

# A autoficção e suas aproximações com Rosângela Rennó e Cindy Sherman<sup>1</sup>

The autofiction and its connections with Rosângela Rennó and Cindy Sherman

BRÍGIDA DUARTE DE OLIVEIRA MEDEIROS

Universidade de Brasília (UnB) Brasília, Brasil

## RESUMO

O presente trabalho anseia investigar a autoficção, e suas aproximações com as obras *Espelho Diário* (2001) de Rosângela Rennó e Alice Duarte Penna e *Untitled Film Stills* (1977-1980) de Cindy Sherman. Para tanto, serão primeiramente abordados a origem, os principais predicados e os desencadeamentos que levaram o conceito de autoficção cunhado por Serge Doubrovsky a romper o campo da teoria da literatura e adentrar-se em outras áreas do conhecimento, como as artes visuais, para então efetivamente traçar suas ligações com as obras de Rennó e Sherman.

## PALAVRAS-CHAVE

Autoficção, Rosângela Rennó, Cindy Sherman

## ABSTRACT

This paper aims to investigate the autofiction, and its approaches with the artworks *Espelho Diário* (2001) by Rosângela Rennó and Alice Duarte Penna and *Untitled Film Stills* (1977-1980) by Cindy Sherman. Therefore, at first will be approached the origins, the principal features and the developments that made the concept of autofiction created by Serge Doubrovsky to break the fields of theory of literature and get into other fields of knowledge, like visual arts, and after that actually start to draw connections between autofiction, Rennó's and Sherman's artworks.

## KEYWORDS

Autofiction, Rosângela Rennó, Cindy Sherman

---

1 Este artigo é parte da pesquisa de Mestrado que resultou na dissertação “Frida Kahlo: uma autoficção verbo-visual” defendida em 19 de julho de 2019 na Universidade de Brasília com incentivo da bolsa do Programa de Apoio à Pós-Graduação da Capes.

A produção de escritas de si é uma prática exercida desde a cultura greco-romana e apareciam, principalmente, em forma de *hypomnematas*<sup>1</sup> e correspondências. Entretanto, os relatos de si só passaram a se desenvolver de forma mais frequente e frutífera a partir do momento em que o ser humano começou a ser entender como indivíduo, detentor de uma experiência única e pessoal no mundo. O gênero autobiográfico, envolvendo suas diversas modalidades, foi por um longo período menosprezado, pode-se dizer até ignorado, nos estudos teórico-literários, que tinham sua atenção mais voltada para o romance. “Autobiografia, crônicas, diários, memórias, confissões são todos textos que operam numa zona limítrofe entre ficção e não-ficção, daí o estigma que ainda carregam de não serem literatura.” (LIMA, 2015, p. 41). Philippe Lejeune (1938 -), incomodado com tal desmerecimento da autobiografia no circuito literário, decidiu se dedicar a teorizá-la no início da década de 1970.

Com seu *Le pacte autobiographique* (1975), Lejeune inova no campo da teoria da literatura, e se coloca no papel de precursor dos estudos teóricos que problematizam a autobiografia e as diferentes formas das escritas de si. O teórico francês define que a autobiografia seria uma narrativa retrospectiva que o próprio autor faz de sua vida, produzindo uma verdade sobre si, enfatizando a história de sua personalidade. O principal argumento levantado no texto homônimo ao título é o pacto autobiográfico, que define que na autobiografia há um trato de identidade, onde autor, narrador e personagem principal seriam a mesma pessoa. Os princípios de identidade e veracidade são as forças motrizes do pacto autobiográfico:

[...] não basta que o autor conte a verdade, além disso deve anunciar e prometer que vai conta-la, declarando seu compromisso ao leitor e pedindo sua confiança, [...] solicita ao receptor que acredite nele e que confie na veracidade do texto. (ALBERCA, 2013, p. 25, tradução nossa)<sup>2</sup>

Por se tratar de um estudo seminal sobre a problematização da autobiografia e seus gêneros vizinhos, determinados apontamentos presentes no pacto autobiográfico acabaram apresentando falhas ao decorrer do tempo e foram revistos por Lejeune durante toda sua trajetória de pesquisa dedicada a esse gênero. Na primeira edição do estudo, o teórico deixou uma abertura no momento em que indaga se haveria algum romance que apresentasse identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal, como no pacto autobiográfico, e afirmou não se recordar de nenhum que se encaixasse em tal característica. Esse foi o gatilho que o escritor francês Serge Doubrovsky (1928-2017) utilizou para escrever seu livro *Fils* (1977), romance no qual, ao apresentar um protagonista-narrador com seu próprio nome, desafiava as noções apresentadas

---

1 Cadernetas individuais nas quais se registravam citações, fragmentos de obras, comentários ouvidos, reflexões, e que se tornava um material a ser relido e meditado posteriormente, a fim de produzir um aprendizado em relação ao passado.

2 No original: “[...] no basta que el autor cuente la verdad, además debe anunciar y prometer que va a contarla, declarando su compromiso al lector y pidiéndole su confianza, [...] solicita al receptor que le crea y que confie en la veracidad del texto.”

na teoria lejeuniana, desenvolvendo uma construção narrativa ficcional, que não busca a veracidade inquestionável da autobiografia.

O grande momento de “*Fils*”, que desperta polêmicas e questionamentos nos estudos teórico-literários até hoje, surge no paratexto, mais precisamente na quarta capa do livro, na qual o autor emprega pela primeira vez o neologismo autoficção para classificar seu escrito. Nesse momento ele oferece ao leitor a definição inaugural de seu conceito:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, *concreta*, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY<sup>3</sup> *apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 61; grifos do autor)

O escritor francês vinha pensando criticamente sobre a autobiografia há algum tempo, inclusive o próprio neologismo autoficção havia surgido em estudos anteriores a “*Fils*”, que ele só disponibilizou ao público alguns anos depois, nos quais também em um jogo de fluxo de consciência, acabou juntando as palavras “auto” e “ficção”, criando assim o termo. Serge Doubrovsky lança seu romance como uma forma de mostrar na prática o conceito que criara, visando problematizar as estabelecidas noções de real (ou referencial) e ficcional, ao jogar com dois gêneros (autobiografia e romance) que eram até então entendidos como excludentes, contrários.

Diferentemente da autobiografia, a autoficção não ambiciona desenvolver uma retrospectiva linear e cronológica da história individual de quem a escreve. Ela, ao contrário, se configura como uma escrita fragmentada, constituída por narrativas de acontecimentos e fatos de diferentes momentos a serem moldadas no tempo presente, com distintos níveis de ficcionalização determinados pela vontade de seu autor, engajando diretamente o leitor em suas obsessões históricas. A fragmentação do sujeito que a autoficção tanto anseia explorar, a impede de desenvolver uma escrita linear, harmônica, totalmente coerente e lógica; nela a desconexão inesperada de pensamentos e palavras é frequentemente encorajada.

Por não trabalhar com as noções de veracidade e referencialidade da mesma forma que elas são impostas nas construções autobiográficas, as produções autoficcionais estabelecem com o leitor um compromisso que parte de uma outra natureza, que não dá certezas e que deixa espaços em branco a serem completados por esse observador que acaba se aproximando da obra, fazendo-o entender aquele texto como algo também seu. O contrato com a veracidade é rompido, entretanto um pacto romanescos não é adotado em sua completude.

Ao cunhar o neologismo, o escritor além de declarar que o termo seria uma classificação

---

3 DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallimand, 1977, p.10.

para sua prática literária, já que todos os seus textos se constroem nessa noção entre referencialidade e ficção, afirmou que seu romance “*Fils*” seria o primeiro exemplar de autoficção criado. Entretanto, ao observar a profusão de debates que seu conceito gerou no campo dos estudos teórico-literários, o autor foi flexibilizando algumas de suas assertivas, e anos depois retificou-se ao assumir que criou o conceito, mas não o fenômeno. Em outras palavras, Doubrovsky compreendeu que a produção de obras autoficcionais já existia mesmo antes da concepção do termo.

O texto autoficcional é desenvolvido no presente, e simultaneamente à construção da personagem do autor, ou seja, criador e criatura são construídos ao mesmo tempo e partindo do mesmo material. As informações referenciais oferecidas ao decorrer do texto servem para enriquecer a elaboração dessa ficção que o autor cria de si, o que fortalece a noção de que na autoficção há um maior interesse pela construção da personagem do escritor do que precisamente pelas relações entre o texto e sua vida.

Pensando então no autor como personagem criada a partir dos artifícios utilizados na obra autoficcional e fora dela em suas diferentes falas de si, como em entrevistas, aparições públicas, palestras, etc., pode-se traçar ligações entre o conceito doubrovskyano e a performance. Não se limitando à configuração de escrita em prosa, as obras autoficcionais se abrem possibilitando também a mistura de diferentes formatos e gêneros literários e artísticos. A principal questão da autoficção seria a criação da personagem do autor, e não a veracidade nas relações entre texto e vida, o que como ficção e dramatização de si, a aproxima da performance, mostrando ao público um sujeito, assim como o texto, fragmentado.

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real” [...] (KLINGER, 2006, p. 59; grifos do autor)

Eurídice Figueiredo, um dos mais renomados nomes no Brasil na pesquisa em autoficção, tem orientado suas investigações principalmente para a literatura francesa e as produções literárias contemporâneas brasileiras. Em seu livro *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção* (2013), a pesquisadora analisa obras autobiográficas, memorialísticas e autoficcionais produzidas desde os anos de 1970 por mulheres de diferentes gerações, entre elas: Conceição Evaristo, Régine Robin e Eliane Potiguara. Utilizando de conhecimentos oriundos de outros campos do saber, como a psicanálise e a sociologia, ela deixa clara sua preocupação com questões de gênero, etnia e classe social. Ao analisar essas obras, a autora levanta abordagens que são comuns às escritas de si de autoria feminina, como a sexualidade da mulher, seu lugar nos espaços de margem, a repressão materna, etc..

Quanto às autoficções produzidas por mulheres, a pesquisadora destaca uma diferenciação em relação às desenvolvidas por homens: elas geralmente optam por não compartilhar tanto o seu prazer ou seus grandes feitos, que estão quase sempre ausentes em suas produções, mas priorizam suas angústias, seus demônios, suas dores. Pode-se questionar a partir dessa constatação alcançada pela pesquisa da autora: as mulheres realmente priorizam contar sobre seus sofrimentos naquele espaço, ou talvez elas tenham mais sofrimentos do que outras coisas para contar?

Figueiredo defende que, ao criarem um duplo de si, uma personagem autoficcional, as autoras encontram na autoficção maior liberdade para exporem questões de seu cotidiano, ou situações pelas quais já passaram, que ainda são vistas como tabus pela sociedade, afinal sentem-se, de certa forma, resguardadas pela noção ficcional que perpassa toda a obra. Sobre as escritas de si de autoria feminina, a pesquisadora afirma que:

A memória, no entanto, só adquire forma através da escrita. Ao tomar a palavra, e mais do que isso, escrever essa palavra – portanto, entrar no domínio reservado aos homens -, as escritoras subvertem a ordem masculina do mundo e instauram uma nova ordem, uma ordem em que a mulher fala de si, de seu corpo, de seus sentimentos, de suas angústias. A escrita se apresenta como um novo combate: luta com as palavras, com a censura interna, com o público que reage diferentemente diante de um texto escrito por um homem ou uma mulher. (FIGUEIREDO, 2013, p. 88)

Outra característica de destaque na pesquisa de Eurídice Figueiredo é que ela não se limita apenas ao campo estritamente literário em suas análises, dedicando um capítulo do livro ao estudo da obra da artista multimídia Rosângela Rennó em parceria com a escritora Alícia Duarte Penna, “Espelho Diário” (2001), que foi publicada em formato de livro em 2008. A autoficção como construção híbrida, se abre para a possibilidade de manifestação em diferentes linguagens artísticas. Atualmente é possível de se identificar filmes, pinturas, poemas, peças teatrais, quadrinhos, contos, performances, entre tantos outros formatos de produções autofissionais. “[...] a obra de arte contemporânea invade todos os espaços, dos museus, às ruas, das galerias às livrarias. Essa errância está em consonância com a deriva e a multiplicação de identificações do sujeito, que se vê como outro [...]” (FIGUEIREDO, 2013, p.218).

Rosângela Rennó é uma fotógrafa e artista intermídia brasileira cujo trabalho propõe jogos entre as noções de identidade, memória e esquecimento a partir da manipulação de fotografias e outros arquivos produzidos ou apropriados por ela. “Espelho Diário” (2001) é uma obra resultado de um trabalho de pesquisa que durou oito anos (1992-2000), na qual Rennó se dispôs a buscar em jornais brasileiros notícias de mulheres que, assim como ela, também se chamassem Rosângela. Essas notícias foram organizadas, seguindo critérios da artista, em um diário de colagens, e Alícia Duarte Penna criou monólogos a partir delas para serem recontados por personagens a serem vividas em performances por Rennó. Os oito anos de seleção e arquivamento de material foram reduzidos a um ano no diário que se compõe por 133 monólogos. A artista nomeou a obra fazendo uma tradução literal do nome do tabloide inglês, conhecido por publicar conteúdo sensacionalista, *Daily Mirror*.

*Espelho Diário* é uma instalação multimídia resultante da parceria entre a artista Rosângela Rennó e a escritora convidada Alcía Duarte Penna. Convertida em atriz, Rosângela Rennó encarna 133 personagens, num vídeo de duas horas de duração exibido em duas telas dispostas em ângulos, nas quais as imagens se desdobram como um caleidoscópio. Porém, ao contrário do caleidoscópio, o que se pretende no vídeo-longa é reunir aqueles múltiplos reflexos num único espelho. (RENNÓ e PENNA, 2008, sem numeração de página)

Idealizado primeiramente em formato de instalação multimídia, como a citação anterior especifica, “Espelho Diário” acaba sendo publicado como livro de artista sete anos depois, segundo as autoras, em uma espécie de *making off* do vídeo exibido em sua configuração original. O livro é composto então por *snapshots*, fotografias de passagens do vídeo congeladas, e pequenos textos, que são apresentados sempre em duplas; em qualquer parte em que a publicação seja aberta serão encontradas duas páginas de escrita seguidas por duas páginas de fotos, e assim por diante.

Das fotografias que compõem o livro, Rosângela Rennó aparece em 184, há outras 26 imagens exibindo animais ou objetos e 11 páginas totalmente pretas, correspondendo a situações de violência extrema, como a morte ou o estupro. Nas fotos a artista quase sempre é retratada vestindo roupas estampadas, como listras e poás, majoritariamente nas cores preto e branco, e em algumas vezes aparece usando calça vermelha, trazendo no texto que a acompanha a informação de que a personagem sofrera algum tipo de agressão.

Os figurinos, assim como os reduzidos cenários que Rennó utiliza para a gravação do vídeo, têm a função de contribuir com a construção das singularidades identitárias de cada uma dessas múltiplas Rosângelas que ela vive na obra autoficcional. Algumas das identidades/profissões são mais frequentes entre as personagens, como: mães, mortas, donas de casa, delegadas, etc. “[...] as duas autoras exploram a questão da mulher na sociedade, suas identidades múltiplas e mutantes, suas indagações, seus sonhos e decepções.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 218).

Em seu processo de criação autoficcional, além de criar em si a imagem das personagens utilizando-se de figurinos, objetos e maquiagens, a artista se apropria de acontecimentos, supostamente reais, da vida de outras mulheres partindo de uma pré-seleção na qual o elemento determinante é o fato de que todas, inclusive ela, partilham de um mesmo dado em comum: o nome próprio Rosângela. A obra pode ser entendida como autoficção à medida que Rennó, partindo de si mesma, de sua imagem pessoal, cria uma multiplicidade de identidades diferentes. Ela utiliza seu corpo para viver, em uma ação performática, cada uma das 133 mulheres, personagens-narradoras, que contam suas histórias, partindo das notícias que são manipuladas e reformuladas por Penna com o objetivo de transformá-las em monólogos.

Biagio D’Angelo, ao investigar o livro-objeto homônimo à instalação multimídia, conclui que a fragmentação do sujeito, tipicamente autoficcional, e tão explorada por Rennó também se reflete na forma como a obra é construída:

A escrita e a fotografia tornam-se aqui necessidades estéticas, instrumentos potenciais que servem à compreensão da realidade como alteridade indecifrável. A realidade, de fato, se mostra sob o aspecto de fragmentos, ausência de conclusão, incoerência que aguarda uma recomposição [...]. (D'ANGELO, 2013, p. 166)



Figura 1. Rosângela Rennó e Alícia Duarte Penna, Espelho Diário, 2001, Projeção em duas telas em ângulo de 90/120 graus, duração de 121' em cada tela de projeção. *Print* do vídeo publicado no site da artista.

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/26/1>

Na imagem acima (Figura 1) Rennó desenvolve a faceta da Rosângela colunável que, deitada lendo seus compromissos na agenda enquanto fuma um cigarro, demonstra certo cansaço ao lidar com sua rotina de eventos sociais e começa a imaginar como seria sua vida caso fosse uma dona de casa, uma “mulher óbvia” como ela cita em sua fala. A construção da personagem que possui um lugar privilegiado na sociedade é observada por meio de pequenos detalhes como os lençóis da cama e a blusa ou camisola branca que ela veste cujo material remete à seda, o batom vermelho, além dos brincos e grandes anéis dourados com pedras em seus dedos, evocando um ar de sofisticação e riqueza. A cena se passa no dia 10 de março, o monólogo tecido por ela e as observações sobre a cena são registrados no livro desta forma:

a colunável – *Pausa*. A vontade que eu tenho é de sair de mim. Check-in, não! Vôo. Vôo para outra cabeça, outro tronco, outros membros. Por exemplo, para uma dona-de-casa-mãe-de-filhos. E somente regar as plantas e catar o arroz e dar banho nos meninos e vestir-lhes o uniforme e arrumar as merendeiras. A merendeira, esta coisa entre as coisas, óbvia, ululante: suco, biscoito, guardanapo. Eu queria ser

uma mulher óbvia, com um lenço na cabeça e chinelos no pé. *Aqui, ela, que já está cansada, chegou ao limite. Quer simplificar-se. A agenda continua, mas vai, à medida que é confrontada com o desejo, perdendo a sua “maravilha”. R, está deitada na cama, como dia 23 de janeiro.*

10 de março – a colunável

09:00 h – Reunião c/ Euclides (M.W.), 11:00 h – Zazá Bistrô ou Claude. Confirmar com David e Liliana, 13:00 h – Almoço. Checar c/ Ana o casaco/lavanderia. Passaporte e fotos de Júlia, 15:00 h – Fechar relatórios de vendas, 21:00 h – Check-in aeroporto, 23:00 h – Air France 1494. *Pausa longa para fala do Espelho. A agenda maravilhosa de novo.*

(RENNÓ e PENNA, 2008, sem numeração de página, grifos do autor)

Como visto, “Espelho Diário” carrega, desde seu longo processo de idealização e fruição, questões essenciais da construção autoficcional. A fragmentação do sujeito é um dos elementos fundantes da autoficção, e aqui se dá de maneira exacerbada, à medida que a artista assume 133 diferentes personagens: “[...] Rosângelas pelejava<sup>4</sup> para se ver no espelho, uma, cabeça-tronco-membros, mas, qual! Qual? Eram miríades! Seu espelho, um caleidoscópio: a boca de uma cabeça ia parar em outra, sobre o tronco, os mesmos membros.” (RENNÓ e PENNA, 2008, sem numeração de página).

A artista é aqui também encarada como um sujeito performático, característica que acaba por instigar a aproximação do público à sua criação, “As 133 ‘rosângelas’ são personagens-narradoras que buscam a identificação de seu próprio corpo através da possibilidade da decifração delas por parte do leitor-espectador.” (D’ANGELO, 2013, p. 167). O nome próprio da autora, Rosângela, é o elemento principal do projeto artístico, a obsessão que engatilha Rennó a produzir a obra autoficcional, característica que une todas as mulheres que dela se derivam, motivação para reunir as notícias, manipulá-las e interpretá-las posteriormente, criando as micronarrativas de cada uma das personagens; o próprio livro tem sua dedicatória destinada às Rosângelas do Brasil.

A apropriação de múltiplas identidades desenvolvida por Rosângela Rennó em “Espelho Diário”, é também a questão principal em obras autofissionais de outras artistas ao redor do mundo, como é o caso da fotógrafa e diretora de cinema estadunidense, Cindy Sherman, conhecida mundialmente por conta de suas diversas séries de autorretratos fotográficos autofissionais, nas quais trabalha questões como identidade, performance e veracidade.

---

4 “A questão da multiplicidade e da permutação de identidades manifesta-se na própria sintaxe dos textos, que subverte as regras gramaticais tanto de gênero (“a homem”) quanto de número (“Rosângelas nasceu”).” (FIGUEIREDO, 2013, p. 211).



“*Untitled Film Stills*” (1977-1980) é uma série de 70 autorretratos fotográficos, numerados de 1 a 84, construídos pela artista a partir de narrativas absolutamente ficcionais. Sherman atua como diretora, figurinista, maquiadora, cabelereira, cenógrafa, atriz e fotógrafa de cenas clichês de personagens femininas presentes na mídia, totalmente inseridas no imaginário popular por conta de veículos como Hollywood das décadas de 1950 e 1960. Por vezes, em suas fotografias, a artista explora elementos que reproduzem características visuais marcantes de determinados *gêneros* cinematográficos para se aproximar ainda mais de sua estética, como “a deriva fantasmagórica sugestiva da atmosfera de um sonho, de um pesadelo ou de um filme de horror, [...] ou o recurso ao contraste e a exploração do escuro que remontam ao filme *noir*, [...]” (RIBEIRO, 2017, p. 39).

Assim como Rennó, Cindy Sherman utiliza seu corpo, sua imagem pessoal para dar vida a dezenas de mulheres diferentes, seu processo de criação autoficcional conta com uma minuciosa seleção e elaboração de figurinos, maquiagens, perucas, próteses, adereços e cenários para construir suas personagens femininas. Por mais que a artista crie personas com elementos de caracterização mais detalhados que aqueles utilizados na construção das Rosângelas da artista brasileira, há em seus autorretratos fotográficos uma busca para que se tornem imemoráveis, quase baratos, como imagens de divulgação de filmes que acabaram sendo descartados. Os *snapshots* que Sherman simula fazer em seus autorretratos, são o que Rennó efetivamente faz ao transformar a instalação “Espelho Diário” em um livro de artista. Em “*Untitled Film Stills*”:

Tudo se passa como se fossem imagens fotográficas retiradas de filmes, dos quais elas representariam planos – fotogramas extraídos da sucessão em que se encontram na película cinematográfica – ou registros suplementares – fotografias produzidas durante as filmagens, destinadas a uso em cartazes e outras peças de divulgação ou em críticas especializadas. No entanto, as imagens não pertencem a filme algum, nem imitam fotogramas de outros filmes, como se poderia supor. [...] imagens que aparecem como fragmentos (RIBEIRO, 2017, p. 28)



Figura 2. Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #3*, 1977, Impressão em gelatina de prata, 18 x 24 cm.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56520>

Na fotografia acima (Figura 2), observando os elementos elencados para sua caracterização e aqueles dispostos na cena, é possível indicar que Sherman constrói a imagem de uma clássica dona de casa representada nos filmes. A blusa de gola alta e a peruca clara de cabelo curto e com franja são típicos da moda dos anos 60, o rosto está maquiado e mesmo o avental amarrado na cintura é de um material com certa transparência, trazendo ar um pouco mais sofisticado e talvez até sensual. Sherman está em pé, uma de suas mãos está segurando sua barriga e a outra se apoia em uma bancada onde se localizam alguns utensílios e produtos de limpeza, elementos de uma cozinha comum, que não se diferencia de nenhuma outra. Ela tem o rosto virado para a esquerda e olha para algo além da cena por cima do ombro, sua expressão, como na maioria das fotografias desta série, exprime a ambiguidade que a artista tanto anseia.

A idealização da dona de casa de Sherman que pode estar feliz, ou surpresa, ou assustada, ou curiosa, ou sedutora pode ser uma daquelas que a entediada Rosângela colunável pensa quando deseja se tornar uma mulher óbvia. Enquanto em “Espelho Diário”, as personagens acabam desenvolvendo mais suas histórias pelo fato da obra verbo-visual incluir os monólogos, aquelas criadas por Cindy Sherman têm suas narrativas praticamente encerradas em sua própria imagem, são figuras cinematográficas e ponto. O que deixa ainda mais espaços em branco para a criatividade do observador preencher, caso surja algum interesse em vê-las para além dos estereótipos retratados, proposta comum entre as obras autoficcionalis.

A ambiguidade é um elemento de grande importância para a fotógrafa e está presente no processo de construção, registro e exibição dessa série. Ela opta por construir cenas sem forte carga emotiva, preferindo posar com expressões faciais e corporais mais sóbrias, a fim de criar um ar ambíguo e misterioso, deixando que o observador se esforce em tentar decifrar as emoções abarcadas nas cenas e nas narrativas que elas insinuam. Os cenários também são escolhidos e manipulados com atenção para que não denunciem precisamente quais seriam os locais fotografados. Principalmente nas imagens ao ar livre, Sherman preocupa-se em eleger áreas com construções e outros detalhes da arquitetura mais genéricos. Sua escolha em numerar as fotografias, de 1 a 84<sup>5</sup>, ao invés de nomeá-las com títulos verbais também é intencionalmente feita com o objetivo de não dar dicas ao espectador, deixando a série mais ambígua e aberta a diferentes leituras.

É digno de nota a observação de que as personagens femininas concebidas e registradas por Sherman raras vezes são identificadas a partir de suas profissões, característica comum entre as Rosângelas secretárias, delegadas, artistas, etc. O universo de “Untitled Film Stills” é o universo midiático de uma sociedade patriarcal, que tem, muito bem definidos, seus estereótipos de feminilidade, que acabam transparecendo, como afirma André Rouillé, as frustrações de mulheres que estão sob a “dominação de um olhar-poder” estritamente masculino. “Trata-se de um inventário de estereótipos da solidão e das frustrações da mulher ocidental pós guerra [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 372).

Mesmo que a fotógrafa afirme não ter conscientemente pensando nas questões políticas de gênero que se depreendem de sua série, “A partir de uma perspectiva feminista, a série de Sherman pode ser interpretada como uma crítica do ‘olhar masculino’ que marca a experiência cinematográfica dominante, impondo ao corpo feminino a condição de objeto do olhar, e não de sujeito [...]” (RIBEIRO, 2017, p. 44). As múltiplas personagens são então retratadas partindo desses produtos presentes no imaginário midiático e popular: a sedutora *femme fatale*, a garota em fuga, a dona de casa entediada, entre outras.

Concluindo e retomando em resumo o que foi visto ao decorrer do presente trabalho, é possível afirmar que “Espelho Diário” de Rosângela Rennó e Alícia Duarte Penna e “Untitled Film Stills” de Cindy Sherman podem ser entendidas como produções autoficcionalizadas que se desenvolvem para além do âmbito da literatura e que abordam questões essenciais ao conceito dubrovskiano, como: a fragmentação, exacerbada nos dois casos, tanto do sujeito quanto da produção artística, a ficcionalização de si, a qualidade performática que envolve a obra e o processo de criação do autor, o convite para que o observador se engaje, questione e preencha lacunas deixadas pelo autor, os jogos com diferentes níveis de veracidade, referencialidade e manipulação.

---

5 “O que explica a discrepância entre o número de imagens e sua numeração é a existência de uma lacuna – não existem as imagens de número 66 a 81 – e de um desdobramento – há uma imagem de número 27 e outra de número 27b. O procedimento de numeração decorre, em parte, da necessidade de identificar as imagens nas exposições, e não obedece a qualquer cronologia.” (RIBEIRO, 2017, p.27)

Além disso, ambas envolvem as especificidades que Eurídice Figueiredo aponta como sendo particulares às autoficções de autoria feminina: a tendência a voltar-se muito mais às angústias, às dores e às decepções do que às glórias ou ao prazer da personagem; a utilização de duplos (nesses casos, múltiplos) de si para levantar questões inerentes, principalmente, às mulheres, que ainda são tidas como tabus na sociedade, e a forma com que a mídia olha, se apropria e reproduz os corpos, as vivências e os sofrimentos femininos.

## Referências

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo y la autoficción**. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). **Escritas do eu: introspecção, memória e ficção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

D'ANGELO, Biagio. **Fragmentos de um discurso cotidiano. A estética fotográfica em Espelho Diário de Rosângela Rennó**. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). **Escritas do eu: introspecção, memória e ficção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção**. Rio de Janeiro: EdUE RJ, 2013.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. [Tese de doutorado] - Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

LIMA, Bruno. **Eu: itinerário para a autoficção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

RENNÓ, Rosângela; PENNA, Alícia D. **Espelho Diário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial de São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza, **A imagem como experiência em Untitled Film Stills**. 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/30959/71562>  
Acesso: 31 mar. 2021.

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

## Sobre a autora

**Brígida Duarte de Oliveira Medeiros** é mestra na linha de Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília - PPG VIS/UnB (2019). Bacharela em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília (2016). Desenvolve pesquisa em Teoria e História da Arte com ênfase nas relações entre arte e literatura, nas produções de autoficção e autorretrato e na obra da artista mexicana Frida Kahlo.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/2075916087742031>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1253-1362>

Recebido em: 26-02-2021 / Aprovado em: 16-04-2021

## Como citar

MEDEIROS, Brígida Duarte de Oliveira. (2021). A autoficção e suas aproximações com Rosângela Rennó e Cindy Sherman. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 129-141, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59511>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.