculino.

2 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER

A representação de corpos femininos é abundantemente na história da arte representada por homens, e moldada a partir da visão masculina. Por inúmeras vezes esta figura é representada desnuda, ou de modo objetificante. A imagem da mulher foi construída de maneira em que se normalizou que cada parte desta figura pudesse ser modificada e representada como a cultura masculina achasse adequado, Susan Bordo ao entender a mulher como o outro — anteriormente discutido na introdução desta pesquisa — concebe o seguinte pensamento,

Em nossa cultura nenhuma parte do corpo feminino foi deixada intacta, inalterada. Nenhum aspecto ou extremidade é poupado da arte, da dor, do aprimoramento (...) Da cabeça aos pés, cada traço do rosto de uma mulher, cada parte do seu corpo é sujeita a modificação, alteração. Essa alteração é um processo contínuo e repetitivo. É vital para a economia, é o objeto principal da diferenciação entre homem e mulher (Bordo, 2000, p. 15)

Assim como para economia, esta diferenciação se fez presente no campo das artes visuais para possibilitar a exploração do corpo feminino, na arte esta diferença foi tecida para que a figura feminina fosse representada como o olhar dominante interpretasse e desejasse, não deixando nenhuma parte ou símbolo desta figura isento da modificação por este olhar masculino.

Ao discutir-se a criação e o significado do termo male gaze (olhar masculino) criado pela autora Laura Mulvey em 1975, os diferentes lados deste olhar como forma de afirmação do poder masculino sobre o corpo e o ser feminino, seu impacto sobre o desenvolvimento de produções visuais, que se inicia através da crítica fílmica de Laura Mulvey, no cinema, e se estendendo para todo o campo artístico, possibilitará a discussão da responsabilidade do controle que o olhar masculino possui sobre a criação de estereótipos e objetificação em relação à mulher, como mulheres artistas trabalham para subverter a autoridade deste olhar mediante criações artísticas, e facilitando a análise dos trabalhos de produtoras visuais como Carrie Mae Weems e Cindy Sherman.

2.1 MALE GAZE, COMO OS HOMENS NOS ENXERGAM

Nos diferentes âmbitos da sociedade, grupos hegemônicos ocupam posições de poder que lhes permitem estabelecer parâmetros de normas, e assim, determinar as regras do funcionamento, o que é socialmente aceito como certo ou errado e instituir as diretrizes que regulam a organização e funcionamento do coletivo. Conforme o livro *A dominação masculina* do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2012), a opressão e dominação deixam marcas nos sujeitos que integram grupos subordinados — minorias —, que criam hábitos e pensamentos que de princípio são tidos como naturais, todavia, são formulados a partir de expectativas culturais tecidas pelo grupo dominante, e hábitos e pensamentos que precisam ser aceitos pelo grupo submisso, aceitação que surge pela normalização sutil da imposição de hábitos e normas sociais. Não se nasce submisso, se é socializado por meio de normas para que isto aconteça.

Portanto, o mundo das artes não se torna exceção. A crítica, Laura Mulvey, deixa este fenômeno tangível em um dos seus textos,

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas [...] (Mulvey, 1983, p. 44)

Mulvey afirma o homem como a parte ativa, dominante, e a mulher como a parte passiva. O homem é representado como aquele que detém o poder sobre o feminino, especialmente no contexto da representação cinematográfica. No entanto, sua teoria pode ser ampliada para outras linguagens, em que artistas homens estabeleceram quase como um monopólio dentro das criações, compartilhando suas visões, pontos de vistas, perspectivas, e de certo modo, moldando a imagem do mundo através do olhar unicamente masculino (male gaze). Termo este, male gaze, concebido pela própria autora, e ganha cada vez mais força dentro das discussões feministas atuais, por justamente concentrar em duas palavras uma concepção de mundo por meio de produções artísticas visuais, que surgem por um ponto de vista excludente, opressivo e degradante realizado pelo homem. Portanto, olhar

masculino ou male gaze, como utilizado pela autora, e que será constantemente citado neste trabalho, é tudo aquilo criado a partir do ponto de vista do masculino para o prazer e agrado do masculino.

Criou-se assim, com o homem como produtor visual ativo, uma falsa verdade de que não houve mulheres artistas importantes que precedem o século XX. No entanto, será observado como Cindy Sherman e Carrie Mae Weems trabalham com a quebra desta dominação do produtor visual ativo masculino, pois se colocam como objeto e autoras do olhar.

Se apenas homens criam, detém os meios de criação, concebem movimentos artísticos, lotam galerias e escrevem críticas, por conseguinte, fica claro o porquê de não haver grandes artistas mulheres na história da arte que foram de contramão a esse olhar masculino. No livro *A Sujeição das Mulheres*, de John Stuart Mill e Harriet Taylor Mill, é exposto como esta maneira que o mundo vem funcionando se torna um costume para quem é o grupo ativo, sendo quase impossível imaginar um futuro em que os papéis sejam rompidos, “Como a sujeição das mulheres aos homens é um costume universal, qualquer afastamento disso, muito naturalmente, parece antinatural” (Mill; Taylor, 2021, p. 32). Justamente por parecer incompreensível para quem faz parte deste *status quo*, que este comportamento da esfera artística levou anos para ser questionado, era tido como a norma a ser seguida, onde não há porque questionarem as mulheres o que pensavam e o que tinham para contar.

É indispensável esclarecer que dentro do contexto deste trabalho, a análise do olhar masculino se refere, predominantemente, a partir da perspectiva de sujeitos posicionados socialmente como branquitude⁶, heterossexualidade e pertencimento às classes médias. Não se trata de culpabilizar este grupo da responsabilidade exclusiva pela manutenção deste

⁶ Como apresenta Schucman (2014) no resumo de sua tese “A branquitude é entendida aqui como uma construção sócio-histórica produzida pela ideia falaciosa de superioridade racial branca, e que resulta, nas sociedades estruturadas pelo racismo, em uma posição em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos” SCHUCMAN, Lia V. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana, Tese de Doutorado do Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Acesso em: 04 de fev. de 2026. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/publico/schucman_corrigeida.pdf

regime do olhar, mas de elucidar que ele ocupa uma posição historicamente central e dominante no funcionamento dos dispositivos de poder e nas dinâmicas de representação no Ocidente. Assim, é notável evidenciar que existem divisões hierárquicas e interseções na construção da análise dentro deste trabalho.

O homem branco heterossexual foi sempre tido como o centro, a normalidade, o padrão e parâmetro da humanidade. Simone de Beauvoir é citada dentro da análise feminista de Susan Bordo — *A Feminista Como o Outro* (2000) —, onde expressa essa realidade, “Na verdade, a relação entre os dois sexos não se parece muito com aquela entre dois pólos elétricos, porque o homem representa tanto o positivo quanto o neutro [...]” (Beauvoir *apud* Bordo, 2000, p. 10), deste modo, de acordo com Beauvoir, quando se é falado do masculino, ele não representa apenas o homem como um grupo e identidade, mas representa até mesmo a neutralidade, o humano e a norma. A partir do surgimento das primeiras teorias feministas modernas, quando se houve essa delimitação do que significa ser homem e mulher, pode-se enxergar o masculino fora dessa bolha elevada, e a mulher como apenas o outro, o negativo do homem, Bordo explica,

O desafio começou com a exposição específica do gênero, quando as feministas mostraram que o Homem é realmente o homem, embora encoberto. E enquanto ser corpóreo, genderizado, ele não podia mais ser imaginado como possuidor de uma visão elevada, desinteressada e onipotente da realidade. Assim começou um amplo questionamento, em todas as disciplinas, dos paradigmas estabelecidos da verdade e do método, paradigmas esses que impuseram padrões de raciocínio filosófico e ético, de rigor científico, de valores literários e artísticos, de narrativa histórica etc (Bordo, 2000, p. 16).

Bordo assim demonstra como a partir da concepção de ideias e conceitos feministas, foi possível o questionamento de tudo aquilo que nos cerca, como o âmbito histórico, literário, ético, artístico, entre outros, através de uma nova visão, seguindo um olhar indagador que questiona se o padrão não era excludente ao feminino, se apenas o homem era detentor da palavra final e da criação de conceitos, pois se entende o homem não mais como grupo ou entidade, mas ser corpóreo, com gênero, sexo, e individual.

A artista e escritora Grada Kilomba no capítulo “Quem pode falar?” (2008, p. 47), em seu livro *Memórias da Plantação*, propõe a reflexão acerca de quem detém o poder da fala, visto que a mulher negra, enquanto subalterna, não pode falar - não por falta de habilidade para se expressar de forma clara, mas porque, mesmo quando fala e se expressa, não é ouvida, neste contexto cita a teórica Spivak que escreve: “Ao argumentar que a subalterna não pode falar, ela não está se referindo ao ato de falar em si; [...] A teórica, em vez disso, refere-se à dificuldade de falar dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo.” (Spivak *apud* Kilomba, 2019, p. 47). Posto isso, é possível entender que a mulher negra não será ouvida por integrar um sistema que não está disposto a lhe escutar, o que leva a narrativa de que mulheres negras não se expressam e não possuem opinião, ser uma total falácia, as mulheres negras estão em constante busca para serem ouvidas de forma ativa. A sociedade, assim como espera da mulher branca que ela ‘respeite’ o lugar que lhe foi determinado pelo grupo dominante, o de submissa, para a mulher negra, espera-se que ela respeite esse papel de omissão, de pessoa sem poder algum de fala. Será notado futuramente como Carrie Mae Weems utiliza de suas fotografias como forma de subversão e resgate do poder da fala e do olhar, em sua série de fotografias *Kitchen Table*, no entanto, destaca-se que a artista possui diversos trabalhos que se comunicam diretamente com esta questão do poder da fala e da comunicação. A artista realiza um de seus trabalhos artísticos através do resgate de imagens de pessoas negras que em sua época era objetificadas como mercadoria e silenciadas, acompanhadas de frases que comunicam algum tipo de mensagem em conjunto das imagens, como observado em sua série de *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1995).

Assim como para mulher negra as relações de poder do olhar e da fala eram diferentes em comparação a mulher branca, existem questões acerca da diferença entre o homem branco e o homem negro, mais precisamente falando, os homens espectadores do século XX. Pode-se comparar, assim como delimitado por Grada Kilomba que existe um desequilíbrio entre o poder da fala para a mulher negra em relação ao resto da população, existe um desequilíbrio no poder do olhar para o homem negro espectador. Para este grupo, a questão do olhar poderia ser considerada quase como uma forma de resistência.

Bell hooks expressa em seu livro *Olhares Negros* (hooks, 2019, p. 186-187), como para o homem negro que se fazia presente em salas de cinema, ou ao admirar a tela de uma televisão, lhe era permitido criar uma negação racial (a sua raça não sendo importante dentro daquele momento) e se pôr em um lugar de poder, mesmo que fosse por algum instante, onde seu olhar masculino se tornava dominante dentro daquele contexto. Já não lhe era proibido que guiasse seu olhar para uma mulher branca, com medo de que fosse linchado, perseguido, e até assassinado. Deste modo, enxerga-se o papel desigual que o homem negro e o homem branco, espectadores e produtores de mídia visual, ocupam dentro deste contexto do cinema, quando se fala sobre o olhar masculino. Assim como a busca por ser ativamente escutadas pelas mulheres negras é uma questão de resistência, a presença e a expressão do olhar pelo homem negro em mídias visuais segue de forma similar, sendo uma objeção à liderança branca masculina até o atual momento — anos 1900 —.

Bell hooks destaca em seguida como agiam os primeiros diretores de cinema negros, que quase totalitariamente, eram produtores independentes,

A maioria dos primeiros diretores negros independentes representava as mulheres negras em seus filmes como objetos do olhar masculino. Olhando através da câmera ou como espectadores assistindo aos filmes, seja no cinema dominante ou em filmes “raciais” como os feitos por Oscar Micheaux, o olhar do homem negro tinha um escopo diferente do da mulher negra. (hooks, 2019, 186-187)

Deste modo é observado que o homem negro, agora na posição de diretor de cinema, ou seja, produtor e integrante responsável por disseminação de ideias através do campo artístico, repetiu o mesmo padrão seguido pelo homem branco, de objetificar a mulher negra em suas criações, assim como a mulher branca já era objetificada pelo diretor branco.

Entretanto, o male gaze afeta a mulher negra de forma distinta. Assim como existem divisões entre grupos dominantes e ativos, e grupos submissos e passivos, essas hierarquias de privilégio também estão presentes. A mulher branca era vista como musa e objeto de desejo sexual, enquanto à mulher negra era quase exigido que se abstraísse qualquer aspecto negativo que lhe causasse desconforto ao consumir mídias visuais, especialmente o cinema. Como expressa Bell hooks,

Todas as mulheres negras com quem já conversei que eram/são frequentadoras ardorosas de cinema, amantes dos filmes de Hollywood, testemunharam que, para ter uma experiência totalmente prazerosa no cinema tinham que desligar a crítica, a análise; tinham que esquecer o racismo. E na maioria das vezes não pensavam no machismo. Qual era então a natureza desse olhar de adoração da mulher negra — esse olhar que podia encontrar prazer em meio à negação? (hooks, 2019, p. 182)

Dessa forma, para que a mulher negra pudesse acessar a arte, seria necessário que desconsiderasse as questões sexistas e, igualmente, ignorasse o racismo estrutural presente nesse contexto, desestimulando seu interesse por integrar a comunidade produtora e consumidora de arte e cinema. Esse processo de adaptação ao ambiente artístico impunha obstáculos significativos, tornando mais difícil sua integração ao universo artístico e comprometendo a participação plena na comunidade produtora e consumidora de arte e cinema. No entanto, no capítulo seguinte, será discutido como, diante dessa situação, a mulher negra que não se conformava com as definições opressivas do olhar masculino sobre seu corpo, cria um olhar opositor, que vai contra a maré, onde se subverte o male gaze.

Quando a mulher é reduzida a um mero objeto, desumaniza-se o seu ser, tira-se dela tudo aquilo que ela é e o que pensa, removemos toda a sua complexidade como ser humano, a tornando tudo aquilo que o homem quer que ela seja, “[...] presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado.” (Mulvey, 1983, p. 438), deste modo, detida sempre dentro desta função de ser observada, de possuir significados e propósitos impostos a ela dentro da arte, mas nunca de criar sua própria visão do mundo, de si e do outro. Enxerga-se este ser apenas pelo seu potencial de agradar o homem que a vê, e existe um certo prazer por este olhar, prazer por ser aquele que detém o poder do olhar, onde necessita da mulher em uma posição de submissão, para sentir que seu mundo está em ordem, como já expressado por Mulvey (Mulvey, 1983, p. 438).

2.2 OBJETIFICAÇÃO E ESTEREÓTIPOS NAS ARTES MÍDIAS VISUAIS

A objetificação da mulher nas artes e mídias visuais leva a criação e estabelecimento de estereótipos, esses criados majoritariamente pelo imaginário coletivo do homem. Os estereótipos se infiltram dentro da mente da população, sendo os mais perigosos não aqueles que são óbvios, que pulam aos nossos olhos e que velozmente são detectados, mas sim, os mais sutis, que viram costume, e lentamente permeiam nosso imaginário coletivo.

Frantz Fanon, filósofo martinicano, que revolucionou o estudo sobre o efeito do colonialismo na população negra, compreendendo os efeitos da colonização e como as pessoas negras tiveram de lidar com a ideia de sua própria existência e ser em relação ao povo branco. Em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), dentro do capítulo *A Experiência Vivida do Negro*, é possível assimilar alguns dos efeitos da vivência de Fanon quando se inseriu em um novo ambiente, majoritariamente composto por pessoas brancas,

Nessa época, desorientado, incapaz de estar no espaço aberto com o outro, com o branco que impiedosamente me aprisionava, eu me distanciei para longe, para muito longe do meu estar-aqui, constituindo-me como objeto. (Fanon, 2008, p. 106)

Assim como descrito por Fanon, entende-se que a pessoa negra entende sua existência a partir de concepções criadas pelo outro — o branco — sobre si. A mulher negra, não está isenta deste tipo de olhar que estereotipa e julga, pois este corpo tem de lidar não apenas com questões de objetificação devido ao seu gênero, mas também lidar com ideias que a objetificam pela sua raça.

Frantz Fanon desenvolve suas concepções sobre estereótipos e a relação da mulher negra com o homem branco, onde cita o livro *Je suis Martiniquaise* de Lucette Céranus (1948) em um dos capítulos iniciais de *Peles Negras, Máscaras Negras* (2008), onde dá destaque para uma frase da personagem: “Gostaria de ter me casado, mas com um branco. Só que uma mulher de cor nunca é realmente respeitável aos olhos de um branco. Mesmo se ele a ama. Eu sabia disso.” (Fanon, 2008, p. 54). Esta frase, confessada pela personagem principal, ajuda a contextualizar como

algumas mulheres negras lidavam com a relação do gênero e raça. É expressivo destacar que este livro é uma semi-autobiografia de Lucette, que era uma mulher negra, que novamente elucida como a mulher negra sentia-se pressionada a viver de tal maneira que acreditava possível a atenuação dos preconceitos de raça que vivia. É perceptível que os estereótipos guiam a percepção da sociedade sobre si mesma e sobre o outro. É observado que para a personagem, ela desejava ter se casado com um homem branco (identidade dominante), mesmo que admitisse que nunca seria respeitada perante o olhar do marido. Entendia que ao se casar com um homem branco, teria sua identidade como mulher negra, edificada perante a sociedade.

Diante das informações apresentadas no parágrafo anterior, entende-se como os estereótipos podem afetar o modo em como algumas mulheres negras se enxergam, e como elas se entendem perante a sociedade. Se torna difícil transgredir normas sociais estabelecidas pelo outro que está no poder, e que muitas vezes determina seu valor em uma sociedade liderada pela visão do homem branco, tomando escolhas baseadas no olhar do outro, enxergando apenas possibilidades determinadas pelo *male gaze*. O mundo para mulher é um lugar de restrições, silenciamento, preconceitos, objetificação e estereótipos criados para resumir e pré-julgar este grupo diante de uma visão masculina, e como descrito nos parágrafos anteriores, para a mulher negra existem questões sociais que a excluem não só pelo seu gênero, mas juntamente com sua cor de pele. No campo das artes, esta adversidade também está presente, Griselda Pollock resume como o mundo das artes é extremamente restritivo e contempla apenas o homem, “*The Story of Art is an Illustrated Story of Man*” (Pollock, 2013, p. 24). A arte, quando analisada como um todo, percebe-se como ela conta apenas a história a partir da visão masculina.

De acordo com Naomi Wolf, a mulher, quando na escassez de outras mulheres próximas que possam servir como exemplos a serem seguidos, ela busca por estas referências em telas ou páginas de revistas (Wolf, 2002, p. 58). Onde lhes resta consumir e preencher seu desejo por seguir moldes que foram previamente determinados pelo grupo ativo, o homem branco. A escritora segue dando destaque para o impacto da visão masculina sobre a mulher, “*Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determin*

*es not only the relations of men to women, but the relation of women to themselves*⁷ (BERGER *apud* Wolf, 2002, p. 58). Assim, ao ser olhada através da visão masculina, e receber esta visão dominante como referência nas artes visuais, a mulher é limitada apenas a se ver sendo observada, e não como fonte original do olhar, portanto, também afetando a relação da mulher com ela mesma.

A seguir serão apresentadas três diferentes imagens, todas criadas com a intenção de fazer propaganda de variados produtos, onde utilizam da imagem da mulher ou objetificação de seu corpo como suporte para campanha proposta no cartaz.

A proposta de apresentar um breve segmento que analisa a imagem da mulher vinculada à propagandas comerciais, se faz indispensável dentro desta pesquisa quando entendemos que a imagem da mulher está presente em diversos campos de compartilhamento da imagem, e por influenciarem na mente da população um conceito geral — ou *preconceito*, baseado em estereótipos amplamente repetidos — para a imagem do feminino. Assim como as artes são fonte de influência para a concepção do público no geral sobre o que o corpo e a imagem da mulher representa, as mídias visuais como propagandas teceram forte influência para determinar conceitos sobre a visualidade da mulher, onde inúmeras foram criadas a partir de um mesmo viés, o olhar dominante do homem branco feito para o homem branco. Naomi Wolf, em seu livro *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women* (2002), mais precisamente no capítulo intitulado “*Culture*”, exemplifica como propagandas e revistas femininas se moldaram a realidade histórica e utilizavam de informações atuais para época, ao criar conteúdos e propagandas — ao mesmo tempo que as propagandas foram juntamente utilizadas para moldar e influenciar a história e opinião popular — “[...] *they have consistently glamorized whatever the economy, their advertisers, and, during wartime, the government, needed at that moment from women*”

⁷ “Os homens olham para as mulheres. As mulheres observam a si mesmas sendo olhadas. Isso determina não apenas as relações dos homens com as mulheres, mas também a relação das mulheres consigo mesmas.” (BERGER *apud* Wolf, 2002, p. 58 tradução nossa)

(Wolf, 2000 p. 69).⁸ As revistas e propagandas serviram de auxílio para a manipulação do que seria considerado certo e errado, e o que o governo e anunciantes precisavam, que as mulheres da época deveriam pensar e como deveriam agir. Durante a Primeira Guerra, as revistas americanas se tornaram socialmente engajadas, devido à participação ativa feminina dentro deste conflito. No início dos anos 50, se tornou necessário que a mulher voltasse a refletir sua total atenção e esforços para seu lar — assim permitindo que suas vagas de trabalho ficassem livres para seus maridos voltando da guerra, e que reocupariam os postos de trabalho tomados pela mão de obra feminina, que era mais barata — e deste modo, as revistas se encheram de propagandas e conteúdo sobre lar, família, maternidade e bens materiais que tornariam a vida da dona de casa mais fácil (Wolf, 2000 p. 62-64). Portanto, manipular a intenção e vontade da mulher sempre foi uma questão a se destacar quando falamos na construção de ideias a partir de mídias visuais além das artes, assim como o desejo da mulher, seu corpo e sua imagem eram manipulados de forma que fosse necessário para as questões da época e como o capitalismo exigisse, e essas pressões infligidas pelas propagandas refletiam na forma como o homem expressava seus desejos na figura feminina. A mulher nunca estará isenta de ser bombardeada com informações que lhe exigem agir, ser, ou apresentar-se visualmente de determinada maneira. Compreender os múltiplos modos em que a mulher é objetificada e representada visualmente, facilita na desconstrução destes mesmos estereótipos e agrega ao repertório de referências para trabalhos críticos. A artista Cindy Sherman entende bem essas múltiplas facetas criadas sobre a imagem da mulher, e utiliza destas informações para criar não só sua série *Untitled Film Stills* que será destacada futuramente neste trabalho, mas também em suas obras em um modo geral, ela constrói e desconstrói esses estereótipos e símbolos de objetificação.

O poder do olhar e seu potencial de manipulação estão presente em diversas áreas, onde marcas e grandes empresas utilizaram e continuam a utilizar deste artifício para vender e propagar ideias que lhes beneficiam, sejam

⁸ elas têm consistentemente glamourizado aquilo que a economia, seus anunciantes e, durante períodos de guerra, o governo precisaram das mulheres em cada momento.” (Wolf, 2000, p. 69, *tradução nossa*)

elas éticas ou não, e regularmente, a imagem da mulher se torna objeto auxiliador na mensagem que se deseja ser compartilhada como forma de potencializar a atenção e alcance que se quer atrair, tornando este corpo e sua imagem um objeto utilizável e manipulável dentro do capitalismo.

Cindy Sherman, ao produzir sua série de fotografias *Untitled Film Stills*, utiliza de referências cinematográficas e estereótipos sobre a mulher que cresceu assistindo, e fizeram parte do seu repertório visual e de grande parte da população americana.

[...] Cindy Sherman faz da série que a ocupa entre 1977 e 1980 o lugar por excelência de uma discussão centrada na problemática da identidade feminina como processo de identificação, de definição de papéis sexuais e sociais predeterminados (Fabris, 2003, on-line).

No artigo de Fabris sobre Sherman, é descrito como a artista utiliza destas referências que vai acumulando sobre a representação feminina durante sua juventude, para compor suas obras de forma que agreguem na discussão sobre a problemática da identidade do feminino que é gerado a partir de definições predeterminadas e construídas pelo imaginário e desejo masculino. A artista intencionalmente faz alusão a características marcantes da objetificação e sexualização da imagem feminina dentro de sua série, assim como observado por Respini dentro de sua análise sobre Cindy Sherman para o MoMA (*Modern Museum of Art*) “[...] *she was searching for the ‘most artificial looking kinds of women’. Women that had cinched in waists and pointed bras, lots of makeup, stiff hair, high heels, and things like that*”⁹ (Respini, 2012, p. 20-21), a artista busca por estes aspectos exagerados que observava nas mídias visuais e os utiliza como inspiração. Sherman absorve estas fantasias e desejos impostos sobre a imagem feminina para construir justamente fotografias críticas a estes estereótipos que distorcem a imagem da mulher de acordo com o desejo do olhar masculino.

Por outro lado, a artista Carrie Mae Weems, constrói sua série *Kitchen Table* baseada em um repertório de referências que abrangem os

⁹ [...] ela estava procurando os ‘tipos de mulheres com aparência mais artificial’. Mulheres com cinturas bem marcadas, sutiãs pontudos, muita maquiagem, cabelos rígidos, saltos altos e coisas desse tipo.” (Respini, 2012, p. 20-21, tradução nossa)

múltiplos papéis da mulher dentro de si mesma e para os outros, no entanto, assim como Cindy, trabalha para construir narrativas que estejam presentes na memória coletiva. Carrie utiliza de noções mais gerais sobre gênero, heterossexualidade e até monogamia, um assunto pouco falado por mulheres na época em que produziu esta série de fotografias. Bell hooks comenta sobre este trabalho de Weems,

Sabe, quando olho para a série *Kitchen Table*, o que surge imediatamente é uma conexão visceral com uma combinação heterossexual de prazer e perigo, de poder e desejo. Sim, os indivíduos são negros, mas as questões levantadas são sobre sexualidade em geral, a política do desejo — intimidade e dominação (hooks, 2019, p. 10)

De forma equivocada, muitos trabalhos de artistas negros são analisados a partir de uma ótica que constantemente os resume como trabalhos sobre unicamente a experiência da pessoa negra, onde, todavia, Bell hooks reafirma que este trabalho de Carrie não é restritivo a vivências negras, mas se comunica com questões que são relevantes para todo o público em geral, como a política do desejo, quem tem esse poder de desejar e infringir este desejo e o olhar sobre a imagem do outro.

Em sua dissertação, Priscila Tomé compara os trabalhos de Cindy Sherman e Carrie Mae Weems, “Ambas as produções tratam de questões próprias do feminino, dos lugares e atitudes impostos ao gênero, e, simultaneamente, refletem acerca da história da fotografia e das teorias da imagem” (Tomé, 2021, p. 58). Apesar de ambas artistas possuírem experiências distintas, se assemelham no desejo de comunicar sobre o feminino, e as imposições presentes para este gênero, ao mesmo tempo que criam trabalhos críticos sobre a forma como a mulher é vista dentro da fotografia e na construção de imagens, à medida que vão utilizando das singularidades que cada uma vivenciou como mulher de repertório para suas criações.

A proposta de analisar obras feitas para propagandas nesta pesquisa surge pela necessidade de evidenciar como os regimes do olhar operam não apenas na arte, mas também quando falamos da imagem com propósito de ser altamente compartilhada na comunicação em massa. Este olhar dominante

masculino se faz presente em diversos âmbitos que utilizam da imagem como forma de comunicação. Junto às artes, as propagandas desempenham um papel marcante na produção e reprodução das normas de gênero, raça e desejo. Ao fragmentar e objetificar a imagem da mulher conforme o desejo do consumo, entende-se como o male-gaze se faz presente não só para o cinema ou para as artes, o olhar masculino heterossexual utiliza da imagem feminina para transmitir significados para o prazer do olhar do masculino do mesmo modo dentro de propagandas.

A análise destas propagandas, serve como contraponto necessário para a leitura das obras de Cindy Sherman e Carrie Mae Weems. *Cindy Sherman, em Untitled Film Stills*, se apossa de estereótipos conhecidos dentro do cinema e cultura popular enquanto os dramatiza, deste modo evidencia e tensiona este poder do olhar masculino ao encenar esses papéis estereotipados. A comparação entre sua obra e estas imagens publicitárias objetificadoras evidencia como o *male gaze* penetra na linguagem visual dominante, e pode ser subvertido. Enquanto Carrie Mae Weems, ao se colocar como produtora e protagonista de sua obra, subverte tradições visuais que historicamente reduziram a mulher negra a estereótipos racistas e ausências, construindo, em vez disso, narrativas de intimidade, com complexidade e agência ativa no poder da palavra e comunicação, questão tão fortemente renegada a mulher negra, como já declarado por Grada Kilomba na introdução de livro *Memórias da Plantação* (2019). Agora a mulher negra pode criar significados muito mais complexos sobre si, recuperar o poder sobre sua própria imagem e estabelecer sua voz como comunicadora ativa sobre o feminino. Em síntese, as imagens a seguir em comparação com os trabalhos de ambas artistas que serão apresentados ao fim desta pesquisa, revela como o poder dos regimes tradicionais do olhar e da representação se mantém persistentes, e o quanto a crítica e prática artística que os confrontam podem ser transformadoras e libertadoras para o público feminino.

Na primeira imagem a seguir, temos uma fotografia de uma mulher adulta que está nua, admirando sapatos com olhar de desejo, atrelada ao texto “Mantenha ela onde ela pertence...” (tradução nossa). Propaganda que para a época, anos 70, era comum possuir mulheres em posições com conotação submissa e degradante, visto que era exatamente assim que a imagem

feminina era propagada na época. “*Women are mere “beauties” in men’s culture so that culture can be kept male*” (Wolf, 2002, p. 59)¹⁰, Wolf assumi que na cultura governada pelo poder masculino, se faz necessário que a mulher tome este papel de possuir somente a beleza como ponto diferenciador ao homem, e nada mais, para que assim a cultura prevaleça masculina, e o homem possa continuar a manter seu monopólio como criador e disseminador de cultura. Pois quando a mulher se propõe a ultrapassar o estereótipo da beleza, mostrar caráter, personalidade, individualidade ou qualquer qualidade dada como não natural ao feminino, ela deixa de ser desejada, e se torna o oposto da figura ingênua que se é imposta e cobiçada pela cultura masculina, perdendo o seu valor como objeto de desejo. (Wolf, 2000, p. 59). Para o senso atual, a propaganda se destaca negativamente pela clara mensagem machista que brinca com a ideia de manter-se sempre a mulher aos pés do homem, submissa e passiva, além de usar a nudez, mesmo que não seja explícita, para sexualizar e objetificar a imagem da mulher, tornando a propaganda mais apelativa para o público masculino.

Figura 1 - Propaganda de Sapatos Weyenberg Massagic, 1974.



Fonte: Site Rare Historical Photos

¹⁰ As mulheres são meras 'belezas' na cultura masculina para que essa cultura possa permanecer masculina.” (Wolf, 2002, p. 59, *tradução nossa*)

Na segunda imagem, temos outra propaganda, no entanto, desta vez utilizando a figura de uma jovem garota, com maquiagem pesada, olhos e lábios marcados, que são características utilizadas para representar mulheres adultas, e que, contudo, estão sendo utilizadas em uma modelo jovem, provavelmente uma menor de idade. Por outro lado, foram igualmente escolhidos, cabelos enrolados, um ursinho de pelúcia e vestido branco, cor que é fortemente entrelaçada à pureza e virtude. Desta maneira, utiliza-se a imagem de uma criança, mas que apresenta atributos comumente vistos em mulheres adultas. É adicionado ainda junto aos produtos de beleza e higiene, a seguinte frase “*Love’s Baby Soft* é aquele irresistível cheiro de bebê limpo, madura o suficiente para ser sexy” (Love Cosmetics, 1970, tradução nossa), que demarca de forma clara a sexualização da imagem infantil feminina.

Figura 2 - Propaganda da Marca de Cosméticos, Love’s Baby, 1970.



Fonte: Site Rare Historical Photos¹¹

¹¹ Disponível em: <https://rarehistoricalphotos.com/offensive-sexist-vintage-ads/> Acesso em: 29 de maio de 2025.

Ambas propagandas se utilizam da sexualização da imagem da mulher e do feminino, mesmo que não de modo aberto e claro, para venderem produtos. No primeiro, com a sujeição da mulher como objeto de desejo e submissão, e no segundo, o feminino e a imagem de uma garota, se tornam o símbolo de objetificação, demonstrando como a mulher desde sua juventude e infância já estão sujeitas a sofrer objetificação deste olhar masculino.

Já na terceira imagem temos uma propaganda da antiga marca de alimentos para café da manhã, *Aunt Jemima*, — *Pearl Milling Company* desde 2021, modificado “para progredir na direção da igualdade racial”¹² (*Pearl Milling Company*, 2020, tradução nossa) —, que se utiliza do estereótipo forte entre os anos 40 e 60 nos Estados Unidos, a *Mammy* (Mamãe), mulher negra, escravizada, que é contratada para cuidar da casa, da família e filhos de pessoas brancas, com personalidade dócil, instinto maternal e às vezes um pouco atrevida, no entanto, frequentemente representada como uma mulher feia e gorda — que não possui interesse sobre a própria aparência, e foge dos padrões de beleza da época, que se espelhavam na mulher branca —, e que abdica do cuidado e participação ativa na própria família, para assim estar com a família de seus patrões que tanto ama. Junto com a imagem da mulher negra, temos uma mulher branca à direita, representação da dona de casa branca americana comum, também contente e sorrindo. Uma frase decorre no meio da imagem, dizendo “*Listen Honey! Now’s de time fo’ Aunt Jemima’s old time Buckwheat Breakfast*” (*Pearl Milling*, 1941)¹³, frase esta, que propositalmente se propõe a imitar de forma estereotipada, como as pessoas negras falavam, anunciando o café da manhã.

Temos nesta propaganda, diversos estereótipos sobre a mulher negra, e mesmo que alguns tenham conotações positivas, como a *Mammy* que está sempre feliz, sorrindo e disposta a cuidar, essas propagandas não interferiram de forma positiva na visão dos brancos sobre a mulher negra. Esta propaganda integra o conceito de *Positive Negative Images*, termo criado por Harry B. Shaw, e citado na tese de Tanisha Jackson. Imagens Negativas Positivas, seriam imagens criadas com implicações positivas, mas que possuem efeitos

¹² Texto Original: to make progress toward racial equality

¹³ “Escute, querida! Agora é a hora do café da manhã de trigo-sarraceno à moda antiga da Tia Jemima.” (*Pearl Milling*, 1941, *tradução nossa*)

negativos, mais especificamente no caso da imagem anterior, de perpetuar os estereótipos racistas sobre a mulher negra, “[...] *positive images of Blacks that are used for commercial purposes but lack a substantive change in the way white Americans deal with the question of race*”¹⁴(Shaw *apud* Jackson, 2010, p. 42), e assim Tanisha Jackson em sua dissertação sublinha como não houve mudanças significativas na forma como brancos se relacionavam com a questão da raça, mesmo após propagandas que espalharam estereótipos interpretados como positivos, sobre mulheres negras.

Figura 3 - Propaganda da antiga marca Aunt Jemima (atual Pearl Milling), 1941



Fonte: Site Envisioning The American Dream¹⁵

Jackson discorre em sua tese de título *Defining Us: A Critical Look at the Images of Black Women in Visual Culture and Their Narrative Responses to these Images*, como por diversos momentos a imagem da mulher negra era utilizada com propósitos socioeconômicos e políticos, e como homens brancos da elite, para poderem exercer seus poderes, precisam integrar posições que permitam com que

¹⁴ [...] imagens positivas de pessoas negras que são usadas para fins comerciais, mas que carecem de uma mudança substantiva na forma como os americanos brancos lidam com a questão racial.” (¹⁴(Shaw *apud* Jackson, 2010, p. 42, *tradução nossa*)

¹⁵ Disponível em: <https://envisioningtheamericandream.com/2016/02/29/black-stereotypes-in-advertising-maid-to-order/> Acesso em: 29 de maio de 2025.

possam utilizar-se e explorar símbolos adequados e específicos, relacionados à mulher negra (Jackson, 2010, p. 11), tornando assim um ciclo vicioso, onde a exploração de símbolos já existentes e a criação de novos, proporciona a manutenção do poder deste pequeno grupo influente.

É curioso apontar, como o estereótipo da Mammy repercute até os dias atuais, como a atriz e ativista feminista e da luta racial, Viola Davis, que em 2011 interpretou Aibileen Clark, uma empregada doméstica negra, que trabalha para uma família branca dos anos 60 — uma personagem similar ao estereótipo da Mammy —, e que busca denunciar o preconceito e discriminação que sofre. Viola afirmou seu arrependimento de ter participado da produção, justamente pela forma como o roteiro e direção decidem por explorar toda a luta das personagens negras do filme através da perspectiva de uma mulher branca, e ainda ressalta, “Eu só senti que no final das contas não foi a voz das empregadas que foi ouvida. Eu conheço Aibileen. Conheço Minny —personagem de Octavia Spencer —. Elas são minha avó e minha mãe. [...]” (Davis, 2018), reforçando que mesmo em produções cinematográficas mais atuais, existe uma falha na forma como a mulher negra é representada, e uma desconexão com a maneira como a mulher negra deseja que histórias sobre si e seu grupo sejam produzidas.

Para a mulher negra, vemos a objetificação da sua existência baseada em estereótipos racistas, delimitantes, e esvaziam sua existência, sobrando apenas aquilo que determinam o que ela é. Tanisha Jackson fala sobre a questão da propagação de estereótipos racistas em relação à mulher negra,

It is the covert forms of racist visual images that are more dangerous than those that are blatant because their difficult detection provides a false sense of progress in the media effort to fairly portray African Americans and other people of African descent. (Jackson. 2010, p. 12)¹⁶

Determina que são as formas de representação visual racista mais secretas, escondidas e sutis, as mais nocivas, precisamente por serem mais difíceis de detectar, nos dando uma falsa sensação de progresso e mudança

¹⁶ “São as formas veladas de imagens visuais racistas que são mais perigosas do que aquelas que são explícitas, pois sua difícil detecção produz uma falsa sensação de progresso no esforço da mídia em retratar de maneira justa os afro-americanos e outras pessoas de ascendência africana.” (Jackson, 2010, p. 12, *tradução nossa*)

na representação de pessoas negras, assim como exemplificado por Shaw anteriormente neste trabalho, onde é citado sua teoria de Imagens Positivas Negativas.

Para concluir este tópico, propõe-se uma breve discussão sobre a representação feminina na arte moderna, estabelecendo uma análise comparativa que revelam a persistência de padrões sistemáticos de objetificação do corpo feminino. Tal abordagem visa aprofundar a compreensão de como processos de sexualização e desumanização das imagens de mulheres brancas e negras se consolidaram na historiografia da arte, manifestando-se por meio de mecanismos estéticos, simbólicos e compositivos específicos a cada época.

Na figura 4, apresenta-se a obra *Olympia* (1863), de Édouard Manet. A pintura, considerada escandalosa no contexto do século XIX, rompeu com as convenções acadêmicas vigentes ao despir a figura feminina de sua aura mitológica, abandonando a representação idealizada da deusa para retratar uma mulher identificada como prostituta. Trata-se de uma mulher branca, nua, deitada sobre a cama, que demonstra plena consciência do olhar que lhe é dirigido, evidenciada tanto pela frontalidade de seu corpo quanto pela maneira direta e serena com que encara o espectador. Sua postura corporal, repousada e desinibida, sugere uma aceitação consciente desse olhar, desafiando a passividade e a idealização tradicionalmente atribuídas aos nus femininos em produções anteriores, nas quais o corpo feminino aparecia como objeto de contemplação distante e mitificado.

A centralidade da nudez em *Olympia* não reside apenas no fato de apresentar um corpo feminino nu, recorrente em pinturas da época e de períodos anteriores, mas no deslocamento simbólico que Manet opera ao associar esse nu a uma mulher real, socialmente identificável e inserida no cotidiano urbano. Ao representar uma prostituta em posição de destaque, recebendo flores de um admirador, o artista rompe com a lógica do endeusamento de figuras femininas inalcançáveis e introduz um corpo que participa da vida social, sobre o qual incidem diretamente o desejo e a objetificação do olhar masculino.

Entretanto, outro aspecto fundamental da obra diz respeito à hierarquização racial presente em sua composição. Manet opta por enfatizar a figura da mulher branca. Ela está adornada com uma fita no pescoço, uma flor no cabelo e sandálias nos pés, disposta sobre uma cama de lençóis brancos e espessos, enquanto, à esquerda da cena, insere a figura de uma mulher negra, identificada como empregada, responsável por entregar as flores ao lado da cama “O contraste entre a negrura de Laure e a brancura de Olympia, é o ponto crucial que pode borrar a maneira como enxergamos as imagens de pessoas negras” (Lopes, 2025, p. 184). Conforme aponta Renata Bittencourt, mesmo em obras de caráter erótico, a representação das mulheres negras obedece a lógicas distintas daquelas aplicadas às mulheres brancas, pois “quando pensamos nas mulheres negras podemos observar que mesmo na economia do erótico, as equações são diferentes” (Bittencourt, 2018, p. 245). Na pintura, a mulher negra aparece em função da mulher branca, servindo-a e orientando seu olhar em direção a ela, reforçando uma relação de subalternidade “O corpo não-branco foi tornado opaco por um olhar vazio, uma espécie de mistério” (2025, p. 184)

Assim, as escolhas compositivas de Édouard Manet evidenciam uma profunda assimetria de representação. Enquanto o corpo da mulher branca ocupa o centro da cena e se apresenta como objeto legítimo do desejo do observador, sustentado por uma frontalidade que convoca diretamente o olhar, o corpo da mulher negra é deslocado para uma posição secundária, operando como elemento de apoio narrativo e ornamental. Ao observar a organização visual da pintura, nota-se que a mulher negra pode ser lida como parte do cenário, quase fundida ao fundo pictórico, condição que reforça sua naturalização enquanto figura periférica. Ao considerar as dimensões sociais e culturais do período, a obra permite interpretar as transformações raciais e sociais em curso, uma vez que “ao pensar as questões sociais e culturais da época, a pintura de Manet nos ajuda a interpretar as mudanças sociais e raciais na Paris da época, onde a classe trabalhadora estava se transformando” (Lopes, 2025, p. 184).

Ignorada por mais de 150¹⁷ anos, essa figura tem sido objeto de recentes revisões historiográficas que buscam compreender sua presença no contexto social e visual do século XIX, no qual “a mulher negra da pintura de Manet tem atraído novas abordagens da história da arte que procuram entender a presença dessa figura na Paris moderna de Manet” (Lopes, 2025, p. 183). A mulher negra representada, hoje identificada como Laure, foi uma das modelos recorrentes do artista. Conforme apresentado em artigo publicado no site *Art News*¹⁸, a empregada doméstica retratada em *Olympia* foi modelada por uma mulher identificada como Laure, cuja ascendência é apontada como caribenha ou possivelmente africana.

Embora seu sobrenome permaneça desconhecido, há registro de seu endereço nos cadernos de Édouard Manet, nos quais consta a anotação “Laure très belle négresse 11 rue de Vintimille 3e”, documentação posteriormente apresentada na exposição *Le Modèle noir, de Géricault à Matisse*, realizada no Musée d’Orsay em 2019 (White, 2023, tradução nossa). Sua presença na pintura não convoca o olhar erótico destinado à figura central, mas atua de modo relacional, intensificando o protagonismo da mulher branca e introduzindo uma camada social e racial que evidencia, ainda que de forma naturalizada, as hierarquias de gênero e raça inscritas no imaginário visual do período.

¹⁷ O que pode ser lido também na notícia publicada em site de notícias como em: UOL NOTÍCIAS. **Ignorada por 150 anos, personagem negra de pintura de Manet atrai novos olhares**. UOL Notícias, 19 mar. 2021. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=Ignorada+por+150+anos+personagem+negra+de+pintura+de+Manet+atrai+novos+olhares>. Acesso em: 27. jan. 2026

¹⁸ WHITE, Katie. *Why “Olympia” was - and still is - shockingly modern*. **Art News**, 15 out. 2023. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/manet-olympia-3-facts-met-museum-2370384>. Acesso em: 26 jan. 2026.

Figura 4 - “Olympia”, de Édouard Manet, 1863.



Fonte: Musée d'Orsay

É notável entender e estudar-se obras visuais realizadas por homens — ou para homens —, para que futuramente possa haver a criação de um paralelo com as obras de mulheres que serão apresentadas dentro desta pesquisa que buscam justamente quebrar este monopólio masculino sobre quem tem o poder sobre a representação da mulher.

Não apenas o gênero, como a classe social, raça, e todas as questões que trazem uma pessoa até seu ponto atual de existência, assim como apresentado por Angélica Cruz em seu artigo, são detalhes importantes a serem analisados,

A abordagem feminista em história de arte pressupõe a ideia de que a diferença sexual é um elemento essencial no entendimento da criação, conteúdo e avaliação da obra de arte. Nem arte nem artistas, de acordo com o ponto de vista feminista, podem ser entendidas/os fora do seu contexto. (Cruz. 2010, seção 2)

Deste modo, este trabalho utiliza-se da influência do método citado por Cruz, onde a diferença sexual e de gênero são aspectos essenciais para método de análise e discussão dos assuntos abordados em cada tópico, de modo que o contexto se faça presente em conjunto a crítica.

Na pintura seguinte, "*Portrait d'une femme noire*", "Retrato de uma Mulher Negra" (tradução nossa), originalmente intitulado pela artista como "*Portrait d'une négresse*", "Retrato de uma Negra" (tradução nossa),— título francês que utiliza de uma palavra extremamente pejorativa para o contexto da língua —, vemos uma mulher negra, com vestimentas simples, acompanhada de um tecido azul-escuro, sem muitos adornos ou acessórios, um simples fundo de tom sóbrio, sentada com um seio amostra, e encara de volta quem observa a pintura, assim como a mulher branca na pintura de Manet. Representações de mulheres negras em destaque, não eram tão comuns para época — início do século XIX —, quanto de mulheres brancas, e justamente por este fato que esta pintura se torna polêmica para pessoas da época, onde foi exposta pela primeira vez poucos anos após a Revolução Francesa, em que mulheres artistas foram permitidas a exporem seus trabalhos em galerias. Apesar de ser uma pintura realizada por uma artista mulher, Marie Guillemine, é perceptível a perpetuação de estereótipos ligados à mulher negra, e ocasionalmente utilizados por artistas brancos. Houve, sim, por parte da artista uma busca pelo destaque da mulher negra como figura digna — assim como o branco — de estar representada em pinturas que fugissem do que era comum para a mesma época, com a mulher negra constantemente em lugar de serventia e escravidão. E é precisamente por este detalhe que Marie destaca a cor de pele da modelo no título de sua obra, deixando a mulher e sua identidade em anonimato, e dando destaque somente para sua cor, mesmo que soubesse seu nome e identidade, por justamente ser empregada de sua família (Grazia, 2012). Marie entendia que ao escolher a figura de uma mulher negra, e construir toda uma composição que desse destaque ao fato de ser uma mulher de cor e empregada — ex-escravizada —, não seria bem recebido pelo público, e apesar de todas as questões negativas que motivaram a realização desta pintura, é uma das poucas de sua época que representa a mulher negra em pleno destaque.

É imprescindível destacar as questões positivas em conjunto com as negativas sobre a pintura, temos o anonimato da modelo, se resumindo apenas a uma 'mulher negra', o que retira sua singularidade, e lhe agrupa com demais mulheres negras da sua época, lhe tornando apenas mais uma, além da escolha de representá-la com o seio à mostra, que levanta o questionamento

do por que o destaque para o órgão feminino da modelo, que pode influir múltiplos significados em conjunto com tom de ênfase racial que a pintura possui, talvez uma busca em reforçar que mesmo estando representada de tal maneira que eram as mulheres brancas ricas de sua época, o seio em evidência em conjunto com o tecido em seu cabelo — estilo frequentemente utilizado por mulheres escravizadas — estejam ali, representados em conjunto, para lembrarem o espectador do passado da modelo, sua posição social e a influência deste passado ainda presente através dos olhos da artista.

Figura 5 - “Portrait d'une femme noire” , de Marie Guillemine Benoist, 1800.



Fonte: Site Senza Dedicada ¹⁹

¹⁹ Disponível em: <https://senzadedicada.blogspot.com/2012/05/due-donne.html> Acesso em: 11 de junho de 2025.

Aqui a imagem da mulher negra é utilizada como forma de questionamento sobre quem poderia estar em evidência nas pinturas e nas galerias, no entanto, ainda possuindo uma conotação separatista ao resto das mulheres presentes nas diferentes pinturas, o que leva esta pesquisa ao retorno para questão do “outro” discutida por Simone de Beauvoir, e citada por Susan Bordo,

Beauvoir argumentou que dentro do mundo social existem aqueles que ocupam a posição não específica do “essencial”, do universal, do humano, e aqueles que são definidos, reduzidos e marcados por sua diferença (sexual, racial, religiosa) em relação à norma. As realizações dos que são assim definidos — como o Outro — nem sempre podem ser menosprezadas; freqüentemente elas são até apreciadas, mas sempre em seu lugar especial e periférico: o lugar de sua diferença. Assim, há “história” e “história das mulheres” [...] (Bordo, 2000, p. 11-12)

Assim, nesta representação, conforme a citação de Bordo, temos a tentativa de valorização da mulher negra e de sua representação visual por parte da artista, que apesar do imenso número de críticas recebidas, tem significância e marca uma leve mudança — ou tentativa — na visão de artistas da época. Entretanto, de acordo com Susan Bordo, entende-se que a mulher negra não é somente mulher, pois para ela isso não é permitido, possuirá sempre esse acompanhamento de sua raça como forma de segregá-la das outras mulheres, e o título da obra evidencia isso, ela é a outra, exótica, diferente, não somente mulher, mas mulher negra, título que sempre lhe acompanhará, lhe transformando no outro em relação à mulher branca. Deste modo, temos estas questões ambíguas e opostas presentes nesta obra, que auxiliam o aprofundamento na discussão da representação visual da mulher.

Ambas pinturas representam mulheres em posições feitas para serem observadas, que possuem este olhar desafiador de volta ao espectador, Olympia criada através do olhar objetificador do homem artista, que lhe desnuda e lhe expõe para qualquer um que estivesse interessado em lhe observar, e a mulher negra de Marie, representada através dos olhos de uma mulher branca, para o público branco. Atualmente, acredita-se ter conhecimento de sua identidade, seu nome provavelmente era Madeleine, e

seria uma das empregadas da família de Marie. (L' HISTOIRE PAR L'IMAGE, 2007).

Ambas artistas em foco dentro desta pesquisa, Cindy e Carrie, subvertem ou utilizam de características presentes nas composições de ambas pinturas. Seja o olhar desafiador, que observa de volta o público, característica marcante nas pinturas, e detalhe imprescindível de se destacar em ambas as séries de fotografias, ou a escolha de retratar momentos que não são espontâneos, mas sim planejados em detalhes. Cindy possui fotografias em *Untitled Film Stills* que similarmente posiciona o corpo feminino com a primeira pintura, dando destaque às curvas do corpo feminino, que repousa sobre uma cama, e assim, mesmo que de forma indireta, cria paralelos com a pintura de Manet. Carrie Mae Weems é fortemente influenciada por questões raciais, e momentos históricos em que pessoas negras foram silenciadas. Ela ao utilizar de sua própria figura como mulher negra, reivindica o poder sobre sua imagem e representação deste grupo, e utiliza-a de tal maneira que sua cor de pele não se torna questão principal de sua série *Kitchen Table*, o que diverge da figura 5. Agora a mulher negra se torna figura de múltiplas possibilidades, sua cor de pele ou status social não é mais o único elemento de significância em sua representação, a artista atravessa esta limitação em suas fotografias, possibilitando que seu trabalho crie possibilidades de identificação com qualquer pessoa.

Assim, ambas utilizam de vivências e experiências singulares ao gênero feminino, e questões de diferença racial que influenciam no modo em como ambos trabalhos podem ser recebidos pelo público. Destaca-se como nas artes visuais, mesmo de modo indireto, artistas utilizam-se de características já anteriormente empregadas na construção de outras obras visuais, possibilitando uma ponte entre inúmeras obras, e a discussão nas escolhas de cada artista no modo em que decide representar a imagem feminina.

Na discussão acerca do olhar torna-se importante ressaltar como artistas mulheres, ao criarem seus trabalhos, subvertem as representações de gênero, e questionam os padrões observados em galerias e exposições. Linda Nochlin ajuda a sintetizar o que busca-se discutir nos próximos parágrafos,

Porém, na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediadas, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo, homens (Nochlin, 2016, p. 7)

O âmbito artístico tem sido fortemente liderado por homens para homens, uma hegemonia que permeia as produções artísticas e galerias, questão que fica fortemente evidente para mulheres que estão presentes no meio artístico como produtoras e consumidoras, e Nochlin resume o sentimento que esta realidade causa para quem não faz parte deste grupo dominante, que gera não identificação e desestimula qualquer pessoa que não se identifica com o *status quo* do mundo das artes. Este trecho foi escrito pela autora em 1971, mas não houve mudanças tão significativas quando se dialoga sobre a esfera das artes visuais. Temos o grupo artístico feminista, *Guerrilha Girls*, que destaca as poucas mudanças e a insatisfação por parte de mulheres artistas pela falta ou nula presença de mulheres e pessoas de cor como expositores em galerias e em espaços de destaque no mundo das artes.

“Acusadas de carreiristas sem talento à época, conquistaram apoio do campo e, de certo modo, foram incorporadas como voz de protagonismo no sistema, sem que a criticidade de sua mensagem fosse neutralizada” (Bittencourt, 2018, p. 238). Bittencourt destaca a importância do grupo feminista, e como se tornaram destaque pelas mensagens críticas, que mesmo apesar das opiniões contrárias, conseguiram se estabelecer dentro do sistema sem modificar o tom de suas mensagens.

Figura 6 - Guerrilla Girls consciência do mundo da arte

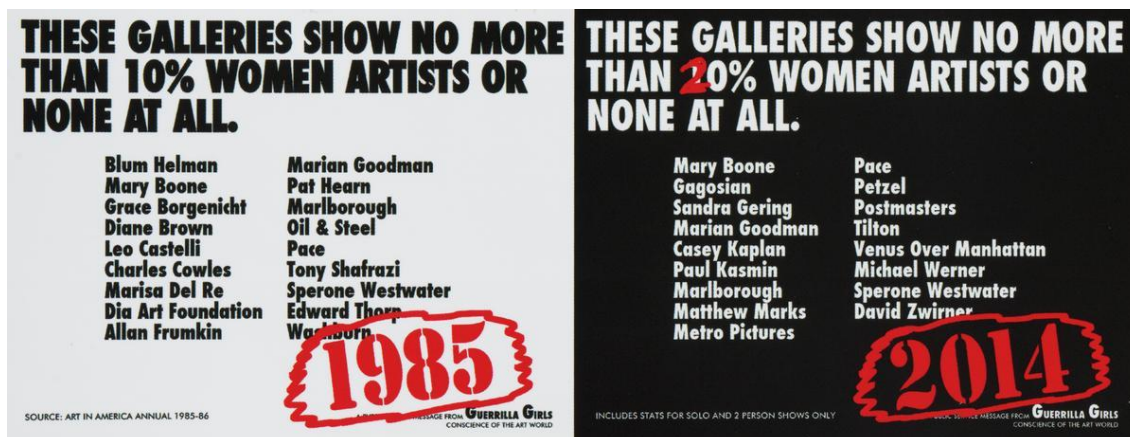


Fonte: Blog Experimental

Na imagem anterior, temos uma obra antiga do grupo que foi adaptada para exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 2017, que utiliza a pintura clássica de Jean-Auguste Dominique Ingres, intitulada como Grande Odalisca, e adiciona uma cabeça de macaco no lugar de seu rosto. Ao lado da imagem, temos um texto que questiona o número de mulheres artistas presentes no MASP em relação ao número de corpos nus de mulheres presentes no acervo, números que escancaram a desproporcionalidade de quem é permitido ser visto, e de quem é permitido produzir e compartilhar sua visão.

Na figura 7, temos outro trabalho deste mesmo grupo, que demonstra a evolução de quantas mulheres tiveram exposições solo nos maiores museus do mundo dentro do período de um ano, e como não houve significativa mudança nos números em comparação ao ano de 1985 e o ano de 2015, que apesar de não mais nulos, mantiveram-se pequenos, o que leva esta pesquisa a retornar para a discussão da hegemonia masculina no mundo das artes.

Figura 7 - These Galleries Show No More Than 10% Women Artists Or None At All, Recount, 2015.



Fonte: Museu Tate, Inglaterra. ²⁰

Existe uma falsa concepção de que não existiram ou existem mulheres artistas grandes e importantes o suficiente para serem expostas da mesma maneira e comentadas com a mesma intensidade que artistas homens, e esta realidade se dão por diversos fatores comentados por escritoras que chegaram à mesma conclusão, como, por exemplo, Linda Nochlin, “E se Picasso tivesse nascido menina? Teria o senhor Ruiz prestado tamanha atenção ou estimulado a mesma ambição de sucesso na pequena Pablita?” (Nochlin, 2016, p. 15). Linda se questiona, se o pai de Picasso, professor de artes, teria investido tanto de seu tempo e se dedicado ao potencial para arte que seu filho apresentava, se ele tivesse, na verdade, nascido do sexo feminino. O que abre questionamentos se esta disparidade entre os gêneros no mundo da arte está possivelmente ligada ao preconceito e falta de estímulo para meninas artistas desde a juventude.

Linda Nochlin continua dentro do mesmo livro, “Por que não houve grandes mulheres artistas?” (2016) a se questionar sobre as questões sociais que facilitam o êxito de um artista com seu trabalho, onde a influência — poder — de sua família, dinheiro, gênero e diferentes demandas e expectativas sobre as mulheres e homens, são aspectos importantes dentro do sucesso de um artista,

[...] a quantidade de tempo exercendo outras funções sociais, fazia com que a devoção profissional plena à produção de arte estivesse completamente fora de questão para homens e

²⁰ Disponível em: <https://medium.com/araet%C3%A1/masp-com-guerrilla-girls-cbf6ae3af388>
Acesso em: 19 de junho de 2025.

mulheres, para além de um problema de gênio ou talento?
(Nochlin, 2016, p. 19)

Nunca foi falta de genialidade ou talento nato, para a mulher existiam empecilhos que lhe barravam de sequer questionar suas possíveis habilidades para as artes, o que leva esta pesquisa a entender que o problema não é que ‘não houve grandes mulheres artistas’, mas que sim, para o homem, desde sempre lhe foi permitido a ideia de talento nato, de graça divina, e de dedicação plena ao ofício artístico, enquanto para a mulher, tinha-se a conclusão de que não havia grandes mulheres artistas, pois que se houvessem, estas já teriam sido relevadas espontaneamente. No entanto, a partir das ideias de Nochlin entende-se que esta questão é muito mais complexa do que intervenção divina, onde surge uma amálgama de problemas sociais e questões construídas que integram a funcionalidade da sociedade e foram formadas fora do poder de intervenção feminino.

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como he-man ou como párias sociais (Nochlin, 2016, p. 20).

Apesar de todos os impedimentos ao triunfo da mulher artista, a mulher lentamente foi integrando o âmbito artístico, e criando sua própria visão do mundo a partir de suas criações. Ainda que existam problemas como os descritos anteriormente em relação à disparidade entre presença feminina e masculina em galerias, a mulher luta e continua a lutar e reivindicar sua presença e seu pertencimento no mundo das artes.

Bell hooks descreve com precisão a necessidade que as pessoas negras possuíam de subverter o poder do olhar dominante, e como iam de oposição contra aquilo que lhes foi definido,

Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito — das pessoas negras — de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade”. (hooks, 2019, p. 182)

Surge assim esta ideia do olhar opositor, o olhar como forma de resistência e agente de poder modificador. É através do poder do olhar, e do poder de manipulação deste olhar, que nasce a possibilidade da mudança, onde mesmo que descrito por Foucault que o “poder é um sistema de dominação que controla tudo e não deixa espaço para a liberdade” (Foucault *apud* hooks, 2019, p. 182, hooks contempla que através dessa afirmação, entende que todas as relações de poder possuem brecha para resistência. E assim como no *male gaze* e o poder que ele exerce sobre a criação de obras visuais, existiam brechas que mulheres artistas conseguiram permear e assim partilhar de suas obras e conceitos.

Falando mais especificamente sobre as mulheres negras, participantes de meios artísticos, e frequentadoras do cinema, hooks, a partir de uma análise do texto de Laura Mulvey, Prazer Visual e Cinema Narrativo (1983), conclui que as espectadoras negras desenvolveram este olhar opositor e não se deixaram enganar pelo olhar dominante presente nos filmes, pois aceitar aquela realidade fictícia das obras cinematográficas era incapacitante. (hooks, 2019, p. 191)

Do mesmo modo que para o homem o olhar opressor e objetificador lhe dava certo prazer, para mulher negra espectadora, o olhar opositor lhe instigou a mesma sensação de satisfação e poder, assim como descrito na citação de Annette Kuhn em um dos textos de Bell hooks,

[...] os atos de análise, de desconstrução e de leitura “contra a maré” despertam um prazer adicional — o prazer da resistência, de dizer “não”: não a uma apreciação “sem sofisticação”, de nossa parte e dos outros, de imagens culturalmente dominantes, [não] a estruturas de poder que nos pedem para consumi-las acriticamente de formas altamente restritas. (Kuhn *apud* hooks, 2019, p. 192)

Considerando os parágrafos anteriores, é intrigante como para mulher negra espectadora o olhar opositor e a vontade de subverter este olhar

dominante já eram presentes e notados, talvez pela escassez não só da representação feminina que não fosse objetificada e estereotipada, mas pela quase nula representação da mulher negra dentro do cinema, que surgiu este olhar, pela não conformação com a falta de reconhecimento de sua individualidade e peculiaridades como mulher e como pessoa.

Carrie Mae entende que trabalhos focados na imagem da pessoa negra, comumente podem ser interpretados de maneira que são analisados abordando uma temática vitimista, e questiona esta situação com o fato de que raramente se vê a participação de pessoas negras como sujeitos de obras visuais,

Assim que a negritude se torna o signo mais importante, o público assume que as imagens estão abordando uma vitimização. Qual é o nível de vitimização que estamos observando? As pessoas negras chegam a isso de uma maneira diferente, mas fazendo a mesma pergunta. Elas podem ser capazes de avançar, pular isso rapidamente, mas ainda é o mesmo problema. É o problema de todos, porque raramente vemos sujeitas(os) negras(os), certo? (Weems apud hooks, 2021, p. 10)

Como será possível analisar de modo diferente obras que contenham figuras de pessoas negras, se estas obras foram sempre escassas nas galerias, exposições, mostras e eventos? Mulheres negras se tornam grupo omitido de representações visuais, e a artista escolhe de maneira proposital utilizar sujeitos negros em suas obras, dispondo da figura da mulher negra como objeto central de suas fotografias na série *Kitchen Table*. Do mesmo modo que o grupo artístico Guerrilla Girls, utiliza de temáticas pouco abordadas, mas que são familiares à população, como uma maneira de utilizar algo reconhecível e desconstruí-lo em crítica. Seu trabalho envolve um processo de desfamiliarização. Bell hooks comenta em uma conversa com a artista sobre a série *Kitchen Table*, “Você pega uma imagem familiar, uma configuração familiar e, por meio de uma série de deslocamentos, nos desafia a vê-la de uma nova maneira” (hooks, 2021, p. 13). Weems desafia o leitor de suas obras a questionar-se de modo que veja objetos e significados familiares através de um novo olhar.

Cindy Sherman se assemelha aos trabalhos apresentados anteriormente por apostar em figuras que vivem no imaginário da população, e utilizá-los de maneira crítica. Seus trabalhos, que vão além da série *Untitled Film Stills*, reforçam estereótipos visuais sobre a imagem feminina com o intuito de ironizá-los e questioná-los. Assim como o grupo Guerrilla Girls fazem o uso de números que não necessitam de pesquisas profundas para contestar o que diversas artistas vêm notando e criticando por diversos anos, com intenção de chocar o público mediante uma informação não tão nova, Cindy faz uso de referências óbvias presentes no repertório cultural da maioria da população sobre a representação feminina, e os destaca de maneira que o *comum e normal* se tornam questionáveis.

3 ESTRATÉGIAS DE SUBVERSÃO DO MALE GAZE: Ironia, Performance e Reapropriação do Olhar

As artistas Cindy Sherman e Carrie Mae Weems, embora com abordagens distintas, podem ser associadas à prática de foto-performance, uma vez que suas obras envolvem uma exploração profunda da identidade e da representação visual, com elementos performáticos presentes.

As obras das duas artistas operam na interseção entre olhar e performance, construindo, a partir de situações sociais reais, imagens ficcionais que não apenas representam, mas moldam aspectos estruturais do real - sobretudo no contexto da sociedade norte-americana. Ambas recorrem à linguagem fotográfica e performática como escolha consciente e política: são, ao mesmo tempo, autoras e figuras representadas, colocando seus próprios corpos em cena para tensionar e ressignificar discursos normativos sobre gênero, raça e identidade. É justamente na aproximação entre a ação cotidiana e a ação artística que suas obras ganham densidade crítica - quando o conteúdo performado coincide com a presença física da artista e com o lugar de onde ela fala e atua. A fotografia, nesse contexto, não é apenas registro, mas meio ativo de invenção de realidades: sua habilidade de produzir e recriar um novo real através da imagem sustenta esta pesquisa, que se apoia na potência das narrativas visuais como formas de construção de discursos próprios, sensíveis e politicamente situados. Jessica Lemos (2019) descreve a relação do teatro com construção da foto-performance, posto que também há a “construção de luz, cena, figurino, enquadramento e narrativa” (Lemos, 2019, p. 24). Embora Lemos faça uma leitura a partir do trabalho de Francesca Woodman, é possível expandir a “fricção entre os limites do real e do ficcional” (2019, p. 22) para os trabalhos de Sherman e Weems. A autora observa que, na foto-performance, a aproximação entre ação cotidiana e ação artística faz com que o conteúdo das obras se articulem diretamente ao corpo do artista e ao lugar de onde ele fala e atua, nessa perspectiva, sujeito e expressão estética tornam-se indissociáveis, constituindo, simultaneamente, objeto e matéria da criação artística.

Dentre as diversas linguagens artísticas, pode-se considerar que a fotografia é uma das que mais acentua a relação com o cotidiano, uma vez que, como afirma Lemos (2019, p. 27), “acredita-se que o potencial expressivo

da imagem fotográfica está, justamente, na sua capacidade de convocar as imagens mentais do receptor, em um campo imaterial”, compreendendo-se a fotografia como uma máquina de captar, mais do que de representar, porém, a fotografia atua como “a construção de um novo real, pois mesmo a atividade documental se vê diante de um exercício criativo” (2019, p. 27).

Desde o surgimento da câmera, desloca-se do artista a exclusividade sobre o ato de registrar o real - e agora por meio da máquina fotográfica “colocam-se objetos e corpos diante de uma objetiva e esses objetos e corpos nela se imprimem” (Bourriaud, 2011, p. 34). Desenvolve-se, assim, a ideia de uma “autonomia expressiva do real” (2011, p. 34). Ou seja, a máquina torna-se agente do registro, captando automaticamente fragmentos do mundo visível, a imagem fotográfica adquire um valor próprio de enunciação, dissociando-se parcialmente da intenção subjetiva ou da necessidade da habilidade do artista e instaurando um novo regime de produção de sentido. No livro *Formas de Vida* (2011), Nicolas Bourriaud estabelece uma relação entre a figura do dândi e a posição dos artistas modernos, considerando que, assim como na arte conceitual, na body art e, aqui, expandido a fotoperformance - em que o corpo se torna elemento central da obra e da performance diante da câmera - , há a presença de um “trabalho de si” (2011, p. 48). Trata-se, nas palavras do autor, da união entre práxis e poiésis, em que o artista cria um verdadeiro “dispositivo de existência”, “a arte se verifica no cotidiano, ou não é arte”(2011, p. 75).

“O que a arte de fato produz são relações com o mundo” (Bourriaud, 2011, p. 159), a prática artística e os resultados deste trabalho, produzem relações individuais do artista com mundo, a maneira como o reconhece e o compartilha, definindo quais questões desta relação podem-se destacar em suas obras.

Utilizando o pensamento de Guattari, Bourriaud (2011, p. 160) coloca a obra de arte como máquina de bifurcar a subjetividade e atua como ecologia mental, e assim “A tarefa do artista consiste em criar uma economia subjetiva que manipule os possíveis, transcenda territórios existenciais, opere conexões ainda inéditas. O artista é o analista do real” (Bourriaud, p. 161). O artista possui o trabalho de consumir a realidade, e a partir dela, produzir novas conexões e discussões, determinando novos limites a serem ultrapassados.

Com a transição do tempo que se era necessário para realizar uma fotografia, cria-se a possibilidade da exploração estética e da pose, conferindo liberdade ao artista de se libertar dos limites que a longa preparação para se obter um único resultado exigia. Michel Poivert, estudioso focado na história da fotografia, afirma em seu dossiê *Notas Sobre a Imagem Encenada, Paradigma Reprovado da História da Fotografia?* (2016), que a fotografia encenada surge do *tableau vivant* no século XIX, onde atores posicionam-se de forma congelada, com o intuito de replicar a visualidade de uma pintura — seja de uma obra visual real ou uma imagem inventada —, deste modo, este estilo de fotografia surge a partir de influências teatrais, com ideais mais tradicionalistas de performance e registro (2016, p. 104-107). Deste modo, será perceptível como a mudança na relação da performance dentro da fotografia se dá após o século XX, quando serão analisados ambos trabalhos de Cindy Sherman e Carrie Mae Weems.

Ambas artistas trabalham com a foto posada e encenada, Poivert comenta sobre essa relação do artista com o planejamento e o trabalho por trás de fotografias encenadas,

“[...] a fotografia posada não é o resultado das exigências técnicas da duração da pose. Não se trata de um arcaísmo, mas sim de uma estética onde o fotógrafo pensa o espaço da representação como uma espécie de palco de teatro sobre o qual os modelos vêm atuar” (Poivert, 2016, p. 103).

Para Cindy, este palco recebe apenas um artista, sua própria pessoa. Cindy Sherman trabalha com a possibilidade de se transformar em diversas personagens por meio de maquiagem e roupas diferentes, não vendo necessidade de outros modelos na sua composição. Carrie Mae Weems, no entanto, compõe seu palco através do conjunto de *atores* distintos, ou vê apenas a sua imagem como necessária em certas fotografias, tudo depende da mensagem que a artista planeja transmitir em cada composição. Priscilla Tomé (2021) identifica similaridades entre as séries *Untitled Films Stills* e *Kitchen Table* em parte de sua dissertação, e adiciona um comentário sobre a relação de ambas com a técnica da fotografia,

Tal como afirma Weems (2016), o trabalho joga com a visão do espectador ao subverter a lógica da fotografia documental e do que se espera das imagens em geral. O que está em cena é uma ficção, ainda que perpassa questões biográficas e identitárias; assim, o trabalho se aproxima das fotografias de Cindy Sherman, nas quais a artista interpreta papéis femininos estereotipados do cinema hollywoodiano. Ambas as produções tratam de questões próprias do feminino, dos lugares e atitudes impostos ao gênero, e, simultaneamente, refletem acerca da história da fotografia e das teorias da imagem. (Tomé, 2021, p. 58).

Existe essa discussão extremamente plural sobre os trabalhos de Carrie Mae e Cindy Sherman, pontos que conversam com ideias pessoais sobre ser mulher, das imposições ao gênero feminino, do olhar masculino, no entanto, também abordam indiretamente questões relacionadas às tradições e história da fotografia. Carrie Mae Weems subverte em seu trabalho não só questões de gênero e o poder do olhar, mas subverte juntamente a tradição da fotografia documental, quebrando a expectativa do que é tradicionalmente esperado deste estilo, onde se aproxima do trabalho de Cindy Sherman, quando ambas utilizam da ficção que possui certa influência de um repertório que se alinha com vivências pessoais de cada uma.

Poivert acredita na figura do fotógrafo como diretor de uma cena de teatro, que conduz os modelos a realizarem performances que transmitem suas ideias para concepção de uma cena. O fotógrafo faz o possível para não aparecer, mas quando se faz presente em uma fotografia, está ali no papel de um ator, e não de si. “[...] o fotógrafo usa todo o seu talento para não aparecer – exceto, eventualmente, ao interpretar ele mesmo um papel como ator. O fotógrafo não “estiliza” pela originalidade do olhar, mas pela concepção de uma cena.” (Poivert, 2016, p. 106). Poivert acredita que a estilização e singularidade de cada fotografia encenada está verdadeiramente presente no artista em que não busca destacar sua individualidade ou assinatura estética, mas sim registrar de modo fiel à ação performática, não é o fotógrafo em si a marca central da fotografia, mas sim a cena, a ação performática, o que foi pensado, encenado e corporificado.

Poivert compreende em seu dossiê (2016), que a imagem encenada e planejada deixa evidente para o público que aquela fotografia não se trata de um momento real, e não se propõe a enganar o espectador, mas ela convida o

público ao diálogo, para se tornar uma experiência política compartilhada. A imagem encenada coloca em evidência o olhar do público e dá a ele um papel central, consagrando-o. (Poivert, 2016, p. 107).

3.1 Cindy Sherman

Cindy Sherman — ou Cynthia Morris Sherman —, nasceu nos Estados Unidos, mais precisamente em Nova Jersey, em 1954, possuindo atualmente 71 anos. Apesar de ter nascido em Nova Jersey, a artista cresceu e se graduou no estado de Nova York — na State University of New York — Inicialmente, Sherman se formou em pintura, mas mudaria esta formação para fotografia pouco tempo depois. Apenas um ano após sua formatura no ensino superior, a artista inicia seu trabalho em uma das séries de fotografias mais icônicas dentre seus diversos trabalhos, a “*Untitled Film Stills*” (1977-1980).

Figura 8 - Artista Cindy Sherman.



Fonte: The New York Times.

Apesar da constante presença da artista como objeto de representação, a identidade de Cindy não está realmente ali presente na fotografia, e sim uma personagem, um conceito criado pela própria, assim como dito por

Eva Respini no catálogo de críticas e observações, que acompanhou o lançamento da exposição de trabalhos da artista Cindy Sherman no Modern Museum of Art (MoMA) em 2012, com o título “*Will The Real Cindy Sherman Please Stand Up?*” Respini afirma que “As fotografias de Cindy não são auto-retratos” (Respini, 2012, p. 12, tradução nossa), onde a artista é a modelo em suas fotografias, mas não está ali presente como a Cindy. A artista realiza múltiplos papéis dentro da produção de suas fotografias, é diretora, modelo, maquiadora, dentre outras funções, demonstrando sua pluralidade de saberes e total dedicação com o próprio trabalho, querendo estar presente em cada detalhe. Evidencia também a relação da fotógrafa com seu trabalho, o enxerga através de um método composto por apenas ela, uma forma de produzir que se comunica com o livro de Nicolas Bourriaud, “Formas de Vida”, em que o escritor analisa a perspectiva de diversos artistas sobre a relação que possuem com o modo de ver e produzir arte. Bourriaud cita o pintor Yves Klein,

O fato de eu existir enquanto pintor será o trabalho pictórico mais formidável deste tempo”. Seja como for, Klein sabe o que está dizendo quando fala em “existir enquanto pintor”: pintar o quadro não é fabricá-lo enquanto objeto, e sim vivê-lo, transfundir-se nele, impregná-lo. (Bourriaud, 2011, p. 80)

Cindy Sherman ao se colocar constantemente como a modelo, e diversos outros papéis na produção de suas fotografias, faz algo similar a Klein, ela não está apenas criando o objeto — a fotografia — mas também está impregnando cada fenda que constitui a criação de suas obras, em que cada detalhe encontraremos a influência de Cindy. Bourriaud continua em seguida, “O verdadeiro trabalho é outro: aquele que ele efetua em si mesmo é que constitui a matéria-prima do quadro [...]” (Bourriaud, 2011, p. 80), ao transformar este fazer da obra uma metodologia tão particular, a própria artista se torna matéria-prima para realização de suas fotografias. Este método de criação, tão único, ressoa até hoje, com especulações constantes de quem é realmente Cindy Sherman, com este anonimato sendo o que a diferencia dos demais artistas de acordo com Respini (2012, p. 12).

Os trabalhos de Sherman estão impregnados de crítica e humor, que se formam à partir de influências como revistas, propagandas, e uma visão cinematográfica. Em sua série de 70 fotografias, “*Untitled Film Stills*”, temos a artista se transformando em diversas personagens genéricas femininas, com auxílio de maquiagem, roupas, e alguns cenários, que referenciam os filmes baratos da metade do século XX, característica que também é sutilmente indicada pelo título da série, que apesar de indicar a falta de um nome em si, designado pela palavra *Untitled*, demonstra a intenção de referenciar produções cinematográficas pela indicação das palavras *Film Stills*, que está diretamente ligada a fotografias feitas em gravações, ou cenas retiradas diretamente da filmagem dos filmes. São fotografias calculadas e planejadas — Cindy utiliza da técnica de fotografia posada para seus trabalhos — que separadas e descontextualizada poderiam se perder junto às diversas outras imagens criadas através do ponto de vista masculino objetificador, mas quando se é discutido em específico esta série de imagens produzidas pela artista Cindy Sherman, e entendemos todo o seu contexto de formação como produtora visual, é possível enxergar significados e uma mensagem mais profunda, formada via um olhar crítico feminista.

Na imagem a seguir, é apresentada uma das fotografias da série. A foto, assim como todas nesta série, estão em preto e branco, uma escolha estética, visto que as inspirações e referências para estas fotografias surgem de uma época (anos 50, 60) em que os filmes ainda eram realizados em P&B. As três primeiras figuras a seguir (9, 10 e 11) possuem escolhas estéticas semelhantes quando se discute a iluminação, que não indica o uso de forte contraste de luz e sombra, da ambientação, que utilizam ambientes comuns e tipicamente americanos, e posicionamento de câmera, que juntos, indicam que a artista utilizou provavelmente de referências fílmicas norte-americanas.

A artista comenta brevemente sobre a escolha da qualidade de impressão das fotografias, “*I wanted them to seem cheap and trashy [...] something you’d find in a novelty store and buy for a quarter. I didn’t want them to look like art*” (Sherman apud Respini, 2012, p. 21-22). Cindy utilizou da reprodução física de pouca qualidade nas fotografias como parte do conceito que as fotografias carregariam, não possuía a intenção de que fossem reconhecidas pelo público como arte, mas sim como objetos de lojas baratas.

Na figura 9 temos a artista Cindy Sherman como modelo, e figura central da fotografia, que utiliza apenas peças íntimas e um roupão que não lhe cobre o corpo. Ela está deitada sobre o que parece ser uma cama, pelo lençol que adorna a sua figura e cobre seus pés e pernas, e segura um espelho de mão. Através da presença da maquiagem pesada, olhos e bochechas marcados e escuros, além da cor forte do batom e sua expressão facial que conota inocência pelo ar sereno e tolo. Seus olhos, que se põem em direção oposta à lente da câmera, fazem referência aos atores de filmes que evitam olhar diretamente para as lentes. Seu corpo está colocado de tal maneira que expõe seu torso, seus seios e coxas, o que denota um sentido levemente erótico para a fotografia. O local nesta fotografia em específico não permite que se possa identificar muitos detalhes, apenas uma cama, lugar de descanso que serve como pano de fundo para a cena. É intrigante captar esses detalhes que levam o leitor a entender que existe algum tipo de construção narrativa, como se a personagem fosse realmente de alguma produção cinematográfica real e esta fotografia fosse um *frame* deste filme.

Respini comenta a intenção de Sherman com as obras, “However, Sherman’s pictures do not depict actual films: “*Some people have told me they remember the movie that one of my images is derived from,*” she commented, “*but in fact I had no film in mind at all.*”²¹ (Respini, 2012, p. 18), Sherman entende que suas fotografias evocam uma percepção de reconhecimento e identificação com obras reais pelo público, mas afirma que não possuía qualquer filme ou obra específica em mente como inspiração para esta série. Rosalind Krauss resume de modo claro as fotografias de Cindy Sherman “*Sherman’s work in the Stills and part of their point, we could say is the simulacral nature of what they contain, its condition of being a copy without an original*” (Krauss, 1993, p. 1).²² Sherman, deste modo, cria uma identidade inexistente, que, porém, existe dentro do imaginário americano, uma cópia que se baseia em tudo e nada simultaneamente. Entende-se que mesmo que o

²¹ “Entretanto, as imagens de Sherman não retratam filmes reais: ‘Algumas pessoas já me disseram que se lembram do filme do qual uma das minhas imagens teria sido derivada’, comentou ela, ‘mas, na verdade, eu não tinha nenhum filme em mente.’” (Respini, 2012, p. 18 *tradução nossa*)

²² “Podemos dizer que o trabalho de Sherman nos *Stills* — e parte de seu sentido — reside na natureza simulacral do que eles contêm, em sua condição de ser uma cópia sem original.” (Krauss, 1993, p. 1, *tradução nossa*)

público nunca tenha visto esta imagem, é quase impossível evitar a sensação de *déjà-vu*, pois a artista apropria-se de símbolos e estilos que impregnam a consciência cultural do americano *“I’m trying to make other people recognize something of themselves rather than me”* (Sherman, 2021)²³, a artista demonstra como as fotografias que produz e integra não são realizadas com o propósito de ser reconhecida como a pessoa Cindy Sherman pelo leitor, mas que ao produzir, a artista procura provocar no público algum tipo de auto descoberta durante a observação de suas obras.

Figura 9 - Cindy Sherman, Untitled Film Still #6, 1977.



Fonte: Museum of Modern Art

²³ “Estou tentando fazer com que outras pessoas reconheçam algo de si mesmas, e não de mim.” (Sherman, 2021, *tradução nossa*)

Para a cultura formada pelo olhar masculino, desejava-se — e desejava-se — da mulher que ela apresente uma figura sexy, com corpo e beleza salientes, que satisfaçam o olhar, e que, todavia, seja inocente e tola na forma de pensar e agir. No livro de Naomi Wolf, onde a autora discorre como a imagem da beleza feminina é utilizada contra a própria mulher, tem-se a afirmação “*Culture stereotypes women to fit the myth by flattening the feminine into beauty-without-intelligence or intelligence-without-beauty; women are allowed a mind or a body but not both*” (Wolf, 2002, p. 59).²⁴ Esta cultura, dominada pelo masculino, determina que para a mulher só existe a possibilidade da beleza, se esta não vier acompanhada de inteligência, e vice-versa. A beleza feminina se torna outra questão manipulável, e sofre pressão para se adequar ao que o olhar masculino e toda cultura que gira em torno deste olhar exija da mulher.

Cindy Sherman compreende os estereótipos e as exigências da cultura sobre o corpo feminino e sua *beleza*, entende que a figura da mulher era e continua até os dias atuais, constantemente moldada pelas fantasias do olhar masculino, como Mulvey já havia delimitado pela primeira vez em 1975 (Mulvey, 1983, p. 444). É através dessa consciência das relações do poder do olhar, que ela consegue se apossar desses significados e estereótipos da objetificação do corpo feminino feitas pelo male gaze para criar suas fotografias, e esta série em especial que este trabalho destaca. Ela retoma o poder sobre o corpo feminino utilizando-se de estereótipos criados pela massa dominante — homens —, e faz uso de forma crítica, trazendo desta maneira para estes códigos de comunicação visual outro sentido e conceito.

É possível comparar esta fotografia de Cindy com a figura 1 (Propaganda de Sapatos Weyenberg Massagic, 1974) e a pintura da figura 4 (Édouard Manet, Olympia 1863). Se assimila ao pôster de propaganda pelo destaque ao corpo feminino e a sua sexualização serem questão central em ambas imagens, enquanto no poster a mulher e seu corpo estão ali como uma ferramenta e objeto para chamar atenção para o produto, na fotografia de Cindy ela utiliza deste estereótipo sexualizado e da objetificação dessa figura,

²⁴ “A cultura estereotipa as mulheres para que se encaixem no mito, achatando o feminino em beleza sem inteligência ou inteligência sem beleza; às mulheres é permitido ter mente ou corpo, mas não ambos.” (Wolf, 2002, p. 59, *tradução nossa*)

como chave principal de referência para os questionamentos que esta série aborda, a artista entende os estereótipos e a opressão pela constante busca pela beleza que é exigida das mulheres. Já na pintura de Manet, a questão da visualidade e dos objetos presentes também podem ser observados na fotografia de Cindy, temos uma mulher com seu corpo exposto, de maneira que possa ser observado cada linha desta figura, sobre uma cama de lençóis claros. Ambos buscam novamente, de utilizar e representar esta sexualização do corpo feminino, onde, no entanto, a pintura e a fotografia foram realizadas em contextos diferentes, enquanto a pintura de Manet é produzida por um homem, que imprime seu olhar e seu desejo pela figura da mulher que representou, Cindy realiza a objetificação como um ato copiador, não o faz pelas mesmas intenções que Manet, mas sim para replicar tudo aquilo que a artista consumiu como repertório durante sua juventude.

Nas figuras 10 e 11, Cindy utiliza de um espaço comumente associado à mulher como ambiente para suas fotografias, a cozinha. Estas fotografias serão comentadas em conjunto por possuírem elementos semelhantes, e diferenças interessantes para método de comparação.

Primeiramente, na *Untitled Film Still* de número 3 (figura 10), tem-se uma mulher de cabelos claros recolhida no canto da cozinha, com vestimentas simples, pouca ou nenhuma maquiagem, utilizando um avental em sua cintura, o que indica que a personagem está em um momento em que realiza algum tipo de tarefa doméstica, seja cozinhar, ou limpar. Está acompanhada de produtos e utensílios de cozinha, como uma panela e detergente. Não é aparente o porquê, mas é plausível presumir que algo aflige ou distrai a personagem, pelo seu olhar direcionado em orientação contrária de seu corpo, para algo que está fora dos limites da fotografia, além da escolha de ter seu rosto levemente escondido em seu ombro e a mão que põe sobre a barriga, como forma de auto conforto. Sherman compõem uma fotografia que retrata um ambiente doméstico com uma jovem dona de casa, que tem seus afazeres interrompidos. A artista instiga o leitor a criar curiosidade e interesse sobre momentos do cotidiano feminino, que assim como em diversas outras obras desta série, Sherman utiliza de sutis elementos e escolhas totalmente intencionais que geram esta sensação de que há algum tipo de informação ou detalhe dentro daquele momento capturado em sua fotografia, que não foi

compartilhado com o observador, e assim surge esta possibilidade do leitor preencher por si só as lacunas criadas pela artista dentro desta pequena narrativa.

Figura 10 - Cindy Sherman, *Untitled Film Still #3*, 1977.



Fonte: Museum of Modern Art

Em comparação, a fotografia da Série *Untitled Film Stills* de número 10 (figura 11), a figura da dona de casa reaparece, mas via outra personagem, de cabelos escuros e maquiagem mais forte e de olhar mais rígido. A personagem está no chão de uma cozinha desempacotando suas compras de mantimentos, enquanto veste um casaco de tom escuro e contrastante com o ambiente claro ao seu redor. Novamente, assim como na figura apresentada anteriormente, a mulher está olhando para algo que está contido fora da lente da câmera, pode-se supor que a personagem está encarando outra pessoa, pelo seu olhar que está levemente direcionado para cima, indicando que possa estar olhando diretamente nos olhos de alguém que está no mesmo ambiente. Ambas personagens são representadas no mesmo cômodo domiciliar, a cozinha, mas é notável como ambas reagem de forma divergente em uma situação em que aparentam ser interrompidas por algo que não é mostrado ao leitor. A primeira através dos olhos grandes e olhar curioso é construída de modo que representa um lado mais inocente e frágil da mulher, enquanto para segunda imagem, o olhar penetrante, maquiagem pesada, e adereços escuros (cabelo e casaco), comunicam a ideia de uma mulher mais séria e firme. Todavia, é

imprescindível destacar que grande parte destes detalhes pontuados na análise destas obras de Sherman, são meramente suposições que surgem à partir do conjunto de detalhes que compõem cada fotografia, e que podem eventualmente ser interpretados de modos diferentes por cada leitor. Eva Respini escreve sobre como estas diversas personagens de Sherman são criadas a partir da imaginação cultural coletiva da população, “[...] *her pictures are about the projection of personas and stereotypes that are deep seated in our shared cultural imagination.*” (Respini, 2012, p. 13)²⁵ e por isso, presume-se que grande parte do público leia, entenda e identifique estas personagens presentes nas fotografias de forma similar, precisamente por estes estereótipos visuais integrarem este repertório cultural comum em relação à representação feminina.

Figura 11- Cindy Sherman, Untitled Film Still #10, 1978.



Fonte: Museum of Modern Art

Sherman compreende os estereótipos e concepções que foram construídas para a imagem da mulher, quase como normas inquebráveis. É preciso compreender as regras e cânones que se formam, para que assim possam ser quebrados e subvertidos. O feminismo e arte crítica feminina se

²⁵ “[...] suas imagens tratam da projeção de personas e estereótipos profundamente enraizados em nosso imaginário cultural compartilhado.” (Respini, 2012, p. 13, *tradução nossa*)

põe diante deste cânone, e delimita as intervenções necessárias que surgem com base nos buracos da história da arte que omitiram a interferência da mulher, assim como pontuado por Griselda Pollock,

Feminism encounters the canon as a structure of exclusion. The immediate task after 1970 was the absolute need to rectify the gaps in historical knowledge created by the consistent omission of women of all cultures from the history of art. (Pollock, 2013, p. 23)²⁶

Laura Mulvey discute as relações entre o prazer presente dentro da escopofilia, como estudado por Freud, e a relação com o poder do olhar contido dentro de produções cinematográficas. A autora escreve, “Nesse ponto ele associou a escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (Mulvey, 1983, p. 440). Dentro deste sentido, Sherman ao apropriar-se da linguagem presente em filmes, trabalhando de forma intencional para que suas fotografias assemelhem-se a fotos tiradas em um set de cinema, ela compreende que a linguagem que ela absorve foi formulada a partir de fortes influências do *male gaze*, em que a artista utiliza de métodos para criação de ambientes e personagens que partem de raízes culturais dominadas pelo masculino. Fica claro como a artista entende o papel da mulher dentro deste tipo de mídia, recria estereótipos e as diversas facetas presentes na mulher americana de forma proposital.

As três fotografias a seguir (figuras 12, 13, 14) aparentam possuir a mesma personagem em diversos ambientes, e destacam-se por representarem a imagem feminina de maneira singular, e notadamente diferente ao que foi apresentado até o momento.

A autora Respini descreve e dá nome às inspirações principais para esta série, apesar de Cindy nunca ter deixado exatamente claro quem ou quais filmes utilizou como referência,

²⁶ “O feminismo encontra o cânone como uma estrutura de exclusão. A tarefa imediata após 1970 foi a necessidade absoluta de corrigir as lacunas no conhecimento histórico criadas pela omissão sistemática de mulheres de todas as culturas da história da arte.” (Pollock, 2013, p. 23, *tradução nossa*)

“Taken as a whole, the “Untitled Film Stills” read like an encyclopedic roster of female roles inspired by 1950s and 1960s Hollywood, film noir, B movies, and European art-house films, evoking directors such as Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni, and Douglas Sirk. (Respini, 2012, p. 18)²⁷

A personagem feminina presente nestas fotografias veste apenas um vestido branco, simples e de mangas longas. Está descalça e aparenta não possuir maquiagem. Seus cabelos são escuros e longos, contrastantes com a cor de suas vestimentas e com o ambiente na figura 13. Diferente das fotografias apresentadas anteriormente, em que a personagem evita olhar diretamente para a câmera, na figura 12, a mulher está encarando a lente, que a observa com o ângulo levemente em contra-plongée, dando destaque a sua figura corpórea solitária no centro da imagem, em um cômodo aparentemente vazio, que se presume ser um porão, pela estrutura das paredes e a escada de madeira ao fundo que leva para um cômodo superior. Esta personagem presente nestas três fotografias aparenta estar desorientada, solitária, perdida, e presente em um ambiente que não entrega muitas informações ao leitor, entende-se apenas que se trata de um lugar com diversos cômodos, com paredes maciças e portas de madeira numeradas, o que pode indicar a divisão de apartamentos ou quartos dentro desta construção. Partindo das referências citadas por Respini, Cindy Sherman pode ter utilizado como inspiração filmes expressionistas, Filmes Noir e o movimento europeu de Filmes Art-House, que possuíam narrativas mais complexas, temas mais sérios, questões existenciais, personagens mais introspectivos e foco no alto contraste da imagem.

Pode se presumir que a artista tenha buscado com estas fotografias representar uma personagem em um ambiente manicomial, instituições que ainda eram bem presentes durante os anos 50-60 (período que utiliza como referência), e a presença da figura feminina neste ambiente, que não é nada glamuroso, sensual e não faz parte do cotidiano da vida de uma americana comum da mesma época. São poucas as fotografias em que a artista busca

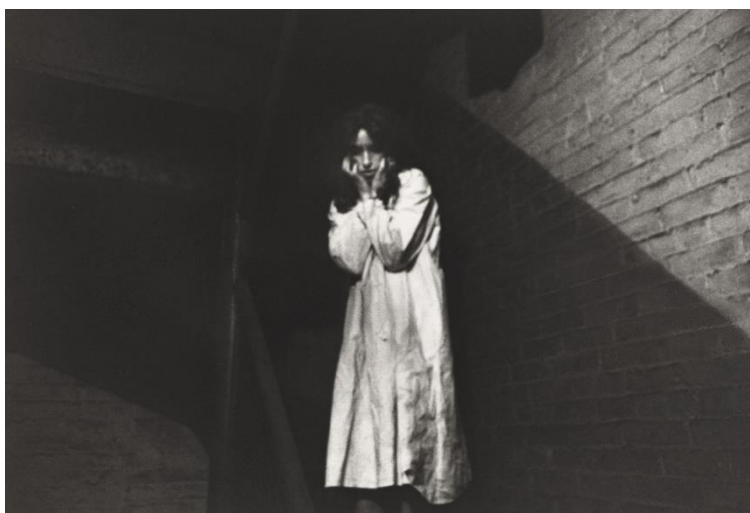
²⁷ “Tomados em conjunto, os *Untitled Film Stills* são lidos como um repertório enciclopédico de papéis femininos inspirados no Hollywood das décadas de 1950 e 1960, no *film noir*, nos filmes B e no cinema de arte europeu, evocando diretores como Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni e Douglas Sirk.” (Respini, 2012, p. 18, *tradução nossa*)

por ressaltar narrativas nitidamente mais sombrias, destacam-se apenas algumas em que a figura feminina é representada com conotações *negativas* ou *tristes*, como as *Untitled Film Stills* de número 27, 30 e 12, em que figura feminina é vista com semblante triste ou chorando e machucados em seu rosto. Deste modo, estas três fotografias escolhidas para finalizar este segmento sobre a artista estão presentes como forma de dar destaque a este contraste que a artista constrói para a imagem da mulher.

Nas figuras 12 e 14 a personagem se contém em si, põe as mãos sobre o rosto ou perto da cintura, onde uma mão recolhe o outro braço para mais perto, como se estivesse segurando a si mesma na tentativa de auto-conforto e segurança. Na figura 12, A câmera está mais longe da personagem, possibilitando observar mais do corpo da modelo, corpo este que se mantém em pé e ereto, apenas levemente curvado, além da escolha pelo contraste escuro, em um ambiente com pouca luz e sombrio, que auxiliam na interpretação da solidão e medo que a personagem está experienciando.

A figura 13, fotografia tirada em primeiro plano, dá destaque ao rosto e torso superior da personagem, que está apoiando-se no canto de uma parede, com os braços erguidos e abertos. Seu rosto não possui qualquer expressão, está completamente vazio e de olhos fechados, imersa no próprio pensamento, evidenciando novamente o estado mental e emocional da personagem, que está perdida, vazia e com medo. Nesta fotografia existe um contraste maior entre a luz forte, que parte de cima, e a sombra projetada na parede e no rosto da personagem, dando uma dramaticidade maior para a imagem.

Figura 12 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #26* (1979)



Fonte: Museum of Modern Art

Figura 13 - Untitled Film Stills #29



Fonte: Museum of Modern Art

Figura 14 - Untitled Film Stills #28



Fonte: Museum of Modern Art

Respini escreve sobre as intenções narrativas de Cindy, “*Sherman is interested in the disrupted narrative, the apparatus of it, and the process of the narrative structure, rather than a convincing performance.*” (Respini, 2012, p. 24), o foco de Sherman não era uma performance convincente, mas sim na instrumentalidade da narrativa, na sua estrutura e sua possibilidade de ser disruptiva, fugir da expectativa da narrativa tradicional. Queria criar novas histórias, e falar sobre questões que não eram abordadas, o que é notável nesta série de fotografias, e principalmente nestas últimas 3 figuras

analisadas, que se destacam por possuir uma busca pela narrativa disruptiva de modo mais evidente. A artista se inspirou em movimentos e outros artistas que inovaram na subversão de temáticas comuns e que evidenciaram tabus para a população americana da época.

Sherman realizou esta série de fotografias com o desejo pela busca da crítica ao olhar masculino, e dar vida às questões que cercam a figura feminina e a sua presença como objeto representado em fotografias. Respini cita a visão que o historiador de arte, Craig Owens, possuía sobre este trabalho de Sherman,

Art historian Craig Owens saw the women in the “Stills” as a critique of the construction of feminine identity seen in the media, positing: “Sherman’s women are not women but images of women, specular models of femininity projected by the media to encourage imitation, identification; they are, in other words, tropes, figures. (Respini apud Owens, 2012, p. 24)²⁸

Owens identifica no trabalho de Sherman uma obra crítica à maneira como a imagem e identidade feminina foi construída na mídia. Suas fotografias não representam as mulheres em si, mas são meras imagens sobre mulheres, são apenas a representação física e visual de padrões narrativos recorrentes em filmes, figuras representadas repetidamente numa busca pela identificação do público com aquela identidade. Deste modo, o estereótipo se torna uma ferramenta narrativa, e é copiado e reproduzido pela artista na intenção de criticar justamente a repetição do uso destes padrões.

A artista não estava satisfeita com a forma em que a arte estava sendo construída, se tornando algo sacro, religioso — que não pode ser corrompido ou fugir das normas pré-estabelecidas —, e deste modo, cria esta série com a finalidade de dar ao público algo acessível e que fosse de fácil compreensão,

So that anybody off the street could appreciate it, even if they couldn’t fully understand it; they could still get something out of it. That’s the reason why I wanted to imitate something out of

²⁸ “O historiador da arte Craig Owens viu as mulheres dos *Stills* como uma crítica à construção da identidade feminina veiculada pela mídia, afirmando: ‘As mulheres de Sherman não são mulheres, mas imagens de mulheres, modelos especulares de feminilidade projetados pela mídia para encorajar a imitação e a identificação; elas são, em outras palavras, tropos, figuras.’” (Respini apud Owens, 2012, p. 24, *tradução nossa*)

the culture, and also make fun of the culture as I was doing it.
(Sherman apud Respini, 2012, p. 18)²⁹

Seu trabalho de imitação da cultura servia como auxílio para identificação de qualquer leitor, ao mesmo tempo em que funcionava como forma de zombaria da cultura enquanto a copiava.

3.2 Carrie Mae Weems

Nascida no ano de 1953 nos Estados Unidos, em Portland Oregon, a artista Carrie Mae Weems formou-se com título de Bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Califórnia, e Mestre em Artes Plásticas pela Universidade da Califórnia, e seguiu seus estudos no Programa de Folclore da Universidade da Califórnia de 1984 até 1987.

Figura 15 - Artista Carrie Mae Weems.



Fonte: Financial Times

A artista através de suas fotografias utiliza temas como identidade, gênero, sexualidade, história e poder, retratando por diversos momentos, modelos e personagens negros, que as histórias e vozes foram silenciados.

²⁹ “Para que qualquer pessoa comum pudesse apreciá-lo, mesmo que não conseguisse compreendê-lo plenamente; ainda assim poderia extrair algo disso. Foi por isso que eu quis imitar algo da cultura e, ao mesmo tempo, zombar da cultura enquanto fazia isso.” (Sherman apud Respini, 2012, p. 18, *tradução nossa*)

Apesar desta pesquisa focar-se na série de fotografias *Kitchen Table*, Carrie Mae Weems não se limita ao mundo da fotografia, se tornou uma artista Multimídia renomada nos Estados Unidos, com trabalhos que incorporam texto, tecido, áudio, instalações, vídeo, dentre outros métodos e materiais.

Assim como Cindy Sherman, Carrie utiliza de seu trabalho para tecer críticas ao sistema e sociedade, onde se aprofunda em trabalhos que falam sobre racismo, o papel da pessoa negra na sociedade, sexismo, e a objetificação do corpo negro e feminino, além de utilizar de influências e questões pessoais para enriquecer a criação de seus trabalhos. A artista expressa como o ativismo é uma das principais motivações presentes para sua produção, “[...] que independente do meio, o ativismo é uma preocupação central de sua prática – especificamente, olhando a história como uma maneira de entender políticas e culturas.” (Weems apud Arteversa, 2018). A artista acredita que a arte deve possuir constantemente o cuidado pela presença do ativismo, que por ela é utilizado por uma ótica que facilita a compreensão de demandas políticas e culturais.

Na série de fotografias em preto e branco, titulada como “Kitchen Table” (1990) ou Mesa de Jantar (tradução nossa), a artista cria fotografias junto a textos autorais que as acompanham, faz o uso de um mesmo enquadramento e ambiente para todas as fotografias, que vão compondo histórias de forma unitária, ou quando analisadas em conjunto. Nesta série, veremos a artista se colocando no papel de produtora e modelo central das fotografias, em conjunto com figuras que representam papéis como amante ou marido, filha, mãe, amigos, tornando esta série intimista, que cria conexões com a própria vida da artista e com o que busca representar e comunicar. Carrie faz uso de estereótipos relacionados ao estilo de vida afro-americano, dentro do ambiente doméstico familiar.

Veremos a artista no papel de mãe, amante/esposa, amiga e mulher solitária, papéis formados por uma perspectiva feminina, que permite ao público entender e ver as distintas nuances da existência feminina. Nochlin já mostrava sua insatisfação com o constante menosprezo pela identidade feminina e as diversas pluralidades dessa existência que não eram representadas pelo olhar masculino,

Woman...cannot be seen as a fixed, pre-existing entity or frozen 'image, transformed by this or that historical circumstance, but as a complex, mercurial and problematic signifier, mixed in its messages, resisting fixed interpretation or positioning despite the numerous attempts made in visual representation literally to put 'woman' in her place (Nochlin, 1999 , p. 6)³⁰

Carrie realiza através de sua obra o desejo que Nochlin expressa sobre a representação da mulher, cria significados complexos, que se misturam com a própria representação, e vai de contramão as representações visuais sobre a mulher, que foram criadas a partir de estereótipos do male gaze até o momento, e desta maneira demonstra como a imagem feminina não está presa e resumida a significados simples.

Dentro destas fotografias que serão apresentadas, vê-se a artista Carrie Mae Weems protagonizando diversos papéis que uma mulher possui na sociedade, onde explora essas relações através de um olhar que coloca a figura feminina não mais como secundária ou submissa ao homem, um desejo que é criado e construído como necessário na vida da mulher por imposições morais e culturais, como afirmado por John Mill e Harriet Taylor Mill,

Todas as mulheres foram levadas a acreditar, desde os primeiros anos, que seu ideal de caráter é exatamente o oposto ao dos homens; não a vontade própria nem a autogovernança, mas a submissão e a rendição ao controle dos outros. (Mill e Taylor, 2021, p. 34-35)

A mulher é levada a acreditar que seu papel ideal é o de serventia, como uma figura que nunca expressa desejos e vontades próprias, está ali para os outros, e nunca para si mesma, controlada pelos desejos de quem a domina. Os autores continuam em seguida,

Todas as moralidades e sentimentalismos atuais dizem-nas que é dever da sua natureza viver para os outros; fazer completa abnegação de si mesmas e não ter vida além de seus afetos. E por seus afetos entendem-se os únicos que lhes são

³⁰ “Mulher... não pode ser vista como uma entidade fixa e preexistente ou como uma ‘imagem’ congelada, transformada por esta ou aquela circunstância histórica, mas como um significante complexo, mutável e problemático, ambíguo em suas mensagens, que resiste a interpretações ou posicionamentos fixos, apesar das numerosas tentativas feitas na representação visual de literalmente colocar a ‘mulher’ em seu lugar.” (Nochlin, 1999, p. 6, *tradução nossa*)

permitidos ter –aqueles aos homens com os quais estão vinculadas, ou aos filhos, com quem constituem um vínculo adicional e irrefutável entre elas e um homem. (Mill; Taylor, 2021, p. 34-35)

Portanto, compreende-se que para mulher existem pressões sociais que lhe tornam personagem secundária em sua própria vida, dando ao marido, e conseqüentemente, aos filhos, protagonismo na prioridade afetiva e tornando uma obrigação que viva somente para eles, como se fosse algo natural, e não imposto como norma. Apesar da primeira publicação deste ensaio de John Mill e Harriet Taylor Mill ter sido realizado em 1869, entende-se a partir dos diversos argumentos já previamente discutidos nesta pesquisa, que a visão sobre o papel da mulher na sociedade pouco mudou, mesmo mais de cem anos depois, principalmente pelo uso e subversão desta regra dentro da série *Kitchen Table* de Carrie Mae. A artista utiliza-se desta noção que atribui à mulher uma função de serventia total ao marido, e encargo de abnegação de si mesma, e coloca a mulher e um ambiente doméstico e em destaque, ela não é mais coadjuvante dentro de sua família e sua vida, mas peça central, com desejos, ambições, sentimentos, que não são adstritos ao seu marido ou filhos, agora lhe é permitido possuir um círculo maior de afetos, além de se colocar como uma de suas prioridades. Carrie vai construindo esta complexidade sobre o feminino em suas fotografias, apresentando ao público uma percepção visual sobre a mulher negra que dificilmente era presente em representações dominadas pelo olhar masculino.

Na fotografia a seguir, Carrie está no centro da imagem no ambiente em que escolheu como local de todas as fotografias desta série, a mesa de jantar, ambiente comumente conhecido por ser associado à figura feminina, por ser uma extensão da cozinha, outro ambiente fortemente ligado ao feminino. Escolhe esse ambiente por representar a família, local em que se reúnem, reforçando a ideia e o contrato social de um relacionamento entre um homem e uma mulher, questões que a artista subverte em suas fotos. Eva Respini, ao analisar as obras de Cindy Sherman comenta sobre a importância da escolha do local em uma fotografia,

[...] the locations in the “Stills” were key to the success of their narrative potential. These pictures show us how identity, and th

e representation of it, relies not just on pose, gesture, and facial expression, but also on the arrangement of props, the choice of clothing, and, of course, the location (Respini, 2012, p. 21)³¹

Assim como para Cindy Sherman, em que o local é parte indispensável da narrativa, para esta série de Mae Weems, as fotografias não teriam o mesmo sentido se tivessem sido realizadas no banheiro, na sala, ou em ambiente externo, toda escolha é intencional. Weems subverte os costumes relacionados a este cômodo, e juntamente o torna lugar de destaque para todos os momentos e histórias que a artista conta em cada fotografia desta série, utiliza do ambiente como apoio narrativo para todas as fotografias. A personagem feminina encara o espectador com um olhar sereno e penetrante, e um quase sorriso. Ela está acompanhada de uma figura masculina que se põe sobre o ombro de Carrie. O homem está vestido com roupas formais, e um chapéu que lhe cobre o rosto, dando um ar de mistério para sua identidade, e guiando o olhar do leitor para o rosto de Carrie. A gravata desfeita indica que este personagem masculino pode ter acabado de chegar, e cumprimenta a mulher que está posta à mesa, com um espelho, pente e escova bem à sua frente, que são acompanhados de um cinzeiro, uma caixa de cigarros, dois copos de vidro meio vazios e um frasco de bebida. Tem-se um cenário que apresenta ao público um momento de vaidade e autocuidado da personagem central, que cuidava de seus cabelos, enquanto fumava e bebia, que é interrompida por um gesto de possível carinho de um parceiro amoroso que lhe está acompanhando no consumo da bebida, indicado pelo segundo copo na mesa.

Esta pesquisa se propõe a analisar principalmente as fotografias desta série, mas se torna relevante comentar brevemente os textos que acompanham algumas das fotografias. Para esta figura, a artista escreve um texto de duas páginas que conta inicialmente como um homem e uma mulher se conheceram — presume-se que esteja se referindo diretamente aos personagens da fotografia — e dos desejos que ambos possuíam para o

³¹ “[...] os cenários nos *Stills* foram fundamentais para o sucesso de seu potencial narrativo. Essas imagens nos mostram como a identidade — e a representação dela — depende não apenas da pose, do gesto e da expressão facial, mas também da disposição dos objetos cênicos, da escolha das roupas e, claro, do local.” (Respini, 2012, p. 21, *tradução nossa*)

parceiro que precisavam. No segundo texto, temos uma breve conversa dos dois sobre o mundo, em que a personagem feminina demonstra incerteza sobre o que conhece a respeito do grande mundo que vivem, e indaga o homem sobre o que ele a poderia ensinar. O texto finaliza com o personagem masculino afirmando não conhecer muito sobre vida, mas que possuía certeza no amor que ambos sentiam (National Gallery of Art, Kitchen Table Series, 1990).

Figura 16 - “Kitchen Table Series”, fotografia n°1 (1990).



Fonte: Site National Gallery of Art

Carrie explica em uma conversa com Bell hooks, registrado em texto com o título “Conversando sobre Arte com Carrie Mae Weems” e publicado originalmente em 1995, como a obra de Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (1989) foi umas das influências para sua série de fotografias lançada um ano depois em 1990, “O visual e outros prazeres de Laura Mulvey saiu, e todo mundo estava usando, falando sobre a política do olhar, e eu continuei falando sobre as lacunas em seu texto, a maneira como ela havia considerado sujeitas negras” (Weems apud hooks, 2024, p. 19). Carrie notou que havia espaços e questões sobre sujeitas negras que a

escritora Laura Mulvey não havia examinado, e propôs-se a apurar estas lacunas através de suas fotografias.

Em seguida, Carrie comenta sobre sua intenção com a fotografia da figura anterior,

Todas as obras da série *Kitchen Table* destacam “o olhar”, particularmente a que mostra uma mulher sentada com um homem encostado nela, a cabeça enterrada em seu pescoço, um espelho colocado diretamente na frente dela, mas ela olha para além disso, para outra coisa (Weems apud hooks, 2024, p. 20).

A mulher dentro da fotografia ao olhar não para o espelho que possui à sua frente, mas para o público, para quem lhe olha, comunica que a personagem está ciente deste poder que o olhar possui, e do olhar que está sendo direcionado a ela, “Olhando para trás, e desafiando todas essas suposições sobre o olhar, e também questionando quem está, de fato, olhando” (Weems apud hooks, p. 20, 2024). A artista entrega para a mulher negra esse poder do olhar, e entende que este trabalho se torna um dos catalisadores iniciais em conjunto com as diversas outras obras visuais ou literárias da mesma época, que se inspiraram no trabalho de Laura Mulvey.

Bell hooks entende que este trabalho de Carrie, apesar de centrado em personagens negros, é um trabalho que fala principalmente sobre questões de gênero e a identidade feminina, a autora compreende que por diversos momentos o trabalho de Carrie Mae Weems será resumido a uma perspectiva negra por justamente utilizar-se de figuras e modelos negros, e que, no entanto, assim como nos trabalhos de mulheres brancas sobre contestações contra-hegemônicas ao gênero masculino, existe a possibilidade de identificação independente da raça e classe do espectador,

Seu trabalho obriga o reconhecimento das noções de raça e representação, mesmo que vá além da raça para uma investigação de gênero e poder que tem implicações universais. Muitas de suas imagens de mulheres e homens negros levantam questões sobre as políticas de gênero em nossas vidas. Estou pensando na série *Kitchen Table*. (hooks, 2024, p. 6)

Hooks compreende e destaca que a série analisada nesta pesquisa de Carrie, mesmo que utilizando a imagem de mulheres e homens negros, tem-se a possibilidade de gerar discussões que estejam além desta divisão de raça.

Pode-se avaliar que para Carrie Weems, produzir arte não é apenas ação e expressão artística, mas um modo de viver e de tentativa de mudança social, “A fotografia pode ser usada como uma arma poderosa para instituir mudanças políticas e culturais. Eu, por um lado, continuarei trabalhando para esse fim.” (Weems, apud ARTEVERSA, 2018). A artista enxerga este potencial transformador da arte que produz, e assume temáticas fortemente ligadas a sua própria vida e os desejos que possui para a sociedade americana.

A relação entre vida e arte para Carrie está em uma linha tênue, onde utiliza de questionamentos que vivem dentro de seu ser e mente, e os externaliza através de suas obras. “Acredito que a arte é a única atividade pela qual o homem enquanto tal se manifesta como autêntico indivíduo” (Duchamp apud Bourriaud, 2011, p. 71). Duchamp, fervoroso defensor do movimento Dadaísta, compreende que apenas dentro da arte pode-se perceber a verdadeira faceta de um indivíduo, Bourriaud segue esta citação com um comentário acerca da visão de Duchamp sobre a identidade humana e sua relação com a arte, “Duchamp terá passado a vida a se libertar de um e de outro, a usar a arte como campo de experiências: em outras palavras, a se tornar, ele próprio, sua maior obra” (Bourriaud, 2011, p. 71). Bourriaud comenta sobre as transições de Duchamp entre diversas filosofias, onde no final de suas experiências, percebe que independente das diferentes filosofias que integrou e se libertou, sua maior obra já feita seria a si próprio.

Ter-se-ia às fotografias de Carrie Mae Weems o mesmo significado se fossem produzidas por outra pessoa, ou se a personagem principal de sua série não fosse a mesma, mas outra modelo? Compreende-se que não, a própria artista é material que tece significado sobre a imagem, mesmo que não de forma proposital, utilizar de sua figura como modelo para esta série interfere na forma em como ela é vista e analisada, assim como a escolha de materiais na produção de uma obra artística interferem no significado da mensagem que é compartilhada. Do mesmo modo que como pensava Duchamp, é possível perceber as sutis revelações que a artista faz sobre si mesma através desta série, manifestando-se em detalhes de suas representações visuais.

A artista compreende que o corpo se torna matéria-prima para suas produções ao fazer a seguinte afirmação, “*There's something very powerful about using one's body as a site of protest, as a site of turbulence, as a site of*

disagreement ... using the body as a focus for critique.” (Weems, 2013)³². A artista utiliza as pluralidades presentes dentro das diversas possibilidades que o corpo possui como mensageiro para as críticas que realiza em seus trabalhos.

Na figura 17, novamente a artista utiliza de uma figura feminina e uma masculina para compor a narrativa, no ambiente da mesa de jantar que estará presente em todas as fotografias. A mulher está acariciando a cabeça do homem, enquanto faz um gesto com os lábios, e fica de olhos fechados, como se estivesse o acalentando, gesto que remete como se costuma confortar uma criança. Ela segura um cigarro em sua outra mão, que está apoiada sobre a mesa. O homem inclina-se em direção ao toque da mulher, também de olhos fechados, focado no instrumento de sopro que está tocando. Sobre a mesa, dois pratos em frente a cada uma das duas figuras, duas latas de cerveja, um cinzeiro e um baralho de cartas. Destaque-se que o prato de Carrie está intocado e seu copo está cheio, enquanto os da figura masculina — um dos diferentes homens que aparecem nesta série de fotografias — tem o seu prato bagunçado, como se homem tivesse se alimentado da comida que lhe foi servida, e seu copo está vazio, pois bebeu da cerveja em seu copo. A mulher deixou de se alimentar e consumir sua bebida, para dar atenção ao homem ao seu lado, enquanto este mesmo homem, alimentou-se e bebeu. Entende-se que estes detalhes não são meramente questões visuais, Carrie tece suas fotografias e o conceito de suas narrativas através de detalhes, que são como pequenas pistas para o leitor.

A mulher ao abdicar de se alimentar enquanto conforta o homem com seu toque e atenção, transmite a mensagem de que o homem vem primeiro do que suas próprias vontades e necessidades, voltando novamente a citação de Harriet e John Stuart utilizada anteriormente nesta pesquisa, “Todas as moralidades e sentimentalismos atuais dizem-nas que é dever da sua natureza viver para os outros; fazer completa abnegação de si mesmas [...]” (Mill & Taylor, 2021, p. 34). A mulher é criada a partir deste ensinamento, e assim sua

³² “Há algo muito poderoso em usar o próprio corpo como um local de protesto, como um espaço de turbulência, como um lugar de discordância... usar o corpo como um foco de crítica.” (Weems, 2013, *tradução nossa*)

própria existência se torna segundo plano em sua própria vida, assim como representado nesta fotografia de Weems.

Além destes detalhes, é indispensável realçar a presença de uma gaiola de passarinho no canto esquerdo, é a primeira vez que este objeto é utilizado pela artista, que retoma este artefato apenas na antepenúltima e última fotografia desta série (figura 20). Está ali como apoio narrativo metafórico, a mulher começa a perceber todas as questões que são evidenciadas dentro de uma relação monogâmica heterossexual, que em conjunto com os textos que Carrie escreve para as fotografias — que foram adicionados como último ato na realização desta série — entende-se que a personagem nota como ela e seu parceiro são diferentes, como ambos possuem diferentes expectativas sobre seu relacionamento, e como ele tenta a controlar e determinar como ela deve ou não deve agir;

She felt monogamy had a place but invested it with little value. It was a system based on private property, an order defying human nature. Personally she wasn't in the mood for exploring new rocky terrain. But nonetheless assured him she was secure enough in herself and their love to allow him space to taste the exotic fruits produced in such abundance by mother nature. (Weems apud National Gallery of Art, 1990)³³

A personagem de Carrie via a monogamia como um sistema que tornava cada parceiro de um relacionamento propriedade privada do outro, o que desafia a natureza humana, e apesar de entender que a monogamia tinha sim sua importância e lugar, pouco investia neste tipo de relacionamento, em que apesar de possuir pouco interesse de explorar novos parceiros, assegurou seu parceiro que se sentia segura em si e seu relacionamento para permitir que seu parceiro explorasse relacionamentos e encontros com outras mulheres. Este tipo de visão e pensamento sobre a monogamia é expressa ao longo de

³³ “Ela sentia que a monogamia tinha o seu lugar, mas lhe atribuía pouco valor. Era um sistema baseado na propriedade privada, uma ordem que contrariava a natureza humana. Pessoalmente, ela não estava disposta a explorar novos terrenos acidentados. Ainda assim, assegurou-lhe que era segura o suficiente em si mesma e em seu amor para lhe permitir espaço para provar os frutos exóticos produzidos em tal abundância pela mãe natureza.” (Weems apud National Gallery of Art, 1990, *tradução nossa*)

algumas fotografias desta série, em que Carrie aparece interagindo com homens diferentes, assim como nas figuras 17, 18 e possivelmente 16.

Dentro do mesmo segmento textual, Carrie escreve sobre a visão do parceiro acerca deste tipo de relacionamento não-monogâmico que sua parceira havia proposto. *“He was grateful for such generosity. He certainly knew the breadth of his own nature, so felt human nature was often in need of social control. For now he chose self-sacrifice for the long term benefits of her love and their relationship”* (Weems apud National Gallery of Art, 1990). Carrie escreve como o personagem masculino — o homem com qual mantém um relacionamento amoroso sério — compreendia sua própria natureza, a de desejar outras pessoas, mas juntamente entendia que a natureza do ser humano com frequência necessita de possuir algum tipo de controle social. Apesar de não pensar exatamente da mesma maneira que sua parceira, escolheu sacrificar suas escolhas para manter o relacionamento e tudo de positivo que poderia vir do amor e da relação que mantinham.

Figura 17 - “Kitchen Table Series”, fotografia n°3 (1990).



Fonte: Site National Gallery of Art

A artista utiliza de duas visões sobre a monogamia, e a influência dos papéis de gênero acerca de como ambos compreendem e lidam com este

assunto. A mulher sente que o relacionamento monogâmico lhe prende de alguma forma, e a torna um objeto de propriedade do seu parceiro. Enquanto o homem, apesar de possuir desejos que entende como naturais, ele necessita de possuir algum tipo de controle social sobre sua parceira.

As figuras 18 e 19 narram o fim deste relacionamento que a personagem de Carrie mantinha com este parceiro que foi analisado anteriormente. Na figura 18, Carrie veste roupas escuras, diferente das fotografias prévias. Sua feição séria e postura rígida, enquanto mantém o olhar distante e segura um cigarro sob o queixo, demonstram um certo desconforto e introspecção. Apenas dois copos de água, um maço de cigarro e um cinzeiro estão sobre a mesa, gerando uma narrativa de distanciamento entre os dois personagens na fotografia, como se estivessem em um momento de discussão, não a lazer na companhia um do outro.

Os personagens estão no mesmo ambiente, e ainda que próximos, não estão interagindo e nem reconhecendo a presença do outro no mesmo ambiente. O homem, que se presume ser com quem a personagem feminina mantinha uma relação amorosa séria, diante de outras fotografias que compõem esta série e que demonstram algum tipo de relação mais duradoura, agora está, assim como Carrie, imerso em seus próprios pensamentos, lendo um jornal, enquanto repousa uma das mãos sobre seu rosto. É uma fotografia que representa este rompimento na conexão que o casal possuía, e em como as diferenças entre ambos ficou demasiadamente saliente para suportar. Weems escreve sobre o desgaste desta relação fictícia dentro de sua série,

In their daily life together trouble lurked. He said she was much too domineering. He didn't mind a woman speaking her mind, but hey, she was taking it a tad too far [...] Plus she was always in the streets, running. Oh, and the way she was dealing with the kid! He didn't dig it at all. Something had to give. (Weems apud National Gallery of Art, 1990)³⁴

³⁴ “No cotidiano de vida em comum, os problemas espreitavam. Ele dizia que ela era excessivamente dominadora. Não se importava que uma mulher expressasse suas opiniões, mas, convenhamos, ela estava indo um pouco longe demais [...] Além disso, ela estava sempre nas ruas, correndo. Ah, e a forma como lidava com a criança! Ele não gostava nem um pouco disso. Algo tinha que mudar.” (Weems apud National Gallery of Art, 1990, *tradução nossa*)

O homem via em sua mulher uma personalidade dominante, e que apesar de não se importar com a forma como ela gostava de expressar suas ideias, um limite havia sido ultrapassado, ele não aprovava como sua personalidade extravagante e que possuía grande interesse em sempre demonstrar o que pensava, estava cada vez mais evidente. Adiciona como sua constante presença nas ruas, e como ela lidava com a criança — provavelmente a filha do casal —, eram questões que ele desaprovava totalmente, e finaliza com “*Something had to give*”, algo como: Algo havia que acontecer; Alguém havia que ceder (tradução nossa), demonstrando que suas insatisfações sobre sua parceira lhe incomodavam, e como ele esperava de sua mulher que ela mudasse, cedesse a ser uma mulher mais contida, quieta e doméstica. Pierre Bourdieu toca neste assunto em seu livro *O Dominação Masculina*,

Se as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio, os homens também estão prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas, da representação dominante. (Bourdieu, 2012, p. 63)

Ele entende que o homem, assim como a mulher, sofre pela pressão dessa representação masculina dominante presente na sociedade. O que levanta a ideia de que o homem, nada mais do que repete os padrões presentes por sentir-se pressionado pelos próprios padrões que seu sexo e gênero estabeleceram e reforçam constantemente, padrões estes, que levam a diminuição e forçam à mulher a abnegação de sua própria personalidade, dando lugar ao prestígio do silêncio. Assim como observado neste pequeno trecho escrito por Carrie, percebemos como Bourdieu descreve precisamente o que a artista busca representar em suas fotografias e textos, a problemática da imposição do silêncio e da abnegação de si mesma — a mulher — em pró do bem-estar de seu parceiro.

Carrie escreve como sua personagem reagiu a visão de seu parceiro, “*She insisted that what he called domineering was a jacket being force*

d on her because he couldn't stand the thought of the inevitable shift in the balance of power.” (Weems apud National Gallery of Art, 1990).³⁵

A mulher afirma que ‘o que o homem interpreta como uma personalidade *autoritária*’, seria como uma camisa de força sendo forçada sobre ela, algo que ela não poderia aceitar ou compreender, pois ele simplesmente não suportava a ideia de haver algum tipo de mudança no equilíbrio de poder entre os dois dentro daquela relação.

But they were in a 50-50 thing. Equals. She wasn't about to succumb to standards of tradition which denied her a rightful place or voice, period. [...] (Weems apud National Gallery of Art, 1990)³⁶

O homem não consegue aceitar essa diferença crescente entre os dois, a mudança na forma como sua mulher via sua própria liberdade, e o poder que isso a entregava, ela não estava disposta a sucumbir aos padrões desta tradição que negava a ela seu poder de fala e de pertencer. Este trabalho de Weems possui diversas similaridades ao livro *Olhares Negros*, de Bell hooks (2023, p. 182–204) — anteriormente citado neste trabalho —, assim como hooks, Weems trabalha com este olhar opositor e esta necessidade presente na mulher negra de adquirir esse local de fala, de afirmar e reafirmar como sua fala e ser ouvida, são questões indispensáveis à mulher negra, que é constantemente renegada destes direitos.

³⁵ “Ela insistia que aquilo que ele chamava de dominador era, na verdade, uma camisa de força imposta a ela, porque ele não conseguia suportar a ideia da inevitável mudança no equilíbrio de poder.” (Weems apud National Gallery of Art, 1990, *tradução nossa*)

³⁶ “Mas eles estavam em uma relação de cinquenta por cento para cada lado. Iguais. Ela não estava disposta a sucumbir a padrões de tradição que lhe negavam um lugar ou uma voz legítimos, ponto final [...]” (Weems apud National Gallery of Art, 1990, *tradução nossa*)

Figura 18 - "Kitchen Table Series" foto nº 4



Fonte: Site National Gallery of Art

Figura 19 - "Kitchen Table Series" foto nº 7



Fonte: Site National Gallery of Art

A figura 19 representa o pós-término imediato, a solidão, o coração quebrado e a esperança de que o parceiro entrasse em contato. A figura da mesa e seu formato, guiam o olhar diretamente a personagem feminina, que está no centro da imagem, sozinha, acompanhada de uma luz forte e

contrastante sobre a este cômodo, iluminando a mesa de jantar mais uma vez. Uma taça, uma garrafa de bebida alcoólica e um cinzeiro repousam sobre a mesa e fazem companhia próximos à silhueta feminina. Um telefone se destaca dentro das limitações da imagem, está perto da lente, no lado oposto da mesa em que Carrie está sentada. Chama atenção por ser uma questão de escolha narrativa que difere das fotografias desta série, de colocar um objeto bem a frente do leitor, querendo que ele seja facilmente notado. A presença do telefone é uma mensagem clara da esperança após a briga e o fim deste relacionamento de que haja algum contato, de que as coisas de alguma maneira voltem a ser como eram, e tenha seu parceiro novamente.

Seu corpo, quase como em posição fetal, encolhido, com o rosto escondido dentro de seus próprios braços, demonstram visualmente os sentimentos desta personagem, e comunicam de forma sucinta o tom desta fotografia. A bebida, além do cigarro — objeto presente em diversos momentos desta série — apresentam uma tentativa de confortar ou de afastar e renegar os próprios sentimentos, a mulher não suporta passar por esta situação sozinha. A solidão vira destaque dentro deste segmento da série, a personagem que constantemente esteve acompanhada, agora se vê só no ambiente em que já possuiu tantos amantes. “Você não pode falar sobre os “positivos” sem falar sobre os “negativos”. E você não pode falar sobre as verdades sem falar sobre as inverdades.” (Weems *apud* hooks, 2021, p. 24), Weems comenta com hooks, ao conversarem sobre suas escolhas em uma produção artística. É necessário saber falar sobre questões positivas e boas, tanto quanto as negativas e ruins, ter esse equilíbrio do que se está sendo abordado. A solidão e forma como a mulher lida com esta situação é um assunto negativo, mas que acrescenta a narrativa contida dentro desta série. É possível observar como a artista escolhe tratar destes momentos negativos sobre a vivência feminina em conjunto com os positivos, como forma de engrandecer as diversas facetas de uma mesma mulher, e não só aquela objetificada e silenciada para o prazer masculino.

Figura 20 - "Kitchen Table Series" foto nº 11



Fonte: Site National Gallery of Art

Figura 21 - "Kitchen Table Series" foto nº 12



Fonte: Site National Gallery of Art

As figuras 20 e 21 resgatam a presença de outros personagens compondo a cena junto de Carrie. A figura 20 é uma das que integram a continuação do pós-término da personagem principal. Após a visita de amigas e uma tentativa de confraternização como forma de distração e apoio de suas amigas — algo observável nas outras fotografias desta série — esta é a última imagem deste segmento. Carrie está sentada à mesa, segurando um cigarro sobre o cinzeiro, enquanto tem seus cabelos delicadamente penteados por outra mulher. Seu semblante triste, novamente distante, com o olhar baixo, distraído, demonstram o impacto que a separação teve sobre si. Dois copos com líquido escuro fazem companhia aos maços de cigarro sobre a mesa, onde o aumento da quantidade de maços pode indicar como o vício atenua de alguma maneira os sentimentos que a personagem tem de encarar.

O carinho do cuidado de outra mulher ao cuidar do penteado de uma amiga que não está bem demonstra a irmandade criada entre mulheres, como seus afetos e cuidado não são restritos apenas ao homem. A mulher possui laços que vão além do homem, e Carrie subverte a ideia do dever à abdicção emocional e dos desejos da mulher, em prol do seu parceiro, assim como escrito no livro, *A sujeição das mulheres* (Mill & Taylor, 2021, p. 34-35) e previamente citado nesta pesquisa.

A artista busca trabalhar este contraste do sentimento de solidão da personagem, e do acolhimento que surge de outras mulheres, que entendem bem a dor e o sentimento que sua amiga está experienciando. Mulheres representadas através do olhar masculino são dificilmente representadas de tal maneira como Carrie escolheu fazer, amparando e cuidando de outra mulher. É como se mulheres em representações feitas pelo male gaze não fossem permitidas de possuírem vida, amigos, companhias, desejos e relações saudáveis de igualdade. A artista subverte essa construção da representação feminina, e define mediante uma construção visual poética como mulheres podem e devem se relacionar entre si, criar uma comunidade, uma rede de apoio e de amor.

“Todos nós ansiamos por uma comunidade amorosa. Ela eleva a alegria da vida. No entanto, muitos de nós buscam a comunidade apenas para escapar do medo da solidão. Saber como estar sozinho é central para a arte de amar.” (hooks, 2021, p. 145). Bell hooks descreve a importância de uma

comunidade amorosa, mas que a busca por este acolhimento como forma de escape da própria solidão, não possibilita com que seja possível aprender a amar. É a partir da solidão, da boa relação com este sentimento e a valorização dos aprendizados que esta experiência pode trazer, que o ser humano consegue lidar melhor com o amor e como amar. Carrie concebe dentro desta série diversas narrativas, relações e discussões, uma delas sendo sobre a solidão e como encontrar conforto na solidão. Mais adiante será analisada a figura 20 que encerra esta série, em que a conversa com a questão da solidão da mulher comum é novamente abordada.

A figura 21 serve como um ótimo contraste a figura 20. Assim como o apoio de outras mulheres pode curar, a figura materna e de uma mulher mais madura, podem moldar e construir meninas mais fortes, seguras e independentes.

Carrie está sentada de frente a um espelho, maquiando-se com cuidado, enquanto sua filha lhe copia, olhando para o espelho em sua frente enquanto aplica batom em seus lábios. A repetição do gesto de Carrie por uma figura feminina mais nova, transmite para o público como as mulheres servem de exemplo para aquelas que lhe admiram, como suas filhas. A mulher se torna espelho daquilo que a criança constrói como certo e errado, é através do reconhecimento de padrões que entendemos a sociedade e as pessoas ao nosso redor.

A fotografia também se comunica com que vem sendo discutido dentro desta pesquisa em diversos momentos, como a beleza e olhar feminino sobre si mesma e sua figura. Os espelhos simbolizam a apreciação da própria imagem, da própria beleza e imagem, do olhar feminino sobre o feminino. Carrie demonstra como a mesma mulher que é capaz de amar, sofrer, cuidar da casa, do parceiro, ter uma vida social, é também mãe, cuidadora e exemplo. Ela estabelece como a mulher possui múltiplos lados, é uma figura complexa, que possui vida, não é um objeto que se faz presente para somente prazer visual masculino.

Nós não amamos a nós mesmas, por isso não podemos amar uma à outra. Porque vemos no rosto da outra o nosso próprio rosto, o rosto que nunca deixamos de querer. Porque sobrevivemos, e sobreviver gera o desejo por mais de nós

mesmas. Um rosto que nunca deixamos de querer, ao mesmo tempo que o tentamos destruir. Por que não nos olhamos nos olhos? Esperamos pela traição no olhar da outra, ou pelo reconhecimento? (Lorde *apud* hooks, 2019, p. 86)

hooks cita Audre Lorde, para demonstrar como mulheres negras lidam com a própria imagem e a relação dessa não aceitação de sua própria identidade e aparência, no convívio com outras mulheres negras. Lorde escreve sobre esta relação da auto aceitação da mulher negra e como, ao mesmo tempo que reprovam a própria identidade, não desejam pela mudança deste rosto, de quem são. É uma relação de dualidade, de renegar sua própria aparência, mas possuir o desejo constante da presença de mais mulheres como si. Esta relação com a própria imagem, tanto quanto negativa ou positiva, interfere no modo em que a mulher negra lida com outras mulheres negras, buscando por uma aceitação e identificação, ou a espera de uma traição e desprezo.

A composição de uma imagem que exalta esse cuidado e apreciação com a própria aparência, que pode ser visto como exemplo por alguém mais novo, gera um exemplo de auto aceitação. Guia a geração mais nova de mulheres negras que irão se olhar no espelho e gostar do que veem.

Carrie estabelece uma subversão não só da imagem da mulher, mas juntamente a da criança. Como observado na figura 2, a imagem de uma criança usando maquiagem é utilizada como uma propaganda que sexualiza a imagem desta figura para a venda de um produto. No entanto, na fotografia de Weems, apesar da também presença da maquiagem, a figura da criança não é objetificada, mas composta de tal maneira que cria uma relação de carinho e cuidado, de apreciação do laço positivo que uma mãe pode tecer com sua filha, e a influência desta figura materna na formação desta menina, que será futuramente uma mulher.

As figuras 22 e 23 são as últimas fotografias desta série, encerrando este trabalho em um tom diferente às fotos comentadas anteriormente. Ambas representam a libertação e o conforto que a personagem possui em estar sozinha.

A figura 22, e a forma como Carrie representa o prazer feminino é distinta de tudo que a artista vem apresentando nesta série. O olhar masculino

é focado no prazer através da perspectiva do homem, que apesar de constantemente sexualizar o corpo feminino, exclui a questão do prazer físico para a mulher.

Carrie está novamente no centro da imagem, de costas à câmera, nua de seios expostos e de pernas abertas sobre a cadeira. Possui as costas curvadas em direção à mesa, onde repousa sua cabeça e mantém os olhos fechados. A figura agarra os próprios cabelos com uma das mãos, enquanto o outro braço parece estar recolhido mais próximo ao corpo. É uma fotografia clara sobre uma mulher que se permite à prática do auto prazer, e se sente livre dentro deste ato.

Bell hooks em seu livro *Olhares Negros, Raça e Representação* (2019), fala em diversos momentos sobre a mulher negra e o prazer,

Quando nós mulheres negras nos relacionamos com nossos corpos, nossa sexualidade, de formas que põem o reconhecimento erótico, o desejo, o prazer e a satisfação no centro de nossos esforços para criar uma subjetividade radical da mulher negra, podemos criar representações novas e diferentes de nós como sujeitas sexuais. (hooks, 2019, p. 131)

hooks descreve como o prazer e sexualidade como parte da criação de questionamentos sobre este indivíduo — a mulher negra —, é possível criar novas representações sobre si mesmas como sujeitas que se relacionam com o erótico e sexual. Bell hooks continua, “Devemos criar o espaço de oposição onde nossa sexualidade pode ser nomeada e representada, onde somos sujeitas sexuais — não mais *amarradas e acudadas*” (hooks, 2019, p. 131), neste trecho a autora se refere a criação desse espaço de oposição, como sujeitas em que a sexualidade pode ser descrita e representada, e não mais *amarradas e acudadas*, como eram constantemente retratadas dentro das representações visuais realizadas pelo olhar masculino que continham sua imagem.

Carrie Mae Weems subverte este conceito da representação negra feminina em relação ao erótico, cria novas subjetividades sobre as mulheres como sujeitas sexuais, que possuem desejos e buscam pelo prazer próprio.

A artista utiliza desta temática como uma metáfora para a libertação do sentimento negativo que a solidão trazia à personagem. Foi mostrado nas fotografias anteriores como a personagem principal modelada pela própria

autora, buscava constantemente a companhia de figuras masculinas, e o valor que dava à relação monogâmica que mantinha com seu parceiro, e mesmo após o término deste relacionamento, a personagem buscou novamente pela companhia de outras figuras, como amigas. A questão da solidão e de estar fisicamente sozinha retrata como a personagem não lidava bem com este sentimento. Esta série é sobre as diversas facetas da mulher doméstica comum americana, contudo, é também sobre a evolução e mudanças que ocorrem dentro desta mulher diante das situações da vida cotidiana. A artista conta com diversas narrativas simultâneas contidas nesta série, e uma delas é justamente a paz que a personagem lentamente encontra dentro de sua própria solidão, se transforma em algo que causava aflição para uma questão de liberdade.

Figura 22 - "Kitchen Table Series" foto nº 18



Fonte: Site National Gallery of Art

Figura 23 - "Kitchen Table Series" foto nº 19



Fonte: Site National Gallery of Art

A figura 23 encerra esta série, onde nota-se a reutilização de objetos que foram vistos ao longo de todas as fotografias incluídas neste trabalho.

Carrie está sentada à mesa, onde parece estar engajada em um jogo de cartas totalmente sozinha. A mulher possui sobre a mesa cartas de baralho, uma taça com bebida escura, caixa de bombons, cinzeiro e uma caixa de cigarros. Uma gaiola de passarinho e um quadro na parede lhe acompanham neste cômodo, assim como fizeram na figura 17. A modelo segura um cigarro em uma mão e uma carta na outra, enquanto observa as cartas dispostas sobre a mesa. Está vestida com uma roupa levemente mais extravagante se comparada às vestimentas que a personagem utiliza nas outras figuras, e possui brincos de argola em suas orelhas.

O ato de reunir a maioria dos principais objetos recorrentes nesta série para a última fotografia simboliza o ato de relembrar todos seus atos passados, tudo que a personagem experienciou até o momento, e como estas

circunstâncias à trazem até o instante atual, de paz e serenidade diante de tudo.

Carrie escreve no final da série *Kitchen Table*,

In and of itself, being alone again naturally wasn't a problem. But some time had passed. At 38 she was beginning to feel the fullness of her woman self, wanted once again to share it all with a man who could deal with the multitude of her being. But that would have to come later. Presently she was in her solitude, so it wasn't nobody's business what she did. (Weems, apud National Gallery of Art, 1990)³⁷

O fato de novamente estar sozinha não era mais um problema, e mesmo que apesar de sentir o desejo de compartilhar-se com outro homem que estivesse preparado para a multiplicidade da sua existência, sabia que isto deveria ocorrer em outro momento. Atualmente estava em sua solitude, e isso permitia que ninguém se intrometesse em sua vida.

Ao usar a palavra solitude, a artista finaliza demonstrando como agora estar sozinha era uma decisão consciente da personagem. A serenidade presente na face da personagem demonstra este sentimento de satisfação com esta solidão, e como isso permite certas liberdades e uma tranquilidade que não eram possíveis na companhia de um homem controlador.

A artista finaliza a parte escrita deste trabalho com a seguinte frase, “Pise em um alfinete, o alfinete se dobra e é assim que a história termina” (Weems, apud National Gallery of Art, 1990, tradução nossa). A frase pode transmitir como as mudanças infligidas à partir de situações externas, modificam o indivíduo, e é assim que a história termina, com esta mudança para sempre permanente dentro deste ser, assim como observamos durante a análise desta obra, como cada acontecimento da vida interferem de algum modo na existência desta pessoa. Todos os relacionamentos, românticos ou não, transformaram esta personagem, que neste momento em diante, não será mais a mesma.

³⁷ “Em si mesma, voltar a estar sozinha naturalmente não era um problema. Mas algum tempo havia se passado. Aos 38 anos, ela começava a sentir a plenitude de seu ser mulher e desejava, mais uma vez, compartilhar tudo isso com um homem que pudesse lidar com a multiplicidade de seu ser. Mas isso teria de vir depois. No momento, ela estava em sua solidão, portanto não era da conta de ninguém o que ela fazia.” (Weems apud National Gallery of Art, 1990, *tradução nossa*)

4 CONCLUSÃO

Este trabalho realizou-se a partir de pesquisa bibliográfica de autoras feministas como Laura Mulvey, Linda Nochlin, Bell hooks, dentre outras. Discutiu-se como o male gaze se fez e ainda se faz presente nas mídias e obras visuais, e como esta dominação do olhar masculino interferiu na maneira como as mulheres são representadas visualmente e a relação que criaram com a objetificação de seus corpos e criação de estereótipos negativos. Utilizou-se de contextualização histórica e fatos sobre o mundo das artes, e a presença feminina como produtora artística e objeto de representação como comprovante desta desigualdade de gênero no âmbito das artes. Foi observado como a questão racial é um dos objetos de pesquisa indispensáveis a serem analisados juntamente com estes diversos pontos citados acima.

Esta pesquisa amplia o debate sobre a presença feminina em diversas áreas das artes, e questiona a presença histórica — ou falta desta — como produtora artística. Se este fato é sobre a real falta de grandes mulheres artistas, ou as diversas questões sociais, raciais e de gênero que levaram à exclusão da mulher como dona do olhar, permitindo que se criasse a falsa noção de que não houve mulheres artistas de grande significância histórica.

Juntamente, analisou-se como duas artistas mulheres, Cindy Sherman e Carrie Mae Weems, utilizaram deste olhar masculino como referência para a produção de trabalhos feministas que subverteram de modo singular o male gaze, criando, desta maneira, um olhar feminino sobre a própria mulher.

Ambas artistas utilizam de figuras femininas como objeto central de suas séries, além de estereótipos construídos a partir da massificação de representações visuais acerca do feminino, que buscam criar padrões que possam ser facilmente reconhecidos pelo público. Padrões estes que objetificam, sexualizam e minimizam a figura feminina a um símbolo de desejo, sem personalidade, estereotipicamente sem conteúdo, que abdica de desejos próprios para o bem do homem, e conseqüentemente, da família.

Trabalharam a partir de inspirações similares como o texto de Linda Nochlin, Prazer Visual e Cinema Narrativo in: A Experiência Do Cinema, utilizaram um olhar cinematográfico, seja pela réplica de símbolos visuais presentes em diferentes filmes, como Cindy, ou pelo olhar quase documental

de Carrie. As artistas questionam a relação da vida e arte, ao se colocarem como objeto de representação e produtoras deste olhar, se colocando em um lugar de domínio do olhar e modelo para suas narrativas.

Se comprova indispensável a inclusão de perspectivas femininas, não apenas sobre questões de gênero, mas sobre tudo que se deseja ser comunicado. Mulheres foram historicamente silenciadas dentro das artes, enquanto seus corpos eram utilizados repetidamente como objeto visual em diversas obras, de diferentes maneiras, onde sua presença em uma galeria seria apenas como a musa, mas nunca como a artista.

Cindy Sherman e Carrie Mae Weems conseguem provar com seus trabalhos que mulheres artistas possuem um incessante desejo de falar e serem ouvidas, e buscam por meio de trabalhos críticos criar lacunas e espaços em que suas visões consigam permear e se fazerem cada vez mais presentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIGÈS, L. M. Portrait d'une femme noire, **L'HISTOIRE PAR L'IMAGE**. Disponível em: <<https://histoire-image.org/etudes/portrait-femme-noire>>. Acesso em: 19 de jun. de 2025.

BITTENCOURT, Renata. **Feminismo, arte e a representação da mulher negra**. Museologia & Interdisciplinaridade, [S. l.], v. 7, n. 13, p. 237–251, 2018.
BORDO, S. **A Feminista Como Outro**. 8ª ed. Brasil: Revista Estudos Feministas, 2000.

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. 11º ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2012.

BOURRIAUD, N. **Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de Si**. São Paulo: Martins Editora Livraria, 2011.

CRUZ, A. L. **Estudos feministas e cidadania plena; O olhar predador: A arte e a violência do olhar**. Portugal, p. 71-87, 2010.

DAQUI EU VI O QUE ACONTECEU: Arte e política com Carrie Mae Weems. **ARTEVERSA**: Brasil, 13 de março de 2018. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/daqui-eu-vi-o-que-aconteceu-arte-e-politica-com-carrie-mae-weems/>> Acesso em: 8 de julho de 2025.

FABRIS, A. **Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos**. São Paulo: Scielo Brasil, 2003. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/TZzmhzntSzR5hHLGZfLb5hp/>>. Acesso em: 07 de agosto de 2025.

FANON, F. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

GRAZIA. M.G.Benoist "Ritratto di una Donna nera": La storia di due donne. SENZA DEDICA, Blogspot, 6 de maio de 2012. Disponível em: <<https://senzadedica.blogspot.com/2012/05/due-donne.html>>. Acesso em 18 de junho de 2025.

HISTÓRIAS CRUZADAS: Por que o filme é um arrependimento para Viola Davis? **Aventuras na História**, São Paulo: 02 de nov. de 2023. Disponível em <<https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/almanaque/historias-cruzadas-por-que-o-filme-e-um-arrependimento-para-viola-davis.phtml>>. Acesso em 10 de junho de 2025.

HOOKS, B. **Olhares negros: Raça e representação**. [s.l.] São Paulo: Elefante Editora, 2019.

HOOKS, B; LOPES, R. [Tradução] **Conversando sobre arte com Carrie Mae Weems, Bell hooks** (1995), São Paulo: Academia Edu, 2024. Disponível em: <https://www.academia.edu/124730035/_Tradu%C3%A7%C3%A3o_Conversa>

ndo_sobre_arte_com_Carrie_Mae_Weems_Bell_hooks_1995_> Acesso em: 09 de julho de 2025.

JACKSON, T. M. **Defining Us: A Critical Look at the Images of Black Women in Visual Culture and Their Narrative Responses to these Images.** Ohio, Estados Unidos: The Ohio State University, 2010.

KILOMBA, G. **Memórias Da Plantação:** Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KRAUSS, R. From “**Cindy Sherman: Untitled**” (1993). Disponível em: <<https://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/PoMoSeminar/Readings/KraussSherman.pdf>>. Acesso em: 24 de julho de 2025.

LE MOS, J. O. **CORPO, IMAGEM E PERFORMATIVIDADE NA FOTOGRAFIA:** Um Estudo Sobre a Linguagem da Fotoperformance. São João Del Rei: Universidade Federal de São João del Rei, 2019. Disponível em: <<https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgac/PDF%20Dissertacao.pdf>>. Acesso em: 26 de set. de 2025.

MILL, J. S.; TAYLOR, H. **A Sujeição das Mulheres.** [s.l.] Edições Câmara, 2021.

MULVEY, L. **Prazer Visual e cinema narrativo** In: A Experiência do Cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasil, 1983. p. 437-453.
NATIONAL GALLERY OF ART. Kitchen Table Series, Carrie Mae Weems: Washington, DC. Disponível em: <<https://www.nga.gov/artworks/209288-kitchen-table-series>>. Acesso em: 22 de outubro de 2025.

NOCHLIN, L. **Por Que Não Houve Grandes Mulheres Artistas?** 6ª ed. São Paulo: Editora Aurora, 2016.

NOCHLIN, L. **Representing Women.** [s.l.] Estados Unidos: Thames and Hudson Inc., 1999

POIVERT, M. **Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?** Rio Grande do Sul: Porto Arte (UFRGS), 2016.

Disponível em: <https://funartemaisdigital.funarte.gov.br/periodico-bd/porto-arte-ufrgs/?view_mode=masonry&perpage=12&paged=1&order=ASC&orderby=date&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription&fetch_only_meta=>>. Acesso em: 30 de set. de 2025.

POLLOCK, G. **Differencing The Canon - Feminism and The Writing of Art's Histories.** Estados Unidos: Routledge, 2013.

RESPINI, E. **Will the Real Cindy Sherman Please Stand Up?** Em: Cindy Sherman. MoMA, Fevereiro 26 - Junho 11, 2012. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2012.

TOMÉ, B. P. **A Ficcionalização Da Vida: escritas de si na arte contemporânea.** Rio de Janeiro: UERJ. 2021. Disponível em: <<https://www.btdt.uerj.br:8443/bitstream/1/16761/2/Dissertacao%20-%20Priscila%20Barcelos%20Tome%20-%202021%20-%20Completa.pdf>>. Acesso em: 30 de set. de 2025.

WOLF, N. **The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used against Women.** Londres: HarperCollins e-books, 2002.