

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS

Henrique do Nascimento Gambi

Entre o inconfessável e o indizível: autobiografia e autorretrato em *Aveux non avenus*, de Claude Cahun

Belo Horizonte
2015

Henrique do Nascimento Gambi

**Entre o inconfessável e o indizível: autobiografia e autorretrato em
Aveux non avenues, de Claude Cahun**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos Literários da Faculdade de Letras da
UFMG como requisito para a obtenção do título de
Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex
Área de concentração: Teoria da Literatura e
Literatura Comparada
Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e mídias

Belo Horizonte
Faculdade de Letras - UFMG
2015

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C132a.Yg-e Gambi, Henrique do Nascimento.

Entre o inconfessável e o indizível [manuscrito] : autobiografia e autorretrato em *Aveux non avenues*, de Claude Cahun / Henrique do Nascimento Gambi. – 2015.

182 f., enc.: il., color., p&b.

Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 175-182.

1. Cahun, Claude, 1894-1954. – *Aveux non avenues* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Autobiografia– Teses. 3. Imagem e escrita – Teses. 4. Colagem – Teses. 5. Arte e literatura – Teses. I. Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título. CDD: 843.8



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Entre o inconfessável e o indizível: autobiografia e autorretrato em "Aveux non avenues", de Claude Cabun*, de autoria do Doutorando HENRIQUE DO NASCIMENTO GAMBI, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.a. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG - Orientadora

Prof.a. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção - FALE/UFMG

Prof.a. Dra. Paula Glenadel Leal - UFF

Prof.a. Dra. Luci Maria Dias Collin - UFPR

Prof.a. Dra. Myriam Cortêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2015.

Agradecimentos

Diversas pessoas contribuíram com esta pesquisa. A elas devo a gratidão por ter conseguido realizar esta jornada.

Primeiramente, devo agradecer aos meus pais, José e Maria, pelo incansável apoio, sempre presentes nos momentos mais difíceis. A eles devo todo respeito e gratidão.

Agradeço aos meus irmãos, Lillian e Marcelo, pela sorte de tê-los ao meu lado.

Aos meus avós, Antônio e Alayde pela presença constante em minha vida.

Devo um agradecimento especial à Márcia Arbex, pela seriedade e dedicação a essa pesquisa. Pela amizade construída durante minha vida acadêmica.

Aos professores Teodoro Rennó, Silvana Pessoa, Paula Glenadel e Luci Collin, que aceitaram participar da banca de defesa. As críticas e sugestões fizeram esta tese avançar em diversos pontos.

Ao professor Élcio Cornelsen pelas palavras de apoio e de motivação.

Aos amigos, André e Letícia, Sergio, Thiago, Angélica e Paulo, pelas conversas agradáveis em todas as oportunidades.

Ao professor Jean-Pierre Montier, que acolheu este trabalho durante o período de doutorado sanduíche na Université Rennes 2.

À professora Andrea Oberhuber, da Universidade de Montreal, pelas indicações de leitura e de novos caminhos para a pesquisa.

Ao Quarentena, pela amizade que resiste ao tempo.

À CAPES, cujo apoio financeiro permitiu a realização desta pesquisa.

Resumo

Esta pesquisa tem como proposta analisar o livro *Aveux non avenues* (1930), de Claude Cahun, cujo caráter paradoxal pode ser notado já a partir do título: são confissões improcedentes. O livro é composto por uma multiplicidade de gêneros que constituem a parte textual, tais como relatos oníricos, diálogos dramatizados e aforismos que possuem como tema a própria Claude Cahun. Uma parte visual, constituída por fotocollagens, complementa o jogo de velar / desvelar da artista. Partimos da hipótese que os recursos textuais e visuais utilizados pela autora são uma forma de criar um sujeito polimorfo, constantemente reinventado, recursos que foram analisados a partir de seu diálogo com dois gêneros: a autobiografia e o autorretrato. Apresentamos a biografia da autora e sua entrada na vida literária. Discutimos as teorias autobiográficas com o intuito de verificar as particularidades de *Aveux non avenues* com relação ao gênero. Discutimos a fotocollagem e a maneira pela qual Claude Cahun fizera uso desse procedimento. Analisamos o autorretrato como um espaço de indefinições gerado a partir de elementos associados ao polimorfismo. Em *Aveux non avenues*, a artista se coloca como objeto de perplexidade, em constante metamorfose, e nesse processo de autoinvenção procede a uma contínua subversão de sua própria representação.

Palavras-chave: Claude Cahun, autobiografia, autorretrato, fotocollagem, fotoliteratura.

Abstract

This research aims to analyze Claude Cahun's novel *Aveux Non Avenus* (1930), whose paradoxical character can be noticed in its title: unfounded confessions. The novel consists of a multiplicity of genres that make up the textual part, such as dreamlike accounts, dramatized dialogues and aphorisms, having its theme as Claude Cahun herself. A visual part, made up of photocollages, complements the veil/unveil game of the artist. It is hypothesized that the textual and visual resources used by the author are a way of creating a continuously reinvented multiform subject. These resources were analyzed from her dialogue with two genres: the autobiography and the self-portrait. The biography of the author and her entry into the literary life are presented. Autobiographical theories are discussed in order to verify the peculiarities of *Aveux Non Avenus* in relation to the genre. Photocollages and the way Claude Cahun made use of this procedure are discussed. The self-portrait as a space of no definition generated from elements associated to multi-forms is analyzed. The artist positions herself as an object of perplexity, in constant metamorphosis, and in this process of self-invention she brings about a continuous subversion of her own representation.

Keywords: Claude Cahun, autobiography, self-portrait, photocollage, photoliterature.

Résumé

Ce travail de recherche a pour but d'analyser le livre *Aveux non avenues* (1930), de Claude Cahun, dont le caractère paradoxal peut être remarqué dès le titre: *Aveux non avenues*. Le livre est constitué d'une multiplicité de genres qui composent la partie textuelle, tels que des récits de rêves, des dialogues dramatisés et des aphorismes, ayant comme thème Claude Cahun elle-même. Une partie visuelle, constituée par des photocollages, complète le jeu de voilement / dévoilement de l'artiste. Nous sommes partis de l'hypothèse que les procédés textuelles et visuelles utilisés par l'artiste sont une façon de créer un sujet polymorphe, constamment réinventé. Ces éléments ont été analysés à partir du dialogue avec deux genres: l'autobiographie et l'autoportrait. La biographie de l'artiste et sa rentrée dans la vie littéraire sont présentées dans le premier chapitre. Les théories autobiographiques sont discutées afin de vérifier les particularités d'*Aveux non avenues* par rapport au genre. Nous avons ensuite analysé le procédé du photocollage et la façon dont Claude Cahun a employé cette technique. L'autoportrait comme un espace d'indéfinition généré à partir d'éléments liés au polymorphisme est étudié dans le dernier chapitre. L'artiste se présente comme un objet de perplexité, en constante métamorphose, et dans ce processus d'autoinvention, elle subvertit continuellement sa propre représentation.

Mots-clé: Claude Cahun, autobiographie, autoportrait, photocollage, photolittérature.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1: As maneiras de se mostrar uma vida	
1.1 Lucy se torna Claude	19
1.2 A Entrada na vida literária	24
Capítulo 2: “Autobiografia” em Claude Cahun, <i>faute de mieux</i>	
2.1 <i>Aveux non avenues</i> : uma autobiografia sonhada	29
2.2 <i>Aveux non avenues</i> : escrita de um mosaico.....	36
2.3 A escrita de si entre a experiência e o mito.....	41
2.4 Biografemas e a tendência à dissolução.....	47
2.5 Autoficção, autofabulação e nova autobiografia.....	53
Capítulo 3: A foto (colagem): o jogo das aparências	
3.1 A fotoilustração: entre texto e imagem.....	66
3.2 <i>Aveux non avenues</i> e <i>Nadja</i> : o dispositivo analítico e sintético na colagem.....	77
3.3 A utilização política da fotocolagem.....	88
3.4 A técnica fotográfica na investigação do corpo-máquina.....	93
3.5 A poética da colagem.....	100
Capítulo 4: Autorretrato: espaço de indefinições	
4.1 Autorretrato entre os mitos de Narciso e Mársias.....	111
4.2 Claude Cahun e sua <i>poupée</i>	122
4.3 O autorretrato fotográfico e o polimorfismo do sujeito.....	128
4.4 Claude Cahun e o conceito de mascarada.....	141
4.5 O espelho deformante	152
4.6 Retorno ao retrato de infância.....	160
Conclusão	168
Referências Bibliográficas	175

Lista de ilustrações

Figura 01: Capa do livro <i>Aveux non avenues</i>	35
Figura 02: “seus olhos de avenca...”	80
Figura 03: Fotocolagem V <i>Aveux non avenues</i>	84
Figura 04: <i>Autoportrait ou l’écriture automatique</i>	94
Figura 05: Fotocolagem VII <i>Aveux non avenues</i>	96
Figura 06: Fotocolagem IV <i>Aveux non avenues</i>	108
Figura 07: <i>George Gisze</i> (1532).....	112
Figura 08: Fotocolagem VIII <i>Aveux non avenues</i>	125
Figura 09: <i>Frontière humaine</i>	133
Figura 10: Capa do livro <i>Frontières humaines</i> , de Ribemont-Dessaignes.....	135
Figura 11: <i>Que me veux-tu?</i>	135
Figura 12: Fotocolagem III <i>Aveux non avenues</i>	139
Figura 13: Claude Cahun no papel de <i>Elle</i>	147
Figura 14: Fotocolagem IX <i>Aveux non avenues</i>	151
Figura 15: Fotocolagem prólogo.....	152
Figura 16: Fotocolagem II <i>Aveux non avenues</i>	158
Figura 17: Retrato de infância.....	163
Figura 18: Fotocolagem I <i>Aveux non avenues</i>	165

Introdução

“Imaginer que je suis un autre”.¹ Essa frase parece resumir bem o projeto literário e artístico da escritora francesa Claude Cahun. A constante reinvenção de si é um tema recorrente tanto em suas obras escritas quanto visuais. Esta tese visa traçar os elementos utilizados por Claude Cahun em sua radical pesquisa com a autoimagem.

O primeiro livro publicado por Claude Cahun foi *Vues et visions*, em 1914, sob o pseudônimo de Claude Courlis. Essa primeira obra literária é composta de cinquenta textos breves divididos em vinte e cinco capítulos. Portanto, cada capítulo possui duas narrativas, apresentadas de forma espelhada, sendo que cada uma dessas narrativas representam dois diferentes espaços e tempos: uma delas se passa na região do Le Croisic, em 1912, enquanto a segunda se situa na Antiguidade. Os textos recebem, em seu contorno, desenhos feitos por Suzanne Malherbe, que frequentou, a partir de 1918, o curso de Belas-Artes de Nantes, tendo estudado desenho, escultura e pintura.

Foi também por volta de 1917 que o pseudônimo Claude Cahun aparece associado à produção literária e visual de Lucy Schwob. A escolha aconteceu devido a dois fatores: o primeiro deles, por conta da ambiguidade do nome Claude que, em francês, pode ser usado tanto no gênero masculino, quanto no feminino. Essa escolha, como veremos durante este trabalho de pesquisa, está alinhada ao desejo da artista de recusar classificações e generalizações que possam limitar o indivíduo a determinadas categorias. O segundo motivo dessa escolha se refere ao sobrenome de sua avó paterna: Mathilde Cahun. O sobrenome “Schwob” já era associado ao seu famoso tio Marcel Schwob, escritor simbolista bastante conhecido à época.

Durante os anos de 1920, Claude Cahun publica uma série de historietas que, em seu conjunto, foi intitulada de *Heroïnes*. Essas pequenas histórias foram publicadas em 1925 pelo jornal *Mercure de France*. Trata-se de uma releitura de personagens históricas, bíblicas e mitológicas, cujas histórias sofrem desvios de acordo com um espírito mais vanguardista. As histórias são carregadas de ironias e subversões do texto original, nas quais sobressaem críticas à sociedade conformista da época. A influência que podemos citar para a redação de tais histórias seria justamente o livro *Vidas*

¹ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.66. (“Imaginar que sou um outro”). Todas as traduções para o português foram realizadas pelo autor desta tese, salvo quando há menção contrária.

imaginárias, de seu tio Marcel Schwob. De fato, parece ter sido essa figura familiar uma espécie de herói literário que deveria ser emulado. Apesar de não ter conhecido pessoalmente seu tio, sua obra parece ter servido de modelo para Claude Cahun.

Mas será o livro *Aveux non avenues*, publicado em 1930, sua obra mais complexa, aquela que reúne, de certo modo, todos os recursos que foram sendo desenvolvidos ao longo de sua carreira, além de ser complementado por uma parte visual, composta de fotomontagens realizadas em parceria com Suzanne Malherbe. Será esse o principal objeto de pesquisa desta tese. Trata-se de um livro totalmente centrado na figura de si, na impossibilidade de circunscrever os domínios do sujeito.

Aveux non avenues se afasta do tradicional paradigma de uma literatura autobiográfica. De fato, podemos considerar o livro como sendo uma “autobiografia imaginária” ou “autobiografia sonhada”, onde o referencial que aparece disperso no texto deve ser decifrado. Há no texto, diversas referências sobre sua vida, episódios como a gradativa instabilidade mental de sua mãe, seu encontro com o pescador Bob na Ilha de Jersey e cartas que são inseridas em *Aveux non avenues*, contendo datas e locais de sua escrita. Podemos então situar esses fatos para além de uma narrativa ficcional, associando-a a uma escrita de si. Por outro lado, há uma série de aforismos, diálogos dramatizados em torno de figuras mitológicas, constantes referências a jogos especulares e aparências, de negativas que acontecem no mesmo fôlego em que são afirmadas.

Aveux non avenues, portanto, é construído sobre este paradoxo, em que é estabelecido um jogo de mostrar / esconder a identidade da autora. Além desse fator, há dez fotocolagens inseridas na obra, geralmente construídas a partir de retratos e autorretratos da própria Cahun, o que poderíamos já considerar um agenciamento de sua própria história pessoal, uma vez que o procedimento da colagem está associado a uma maior liberdade de criação por parte do artista. A técnica permite, então, que Claude Cahun decomponha e recomponha algumas imagens fotográficas que realizou ao longo de sua vida. Do ponto de vista estético, a fotografia permite que se mantenha uma relação mais estreita com o referente devido ao seu caráter indicial.

A hipótese desta pesquisa reside no fato de considerarmos os recursos textuais e visuais utilizados pela autora como forma de criação de um poliformismo do sujeito. Assim, a estrutura fragmentada do livro, formada por minicontos, relatos oníricos e aforismos, segue o ritmo das fotocolagens na apresentação de um sujeito em perpétua mutação.

Com esses dados em mente, podemos, neste momento, apresentar a divisão desta tese. A pesquisa está dividida em quatro capítulos: no primeiro, "As maneiras de se mostrar uma vida", apresentamos a biografia da autora, cuja finalidade é não só apresentar uma autora pouco conhecida no meio acadêmico brasileiro, mas ainda destacar alguns dados que podem ser verificados pela leitura de *Aveux non avenues*. Esse procedimento tem como objetivo colocar em marcha a discussão sobre teorias que tratam da escrita autobiográfica. Como afirmamos anteriormente, diversos episódios da vida da autora podem ser aferidos da leitura de *Aveux non avenues*. Esse efeito foi notado no prefácio original da obra, escrito pelo crítico e escritor Mac Orlan: "Commenter ce livre d'une façon trop précise serait presque de l'indiscrétion"². Ao mesmo tempo, o crítico não deixa de apontar que o livro é também dedicado à palavra "aventura".

O caráter aventureiro da obra, apontado por Mac Orlan, pode nos conduzir ao valor de experimento com sua própria identidade que a autora destaca em *Aveux non avenues*. Ao nos determos no título, percebemos que a palavra "confissão" ("Aveux") é acompanhada de sua negativa ("non avenues"), esvaziando a promessa feita anteriormente. O procedimento é característico da escrita do livro, repleta de expressões que terminam em reticências ou em sua própria negativa. A escrita dessas "confissões" não terminará por enquadrar a história de um sujeito, nem se desdobrará cronologicamente, como tentamos demonstrar no capítulo 2, "Autobiografia em Claude Cahun, *faute de mieux*."

Esse fator nos levou a considerar a teoria do "autorretrato literário", tal como é discutida por Michel Beaujour em seu livro *Miroir d'encre*: "Le présent d'un Moi, la présence à soi, dont on pouvait naïvement penser qu'ils constituaient le sujet illusoire de l'autoportrait, n'en sont que le leurre ou l'envers"³. A definição de um sujeito que se apresenta antes como ilusório, rumo a uma dissolução ou a um jogo especular que resulta em uma multiplicidade do "Eu" que escreve, parece adequada para definir o sujeito cahuniano em *Aveux non avenues*, sujeito sempre envolto em imagens recorrentes que permeiam toda obra: a máscara e o espelho, por exemplo, que apontam para o seu caráter artificial.

² ORLAN. "Préface". In: CAHUN. *Aveux non avenues*, p.III ("Comentar esse livro de maneira muito precisa seria quase uma indiscrição").

³ BEAUJOUR. *Miroirs d'encre*, p.13. ("O presente de um Eu, a presença de si, que podíamos ingenuamente pensar que constituíam o sujeito ilusório do autorretrato, são apenas um engodo ou seu avesso").

A própria autora não deixa de alertar o leitor, ou melhor, as leitoras, em uma de suas epígrafes, sobre o caráter artificial que recobre sua escrita: “Qu’il me soit permis d’avertir les jeunes imprudentes: voir le piège n’empêche pas de s’y laisser prendre et cela double le plaisir”⁴. Mas como é constituída essa armadilha em *Aveux non avenues*? Justamente pelo paradoxo sobre o qual é construído: um livro que trata apenas de si, de um sujeito que tem como característica o polimorfismo, que refrata qualquer tentativa de apreensão, em mutação perpétua, que conduz o tempo todo à pergunta “Quem é Claude Cahun?”. Essa variação pode ser acompanhada nas imagens que compõem o livro, como demonstraremos no quarto capítulo da tese. As fotocolagens foram realizadas a partir de fotografias, sobretudo autorretratos, da própria artista. Há imagens em que ela aparece quando criança, com fantasias teatrais, com os cabelos raspados, de maneira serial com diversas expressões. Para abordar essa multiplicidade e fragmentação de si, lançamos mão do conceito de polimorfismo, que permite à Claude Cahun expressar diversas manifestações de sua identidade: “Le polymorphisme donne au sujet la possibilité d’apparaître sous la forme de toutes les identités qu’il porte en lui, d’extérioriser ses multiples dimensions”⁵.

No terceiro capítulo da tese, trataremos da relação entre a fotografia, a literatura e a colagem.

Paul Edwards, em seu livro *Soleil noir*, propõe três categorias para enquadrar a relação entre fotografia e literatura em uma obra. São elas: a fotoficção (*la photo-fiction*), a fotoideia (*la photo-idée*) e a fotoilustração (*la photo-illustration*). Dessas categorias, foi a “photo-illustration” que serviu de subsídio para abordar as imagens presentes em *Aveux non avenues*, já que é associada à apropriação de fotografias para ilustrar um texto, reverberando e complementando algumas de suas ideias.

Esse ponto de partida, entretanto, será considerado com algumas restrições. A primeira delas diz respeito à possibilidade de a imagem iluminar determinados aspectos do texto. De fato, as imagens que são inseridas no início de cada capítulo seguem o padrão do jogo estabelecido por Claude Cahun em sua parte textual, ou seja, são lacunares e fragmentadas, com um alto grau de heterogeneidade. Também percebemos nas fotocolagens, a constante presença de espelhos e máscaras, que contribuem para o

⁴ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.55. (“Que me seja permitido alertar as jovens imprudentes: perceber a armadilha não impede de se deixar capturar por ela e isso redobra o prazer”).

⁵ BARON. “Le polymorphisme de Claude Cahun ou laisser parler l’autre en soi”, p.148. (“O polimorfismo dá ao sujeito a possibilidade de aparecer sob a forma de todas as identidades que carrega em si, de exteriorizar suas múltiplas dimensões”).

polimorfismo do sujeito que é ali apresentado. Mas a relação não é direta. Entre a imagem e o texto há um labirinto a ser seguido pelo leitor / espectador.

Texto e imagem constituem esse labirinto repleto de enigmas. As fotocollagens não esclarecem os segredos encontrados no texto, mas, antes, reforçam o sentimento de desorientação no leitor. Assim, a relação entre texto e imagem não é restrita a determinado trecho, mas deve ser encontrada em diferentes momentos da narrativa ou mesmo dispersa pelo relato. Cabe ao leitor a tentativa de decodificação desses enigmas.

A segunda restrição que deve ser feita em relação à classificação de Paul Edwards diz respeito ao emprego de fotocollagens, e não de fotografias, para a ilustração de *Aveux non avenues*. Isso nos conduziu a novos questionamentos sobre a inserção das fotocollagens, sobre suas características e efeitos sobre o livro. Qual o resultado desse procedimento em uma obra que trata da representação de si? Nesse sentido, cotejamos *Aveux non avenues* com *Nadja*, de André Breton, que também trata da questão fundamental: “Quem sou?”. O livro do autor surrealista tem como característica a presença de fotografias, não apenas para evitar as descrições, como afirma em seu prefácio, mas também para atestar o acontecido, ou seja, as imagens aparecem com sua carga indicial. O fato de incorporar fotografias em uma autobiografia pode ser um apelo ao real, ao caráter de testemunho da imagem fotográfica, já que esse procedimento atestaria a existência de alguns elementos ou personagens que aparecem no relato. O que se destaca em *Nadja*, entretanto, é a presença de apenas uma colagem, justamente associada à personagem mais extraordinária de todo o relato: Nadja. Questionaremos os resultados de tal escolha, comparando com os procedimentos da fotocollagem em *Aveux non avenues*.

Como forma de apontar as diferenças entre os procedimentos adotados por Claude Cahun e André Breton, lançamos mão do livro *Dispositifs / Dislocations*, de Olivier Quntyn. Segundo o crítico, a colagem pode se apresentar sob duas formas: analítica ou sintética. Discutimos esses conceitos e os aplicamos em ambas as narrativas para destacar as diferenças que recobrem *Nadja* e *Aveux non avenues*, no que diz respeito à construção de uma narrativa de si.

A partir desse ponto, ampliamos a discussão sobre a colagem por ser o principal procedimento visual utilizado em *Aveux non avenues*. Quais as origens e usos em relação às vanguardas? Quais os efeitos em se aplicar esse procedimento em tal narrativa? Foram essas questões que guiaram essa etapa da pesquisa. Destacamos dois momentos distintos em que o procedimento esteve em voga com mais impulso: o dadaísmo

berlinense e sua mensagem política e o surrealismo e sua incansável busca pela centelha poética. Apontamos de que maneira Claude Cahun fizera uso dessas duas searas, na esteira de John Heartfield e de Max Ernst, respectivamente.

No primeiro caso, da mensagem política que se confunde com o procedimento estético, Claude Cahun se utiliza da técnica como forma de subversão durante a participação da Resistência contra os nazistas na Ilha de Jersey. A artista teve contato com a obra de John Heartfield, considerado um dos expoentes do movimento na Alemanha e tido como um dos criadores da colagem dadaísta, em 1935.

Durante a Resistência na Ilha de Jersey, Claude Cahun e Suzanne Malherbe criaram um alter ego denominado “Der Soldat ohne Namen” para assinar as pequenas mensagens que eram veiculadas através de diversos materiais cuidadosamente abandonados em bares, pequenos objetos descartados pela tropa nazista ou mesmo artigos confeccionados pelas artistas. Destacaremos a semelhança entre essa atitude política e a criação de *personas* em suas obras, investigando de que maneira a criação de um alter ego em uma situação de perigo e resistência convergiriam com sua estética pessoal.

No segundo caso, no da utilização da colagem em seu cunho mais poético, Claude Cahun teve influência de Max Ernst. Esses pontos foram desdobrados no contexto da pesquisa no Capítulo 3, sobretudo no que diz respeito à construção de uma identidade através da colagem. Essa maneira de se apresentar, ou seja, através da colagem de fragmentos, colocando em relevo a multiplicidade de conflitos em uma única imagem, parece ser o modelo privilegiado por Claude Cahun, o que ainda se alinharia ao conceito de polimorfismo, tal como destacamos anteriormente.

Por ser o gênero privilegiado por Claude Cahun, o autorretrato será o tema privilegiado no quarto capítulo desta pesquisa, "Autorretrato: espaço de indefinições". Faremos um breve percurso histórico do gênero retrato para o surgimento do autorretrato, apontando as consequências dessa transição, e destacamos o Renascimento como o período em que a representação do próprio artista por sua obra visual se torna mais corrente. Comentamos, ainda, sobre a retomada dos mitos de Narciso e de Mársias e sobre sua aproximação com o artista que contempla sua imagem, tal como foi proposto por Yves Calmégane em seu livro *Histoires de moi*.

O desenvolvimento do gênero autorretrato é resultado de uma mudança de perspectiva sobre o estatuto do artista durante esse período. Representante de uma arte mais intelectualizada e que requer habilidades diferenciadas, o artista se distancia do

artesão. Outro fator sobre o qual nos detemos, diz respeito ao desenvolvimento do espelho plano em Veneza, nessa mesma época, instrumento que ainda ocupava uma posição ambígua em relação à cultura daquele período. Se foi dada ao artista a possibilidade de se contemplar com mais clareza, a figura do espelho não deixou de oscilar entre um polo positivo, associado ao autoconhecimento, e de um polo mais próximo dos vícios, sobretudo do orgulho e da vaidade. Por ser um dispositivo recorrente em *Aveux non avenues*, tanto na parte textual quanto na parte visual, haverá uma discussão mais detida sobre esse instrumento e suas implicações: “Il accumule les surfaces réfléchissantes, les globes, les boules de verre, les miroirs et les vitres. Tout ce qui est en verre trouve grâce aux yeux de Claude Cahun”⁶. Leperlier ainda destaca o trabalho de produção do vidro como um processo associado à metamorfose, em que a matéria vai se formando de acordo com o desejo de seu fabricante. Portanto, temos aí dois temas caros ao imaginário cahuniano: a metamorfose e os reflexos especulares que servem como meio de investigação da autoimagem.

É nesse ponto da tese que colocamos em discussão o único autorretrato da artista publicado em vida. Foi em 1930, no número 5 da revista *Bifur*, que apareceu a imagem intitulada *Frontières humaines*. Nela, a artista se apresenta de cabelos raspados, olhar oblíquo e sem um gênero definido, uma androginia que aparece em diversos momentos de *Aveux non avenues*. O mais impressionante na imagem, entretanto, é a forma do crânio da artista que se mostra alongado através do truque ótico da anamorfose. O procedimento é discutido no livro *Les perspectives dépravées – anamorphoses*, de Jurgis Baltrusaitis, em que o crítico associa esse jogo ótico a um mundo de particularidades, um subterfúgio onde tudo pertence ao domínio das particularidades monstruosas e deformantes. A anamorfose propicia um contexto em que o real é eclipsado por um mundo de aparências.

Como comentamos anteriormente, os fatos são apenas pontos de partida para Claude Cahun especular sobre sua aventura interior. É nessa medida que, ainda no quarto capítulo, nos detemos em cada um dos dispositivos que compõem a rede textual e visual de *Aveux non avenues*. Após o espelho, analisamos os jogos de mascarada promovidos pela artista, partindo de seu ensaio “Carnaval en chambre”, publicado pela revista *La ligne de coeur* em 1926. Trazemos ainda à discussão o ensaio “Feminilidade como máscara”, de Joan Rivière, publicado em 1929, no qual a psicanalista realiza uma

⁶ LEPELIER. *L'Exotisme intérieur*, p.352. (“Ele acumula as superfícies reflexivas, os globos, as bolas de cristal, os espelhos e as vidraças. Tudo que é de vidro agrada Claude Cahun”).

análise do papel da mulher na sociedade dos anos de 1920, sobretudo de mulheres que desempenham funções que eram tidas por masculinas, tal como a da intelectual acadêmica, por exemplo. Para Rivière, essas mulheres assumiam “máscaras” de feminilidade para desviar a atenção de seu entorno do verdadeiro papel que estavam desempenhando, como forma de defesa de sua própria posição. Essa discussão nos conduziu ao questionamento sobre a função das artistas no contexto do surrealismo. A mulher geralmente esteve associada a estereótipos tais como a mulher-vidente, a mulher-criança e mesmo a *femme fatale*, nas obras surrealistas. Mas qual o verdadeiro impulso de criação dessas artistas durante sua participação no surrealismo? Três vias principais parecem abertas para esse questionamento: a artista pode assumir uma imagem que a vincula a um desses estereótipos, desempenhando aquilo que dela é esperado; a artista joga com os estereótipos, produzindo paródias sobre essas expectativas ou, ainda, abandona essas imagens e segue seus próprios impulsos independentemente.

Claude Cahun se torna uma figura emblemática nesse aspecto, pois a artista não hesita em assumir figuras monstruosas e estranhas através de sua perpétua metamorfose. Foi esse o caso, por exemplo, em seu único autorretrato publicado em vida, como discutimos anteriormente. Através de suas fotomontagens, presentes em *Aveux non avenues*, a combinação de diversos autorretratos, aliados a imagens grotescas do corpo, Claude Cahun produz figuras híbridas e andróginas colocando em questão seu próprio corpo como arena de experimentação. Identidade, para a artista, significava algo fluido e assumido de acordo com o momento. Neste sentido, sua participação em grupos de teatros de vanguarda da época, tais como o Grupo Plateau, propiciou à artista o contato com diferentes experiências e deu origem a diversos autorretratos inseridos em fotomontagens presentes em *Aveux non avenues*. O caráter artificial das máscaras, a possibilidade que esse objeto propicia de criar uma outra identidade seduzia Claude Cahun. Daí esse elemento perpassar diversos momentos da narrativa de *Aveux non avenues*.

Portanto, esta pesquisa visa traçar os elementos que geram um espaço de indefinições e possibilitam o jogo de mostrar / esconder de Claude Cahun.

Capítulo 1: As maneiras de se mostrar uma vida

1.1. Lucy se torna Claude

A obra de Claude Cahun caiu em uma espécie de ostracismo após sua morte em 1954. A retomada crítica de seu trabalho se inicia com algumas exposições de suas fotografias, por exemplo, em *L'amour fou: photography and surrealism*, que aconteceu na Corcoran Gallery of Art, em Washington, em 1985 e na Zabrieskie Gallery, Nova Iorque, no início dos anos de 1990. Na França, François Leperlier publica uma biografia crítica sobre a artista em 1992 e, em 1995, a exposição *Claude Cahun: photographe*, no Musée d'Art de la Ville de Paris, sugere comparações entre as fotografias de Claude Cahun com as de fotógrafos e artistas que participaram do movimento surrealista, tais como Man Ray e Hans Bellmer.

Apesar de a redescoberta da obra de Claude Cahun ter sido feita a partir de suas fotografias, a artista se dedicou, na maior parte de sua vida, a atividades literárias, tais como a redação de ensaios, traduções e artigos em jornais. Apenas uma imagem fotográfica foi publicada durante sua vida: um autorretrato na revista vanguardista *Bifur*. Claude Cahun ainda publicou três livros em vida: *Vues et visions* (1914), *Heroïnes* (1925) e *Aveux non avenues* (1930), além de um panfleto político, *Les Paris sont ouverts* (1934). Além dessa produção, ainda há duas autobiografias inacabadas, *Confidences au miroir* e *Le muet dans la mêlée*, que foram publicadas apenas em uma compilação de suas obras, intitulada *Écrits*, e estabelecida por François Leperlier em 2002.

Claude Cahun é um dos pseudônimos de Lucy Renée Schwob, nascida em Nantes, em 1894. Seu pai, Maurice Schwob, era proprietário de um influente jornal progressista à época, *Le Phare de la Loire*. Tal fato contribuiu para que a artista, desde sua juventude, travasse contato com um seleto grupo de escritores e jornalistas. Além desse círculo privilegiado, a escritora ainda se serviu do jornal de seu pai para publicar seus primeiros artigos, geralmente sobre moda, entre os anos de 1913 e 1914. Esses primeiros artigos foram ilustrados com desenhos de Suzanne Malherbe.

Na esfera familiar, a vida da artista foi marcada por uma série de incidentes turbulentos. Maurice Schwob vivia ocupado com a condução do jornal e em trabalhos de edição durante a maior parte do dia. A mãe de Claude Cahun, Marie Antoinette

Courbebaisse, foi hospitalizada diversas vezes durante a infância de Claude Cahun, devido a recorrentes distúrbios mentais. A imagem materna foi uma importante influência nos escritos da artista, uma figura que causava, ao mesmo tempo, terror e curiosidade, e que aparecia como um enigma a ser decifrado: “Claude Cahun elle-même plaça la relation maternelle sous le signe récurrent d’une *énigme* irréductible”⁷. No livro *Confidences au miroir*, Claude Cahun relata uma dessas experiências:

Les circonstances de ma petite enfance, le procès Dreyfus, l’obsédante absence de ma mère, traitée en “aliénée”, considérée par les siens – par sa mère et sa soeur – comme une honte qu’il convient de cacher au “monde”, le merveilleux et consternant mystère de ce que les adultes nommaient ses “crises”, le déchirement de lui être arrachée, rendue pour en être séparée de nouveau.⁸

Após essas sucessivas recaídas, Marie Antoinette foi finalmente internada em uma clínica parisiense e, em 1928, há uma última tentativa de um reencontro entre Cahun e sua mãe. Acompanhada de um engenheiro amigo da família, Claude Cahun espera verificar seu estado de saúde, mas impedida de encontrá-la pelo psiquiatra responsável pela internação, a artista teve a oportunidade de descobrir que ela havia sido removida para a casa de um tio e que havia morrido semanas depois:

Quelques années plus tard j’appris que Georges, légalement son tuteur, l’avait fait sortir de la maison de santé – mais qu’elle était morte chez lui quelques semaines plus tard... Je ne la revis qu’alors... morte – méconnaissable presque: convulsée... Mon souvenir d’elle vivante était l’expression d’une insouciant gaité quase enfantine... *riant à travers ses pleurs*, même au cours de ses crises”⁹.

Essas crises de Marie Antoinette causaram uma profunda impressão não só em Claude Cahun, mas também em Maurice Schwob. Este se preocupava com o estado mental de sua filha e, temendo um problema genético, com o de seus possíveis netos. Esses fatos se farão presentes em *Aveux non avenues*, através de relatos de sonhos que

⁷ LEPERLIER. *L’Exotisme intérieur*, p.24. (“A própria Claude Cahun colocou a relação com a mãe sob o signo recorrente de um enigma irreduzível”).

⁸ CAHUN. *Confidences au miroir. Écrits*, p.585. (“As circunstâncias de minha primeira infância, o processo Dreyfus, a obsedante ausência de minha mãe, tratada como “alienada”, considerada pelos seus – por sua mãe e irmã – como uma vergonha que convinha esconder do “mundo”, o maravilhoso e consternante mistério daquilo que os adultos chamavam de suas “crises”, o dilaceramento de lhe ser arrancada, devolvida, para ser novamente separada”).

⁹ Carta de Cahun a Charles-Henri Barbier, 21 de janeiro 1951. Apud LEPERLIER. *L’Exotisme intérieur*, p.24. (“Poucos anos mais tarde, descobri que Georges, seu tutor legal, a tinha tirado da casa saúde – mas que ela havia morrido algumas semanas depois ... não a vi senão depois... morta – quase irreconhecível: convulsionada... Minha lembrança dela viva era a expressão de uma despreocupada alegria quase infantil... *rindo através de seus choros*, mesmo durante suas crises”).

Claude Cahun tinha com sua mãe ou, ainda, por meio de outros fragmentos que aparecem dispersos pela obra: “Ah ça, je deviens fou! Et la Folie – ô bouche malade à l’haleine contagieuse qui m’a déchiré l’oreille – d’une voix monstrueuse me souffle son doute empoisonné: L’aliénation mentale est-elle subite ou graduelle?”¹⁰.

Devido a esses fatos, Claude Cahun passou grande parte de sua infância na companhia de sua avó, Mathilde Cahun, que se opôs desde o início ao casamento de seu filho com Marie Antoinette. Ela também costumava dirigir seu discurso contra Maurice e contra a maneira como ele conduzia os negócios da família:

Il y a le discours explicite de Mathilde qui s’exprime ouvertement, sans en mesurer les effets devant Lucy, cette enfant qui entend tout, croit aux malédictions, qui est si seule et sent grandir un gouffre où elle n’aura plus qu’à se jeter elle-même¹¹.

Por outro lado, será esta mesma avó que irá impressionar a pequena Lucy, quando esta lia algumas histórias retiradas da mitologia para Mathilde Cahun, que sofria de problemas de visão. Seus comentários sobre estas histórias parecem ter gerado uma profunda impressão na artista. Esta influência, que tanto encantava Lucy, irá reverberar na mistura entre realidade e mitologia que aparece em suas obras.

Será neste mesmo ramo familiar que Lucy Schwob encontrará parte de seu pseudônimo que a acompanhará pelo resto da vida quando adotado. “Cahun” é o sobrenome de batismo de seu tio-avô, Léon Cahun, um famoso orientalista e novelista de origem judaica. Será essa figura, aliada à admiração que Lucy sentia por Mathilde, que determinará sua escolha: “Mais je signais de préférence du nom de jeune fille de ma grand-mère, *nom* qu’à vrai dire je tenais pour illustre mais savais inconnu de tous ceux que je pourrais jamais espérer avoir pour amis ou lecteurs”¹². Ainda neste trecho de *Confidences au miroir*, a artista comenta sobre a maldição que parece perseguir esse sobrenome condenado: “(...) et pour comble *discrédité* dans la Bible, dans la Genèse même” [e ainda por cima, discreditado na Bíblia, no próprio Gênesis].

¹⁰ CAHUN. *Aveux non avendus*, p.17. (“Ah sim, estou ficando louco! E a loucura – oh boca doentia de hálito contagioso que me dilacerou o ouvido – de uma voz monstruosa me sopra sua dúvida envenenada: - A alienação mental é súbita ou gradual?”).

¹¹ LEPERLIER. *L’Exotisme intérieur*, p.26. (“Há o discurso explícito de Mathilde que se exprime abertamente, sem se preocupar com os seus efeitos sobre Lucy, esta criança que tudo compreende, que crê nas maldições, que é tão solitária e que sente crescer um abismo onde ela não terá outra opção senão se jogar nele”).

¹² CAHUN. *Confidences au miroir. Écrits*, p.593. (“Mas eu assinava de preferência o nome de solteira de minha avó, *nome* que eu considerava ilustre, mas que eu sabia ser desconhecido de todos aqueles que eu poderia jamais esperar ter como amigos ou leitores”).

Portanto, dois serão os motivos que determinarão a escolha do pseudônimo Cahun: de um lado, o desejo de escapar ao reconhecimento imediato do sobrenome Schwob, já vinculado à fama de seu tio Marcel Schwob e do reconhecimento imediato na geração de Lucy; de outro, a dramatização de uma raça amaldiçoada, descendente de Caim. O nome “Claude” foi escolhido pela ambiguidade que apresenta na língua francesa, podendo fazer referência tanto ao gênero masculino quanto feminino. Como acompanharemos durante esta pesquisa, esta escolha está alinhada com a vontade da artista de rejeitar classificações e deslocar sua identidade através de diferentes pronomes pessoais, dissolvendo a fronteira entre os gêneros: “Le choix du prénom épicece - Claude – est ici profondément étayé. Usité pour les deux sexes, il ramasse le sentiment d’une ambiguïté fondamentale bien propre à répondre au souci manifeste par Claude Cahun de ... s’*indéfinir*”¹³.

Em meio a esse drama familiar até aqui exposto, a vontade de escapar da influência e da fama do nome de família, as reiteradas crises nervosas de sua mãe e a guarda de uma avó autoritária, coube a Claude Cahun a escolha de uma vida em que pudesse passar despercebida, uma vida dedicada à leitura e ao isolamento em um quarto pouco frequentado da casa. Foi neste espaço que a escritora começou a redigir seus pequenos cadernos e que, posteriormente, serviriam como início às suas próprias investigações literárias.

Em 1909, um encontro mudaria a vida de Cahun. Trata-se de Suzanne Malherbe, aquela que se tornaria sua companheira e colaboradora em algumas de suas obras, sobretudo *Vues et visions* e *Aveux non avenues*. Suzanne, nascida em 1892, era filha de Marie Eugénie Rondet e do doutor Albert Malherbe, uma conhecida família de Nantes. Com a morte deste, Maurice Schwob irá se casar com Marie Rondet. Cahun e Suzanne, que já se conheciam na época dessa nova união familiar, se tornariam então irmãs e companheiras para o resto da vida.

A colaboração entre as artistas irá perpassar diversas produções, tais como artigos sobre moda, o livro *Aveux non avenues*, em que Malherbe auxiliará na produção de uma série de fotomontagens para acompanhar o texto de Cahun e os desenhos inseridos no livro *Vues et visions*. Suzanne segue o curso de desenho na Escola de Belas Artes em Nantes e assina suas obras com o pseudônimo “Moore”. Em 1918, Claude

¹³ LEPELIER. *L’Exotisme intérieur*, p.42. (“A escolha do nome epicece – Claude – é, aqui, profundamente esclarecedor. Utilizado para os dois sexos, ele transmite o sentimento de uma ambiguidade fundamental, própria a responder à preocupação manifesta por Claude de ... se *indéfinir*”).

Cahun se muda para Paris, onde cursa Letras e Filosofia na Sorbonne. Nessa época, a artista ainda tem um breve romance com um jovem pescador da Ilha de Jersey, Bob. Esse episódio aparecerá em alguns fragmentos de *Aveux non avenues*:

Je pense à Bob, bien entendu, à Bob au bar. Mes joues s'en creusent de fossettes fausses – mais assez bien imitées – Bob... Un amour intellectuel, en vérité. Qui le croirait? Qui? A qui veux-je donc en faire accroire? Tu le sais: contre toi je me justifie, contre toi j'exagère.¹⁴

Bob ainda irá aparecer na segunda fotomontagem do livro, ao lado de figuras como a de Oscar Wilde, dentre outras. A fotografia de Cahun ainda criança aparece na base da imagem, segurando uma maçã, imagem que representa a inocência e o mal, circundada por figuras reais e imaginárias, como um inventário de suas influências e memórias.

Em 1919, Suzanne Malherbe e Claude Cahun se mudam para Paris, onde dividem um apartamento. Será durante esse período que Cahun entra em contato com alguns integrantes do movimento surrealista, como Philippe Soupault, que a convida a colaborar com a revista *Littérature*: “Philippe Soupault, rencontré chez Adrienne Monnier, au début de l'année 1919, m'offrit de collaborer à *Littérature*... à paraître prochainement. Je m'excusais, alléguant mon incompetence”¹⁵.

A tímida curiosidade de Claude Cahun em relação ao Surrealismo não impede que a artista se aproxime gradativamente do movimento, sobretudo de alguns de seus dissidentes. Ela conhece as principais obras de André Breton, principalmente o *Manifesto do Surrealismo* e *Nadja*. O principal veículo de difusão das ideias surrealistas, o periódico *La Révolution surréaliste*, exerce sobre Claude Cahun uma sensação familiar em seu espírito. Respondendo a um apelo do Bureau Central de Recherches Surréalistes, Claude Cahun adquire uma obra fotográfica de Max Ernst:

Sans argent pour les tableaux exposés à la nouvelle galerie surréaliste, j'achetai la photo d'un Max Ernst: “la Vierge flagellatrice”... je me liai d'amitié avec des rêveurs solitaires, puis d'exclus du groupe. Je rencontrai Henri Michaux en 1924”¹⁶.

¹⁴ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.05. (“Eu penso em Bob, naturalmente, em Bob no bar. Minhas bochechas formam covinhas falsas – mas muito bem imitadas – Bob... Um amor intelectual, de fato. Quem acreditaria nisso? Quem? A quem quero então convencer disso? Você sabe: contra você eu me justifico, contra você eu exagero”).

¹⁵ CAHUN. *Confidences au miroir. Écrits*, p.593. (“Philippe Soupault, com quem me encontrei na casa de Adrienne Monnier, no começo de 1919, propôs que eu colaborasse com a *Littérature*... a ser lançada brevemente. Eu me desculpava, alegando minha incompetência”).

¹⁶ CAHUN. *Confidences au miroir. Écrits*, p.593. (“Sem dinheiro para adquirir os quadros expostos na nova galeria surrealista, comprei uma fotografia de um Max Ernst: “A Virgem flageladora”... eu me

Henri Michaux também aparecerá em outra de suas fotomontagens incluídas em *Aveux non avenues*. Será neste mesmo período que a artista conhecerá um outro escritor, fundamental nas pesquisas iniciais do surrealismo e naquele momento já excluído do movimento: Robert Desnos. Esse encontro representa o início de uma amizade que irá perdurar até a morte do escritor: “En 1929, je rencontraï Robert Desnos. Il s’excluait alors du groupe surréaliste. Nous nous entendîmes assez bien, je crois... moins peut-être lorsqu’il me crut moins indépendante que lui-même”¹⁷.

Em 1937, Suzanne e Claude Cahun se mudam para Jersey, participando, posteriormente, da Resistência contra a invasão nazista à ilha.

Cahun viverá até o ano de 1954. Suzanne cometerá suicídio em 1972, quando as obras das artistas foram a leilão. A maior parte dessa produção foi acolhida pelo Jersey Heritage¹⁸.

1.2 A entrada na vida literária

Aos dezoito anos, Claude Cahun inicia a redação do livro *Vues et visions*, com desenhos de Suzanne Malherbe. Os textos serão publicados durante o ano de 1914, no *Mercure de France*. A artista assina a obra com seu primeiro pseudônimo: Claude Courlis.

Vues et visions é composto de cinquenta textos breves divididos em vinte e cinco capítulos. Portanto, cada capítulo possui dois textos breves, apresentados de forma espelhada, sendo que cada um desses textos representam dois diferentes espaços e tempos: uma narrativa se passa na região do Le Croisic, em 1912, enquanto a segunda se situa na Antiguidade e na Renascença. O texto é construído seguindo um rigoroso paralelo entre as duas histórias. Na primeira, acompanhamos um narrador que abandona Paris e parte em direção à região costeira em busca de tranquilidade. Na segunda

aproximava dos sonhadores solitários, em seguida, dos excluídos do grupo. Encontrei Henri Michaux em 1924”).

¹⁷ CAHUN. Confidences au miroir. *Écrits*, p.593. (“Em 1929, encontrei Robert Desnos. No momento em que ele se excluía do grupo. Nós nos entendemos muito bem, eu creio...menos, talvez, quando pensou que eu era menos independente que ele mesmo”).

¹⁸ Tivemos a oportunidade de realizar pesquisa no Jersey Archive no mês de junho de 2014, no contexto do doutorado sanduíche realizado na Université Rennes 2, França. O Jersey Heritage, fundado em 1981, é uma organização que visa preservar a memória e a cultura da ilha de Jersey. Como parte dessa organização encontra-se o Arquivo de Jersey, fundado em 1993, onde a documentação referente à história da ilha é mantida. É nesse local que se encontra parte da obra de Claude Cahun.

história, o narrador é convidado a deixar uma região interior, Mantoue, para ocupar um posto em Roma.

As descrições são feitas de forma bastante semelhante, sendo que alguns trechos são reescritos e retomados em ambas as narrativas, diferenciando-se apenas pelos ambientes e objetos descritos. É como se pequenas epifanias surgissem em meio ao ordinário cotidiano, a partir de contemplações de paisagens ou objetos que ocupam um quarto, por exemplo, ou espaços públicos. Destacamos as seguintes passagens:

Le Croisic – Le papier blanc – une main fine – un crayon. Le port – des chaloups. Laquelle aura la pomme?
(...)
Athènes – L’argile informe – deux mains blanches – une ébauche. La sale du banquet – des danseurs. Lequel aura la pomme?¹⁹

A sofisticação nas descrições e o prazer intelectual extraído de observações refinadas que desvelam uma satisfação dos sentidos nessas experiências aproximam a escritora de uma estética simbolista. Além deste fato, Rolf Lohse ainda aponta uma característica nesta obra, e que poderia ser estendida à própria poética de Claude Cahun, que seria a da relação entre um espaço interior e exterior que se confundem em suas representações:

Le titre *Vues et visions* renvoie déjà à une perspective double: les “vues” captent le monde réel du visible, les “visions” sont des images d’un univers parallèle, imaginaire. L’expression joue également sur l’opposition entre l’intérieur et l’extérieur, entre le dedans et le dehors.²⁰

Os desenhos realizados por Suzanne Malherbe contornam ambas as narrativas, representando alguns temas que aparecem em cada parte do díptico. Enquanto nos trechos referentes ao *Le Croisic*, os temas dominantes estão relacionados ao mar, tais como barcos, faróis ou ondas, nos trechos que fazem referência ao mundo antigo há a predominância de figuras mitológicas ou da exposição de corpos e de seus fragmentos. Entretanto, essa diferenciação não é uma regra absoluta, pois permite determinados desvios.

¹⁹ CAHUN. *Vues et visions*, p.90-91. *Écrits*, ps.112-113. (“*Le Croisic*- O papel branco – uma mão fina – um lápis. O porto – lanchas. Qual delas terá a maçã? / *Athenas* – A argila informe – duas mãos brancas – um esboço. A sala do banquete – dançarinos. Qual deles terá a maçã?”).

²⁰ LOHSE. “Genre Double – le poème ambigu de *Vues et visions*”, p.107. (“O título *Vues et visions* remete a uma perspectiva dupla: as “vistas” captam o mundo real do visível, as “visões” são imagens de um universo paralelo, imaginário. A expressão joga igualmente com a oposição entre o interior e o exterior, entre o dentro e o fora”).

Em alguns capítulos, os desenhos são bem semelhantes, por vezes até idênticos. Esse efeito cria no leitor um sentido de leitura que visa identificar semelhanças e diferenças que conduziriam sua própria imaginação por entre o jogo especular criado pelas artistas: “L’illustratrice trouve l’équivalent graphique approprié à l’oscillation des textes entre similitudes et différences, afin d’insister à son tour sur l’entre-deux si caractéristique de cette oeuvre de Cahun”²¹.

Durante os anos de 1920, Claude Cahun publica uma série de pequenos contos intitutados, em seu conjunto, de *Heroïnes*. Estas historietas foram publicadas pelo *Mercure de France* e pelo *Le Journal littéraire* em 1925. A reunião destes textos, juntamente com alguns inéditos, acontece apenas na edição de *Écrits*. As heroínas que fornecem o título ao conjunto são personagens femininas mitológicas e bíblicas, cuja história original é desviada em favor de uma linguagem e espírito mais condizentes com as vanguardas.

Como influências literárias deste livro, poderíamos citar Marcel Schwob, tio da artista e renomado escritor simbolista da época e Jules Laforgue. O primeiro fornece como modelo para Cahun duas de suas obras: *Vies imaginaires* e *Livre de Monelle*. Além desses livros, Marcel Schwob aparece, já durante a juventude de Cahun, como um modelo a ser seguido:

De l’ensemble des figures familiales ressort enfin celle de l’oncle Marcel Schwob (1867-1905), frère très affectionné de Maurice. Claude Cahun n’a guère eu le temps de le connaître. Mais l’influence qu’il exercera sur elle, à travers le souvenir élevé à la dimension d’une légende, à travers la lecture assidue des oeuvres, sera forte et durable.²²

De Jules Laforgue, o modelo literário será *Moralités légendaires*. A referência ao escritor é explícita. A série de contos biográficos imaginários se inicia com uma epígrafe que remete diretamente ao livro de Laforgue: “Andromède au Monstre: en mémoire des *Moralités légendaires*”. Claude Cahun se coloca então sob uma longa tradição de biografias imaginárias, mas com uma importante ressalva: a artista irá lançar mão de diversos elementos modernos para desviar as tradicionais histórias das personagens. Dessa maneira, irão aparecer elementos que remetem diretamente a uma

²¹ LOHSE. “Genre Double – le poème ambigu de Vues et visions”, p.108. (“A ilustradora encontra o equivalente gráfico apropriado à oscilação dos textos entre similitudes e diferenças, a fim de insistir por sua vez no entre-dois tão característico da obra de Cahun”).

²² LEPERLIER. *L’Exotisme intérieur*, p.21. (“Do conjunto de figuras familiares ressalta-se enfim a de seu tio Marcel Schwob (1867-1905), irmão muito querido de Maurice. Claude Cahun não teve tempo de conhecê-lo. Mas a influência que ele exercerá sobre ela, através da lembrança alçada à dimensão de uma lenda, através da leitura assídua de suas obras, será forte e durável”).

linguagem publicitária, por exemplo. Há inversões sobre a psicologia associada às personagens para colocar em relevo uma sexualidade mais atual: Penélope se apresenta ansiosa para trair Ulisses; Cinderela possui uma paixão masoquista; e Helena é uma simuladora irremediável.

Em 1930 há a publicação de seu principal livro: *Aveux non avenues*. Será este livro um dos principais objetos de nossas pesquisas. A autora inicia sua redação tendo como ponto de partida o projeto de escrever uma autobiografia. O resultado, entretanto, é uma obra que dificilmente pode ser enquadrada em um gênero específico. Retomaremos essa abordagem mais adiante. Antes, entretanto, cabe destacar algumas traduções realizadas pela autora, pois, em alguns casos, indicam uma influência direta sobre seu trabalho.

Claude Cahun foi responsável pela tradução de um ensaio do psicólogo Havelock Ellis, publicado no *Mercure de France* em 1929. O ensaio foi traduzido sob o título de “La femme dans la société”. O psicólogo britânico propunha uma teoria sobre a sexualidade humana que não pertenceria nem ao masculino nem ao feminino, que seria possível, portanto, a existência de um terceiro sexo. Além deste pesquisador, Cahun ainda traduziu trechos de obras de Lewis Carrol e Oscar Wilde para o francês.

Claude Cahun ainda se identificava com Oscar Wilde pelas perseguições que este sofria por sua homossexualidade declarada, pelo humor cínico e por sua decadência aristocrática. A historieta “Salomé la sceptique”, incluída na série *Heroïnes*, se abre com uma epígrafe do escritor irlandês, além de apresentar a seguinte dedicatória: “pour o.w.”²³. Cahun ainda traduzirá o processo de acusação contra a peça *Salomé*, do autor irlandês. O artigo foi publicado no *Mercure de France*, em 1914, sob o título de “La ‘Salomé’ d’Oscar Wilde, le procès billing et les 47000 pervers du livre noir”. O número 47000 é uma referência a uma lista negra feita pelos alemães com o objetivo de chantagear pessoas influentes na Inglaterra.

Em 1930, há a publicação do livro *Aveux non avenues*. Trata-se de uma coletânea de micro-contos, cartas, relatos oníricos, discursos filosóficos e comentários sobre suas experiências e sua vida pessoal, ilustrada por fotomontagens realizadas em parceria com Suzanne Malherbe. Este livro, segundo Leperlier, fecharia um primeiro ciclo na vida literária de Cahun, já que diversos estilos e elementos utilizados em obras anteriores são retomados e aperfeiçoados. Após essa publicação, a autora irá se ocupar mais de uma

²³ CAHUN. *Écrits*, p.148.

discussão sobre a relação entre arte e política, além de iniciar a redação de duas obras autobiográficas que permanecerão inacabadas.

Será a partir dos anos de 1930 que a autora se aproxima de grupos literários que defendem a liberdade individual frente a regimes autoritários. Em 1932, Claude Cahun participa da Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, onde conhece André Breton. Neste contexto, a autora publica o panfleto *Les Paris sont ouverts* (1934), que representará um posicionamento da autora em favor de André Breton no episódio de sua ruptura com Aragon, que havia se aproximado do Partido Comunista. Para Claude Cahun se tratava de defender a liberdade de criação poética frente à literatura que se rende a determinada ideologia. Neste panfleto publicado em 1934, a autora criticará duramente e de forma irônica o poema *Front rouge*, publicado por Aragon.

Entre 1935 e 1936, a autora ainda encontra Georges Bataille e Roger Caillois. Cahun participa, juntamente com esses autores, da revista de resistência política “Contre-Attaque”. Nesta mesma época, Claude Cahun participa de uma exposição de “objetos surrealistas” na galeria Charles Ratton.

O contato com tais objetos influenciará as imagens fotográficas que realizou para ilustrar o livro *Le coeur de pic* (1937), de Lise Deharme. Com uma breve introdução de Paul Eluard, *Le coeur de pic* é um livro de poemas escritos para crianças e acompanhados de vinte e duas fotografias realizadas por Cahun. Essas imagens apresentam pequenos teatros de objetos colhidos em torno da residência da artista, objetos cotidianos e ordinários, tais como restos de costura, tecidos, plantas e bonecos.

Em 1940, acontece a invasão de tropas alemãs à Ilha de Jersey. Claude Cahun e Suzanne Malherbe participarão da Resistência até serem aprisionadas em 1944. Iremos tratar desse assunto no item “A utilização política da fotocoloragem”. Cabe apenas indicar, neste momento, que será uma oportunidade para a artista de colocar em prática o que ela propôs em *Les Paris sont ouverts*: o potencial da poesia e da arte de agirem de forma indireta sobre o espírito individual em defesa da liberdade do ser humano. Veremos que, de certa forma, tal perspectiva funcionou.

Capítulo 2

“Autobiografia” em Claude Cahun, *faute de mieux*

2.1 *Aveux non avenues*: uma autobiografia sonhada

Em 1926, Claude Cahun inicia o contato com Adrienne Monnier para a publicação do livro *Aveux non avenues*, que escrevera entre os anos de 1919 e 1925. Em correspondência com a editora, Claude Cahun afirma:

Vous m'avez dit d'écrire une confession parce que vous savez bien que c'est actuellement la seule tâche littéraire qui puisse m'apparaître tout d'abord réalisable, où je me sente à l'aise, me permettant une prise directe, un contact avec la vie concrète, avec les faits...Mais je crois avoir bien compris de quelle façon, sous quelle forme vous entendiez cette confession (en somme: sans tricherie d'aucune sorte).²⁴

Nesse contato inicial entre a escritora e a editora, Claude Cahun destaca dois importantes pontos geralmente vinculados ao gênero autobiográfico: o contato com o mundo real, ou seja, o referente, que está na base desse tipo de escrita, e a sinceridade no ato de narrar suas confissões, como a autora afirma no final do trecho, “sem qualquer tipo de trapaça”. O resultado, entretanto, aparece de forma bem diversa.

Livro de difícil classificação, uma vez que se trata de uma coletânea de relatos de sonhos, aforismos, pequenos contos envolvendo personagens mitológicas, cartas, dentre outros gêneros, *Aveux non avenues* chama a atenção pela quase exclusiva concentração na primeira pessoa, que aparece envolvida em uma série de estratégias textuais. Devido à dificuldade em se estabelecer seu gênero, o livro ainda passou por algumas recusas, até que fosse finalmente publicado.

Em três anos, a partir desse primeiro contato, Claude Cahun tem seu manuscrito recusado por duas vezes pela editora Adrienne Monnier. O livro é também recusado

²⁴ Carta de Claude Cahun a Adrienne Monnier, 23 de julho de 1926. Citada por LATIMER. “Acting out: Claude Cahun and Marcel Moore”, p.71. (“Você me disse para escrever uma confissão porque sabe muito bem ser esta a única tarefa literária que parece ser possível de ser realizada, onde me sinto mais à vontade, a qual me permite uma ligação direta, um contato com a vida concreta, com os fatos... Mas acredito ter compreendido que tipo e que forma de confissão você quis dizer (em suma: sem qualquer tipo de trapaça)”).

pela NRF: “Un genre indéterminé”, ou seja, um gênero indeterminado, disse-lhe Jean Paulhan²⁵. A escritora, então, entra em contato com Pierre Lévy, responsável pelas edições Carrefour e diretor da revista vanguardista *Bifur*. Em maio de 1930, o livro é publicado com prefácio de Mac Orlan que afirma: “Ce livre est à peu près dédié, dans son ensemble, au mot aventure. Il faut peut-être s’entendre sur la valeur que l’auteur donne à ce mot”²⁶. Além da palavra “aventura”, ligada ao gênero inclassificável de tal livro e da dificuldade crítica em abordar a obra, esta palavra ainda está vinculada à primeira frase que aparece no livro de Claude Cahun: “L’aventure invisible”²⁷. A aventura invisível da artista está ligada à exploração de si-mesma, de suas várias facetas. Trata-se de uma experiência profunda e fragmentada, que conduz a autora não só a estados de perplexidade e de contradições, mas também o leitor que se encontra envolto nessa rede existencial, filosófica e estética. A escrita sofisticada e apurada, construída a partir de “montagens” híbridas que perpassam diversos gêneros, contribui sobremedida para a complexidade da obra.

O projeto inicial de escrever suas confissões, transforma-se, portanto, em uma narrativa híbrida, múltipla em seus artificialismos e que, apesar de ser totalmente centrada na figura da autora, é recoberta com outros elementos que não fazem parte do gênero autobiográfico tradicionalmente aceito. Andrea Oberhuber destaca alguns destes desvios:

Elles [les pistes] nous donneront l’occasion de déchiffrer dans ce texte certaines stratégies de l’illisible: d’abord la position instable du moi, caractéristique du projet moderniste des écrits autobiographiques, ensuite l’hybridation des genres, enfin la subversion du discours autobiographique par le biais de la fragmentation formelle et des idées.²⁸

Apesar dos desvios com relação à autobiografia, Mac Orlan, ainda no prefácio do livro, afirma a sensação de intimidade presente nas “confissões” de Claude Cahun: “Je crois que chaque idée lancée ainsi par l’auteur forme une trajectoire parallèle à celle de sa propre vie. Commenter ce livre d’une façon trop précise serait presque de

²⁵ Sobre os contatos iniciais de Cahun com editores, cf. LEPELIER, *L’exotisme intérieur*.

²⁶ ORLAN. Prefácio, p. I. (“Este livro é mais ou menos dedicado, em seu conjunto, à palavra aventura. Talvez seja necessário chegar a um acordo sobre o valor que a autora dá a essa palavra”).

²⁷ CAHUN, Claude. *Aveux non avenues*, p.01.

²⁸ OBERHUBER. “‘J’ai la manie de l’exception’: illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun”, p.80. (“Elas [as pistas] nos darão a oportunidade de decifrar nesse texto determinadas estratégias do ilegível: primeiramente, a posição instável do eu, característica do projeto modernista dos escritos autobiográficos, em seguida a hibridação dos gêneros e, enfim, a subversão do discurso autobiográfico pelo viés da fragmentação formal e das ideias”).

l'indiscrétion"²⁹. A narrativa de Claude Cahun será construída entre a tensão estabelecida entre os fatos que teriam um valor referencial e as estratégias narrativas utilizadas. Esse fato parece ter conduzido parte da crítica ao associar a classificação do livro a dois domínios distintos e ao se referir a *Aveux non avenus* como uma “autobiographie ludique”, ou seja, uma autobiografia lúdica, como faz Andrea Oberhuber em seu ensaio “Pour une esthétique de l'entre deux”, ou, ainda, como um livro que embaralha o real e a criação poética, como demonstra Doy:

Aveux non avenus both displays Cahun and conceals her at the same time, through words and pictorial collages, as autobiographical elements are mixed with poetic fantasy. Indeed, this is what many of her photographs do – simultaneously display and hide the self.³⁰

Thérèse Lichtenstein, em seu ensaio “A mutable mirror: Claude Cahun”, considera que se trata de uma autobiografia, mas de uma nova forma heterogênea de se escrever sobre sua vida pessoal: “*Aveux non avenus* is an autobiographical collection of poems, aphoristic philosophical fragments, and recollected dreams, all reflections of the identity and androgynous sexuality of their author”³¹.

Como Claude Cahun afirma em um trecho do livro, intitulado justamente de “portraits psychologiques” [retratos psicológicos]: “Idéals proclamés: la force sous toutes ses formes, la volonté de changer, de se refaire”³². Cabe ao leitor, portanto, tentar desvelar os segredos de sua vida em meio à imaginação e à criação poética presentes em seu relato. A autora parece proceder a uma autogênese, sendo a criadora de sua própria história, em perpétuo movimento: “Et Claude songe à se faire, en même temps, le démiurge et le biographe de sa propre vie imaginaire”³³. A escrita recria os eventos em seus próprios movimentos, servindo, ao mesmo tempo, como produto de invenção. É esse o paradoxo de todo o relato de *Aveux non avenus*. A liberdade da escrita tendo

²⁹ ORLAN. Prefácio, p.171. (“Creio que cada ideia lançada assim pela autora forma uma trajetória paralela à de sua própria vida. Comentar esse livro de uma maneira muito precisa seria quase uma indiscrição”).

³⁰ DOY. *Claude Cahun. A sensual politics of photography*, p.06 (“*Aveux non avenus* tanto mostra Cahun quanto a esconde ao mesmo tempo, por meio das palavras e das colagens picturais, assim como os elementos autobiográficos são misturados com uma fantasia poética. De fato, é o mesmo o que fazem muitas de suas fotografias, simultaneamente mostrando e escondendo a si mesma”).

³¹ LICHTENSTEIN. “A mutable mirror: Claude Cahun”, p.92. (“*Aveux non avenus* é uma coletânea autobiográfica de poemas, fragmentos aforísticos e filosóficos, além de uma narrativa de sonhos, tudo reflexo de uma identidade e de uma sexualidade andrógena da autora”).

³² CAHUN. *Aveux non avenus*, p.60. (“Ideais proclamados: a força sob todas as suas formas, a vontade de mudar, de se refazer”).

³³ LEPELIER. *L'Exotisme intérieur*, p.187. (“E Claude sonha em se fazer, ao mesmo tempo, demiurgo e biógrafo de sua própria vida imaginária”).

como centro de gravidade a figura da artista, seus anseios e fraquezas, seu desejo de se reinventar. Podemos destacar alguns desses aspectos na estrutura do livro.

O livro *Aveux non avenues* está dividido em nove capítulos, cada um deles separados por uma fotocoloragem composta a partir de fotografias feitas por Suzanne Malherbe e por Claude Cahun, em que se observa já uma espécie de reconstrução da realidade, pois a imagem originalmente captada pela fotografia é posta lado a lado com outros elementos, sejam estas outras fotografias ou objetos que envolvem a imagem de um certo simbolismo, dependendo da combinação escolhida por Claude Cahun.

Cada capítulo é intitulado por três letras e um tema, seguidos de uma epígrafe, com exceção do segundo, chamado “Moi-même (self-love)”. O recurso de incluir essas três letras aproxima a obra do gênero diário, codificado por iniciais que apenas o autor conheceria e teria por finalidade ocultar determinados elementos. Algumas dessas iniciais poderiam ser de pessoas que aparecem dissimuladas na escrita ou apenas constituírem um jogo fonético, tal como processado por Marcel Duchamp. É esta a perspectiva crítica de François Leperlier:

On peut penser à des initiales sous lesquelles se dissimuleraient des noms de personnes ou des pseudonymes (M.R.M. – jeu sur Mathilde, Renée, Malherbe, Moore...). À moins qu'on ne préfère associer phonétiquement chacune des lettres à un mots anglais : I.O.U. = I owe you. Le décodage se ferait à la manière du L.H.O.O.Q. de Marcel Duchamp³⁴.

Em relação aos temas que acompanham as iniciais, tratam-se de aspectos, redigidos em língua inglesa, relacionados ao sujeito que escreve. Assim, temos como exemplo: capítulo I “R.C.S. (fear)”, capítulo IV “C.M.C. (vanity, sex)” ou, ainda, “I.O.U. (self-pride)”. Apenas o segundo capítulo não segue este padrão, ou seja, ao invés de iniciais aparece a palavra “myself” e, entre parênteses, “self-love”, destacando o caráter narcisista da investigação de *Aveux non avenues*.

Há ainda, no sumário, uma imagem situada logo acima das indicações dos capítulos. Trata-se de uma reprodução de uma fotografia em que podemos perceber uma estrada que irá seguir até a linha do horizonte, sem que se possa visualizar seu fim. Ao redor desta estrada, apenas um campo aberto, sem qualquer elemento para estabelecer uma comparação com a dimensão do caminho. Uma possível leitura para essa imagem

³⁴ LEPELIER. *L'Exotisme intérieur*, p.181. (“Podemos pensar em iniciais sob as quais se dissimulariam nomes de pessoas ou pseudônimos (M.R.M. – jogo com Mathilde, Renée, Malherbe, Moore...). A menos que se prefira associar foneticamente cada uma das letras a uma palavra inglesa : I.O.U. = I owe you. A decodificação se fará à maneira do L.H.O.O.Q. de Marcel Duchamp”).

parece ser a do caminho a ser seguido por Claude Cahun em sua exploração de si, sem que se possa vislumbrar nem um ponto de chegada e nem mesmo algo que não seja o próprio trajeto.

Um outro ponto que deve ser considerado no contexto da composição do livro é a forma pela qual as imagens inseridas em *Aveux non avenues* se relacionam com o que é apresentado pelo texto.

As fotomontagens ilustram os temas obsessivamente trabalhados na parte textual, tais como o duplo, a instabilidade do sujeito, o jogo especular, dentre outros. Essas imagens, dispostas no início de cada capítulo, anunciam ao leitor os elementos dispersos no relato. As fotomontagens, entretanto, não estão vinculadas ou limitadas ao capítulo em que estão inseridas, antes, contribuem para a composição da rede de segredos e criptografias reais e poéticas de Claude Cahun:

Aveux non avenues déconcerte et provoque le lecteur qui éprouve un certain malaise, voire de l'effroi face à ce récit cryptogramme parcouru de secrets, d'images et d'énigmes sibyllins; loin d'éclairer les mystères du texte, les photomontages renforcent ce sentiment.³⁵

Além desse fator, as imagens ainda parecem refletir, através da técnica da colagem, a fragmentação do texto, resultado dos diversos gêneros ali presentes. Ou seja, ambas as instâncias refletem um espaço heterogêneo e de indefinição, vinculado à instabilidade do sujeito, suas fricções entre diferentes representações, tornando-se híbrido e múltiplo. Esses aspectos nos levam a interrogar sobre o estatuto da “confissão” que fornece o título à obra.

Ao nos determos nesse título, *Aveux non avenues*, percebemos a contradição que parece permear o livro. De fato, a palavra “confissões” é seguida por sua negativa, que poderia ser traduzida como “confissões improcedentes”. É também este sentido que Katy Kline destaca no título da obra:

Non avenue is a juridical term meaning “null and void”. The title may indicate the voiding not of intimate “unbosomings” (confessions) but rather the invalidating of a set of arrangements to be, or to stand in relation to, accepted societal expectations, such as gender definition and role.³⁶

³⁵ OBERHUBER. “‘J’ai la manie de l’exception’: illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun”, p.76. (“*Aveux non avenues* desconcerta e provoca o leitor que experimenta um certo mal-estar, quicá um pavor diante dessa narrativa criptografada perpassada de segredos, de imagens e enigmas sibilinos; longe de aclarar os mistérios do texto, as fotomontagens reforçam esse sentimento”).

³⁶ KLINE. “In or out of the picture”, p.75. (“*Non avenue* é um termo jurídico cujo significado é “nulo e vazio”. O título deve indicar o vazio não de uma “revelação” íntima (confissões) mas antes a invalidação

Portanto, seguindo o comentário da crítica, teríamos uma negativa não só em relação às suas próprias confissões, mas ainda uma negativa em aceitar uma ordem estabelecida, seja em relação ao gênero, seja em relação às expectativas sociais. A escrita de *Aveux non avenues* parece ter como impulso o paradoxo criado pelo jogo entre velar / desvelar os aspectos íntimos da autora, seus sentimentos e impressões, mais do que construir uma cronologia linear sobre a formação de uma personalidade. De qualquer forma, como destacamos no comentário de Mac Orlan, a escrita não se afasta totalmente do caráter referencial em relação à vida da autora.

A parte visual da obra vem reforçar esse procedimento. Desde a capa do livro, o leitor se encontra diante de uma construção em cruz do título, em forma de encruzilhada, em que, justamente no centro da imagem, se coloca uma negativa. Se analisarmos mais detalhadamente, no centro da palavra “non”, que ocupa justamente a parte central da cruz (e, conseqüentemente, o centro exato da capa), temos a forma oval da letra "O" que nos remete ao motivo do espelho, refletindo em todas as direções a negativa. Jennifer Shaw aponta a relação com Narciso presente na imagem da capa, dizendo que ela anuncia os temas do espelho e da interrogação introspectiva que definem o mito.³⁷ Como teremos oportunidade de discutir nesta pesquisa, Narciso é uma imagem recorrente nos escritos de *Aveux non avenues*, mas o reflexo que a figura mítica contempla causa perplexidade por suas deformações.

Já na capa (Fig.01), portanto, apresentam-se os diversos elementos que fazem parte do sistema que Claude Cahun cria para se referir à autoimagem.

de uma série de regras, ou com relação a, expectativas socialmente aceitas, tais como a definição de gênero e função”).

³⁷ SHAW. “Narcissus and the magic mirror”, p.35. (“Turning to the book itself, the front and the back cover of *Aveux non avenues* also immediately announce the themes of reflection and self-interrogation that define the Narcissus myth”).

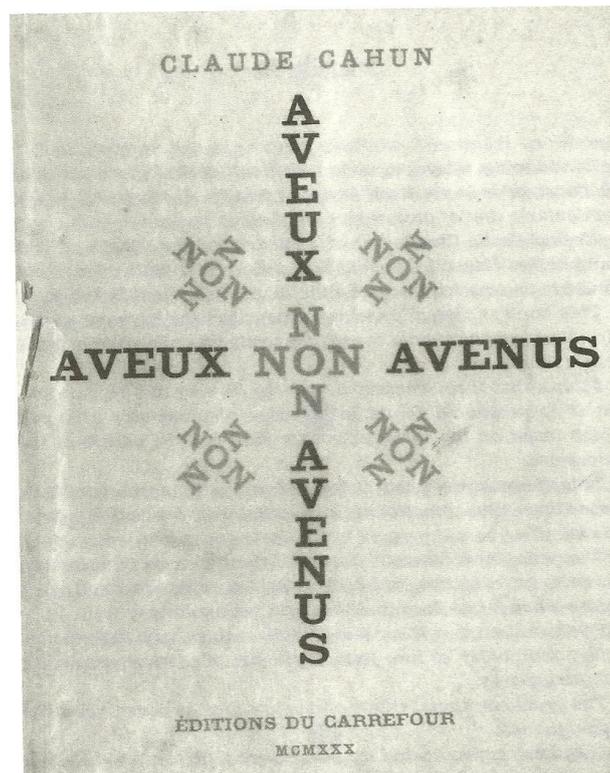


Figura 01 : Capa do livro *Aveux non avenus*. Fonte: CAHUN. *Écrits*, p.163.

2.2 *Aveux non avenues*: escrita de um mosaico

O livro *Aveux non avenues* é uma coletânea de relatos oníricos, micro-contos, trechos de diários, aforismos e reflexões existenciais, como já foi observado. O livro é totalmente centrado na figura da autora, o que justifica abordá-lo dentro do universo da escrita de si. Como afirma François Leperlier, trata-se de:

Un livre absolument centré, où il n'est question que de soi, où l'on est à soi-même son propre objet de perplexité. Il ne s'agit jamais de se raconter, mais de se comprendre, au sens de se "circonscrire" et de "s'enlacer de soi-même", selon la belle métaphore rousseauiste.³⁸

De fato, a autora afirma já no começo do livro: "je ne voudrais coudre, piquer, tuer, qu'avec l'extrême pointe. Le reste du corps, la suite, quelle perte de temps! Ne voyager qu'à la proue de moi-même"³⁹. Essa escrita aparece como extremamente complexa e fragmentada, reforçando o caráter experimental de sua viagem em direção a si-mesma. Não encontraremos a descrição de um sujeito que se desenvolve cronologicamente, para afirmar-se ao longo do tempo, mas sim os temas obsessivamente trabalhados pela artista que apontam para um polimorfismo do sujeito, apresentando-o movente à medida que a escrita avança. Como Claude Cahun afirma:

Il faudrait maintenant fixer l'image dans le temps comme dans l'espace, saisir des mouvements accomplis – se surprendre de dos enfin. "Miroir", "fixer", voilà des mots qui n'ont rien à faire ici. En somme, ce qui gêne le plus Narcise le voyeur, c'est l'insuffisance, la discontinuité de son propre regard.⁴⁰

O espelho que Claude Cahun rejeita é justamente aquele que fixa a imagem e permite sua contemplação, o espelho do autoconhecimento. O caráter movente das percepções de Claude Cahun faz com que seus aspectos individuais surjam apenas a partir de uma espécie de traição: "Je ferme les yeux et j'attends la berceuse visuelle.

³⁸ LEPERLIER. *L'Exotisme intérieur*, p.183. ("Um livro absolutamente centrado, que trata unicamente de si mesmo, em que se é o próprio objeto de perplexidade. Não se trata nunca de se contar, mas de se compreender, no sentido de se "circunscrever" e de "enlaçar a si mesmo", segundo a bela metáfora de Rousseau").

³⁹ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.02. ("Eu não gostaria de costurar, picar, matar, senão com a ponta mais afiada. O resto do corpo, a sequência, que perda de tempo! Viajar senão à proa de si mesmo").

⁴⁰ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.38. ("É preciso agora fixar a imagem no tempo e no espaço, acolher os movimentos completos – se surpreender de costas, enfim. "Espelho", "fixar", são palavras que não têm nada o que fazer aqui. Em suma, o que mais irrita Narciso, o voyeur, é a insuficiência, a descontinuidade de seu próprio olhar").

Image hypnagogique. L'interprétation que j'en fais me trahit. Tant mieux: on n'a prise sur soi, on n'apprend à se voir que par quelque judas"⁴¹

Ao afirmar que as imagens de si só podem ser apreendidas como uma traição, Claude Cahun, em *Confidences au miroir*, condena a maneira como Rousseau empreende suas confissões justamente por serem demasiadamente programadas e racionais, selecionando o que faz parte ou não de sua história:

Rousseau se redresse en suppliant. Il s'y flagelle avec scrupule – à seule fin qu'on l'exauce. Il nomme ses omissions des "confessions"... Il se prend au jeu; il en fait un chef-d'oeuvre. Au défi des persécutions, il acquiert dès lors dans la vie qu'on le force à mener une dignité touchante.⁴²

O caráter fragmentado da escrita de *Aveux non avenues* impede a formação de uma imagem final da artista. Além disso, Claude Cahun não estabelece um pacto de sinceridade em seu relato e nem é possível ao leitor relacionar o nome que assina a obra com o que é relatado ali. Sua autoimagem está em perpétua mutação, ela é investigada radicalmente sob todas as suas formas, reais ou imaginadas:

As one follows the strands of image and text which overlap and interlink throughout the book, one is left with the understanding that the source of *Aveux non avenues* is not Claude Cahun, the author mentioned on the cover, but something that emerges out of exploration, production and deconstruction undertaken in a process of mutual self-reflection.⁴³

Nesse ponto, podemos nos questionar sobre a relação que a obra mantém com a autobiografia: de onde vem o sentimento de Mac Orlan, por exemplo, que diz que comentar *Aveux non avenues* de maneira precisa seria beirar a indiscrição?

Podemos destacar um conceito apresentado por Philippe Lejeune que servirá de ponto de partida para nossa análise. Trata-se do conceito de "pacto referencial". Para o crítico francês, um dos componentes do pacto diz respeito justamente a esses dados que podem ser verificados, como pertencentes à experiência do autor:

⁴¹ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.31. ("Fecho os olhos e aguardo o embalo visual. Imagem hipnagógica. A interpretação que faço dela me trai. Ainda bem: só conseguimos nos apreender, a nos ver através de algum olho mágico [visor]").

⁴² CAHUN. *Confidences au miroir*, *Écrits*, p.577. ("Rousseau se levanta suplicando. Ele se flagela com escrúpulo, apenas para que seja satisfeito. Ele chama suas omissões de "confissões"... Deixa-se levar pelo jogo; faz dele uma obra-prima. Desafiando as perseguições, ele consegue em vida que o forcemos a levá-la com uma dignidade comovente").

⁴³ SHAW. "Narcissus and the magic mirror", p.37. ("Aquele que segue os fios da imagem e do texto que se justapõem e se interligam através do livro sabe que a fonte de *Aveux non avenues* não é Claude Cahun, a autora mencionada na capa, mas algo que emerge da exploração, produção e desconstrução empreendidos em um processo de mútua autorreflexão").

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma *verificação*.⁴⁴

Mas os referenciais em *Aveux non avenues* nunca são descritos de maneira cristalina, tendo que ser, na maior parte das vezes, decodificados. Podemos identificar de que maneira fatos relacionados à vida da autora são transmutados pela escrita, tomando como exemplo um relato onírico. Trata-se de um evento que aparece como decisivo durante os anos de formação de Claude Cahun: as seguidas internações de sua mãe em hospitais psiquiátricos, até ser definitivamente instalada em Paris. No relato do sonho incluído em *Aveux non avenues*, as crises de sua mãe aparecem como uma imagem a assombrar a lucidez da própria artista. No sonho, um infanticídio ocorre na região do Croisic e é atribuído à mãe da criança, considerada louca pelos habitantes, e que acaba confessando sua culpa:

Cette femme, ardente, irréligieuse et peu bavarde, passait pour folle dans le pays. (...) Faute de preuves suffisantes d’innocence, elle fut incriminée, incarcérée, tandis qu’elle répétait d’un ton monotone (...) la tête vraiment perdue cette fois :

— Oui, c’est moi qui l’ai envoyé à la mort !

Cette parole fut comptée pour un aveu. Et la fille Claudanec marcha vers la guillotine comme pour un départ vers la Terre Promise, riant à travers ses larmes...⁴⁵

Claude Cahun transfere esses fatos para a narrativa de forma dramatizada, em que os transtornos mentais de sua mãe são ambientados na época da Revolução Francesa, pela referência à condenação da mãe, no sonho, à guilhotina. Além disso, é importante lembrar que o nome da mãe de Claude, Marie Antoinette Courbebaisse, é o mesmo que o da rainha.

Por diversas vezes, figuras históricas e, sobretudo, mitológicas, aparecem mescladas a personagens reais, pertencentes à biografia da artista. Trata-se, portanto, de encontrar sentido em suas experiências através de outras vozes, em uma construção dialética de uma mitologia pessoal, tanto em *Aveux non avenues* quanto em *Confidences au miroir*.

⁴⁴ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p.36.

⁴⁵ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.21. (“Essa mulher, ardente, irreligiosa e calada, passava por louca na região. (...) Por falta de provas suficientes de inocência, ela foi incriminada, encarcerada, enquanto ela repetia em tom monótono (...), tendo perdido realmente a cabeça dessa vez : - Sim, fui eu que a enviei à morte ! Esta palavra foi como uma confissão. E a filha Claudanec caminhou em direção à guilhotina como se partisse para a Terra Prometida, rindo em meio às lágrimas... ”).

Além disso, muitos dos fatos que aparecem em *Aveux non avenues* parecem recobertos por um aspecto alucinatório. Nesse sentido, a crítica Andrea Oberhuber afirma:

C'est que la seule mémoire de l'individu ne suffit pas pour reconstituer son histoire. En résulte un texte qui assemble et dissemble différentes formes génériques, décompose des souvenirs et recompose des rêves, fait surgir des visions et convie aux hallucinations.⁴⁶

Não é apenas a insuficiência da memória que engendra alucinações no texto de Claude Cahun. Há, para a artista, o desejo de tudo abarcar, o concreto e o sonho.

Nesse ponto, podemos aproximar a narrativa de Claude Cahun do conceito de autorretrato, tal como proposto por Michel Beaujour, no livro *Miroirs d'encre*. O crítico propõe o termo “autorretrato literário” para descrever o procedimento que se apresenta entre memória e invenção:

L'autoportrait n'est-il pas plutôt le recentrement, le déploiement, la prise de conscience et la mise en oeuvre *après coup* d'une écriture désœuvrée et dépourvue de but qui se perdait dans le vague champ des imaginations, des gloses, et des notes?⁴⁷

Uma das características do autorretrato literário é não possuir como finalidade a apresentação de uma vida tal como foi, mas circunscrever o indivíduo em sua totalidade, como afirma Beaujour: “La formule opératoire de l'autoportrait est donc: ‘je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*’”⁴⁸. O “quem sou” inclui seus medos e angústias, manifestos através da escrita, de seu estilo e da forma do próprio texto. Na “memória onírica”, como destacamos no episódio relatado através do sonho, percebemos o medo da loucura e a culpa em relação à internação de sua mãe, manifestos através de uma analogia com um evento histórico da França, o que reforça o caráter alucinatório. A escrita se coloca como um desejo de tudo abarcar.

Em *Aveux non avenues*, Claude Cahun compara seu relato de si a um mosaico entre opacidade e transparência: “Avec les morceaux, composer un vitrail. Travail de

⁴⁶ OBERHUBER. “‘J’ai la manie de l’exception’: illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun”, p.78. (“Apenas a memória do indivíduo não é suficiente para reconstruir sua história. O resultado é um texto que reúne e dissocia diferentes formas de gênero, decompõe lembranças e recompõe sonhos, faz surgir visões e convida às alucinações”).

⁴⁷ BEAUJOUR. *Miroirs d'encre*, p.341. (“O autorretrato não seria, antes, o recentramento, a exibição, a tomada de consciência e a realização *posterior* de uma escrita ociosa e desprovida de objetivo, que se perderia no campo vago das imaginações, das glosas e das notas?”)

⁴⁸ BEAUJOUR. *Miroirs d'encre*, p.09. (“Portanto, a fórmula operatória de autorretrato é: eu não te contarei o que fiz, mas te direi *quem sou*”).

Byzance. Transparence, opacité. Quel aveu d’artifice! Toujours je finirai par prononcer ma propre condamnation.”⁴⁹.

A ideia de construir um mosaico parece adequada para descrever os fragmentos que compõem o livro, mas com uma ressalva: o produto não formará uma imagem única, apreensível pelo leitor. De fato, o livro é uma reunião de impressões da autora, de diversos gêneros e, ainda, apresenta trechos que foram publicados anteriormente, como, por exemplo, o ensaio “Carnaval en chambre”, que é retomado em uma parte de *Aveux non avenues*.

É interessante aproximar o "autorretrato literário", tal como definido por Beaujour, com o ponto de partida de Claude Cahun para *Aveux non avenues*, quando esta recebe o conselho de Adrienne Monnier de escrever suas confissões. Inicialmente, há a perspectiva de se lançar em direção a uma escrita pessoal e, como podemos notar, o livro ainda é composto por gêneros que se relacionam com uma escrita íntima, tais como o diário ou trechos de cartas. Mas, parece que à medida que a redação do livro avança, o projeto se torna cada vez mais complexo, sendo que a impressão que temos ao ler o livro é a de que a autora reuniu diversos estilos de escrita que não impedem que o sujeito expresse sua intimidade ou vida interior, mesmo através de minicontos e de diálogos dramatizados. Seguindo o que aponta Beaujour, a escrita de si se torna cada vez mais imaginativa, emaranhando-se com os fatos que constituem a experiência de vida do autor.

O espaço da escrita de si se torna mais complexo e o sujeito se apresenta difuso: “L’autoportrait s’écrit à partir d’une chute dans l’espace informe et désorienté que creuse la perte d’une assurance”⁵⁰. A perda de garantia é associada à busca de um “eu” instável que não pode ser apreendido, uma vez que para o crítico, autor e texto se confundem na escrita do autorretrato: “Ou plus radicalement encore: je suis style, écriture, texte”⁵¹.

Retomando a ideia do mosaico, podemos destacar que Claude Cahun se constitui a partir de várias perspectivas, em que cada pequeno detalhe do vitral forma uma diferente faceta de si. Daí o termo “polimorfismo” ser associado à sua escrita quando se trata de descrever esse sujeito fragmentado: “On se trouve ainsi entre le récit de soi et la création dans cette aventure où la métamorphose constitue à la fois le but principal de

⁴⁹ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.30. (“Com os pedaços, compor um vitral. Trabalho de Bizâncio. Transparência, opacidade. Que confissão artificial! Sempre terminarei por pronunciar minha própria condenação”).

⁵⁰ BEAUJOUR. *Miroirs d’encre*, p.341. (“O autorretrato se escreve a partir de uma queda em um espaço informe e sem orientação que cava a perda de confiança”).

⁵¹ BEAUJOUR. *Miroirs d’encre*, p.344. (“Ou mais radicalmente ainda: eu sou estilo, escritura, texto”).

l'oeuvre, 'devenir au lieu d'être', et une stratégie du moi pour explorer les multiples facettes de son identité”⁵².

2.3 A escrita de si entre a experiência e o mito

Em *Aveux non avenues*, Claude Cahun aparece como um sujeito em fluxo, em que os aforismos ou relatos, pequenos contos e descrições de sonhos visam apenas apreendê-lo em um determinado momento. Um exemplo disso pode ser verificado em um trecho do livro em forma de carta, que se inicia da seguinte maneira:

Jersey, 20 septembre 1920.

(Lettre)

...Hier (un hier très vivace – si ce n'est celui d'aujourd'hui, c'est tout comme), debout, par hasard et par habitude, en marche vers nulle part, je méditais sans espérance, sans foi en moi, en toi, ni surtout en lui, sans charité envers aucune chose.⁵³

A carta indica tempo e lugar bem definidos. A ilha de Jersey era o lugar em que Claude Cahun costumava passar suas férias de verão, até que ela e Suzanne Malherbe se mudam em definitivo para o lugar em 1937. A carta faz referência a duas outras pessoas, além da autora: Robert (Bob) e, possivelmente, Suzanne Malherbe.

Em uma longa carta endereçada a Gaston Ferdière, em 1946, após a experiência do encarceramento na prisão nazista, Claude Cahun comenta sobre diversos episódios de sua vida, dentre eles seu romance com o pescador Robert, na Ilha de Jersey:

En 1917, j'avais vu dans ce pays un tout jeune garçon qui travaillait aux champs et à la pêche. J'étais moi-même alors jeune, de 4 à 5 ans plus âgée que lui en fait – et, par rapport aux réalités de la vie, ce que ma famille m'avait faite – et ce que ma réaction contre, idéaliste, avait permis... j'étais esthète et romanesque – transitoirement.⁵⁴

⁵² BARON. “Le polymorphisme de Claude Cahun ou laisser parler l'autre en soi”, p.147. (“Encontramos assim entre o relato de si e a criação nessa aventura na qual a metamorfose constitui, ao mesmo tempo, o principal objetivo da obra, “tornar-se ao invés de ser”, e uma estratégia do eu para explorar as múltiplas facetas de sua identidade”).

⁵³ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.11. (“Jersey, 20 de setembro 1920 (carta) / ... Ontem (um ontem muito vivaz – se não for aquele de hoje, é como se fosse), em pé, por acaso e por hábito, caminhando em direção a lugar nenhum, eu meditava sem esperança, sem fé em mim mesma, nem em você, sobretudo, nem nele, sem caridade em relação a nada”).

⁵⁴ Carta de Claude Cahun para Gaston Ferdière, 1946. In: CAHUN. *Écrits*, p.674. (“Em 1917, eu havia visto nessa região um jovem que trabalhava no campo e na pesca. Eu mesma era bem jovem, de 4 a 5 anos mais velha que ele – e, em relação à realidade da vida, o que minha família havia feito de mim – e o que minha reação a isso, idealista, havia permitido... Eu era esteta e romanesca – provisoriamente”).

Esse relacionamento irá durar ainda por alguns anos até que “Bob”, como é chamado em *Aveux non avenues*, se casa com outra mulher em Jersey. No período em que estão juntos, como relata Claude Cahun na mesma carta, chegam a pensar em casamento; Bob propõe que eles fujam para o Canadá; a artista se interessa em aprender sobre o plantio de tomates (além de pescador, Robert também trabalhava no campo) e arranja trabalhos eventuais na Ilha para se aproximar da família de Bob. Claude Cahun, então estudante da Sorbonne, enviava alguns livros para Robert, tais como os poemas em prosa de Oscar Wilde e a obra completa de Rimbaud.

Tais eventos parecem ter causado um profundo efeito na memória de Claude Cahun, pois a artista chega a se perguntar se a escolha do exílio em Jersey não teria relação com os acontecimentos: “Il ne restait plus déjà qu’un souvenir agréablement mélancolique. Il ne fut peut-être pas étranger au “choix” (?) “rationnel” (?) de Jersey en 1937...”⁵⁵.

Em *Aveux non avenues*, o amor por Bob é descrito como sendo do tipo intelectual e recoberto de contradições: “Et Bob encore. L’ai-je assez reconnue sa royauté! Intellectuel, cet-amour-là, combien! Jusqu’aux luxures, jusqu’à l’absurde”⁵⁶. Uma lembrança que persiste, mesmo através de subterfúgios para dissipá-la:

On ne se débarrasse pas si facilement avec un peu de tabac, d’alcool et quelques mots de quinze années intimes. En vain je refuse de te nommer, mon témoin familial. L’esprit ne sortira pas de l’ornière, la mémoire de ses gonds, de son charnier, ni mon coeur de sa coquille.⁵⁷

A carta escrita em 1920 faz referência, portanto, a um momento específico da vida da autora, momento em que vivia um romance com Bob em Jersey e que, de alguma maneira, pode ter influenciado sua escolha pela ilha britânica. Assim, os eventos da vida da autora que aparecem no relato devem ser decodificados pelo leitor. Há ainda a referência a outros romances durante a vida de Claude Cahun, que foram recobertos com nomes retirados, por exemplo, da mitologia.

⁵⁵ Carta de Claude Cahun a Gaston Ferdière em 1946. In: CAHUN. *Écrits*, p.674. (“Não restava mais do que uma lembrança agradavelmente melancólica. Ele não foi talvez alheio à “escolha” (?) “racional” (?) de Jersey em 1937...”)

⁵⁶ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.07. (“E Bob ainda. Teria eu reconhecido o bastante sua realza! Intellectuel, aquele amor, e como! Até a luxúria, até o absurdo”).

⁵⁷ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.06. (“Não nos livramos tão facilmente com um pouco de tabaco, de álcool e algumas palavras de quinze anos de intimidade. Em vão eu recuso te nomear, meu testemunho familiar. O espírito não sairá do caminho, a memória não sairá de sua dobradiça, nem meu coração de sua concha”).

Apesar desse romance com Bob e outros amores heterossexuais, as relações com Suzanne Malherbe seguem estáveis. De fato, no primeiro capítulo de *Aveux non avenues*, há uma lista de personagens mitológicos associados a esses amores, platônicos ou não, em diferentes momentos da vida da autora: Ledunois, Pyrrhe e Arcadio.

Esse modo de relacionar personagens de sua história pessoal a personagens mitológicos aparece também em sua outra narrativa autobiográfica, *Confidences au miroir*. Podemos citar, como exemplo, um belo trecho poético em que Cahun relaciona Pigmaleão a Suzanne Malherbe:

Pygmalion ne m'adresse aucun reproche. Il réintègre ses marbres. La prière aux dieux de ne rien ranimer, je la devine. Il y a, dans ces moments rares et brefs, le regard des statues. Sur les orbes convexes, la lumière tourne autour du vide. Iris illusoires, rayons violets d'une pénombre grise, fleurs de songes...⁵⁸

Na mitologia grega, Pigmaleão era um escultor, rei de Chipre, que acabou se apaixonando por uma estátua que ele mesmo havia esculpido. Afrodite animou a estátua, transformando-a em uma mulher. No trecho citado, percebemos o apelo aos deuses para que a estátua permaneça inerte, continuando passiva em relação ao trabalho do escultor, que seria Malherbe.

Podemos aferir desse trecho a importância que Malherbe possuía em relação à obra de Claude Cahun. Cabe notar que muitas das fotografias de Claude Cahun foram tiradas com a participação de Malherbe. Assim, os olhares convexos e vazios da estátua, que criam “flores de sonhos”, visam seduzir seu criador.

Vimos, portanto, de que maneira Claude Cahun parte de determinados fatos de sua vida concreta e, através de um procedimento poético, os envolve em uma rede mitológica, produzindo uma parcela de sua escrita de si.

Destacamos uma das estratégias narrativas de Claude Cahun em relação às suas experiências: a fusão de sua história pessoal com figuras mitológicas, bíblicas ou fictícias, o que cria um dialogismo entre o fato vivido pela artista e a narrativa do mito ou lenda, tal como foi consagrada pela tradição. Recurso parecido foi empregado nas narrativas inseridas no livro *Heroïnes*, publicado em 1925. As pequenas histórias subvertem as expectativas tradicionalmente vinculadas às figuras femininas eleitas

⁵⁸ CAHUN. *Écrits*, p.591. (“Pigmalião não me faz qualquer censura. Ele reintegra seus mármore. A prece aos deuses para nada animar, eu a adivinho. Há, nesses momentos raros e breves, o olhar das estátuas. Sobre as orbes convexas, a luz gira em torno do vazio. Iris ilusórias, raios violetas de uma penumbra cinza, flores de sonhos”).

"heroínas": Eva, Dalila, Salomé, Cinderela, Helena, entre outras; é como se Claude Cahun atualizasse aquelas lendas. Dessa forma, no pequeno conto intitulado “Eva, a crédula”, a personagem bíblica acompanha anúncios em um jornal até que resolve comprar a maçã proibida. Judite, por sua vez, é vista sob um novo ângulo, encontrando um prazer sádico em decapitar Holofernes.

A crítica Georgiana Colvile destaca a impressão de que é a própria Claude Cahun que é representada por essas heroínas:

Comme chaque autoportrait, chacune des *Heroïnes* reflète une face de Claude Cahun et semble se révolter contre son rôle dans l’hypotexte d’origine (...). Chaque héroïne raconte son récit en le subvertissant et déclare souvent avoir été mal comprise ou prise sous le mauvais angle.⁵⁹

Mas de que maneira essas heroínas seriam uma representação da própria Claude Cahun e contra qual contexto de origem a artista estaria se revoltando? Para responder a essa questão, lembremos o contexto de publicação da obra e as propostas artísticas e sociais que a artista defendia.

No começo do século XX, as mulheres se viam diante de uma nova situação social e profissional em que novos campos estavam sendo abertos devido à industrialização e à urbanização crescentes. Novas figuras emergiam neste contexto, como observa Arvisais: “Émergent alors de nouvelles figures féminines, telles que la *New Woman*, l’androgynie, l’Amazone et la *garçonne*, qui s’approprient les attributs du masculin afin de mettre de l’avant différents possibles identitaires”⁶⁰. Claude Cahun havia se mudado para Paris, juntamente com Suzanne Malherbe, em 1920. Nessa época, a artista mantinha contato com Sylvia Beach e Adrienne Monnier. Esta última mantinha amizade com Claude Cahun e foi um dos primeiros contatos para a publicação do livro *Aveux non avenus*, como já foi dito.

Abigail Solomon-Godeau, em seu ensaio “The equivocal ‘I’: Claude Cahun as lesbian subject”, comenta sobre o aparecimento de alguns círculos de escritoras e intelectuais que questionavam a divisão de gêneros, colocando em marcha uma mudança de costumes:

⁵⁹ COLVILE. “Derrière le miroir déformant”, p.121. (“Como cada autorretrato, cada uma das *Heroínas* reflète uma face de Claude Cahun e parece se rebelar contra seu papel no hipotexto de origem (...). Cada heroína narra sua história subvertendo-a e declara com frequência ter sido mal compreendida ou considerada sob um ângulo equivocado”).

⁶⁰ ARVISAIS. “L’Imaginaire féminin dans *Heroïnes* de Claude Cahun”, p.01. (“Surgem então novas figuras femininas, tais como a *Nova Mulher*, o andrógino, a Amazona e a *garçonne*, que se apropriam dos atributos masculinos a fim de colocar em evidência diferentes possibilidades identitárias”).

Related to the more general emancipation of women (and further contributing to the widespread cultural anxiety that congealed around the “new woman” and all she was imagined to signify) was the increasingly visible emergence in cities such as Berlin, Paris and London of lesbian subcultures, including circles of intellectually and / or stylistically influential lesbians.⁶¹

A autora cita como exemplo dessa época, a publicação do livro *La garçonne* (1922), de Victor Margueritte, em que a heroína personifica a “nova mulher”, repudiando a categorização entre os dois sexos e participando de aventuras com outras mulheres.

Podemos ainda citar o ensaio “A feminilidade como máscara”, de Joan Rivière, publicado em 1929, em que a psicanalista comenta sobre uma feminilidade que funciona como estratégia para a mulher se defender e participar de ambientes então dominados por homens, como círculos profissionais e acadêmicos. Foi nesse ensaio que apareceu a palavra “mascarada” para definir esta estratégia, em que a feminilidade é associada a uma representação.

No pequeno conto “Salmacis, la suffragette”, incluído na série *Heroïnes*, parece haver uma referência direta ao contexto ao qual nos referimos aqui. Primeiramente, cabe destacar a figura de Salmacis e de sua relação com a androginia. Salmacis se torna um único ser ao se unir com Hermafrodito. Essa união, atípica na mitologia, ocorre após a ninfa atacar sexualmente o herói mitológico. Temos, portanto, um caso em que uma ninfa abandona o caráter passivo para assumir um papel ativo em uma união. Trata-se, em última instância, de uma maneira simbólica de destacar a função ativa que essas “novas mulheres” passam a assumir.

O segundo ponto a ser destacado diz respeito ao termo “suffragette”. Esse termo foi associado a um movimento feminista, que ocorreu na virada do século XX, que reivindicava o direito ao voto. No conto, portanto, Claude Cahun destaca duplamente a emancipação das mulheres nesse período. Podemos apontar ainda outra curiosidade: a dedicatória é para “Claude”, nome que se refere tanto ao gênero masculino quanto feminino na língua francesa, além de ser uma referência à própria autora.

Claude Cahun sempre repudiou categorias estáveis, sobretudo aquelas referentes ao gênero. Em diversos autorretratos, a artista aparece das mais variadas formas: com os

⁶¹ SOLOMON-GODEAU. “The equivocal ‘I’: Claude Cahun as lesbian subject”, p.115. (“Relacionado com uma emancipação mais geral das mulheres (e além disso contribuindo para a difusão da ansiedade cultural fixada em torno da “nova mulher” e de tudo aquilo que imaginou significar) estava o aumento visível da emergência em cidades como Berlim, Paris e Londres de subculturas lésbicas, incluindo círculos de lésbicas com influência estilística e/ou intelectual”).

cabelos raspados, em roupas masculinas e, em seu autorretrato publicado na revista *Bifur*, na figura de um andrógono. Em *Aveux non avenues* também ocorre esse desvio em relação ao gênero. Como Claude Cahun afirma: “Brouiller les cartes – Masculin? Féminin? Mais ça dépend des cas – Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S’il existait dans notre langue on n’observerait pas ce flottement de ma pensée”⁶². Ou ainda: “Vive et grandisse en moi celui, celle – ou simplement ce – qui me permit, jeune encore, de comprendre que je ne dois, car je ne puis, toucher, transformer, que moi-même”⁶³.

É preciso lembrar que Claude Cahun representava diversas minorias, o que conduz a uma maior complexidade no desvelar de uma possível identidade em seus escritos: “Cahun, as an outsider to the dominant society (a Jew, a lesbian) most radically revised her self by temporary alterations of her body, opening up options unavailable in daily life while leaving her identity untouched”⁶⁴.

Retomando Michel Beaujour, o autorretrato pode ser uma reação contra a taxinomia do mundo concreto, o espaço que o indivíduo utiliza para questionar e subverter uma ordem imposta de fora: “À cause de sa marginalité même, l’autoportrait est un dépotoir pour les déchets de notre culture”⁶⁵.

Em *Aveux non avenues*, Claude Cahun propõe um neonarcisismo a partir de um radicalismo associado a um processo de diferenciação e relativização dos valores vigentes:

Mon tableau serait de cette époque hypocrite et sensuelle où les hommes préféreraient leur propre contact et son muet mépris à l’amour bavard des autres. Croirait-on la chose impossible? On oppose à ce tableau les morales et les autres amours. Pourtant le tain des miroirs épaissit. Non plus absolu, mais aimablement relative, l’être s’individualise. L’orgueil deviant vertu. Le corps se connaît et s’absout.⁶⁶

⁶² CAHUN. *Aveux non avenues*, p.176. (“Embaralhar as cartas – Masculino? Feminino? Depende do caso – Neutro é o único gênero que me convém sempre. Se ele existisse em nossa língua, não se observaria essa hesitação de meu pensamento”).

⁶³ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.233. (“Que viva e cresça em mim esse, essa – ou simplesmente isso – que me permitiu, ainda jovem, compreender que não devo, porque não posso, tocar, transformar, senão a mim mesma”).

⁶⁴ LIPPARD. “Scattering selves”, p.28. (“Cahun, como uma outsider da sociedade dominante (judia, lésbica), revisou de maneira radical a si mesma através de alterações de seu corpo, abrindo possibilidades indisponíveis na vida diária, enquanto deixa sua identidade intacta”).

⁶⁵ BEAUJOUR. *Miroirs d’encre*, p.12. (“Pelo fato de sua própria marginalidade, o autorretrato é um depósito para os resíduos de nossa cultura”).

⁶⁶ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.38. (“Meu quadro será o dessa época hipócrita e sensual, na qual os homens preferirão seu próprio contato e seu silencioso desprezo ao amor tagarela dos outros. Acreditarão ser isso impossível? Opomos a esse quadro as morais e os outros amores. Entretanto o metal do espelho se adensa. Não mais absoluto, mas amavelmente relativo, o ser se individualiza. O orgulho se torna virtude. O corpo se conhece e se absolve”).

A artista ainda apresenta diversas questões que foram apropriadas por uma crítica feminista que surgiria apenas posteriormente. Essa é apenas uma parte da importância do resgate de sua obra. Outro fato que podemos apontar diz respeito à profunda investigação que autora empreendeu em relação a si mesma, a tensão existente entre o ser e sua escrita:

Moreover, because much of the photographic work that has survived, as well as “confessional” texts such as *Aveux non avenues*, seems concerned with the question of self-representation – an issue crucial to contemporary feminist theory and criticism – her work prompts numerous questions about the tensions between the autobiographical “I”, the textual (or visual) “I”, and the referential “I”.⁶⁷

A obra de Claude Cahun retoma uma importância crescente devido à multiplicidade e complexidade de seus questionamentos sobre sua individualidade, além de a artista aparecer como uma representante, ao mesmo tempo particular e típica, das reivindicações estéticas e sociais das artistas vanguardistas do início do século XX.

2.4 Biografemas e a tendência à dissolução

O fato de *Aveux non avenues* ser constituído de fragmentos montados em mosaico, pequenas unidades narrativas em que o sujeito se revela apenas de relance, como átomos que tendem à dispersão, para retomar o motivo proposto por Roland Barthes, nos permitirá, neste item, aproximar a escrita de Claude Cahun da noção de biografema.

Mesmo que um determinado autor se comprometa a narrar apenas fatos vividos, ele se encontra dentro dos limites de sua memória e da linguagem necessária ou suficiente para narrar esses fatos. Essas questões foram colocadas em relevo com bastante intensidade durante o pós-estruturalismo, período em que os críticos tentaram desvincular de maneira radical a linguagem do referencial. Roland Barthes e Paul de Man aparecem como alguns representantes dessa vertente. Para esses críticos, a

⁶⁷ SOLOMON-GODEAU. “The equivocal “I”: Claude Cahun as lesbian subject”, p.112. (“Acima de tudo, devido à recuperação da maior parte de seu trabalho fotográfico, assim como dos textos “confessionais” tais como *Aveux non avenues*, que parecem dizer respeito à questão da autorrepresentação – uma questão crucial para a crítica e teoria feministas contemporâneas – a obra de Claude Cahun propõe numerosas questões sobre as tensões entre o “Eu” autobiográfico, o “Eu” textual (ou visual), e o “Eu” referencial”).

linguagem não seria capaz de guardar uma relação própria com os fatos, com o mundo pré-textual ou com aquilo que o indivíduo sente necessidade de expressar. Em seu ensaio “Autobiography as De-facement”, Paul de Man chega a questionar a ideia de que a autobiografia pudesse mesmo se constituir como um gênero literário:

Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition; each specific instance seems to be an exception to the norm; the works themselves always seem to shade off into neighboring or even incompatible genres and, perhaps most revealing of all, generic discussions, which can have such powerful heuristic value in the case of tragedy or of the novel, remain distressingly sterile when autobiography is at stake.⁶⁸

Paul de Man aponta a dificuldade em estabelecer parâmetros para a definição do gênero, já que cada elemento que é colocado em relevo parece conduzir a uma exceção à norma do próprio gênero.

O livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, publicado em 1975, se insere nesse contexto de questionamento da função autoral e dos limites da linguagem como recriadora da realidade, no qual a própria questão do referencial seria colocada como ilusória. Assim, esse livro que poderia ser considerado como uma autobiografia, se transforma em uma longa reflexão sobre a linguagem, em que o autor tenta diferenciar a linguagem comum - denominada de *doxa*, como uma ideologia imposta pela sociedade, pelos meios de comunicação – de uma linguagem que pudesse exprimir seu individualismo, uma escritura. A forma fragmentada, com episódios que guardam pouca coerência com fragmentos anteriores, reforça o caráter antiautobiográfico desse tipo de narrativa. Já nas páginas iniciais, Roland Barthes afirma: “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”⁶⁹, frase reproduzida por meio da caligrafia do autor. Nesse instante, portanto, já aparece uma característica da autobiografia: a escrita caligráfica, um traço pertencente a uma individualidade extratextual, um referente. E será esse mesmo referente que irá perpassar determinadas passagens da narrativa, mesmo que esta se apresente na maior parte do tempo como uma resistência a um sentido final, um sentido que pudesse abarcar a história pessoal de Roland Barthes.

⁶⁸ DE MAN. *Autobiography as de-facement*, p.920. (“Empiricamente, bem como teoricamente, a autobiografia se conduz precariamente a uma definição genérica ;cada instância específica parece ser uma exceção à norma ; as obras parecem sempre se abrigar à sombra de seus gêneros vizinhos ou mesmo incompatíveis e, talvez o mais revelador de tudo, discussões genéricas, que podem ter um poderoso valor heurístico no caso da tragédia ou do romance, permanecem dolorosamente estéril quando o assunto é autobiografia”).

⁶⁹ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p.12.

Contudo, esse referente entra em contradição com a afirmação do caráter ficcional do autor. Ao escrever sobre sua vida, o autor passa por um procedimento de resgate de determinados sentimentos e sensações que deixaram apenas traços em sua memória. Roland Barthes utiliza o termo “biografema” para descrever esses traços. No livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, o crítico descreve uma série de eventos que se destacam por serem bastante ordinários e, aparentemente, sem importância. São traços que deixaram alguma marca no autor.

No fragmento intitulado “Uma lembrança de infância”, por exemplo, Roland Barthes narra um evento de sua infância, da época em que vivia em Marrac. O crítico relata uma queda em um buraco, do qual não conseguira escapar sozinho; enquanto os outros colegas caçoavam dele, sua mãe apareceu para retirá-lo de lá: “vi então acorrer minha mãe; ela me tirou de lá e me levou para longe das crianças, contra elas”⁷⁰. O episódio marca o isolamento do autor em relação às outras pessoas e, ao mesmo tempo, a aproximação com sua mãe. Paralelamente, apesar de Barthes repudiar as tentativas de aferição de sentido em sua narrativa, o evento representa o isolamento do autor em relação à *doxa*, seu deslocamento em relação a esta, e uma tentativa de aproximação do ser amado a partir desse mesmo isolamento, em uma linguagem que pudesse ser expressa de maneira individual, mas entendida por sua mãe.

Há, ainda, o sentimento experimentado por Barthes em uma quinta-feira de 1932, quando assistiu ao filme *Cão Andaluz*, sentimento de uma “lembrança indizível de descentramento por excesso de insipidez”⁷¹. A invasão de um morcego em seu quarto ou outros eventos esparsos que parecem não guardar relação uns com os outros. A ação de reencontrar esses eventos é denominada por Barthes de “anamnese factícia”:

Chamo de *anamnese* a ação – mistura de gozo e de esforço – que leva o sujeito a reencontrar, *sem ampliar nem fazer vibrar*, uma tenuousade de lembrança: é o próprio haicai. O *biografema* nada mais é do que uma anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que eu amo.⁷²

Barthes comenta, ainda, que essas anamneses são foscas e isentas de sentido. São eventos resgatados sem que sejam ampliados, o que reforça uma resistência a um sentido global que possa ser associado a um sujeito formado. Também há uma quebra na linearidade que constitui os momentos encadeados que conduziriam à formação de

⁷⁰ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p.138.

⁷¹ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p.125.

⁷² BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p.126.

uma personalidade. Na verdade, em *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes fala, antes, em dispersão:

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão.⁷³

O sujeito é revelado através dos detalhes e não de uma trama desenvolvida através de uma cronologia lógica e coerente. A ideia do átomo é reveladora neste sentido, pois são pequenos fragmentos que coexistem sem que se possa estabelecer uma ordem e estrutura hierárquica entre eles, além de se apresentarem em perpétuo movimento. Esta ideia apresenta alguns pontos de contato com o livro *Aveux non avenues*.

O livro de Claude Cahun também é constituído de pequenas unidades narrativas, algumas delas formadas apenas por um breve aforismo. O sujeito também se revela apenas de relance, através de pequenos átomos que tendem à dispersão. Como a autora afirma: “Je perds la mémoire, et cette vague personnalité de s’être trop épuisée, - truquée, certes! – tombe. Je m’en désintéresserai si l’on m’en donne une autre... En voilà assez. Dissolvons”⁷⁴.

A memória parece insuficiente em seu trabalho de possibilitar que o sujeito se circunscreva. Claude Cahun utiliza também a metáfora aquática para se referir ao resgate de memórias, uma vez que os movimentos marinhos, constantes em sua sutil oscilação, sempre variando, se aproximam da ideia de algo que deva ser agarrado em instantes, pois pode ser conduzido em direção oposta. A analogia foi feita da seguinte maneira pela artista: “En vain. Ma mémoire se gonfle en vain, gorgée de ses faux trésors. Tout ce que je tire de là, flétri, sans consistance, est comme algue sortie de l’eau”⁷⁵. As lembranças resgatadas dessa maneira se apresentam informes e escorregadias.

Claude Cahun vivera sua infância e adolescência em Nantes, viajando durante as férias para a região do Le Croisic. Essas paisagens forneceram ao seu imaginário uma

⁷³ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p.12.

⁷⁴ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.08. (“Estou perdendo a memória, e essa vaga personalidade, por ter sido tão bem realizada, - falsa, certamente! – cai. Eu me desinteressaria dela se me dessem uma outra... Basta. Dissolvamos”).

⁷⁵ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.46. (“Em vão. Minha memória se enche em vão, encharcada de seus falsos tesouros. Tudo que extraio de lá, murcho, sem consistência, é como alga tirada da água”).

série de elementos relacionados à vida em regiões costeiras: marinheiros, ondas e embarcações são figuras recorrentes em seus escritos. Mesmo figuras mitológicas marinhas, como as sereias, se fazem presente em seus textos, como podemos notar na epígrafe do capítulo II de *Aveux non avenues*: “La sirène succombe à sa propre voix”⁷⁶. E ainda:

Les matelots sont bien occupés de la manoeuvre du navire et du chant de leur chair. La sirène est la seule victime de la sirène. Si plus tard d’autres proies lui sont attribuées, nous n’y verrons jamais qu’une entreprise romanesque ou commerciale: Nul n’est pris qu’à ses propres sortilèges.⁷⁷

Nesse exemplo, vemos como a linguagem acompanha mais os movimentos poéticos da escritora do que propriamente serviria aos fatos como aconteceram estritamente. A linguagem deixa de ser o meio transparente de transposição direta de fatos ou lembranças pessoais para a forma escrita, para se tornar produto de invenção e redescoberta. É este o paradoxo de todo o relato de *Aveux non avenues*: a liberdade da escrita tendo como centro de gravidade a figura da artista, seus anseios e fraquezas, sua vontade de se reinventar.

Paul John Eakin, em seu livro *Touching the world*, aponta a ambiguidade presente na narrativa autobiográfica de Barthes:

When it comes to the nature of the subject and its relation to language, the testimony of *Roland Barthes* is distinctly ambivalent: the subject is merely linguistic, ‘an effect of language’, a product of expression in discourse; the subject (with or without a center) has an existence beyond language that language fail to express.⁷⁸

O crítico americano refuta a hipótese da possibilidade de uma autobiografia que pudesse ser apenas o efeito de uma linguagem, em que o referente pudesse estar ausente da narrativa, na medida em que o que fundamenta uma autobiografia é justamente uma associação com o mundo extratextual. Em sua perspectiva, o que *Roland Barthes por Roland Barthes* indica é uma problematização da linguagem enquanto meio cristalino

⁷⁶ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.25. (“A sereia sucumbe à sua própria voz”).

⁷⁷ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.27. (“Os marinheiros estão ocupados demais com a manobra do navio e com o canto de sua carne. A sereia é a única vítima da sereia. Se, mais tarde, outras vítimas lhe são atribuídas, não veremos nisso senão uma empreitada romanesca ou comercial: Ninguém é vítima senão de seus próprios sortilégios”).

⁷⁸ EAKIN. *Touching the world*, p.08. (“Quando se trata da natureza do sujeito e de sua relação com a linguagem, o testemunho de Roland Barthes é distintamente ambivalente: o sujeito é meramente linguístico, “um efeito de linguagem”, um produto da expressão no discurso; o sujeito (com ou sem um centro) possui uma existência para além da linguagem, que esta mesma linguagem fracassa ao expressar”).

de expressão, alterando a perspectiva rousseuniana segundo a qual um indivíduo pode abarcar sua identidade através de uma linguagem que não representasse obstáculos. Assim, a crítica de Paul Eakin se coloca a meio caminho entre o pacto autobiográfico de Lejeune e as propostas do pós-estruturalismo, que afirma a ausência de referente, ou a impossibilidade de um referente via texto.

Paul Eakin cita o exemplo do próprio Barthes, que, com a morte da mãe, voltara para o problema do referencial através da fotografia. Esta arte não poderia acontecer sem algum tipo de presença, de um objeto que marca sua impressão na película. É por meio dessa retomada que Barthes escreve todo o livro *Câmara Clara*: a partir da busca de uma última imagem de sua mãe, uma imagem que pudesse representá-la tal como na memória do autor. Essa perspectiva será importante em momento posterior de nosso trabalho, quando formos tratar da parte visual produzida por Claude Cahun, já que a artista fizera uso de suas próprias fotografias para compor colagens que acompanham o livro *Aveux non avenues*.

O que se destaca de outras teorias sobre a autobiografia, sobretudo de teorias que surgiram no período posterior ao pós-estruturalismo, é seu caráter fundamentalmente paradoxal. A principal questão é o caráter ficcional existente em qualquer narrativa autobiográfica, a dificuldade em preencher o vazio existente entre o fato e sua escrita e, ainda, os limites da memória. De qualquer maneira, há uma tentativa de recuperar o papel fundamental do referente, no gênero autobiográfico, mesmo que sob uma nova perspectiva. Em oposição, por exemplo, à necessidade de metáforas ou prosopopeias, tal como De Man destaca em seu texto, algumas teorias apontam para a necessidade dessas figuras como estruturadoras da própria experiência humana diante de uma realidade que precisa ser apreendida em uma determinada forma para ter um sentido. Assim, há a transferência da construção textual para uma instância extratextual, da experiência do indivíduo.

Podemos, então, analisar como a escritora Claude Cahun se relaciona com a questão da fidelidade aos fatos narrados e com sua identidade: são elementos variáveis em sua multiplicidade. A forma fragmentada do livro e os inúmeros gêneros que aparecem, vinculados à representação do sujeito, são suficientes para evitar que a obra seja enquadrada na forma autobiográfica tradicional. Claude Cahun se preocupa, ainda, com o curso de sua “aventura interior”, o que coloca em questão a relação existente entre o vivido e o imaginado, entre a ficção e a permeabilidade dos fatos em relação a

essa mesma ficção. Como a autora afirma: “Je parle tantôt du vrai, le plus souvent du faux. Comment s’y reconnaître?”⁷⁹.

Em meio aos traços de sua vida que Claude Cahun vai recolhendo de suas experiências, a autora cria uma fusão com seu imaginário, criando uma espécie de ficção de si mesma através do artificialismo de sua escrita e de seus procedimentos de transposição para sua narrativa. A variedade de gêneros presentes em *Aveux non avenues* contribui para esse efeito.

Assim, a narrativa de Claude Cahun se assemelha a átomos dispersos, nos quais cada aforismo, cada parágrafo de *Aveux non avenues* aparecem como estratégias para causar um efeito no leitor. São carregados de eletricidade: “Simple accumulateur qui prend l’électricité nécessaire n’importe où il y a du courant – voilà ce que je suis”⁸⁰.

2.5 Autoficção, autofabulação e nova autobiografia

No final do segundo capítulo de *Aveux non avenues*, intitulado “Moi-même (faute de mieux)”, a autora escreve sobre o artificialismo que irá acompanhar sua narrativa:

Et quoi que ce soit que je ramène à moi, je le manipulerai, je lui appliquerai toutes mes formules, je lui essayerai tous mes noms, tous mes trucs, je lui cède la place. Ma fausse clef tentera toutes les serrures. N’en peut-elle forcer aucune ? Alors je la plante là. Mais devant moi.⁸¹

Nesta citação, a autora revela sua intenção de manipular os fatos que lhe dizem respeito, como uma espécie de programa para a redação do livro ou de chave para sua leitura. O primeiro problema que surge quanto à classificação genérica é a maneira de diferenciar um fato verdadeiro da experiência do autor de um mero efeito biográfico. A narrativa autobiográfica necessariamente passa por uma performance da escrita do autor. Neste sentido, aproximaremos em seguida, a narrativa de Claude Cahun da noção de autoficção.

⁷⁹ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.214. (“Eu falo a verdade, mas com mais frequência a mentira. Como distinguir? ”)

⁸⁰ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.96. (“Um simples acumulador que absorve a eletricidade necessária em qualquer lugar onde há energia – eis aí quem sou”).

⁸¹ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.31. (“Seja o que for que se refira a mim, eu o manipularei, eu aplicarei nele todas as minhas fórmulas, experimentarei todos os meus nomes, todos os meus truques, eu cedo-lhe o lugar. Minha falsa chave tentará todas as fechaduras. Ela não pode forçar nenhuma ? Então eu a deixo lá. Mas na minha frente”).

Em 1978, Serge Doubrovsky publica o livro *Fils*, no qual o autor supostamente empreende uma narrativa autobiográfica. De fato, autor, narrador e protagonista compartilham o mesmo nome, o que corresponde a um elemento da autobiografia, segundo Lejeune. A narrativa de *Fils* é composta de fatos verdadeiros, segundo Doubrovsky, sendo que lugares e datas correspondem à realidade. Como afirma Doubrovsky:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau.⁸²

Ao se colocar a meio caminho entre um romance e uma autobiografia, esse gênero foi denominado de “autoficção”, por Doubrovsky, uma vez que há a presença de fatos verdadeiros, dispostos no relato através de procedimentos ficcionais, ou seja, nem romance, nem autobiografia propriamente. Duas formas de procedimentos ficcionais são apontadas: a disposição ou a ordenação dos acontecimentos na narrativa e o desenvolvimento lógico das experiências do autobiógrafo. A ordenação está ligada a uma estratégia de convencimento do leitor de que aquilo que está sendo relatado corresponde à verdade, o que nos conduz à segunda consequência: a de que há uma evolução verossímil da personalidade do autor em relação a essas experiências que seguem a ordem cronológica dos fatos. Em detrimento do desenvolvimento linear e cronológico de uma autobiografia, estes procedimentos aparecem para ressaltar o potencial da ficção do relato.

O fato é que, desde a criação desse neologismo por Doubrovsky, a crítica literária se aproveitou do termo para enquadrar determinados tipos de literatura autobiográfica que não podiam ser categorizados no modelo tradicional. O termo acabou por absorver sentidos contraditórios, sendo que, se a princípio, o termo autoficção aparece com bastante prestígio entre os críticos, posteriormente passou a ser visto com certa desconfiança no meio literário.

As fronteiras conceituais do neologismo são instáveis. Como forma de apontar as contradições existentes, Vincent Colonna, em seu livro *Autofiction & autres*

⁸² DOUBROVSKI Apud COLONNA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, p.237. (“Autobiografia ? Não, este é um privilégio reservado às pessoas importantes deste mundo, na noite de suas vidas, e em um belo estilo. Ficção, de eventos e fatos estritamente reais ; pode-se dizer *autoficção*, de ter confiado à linguagem uma aventura, uma aventura da linguagem, sem a sabedoria e sem a sintaxe do novo ou tradicional romance”).

mythomanies littéraires, cita diversas definições do termo presentes em diferentes dicionários franceses. Assim, na definição do *Petit Larousse*: “AUTOFICTION n.f. Litt. Autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction”. Ou ainda, segundo o *Le Grand Robert de la langue française* :

AUTOFICTION n.f. -1977, S. Doubrovsky: mot-valise de autobiographie et fiction; composé mal formé. Didact. Récit où se mêlent la fiction et le récit autobiographie (sans aller jusqu'à l'autobiographie, même romancée). “Le romancier refuse l'impudeur et la délivrance de l'autofiction. Il se retire dans la neutralité caustique du compte rendu. (*Le monde*, 09/07/1999)⁸³

O primeiro ponto a destacar diz respeito à definição do *Petit Larousse* que indica que a autoficção seria uma autobiografia que empregaria formas narrativas da ficção. O dicionário, entretanto, não define quais formas seriam próprias da ficção. Uma vez que esta pode ser empreendida da mesma forma que uma autobiografia, teremos como ponto de partida para uma discussão teórica, dois elementos importantes que poderiam indicar um caminho: a fidelidade ao testemunho verídico dos fatos, ou seja, um apelo infalível à memória, e a imaginação, que pertenceria mais propriamente à seara ficcional. O elemento subjetivo ou as impressões que possam levar a especulações ficcionais precisam ser evitados. A linguagem deve ser clara e precisa, capaz de abarcar os fatos, sem que se questione sua capacidade de transferir o referencial para o texto. O questionamento excessivo da linguagem levaria à impossibilidade do próprio gênero, o que, como vimos, foi uma das premissas de alguns teóricos pós-modernos.

Um importante elemento presente nas variadas definições do gênero é a presença da figura do próprio autor em sua narrativa. Para Colonna, as origens da autoficção devem ser buscadas nas mais variadas formas narrativas presentes na história da literatura, narrativas que, de alguma maneira, colocam em relevo a voz do escritor relatando seus sentimentos e experiências e, sobretudo, apresentam confissões ou imagens desse autor nomeado nessas formas artísticas. Assim, seguindo essa perspectiva, podemos perceber que a preocupação com o estatuto do escritor e de sua representação através de seu discurso estava presente desde a origem de inúmeros gêneros. O crítico cita algumas dessas manifestações nas artes:

⁸³ COLONNA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, p.228. (“AUTOFIÇÃO n.f. 1977, S. Doubrovsky : palavra-valise de autobiografia e ficção ; palavra composta mal formada. Didact. Narrativa na qual se misturam a ficção e a narrativa autobiográfica (sem chegar a ser autobiografia, mesmo romancada). “O romancista recusa o impudor e a entrega da autoficção. Ele se retira na neutralidade cáustica do relato”).

L'histoire des beaux-arts connaissait le délire dionysiaque, l'apologie, le prologue de l'Auteur, l'image du donateur, la peinture *in figura*, le portrait de l'artiste par lui-même, le « je » lyrique, l'autobiographie mensongère à la Davy Crockett, la mise en abyme, les fous littéraires, mais l'héroïsation de l'artiste, sa mutation en rôle fictif semblait en 1954 une boutade ou une faute de goût.⁸⁴

Collona se refere ao livro *Trans-Atlantyk*, escrito em 1954, no qual Gombrowicz se coloca como personagem de suas aventuras e impressões durante e logo após a Segunda Guerra Mundial. Trata-se, portanto, de uma narrativa semiautobiográfica na mesma linha genealógica de *Fils*, publicado anos depois. Mas é na literatura de Luciano de Samósata⁸⁵, escrita durante a época do Império Romano, que, segundo Collona, deveríamos buscar a verdadeira fonte da autoficção. Para o crítico francês, Luciano fizera uso de um complexo instrumental narrativo que serviu para criar diversas possibilidades para a autofabulação. Interessante notar que, ao estabelecer o escritor grego como marco inicial do gênero, Collona destacará exatamente o elemento imaginativo presente em seus textos como forma de estabelecer a verdade de uma época, presente nos escritos. Assim, será a escolha de determinadas aventuras imaginárias, descritas por Luciano, que indicará a chave para se entender esse momento histórico e, em última instância, o próprio autor que narra essas histórias como personagem.

O livro de Vincent Colonna tem por objetivo rastrear sentidos próximos aos que foram apostos ao termo autoficção, determinando como origem a literatura de Luciano de Samósata. O autor grego se coloca em meio a aventuras descritas em suas novelas ou diálogos. Ao se colocar como principal personagem dessas aventuras fantásticas, Luciano criou, segundo o crítico francês, o protótipo da autofabulação, termo que abarca o conceito de autoficção.

Os dados biográficos de Luciano são, em sua maior parte, inferidos de seus próprios livros ou de citações retiradas de outros autores. A vida do autor já se coloca, portanto, na fronteira entre a realidade e a ficção. Sobre as narrativas de Luciano, o que

⁸⁴ COLLONA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, p.12. (“A história das belas-artes conhece o delírio dionisíaco, a apologia, o prólogo do Autor, a imagem do doador, a pintura *in figura*, o retrato do artista por ele mesmo, o « eu » lírico, a falsa autobiografia à maneira de Davy Crockett, a mise-en-abyme, os loucos literários, mas o artista tornado herói, sua mutação em papel fictício parecia, em 1954, uma piada ou uma falta de gosto em 1954”).

⁸⁵ Luciano nasceu em Samósata, capital do reino Camogena, situada no norte da Síria, próxima ao rio Eufrates. A partir do ano de 165, teria vivido em Alexandria, onde ocupou um cargo na administração local. A morte de Luciano teria ocorrido após 181.

se destaca é uma discussão filosófica sobre diversas correntes de pensamento da época do Império, em que o autor lança mão de figuras históricas para defenderem os diversos modos de pensar desse momento histórico. Sua literatura é permeada por uma constante dramatização de figuras reais, além de ter a característica de um intenso sarcasmo. Edson Arantes Junior, em seu ensaio “Luciano de Samósata e o Império Romano: dilemas de um escritor na segunda sofística” afirma que:

Luciano escolhe contar “mentiras variadas de maneira convincente e verossímil” as informações biográficas ficam em uma zona opaca, entre as condições materiais de existência, os eventos vividos pelo autor e a representação que este faz de si mesmo. Que os escreve a partir de critérios de ficcionalidade, que valorizam as relações entre forma e conteúdo apresentado⁸⁶.

Nesse sentido, a literatura é capaz de orientar a leitura da personagem histórica. Assim, o próprio conceito de biografia se torna movente, a realidade é assaltada por elementos ficcionais. Mas será com o livro *Histórias verdadeiras*, que Luciano estabelecerá uma nova maneira de se escrever uma novela, tendo como princípio o deslocamento do estatuto da ficção por meio da inserção de sua figura em um relato fantástico. Será já no princípio de tal narrativa que o autor irá asseverar o artifício presente no relato:

Car Ctésias, par exemple, dans son histoire des Indes, a dit des choses qu’il n’avait jamais ni vues ni ouïes ; & Jambule a composé une histoire assez ingénieuse des merveilles de l’océan, sans avoir guère plus d’égards à la vérité ; plusieurs en ont fait de même, conté diverses aventures qu’ils disaient leur être arrivées dans leurs voyages, parmi lesquelles ils ont entremêlé la description de divers animaux monstrueux, de cruautés inouïes, de mœurs tout-à-fait barbares & sauvages⁸⁷;

Esse preâmbulo se inscreve em uma tradição na qual é comum o filósofo se colocar em meio ao seu relato para justificar seu discurso por meio de algumas autoridades literárias e filosóficas. A subversão de Luciano ocorre na medida em que o filósofo utiliza a mesma forma de preâmbulo, mas para legitimar, de maneira irônica, uma narrativa fantástica. Para Colonna, esse fato representa um dos procedimentos da

⁸⁶ JUNIOR. “Luciano de Samósata: dilemas de um escritor na segunda sofística”, p.02.

⁸⁷ LUCIANO Apud COLONNA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, p.25. (“Como Ctésias, por exemplo, em sua história das Índias, que disse coisas que ele não havia visto ou ouvido ; & Jambule que compôs uma história bastante engenhosa sobre as maravilhas do oceano, tampouco respeitoso com a verdade ; muitos têm feito o mesmo, contado diversas aventuras que dizem ter acontecido em suas viagens, nas quais inserem a descrição de diversos animais monstruosos, crueldades inauditas, costumes bárbaros e selvagens”).

autoficção empregados por Luciano, que irá nomear a personagem principal com seu nome próprio. O crítico define a “autoficção fantástica” nos seguintes termos: “L’écivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c’est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance”⁸⁸. Não há, neste caso, a preocupação com a verossimilhança porque o autor não se preocupa em se desvelar, nem justificar uma experiência pessoal. Trata-se de uma experiência filosófica e da imaginação, em que a personagem nomeada “Luciano” se confunde com o imaginário coletivo da época.

O termo autofabulação, que abarcaria uma maior amplitude em relação ao conceito de autoficção cunhado por Doubrovsky, representa o agenciamento de procedimentos que não apontam para uma experiência individual ou psicológica. A potencialidade da ficção, em detrimento da estreita aproximação com o fato vivido e de seu fiel relato, é ressaltada por Luciano: “Je vais donc dire des choses que je n’ai jamais vues ni ouïes, & qui plus est, ne sont point, & qui ne peuvent être; c’est pourquoi qu’on se garde bien de les croire”⁸⁹. O autor, portanto, previne o leitor, de forma bastante irônica, de que suas histórias não passam de ficção; mas, apesar desse aviso, o autor irá intitular sua novela *Histórias verdadeiras*. Luciano joga com o estatuto ficcional e referencial presente em nesse tipo de narrativa. O importante é que o leitor não se deixe enveredar por sua aparência de verdade, por sua forma, suas referências à sua própria experiência, e que se mantenha em alerta para suas armadilhas. Por mais inverossímil que possa ser, a narrativa ainda possui a capacidade de encantar o leitor e o envolver.

Esse alerta de Luciano ao leitor é bastante interessante na medida em que o autor joga com o estatuto da ficção e da verdade, criando um paradoxo. Alain Robbe-Grillet, em uma de suas entrevistas compiladas no livro *Préface à une vie d’écivain*, faz um comentário bastante oportuno sobre o contrato de leitura estabelecido no princípio de cada livro, pois desde o início o leitor sabe como se aproximar da obra:

On pourrait presque écrire toute l’histoire de la littérature en étudiant seulement les premières phrases, parce que la première phrase d’un roman pose le statut de l’écivain par rapport au monde, et du livre par rapport au

⁸⁸ COLONNA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, p.75. (“O escritor ocupa lugar central no texto como em uma autobiografia (é o herói), mas ele transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança”).

⁸⁹ LUCIANO Apud COLONNA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, p.26. (“Eu vou dizer coisas que nunca vi ou ouvi, & que por mais pareçam & não o são, não podem ser ; é por isso que temos que desconfiar delas”).

public. Dedans, il ya déjà une sorte de contrat annoncé, un contrat d'écriture et de lecture qui s'adresse à un public.⁹⁰

Apesar de o crítico se referir ao romance, acreditamos que tal ideia possa se estender também aos gêneros mais próximos de uma narrativa autobiográfica. Não podemos deixar de notar, aliás, a semelhança com o conceito de contrato tal como foi proposto por Lejeune. Nesse momento, cabe analisarmos de que maneira essa ideia se aplicaria ao livro *Aveux non avenues*.

Nas primeiras linhas do livro, Claude Cahun anuncia:

L'aventure invisible.
L'objectif suit les yeux, la bouche, les rides à fleur de peau... L'expression du visage est violente, parfois tragique. Enfin calme – du calme conscient, élaboré, des acrobates. Un sourire professionnel – et voilà⁹¹.

A artista parece reforçar a impressão da pose, de gestos calculados e artificiais em detrimento de um discurso que coloque em evidência uma verdade fundamental relacionada ao ser ou que revele alguma essência de sua identidade. Além desse fato, Claude Cahun irá afirmar mais adiante:

Mais quel manège ridicule pour ceux qui n'ont pas vu – et je n'ai rien montré – les obstacles, les abîmes, et les degrés franchis.
Vais –je donc m'embarrasser de tout l'attirail des faits, de pierres, de cordes tendrement coupées, de précipices... Ce n'est pas intéressant. Devinez, rétablissez. Le vertige est sous-entendu, l'ascension ou la chute⁹².

Está aí, portanto, todo o paradoxo do velar / desvelar relacionado a *Aveux non avenues*: um conjunto de experiências encenadas, em que seus traços podem ser visualizados apenas através de lampejos. Assim, tal “confissão” aparece como elemento a ser decodificado.

Retomando o livro *Histórias verdadeiras*, a importância de tal relato é que estão ali contidas diversas informações que constituem a mitologia pessoal de Luciano e que representam uma resposta filosófica à vida cultural daquele momento histórico. A chave pessoal e o modo de pensar de uma época são marcantes, por mais inverossímil que

⁹⁰ ROBBE-GRILLET. *Préface à une vie d'écrivain*, p.22. (“Poderíamos quase que escrever toda a história da literatura estudando apenas as primeiras frases, porque a primeira frase do romance situa o estatuto do escritor em relação ao mundo, e do livro em relação ao público. Nela há uma espécie de contrato anunciado, um contrato de escrita e leitura dirigido a um público”).

⁹¹ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.01. (“A aventura invisível. A objetiva segue os olhos, a boca, as rugas a flor da pele... A expressão do rosto é violenta, às vezes trágica. Enfim, calma – uma calma consciente, elaborada, de acrobatas. Um sorriso profissional – e aí está”).

⁹² CAHUN. *Aveux non avenues*, p.01. (“Mas que artimanha ridícula para aqueles que não viram – e eu não mostrei nada – os obstáculos, os abismos, as etapas superadas”).

possa ser o relato. Desloca-se, portanto, de uma leitura estrita sobre os fatos apresentados como verídicos pelo discurso, para uma abordagem dos procedimentos desse mesmo discurso.

O que diferencia o gênero da autofabulação de um romance tradicional seria exatamente o fato de o autor se colocar como participante das aventuras que são ali narradas. Essa via literária foi aberta para uma série de escritores que posteriormente lançaram mão do mesmo procedimento, como foi o caso de Dante.

O segundo procedimento apontado por Colonna, e que faria parte da autofabulação, seria a “autoficção biográfica”, na qual o autor é protagonista de suas histórias; mas, ao contrário do primeiro procedimento, o escritor utiliza dados reais de sua vida, assim, estaríamos mais próximos da verossimilhança. O crítico cita o famoso caso da descrição do rio Mississipi feita por Chateaubriand em suas *Mémoires d'outre-tombe* (1850), como desdobramento desse recurso. O efeito biográfico pode ser obtido através de uma verdade subjetiva, de um desejo do escritor que delinear a ficção com o efeito de referencial através de algum dado de sua experiência. O livro de Chateaubriand ainda serve de paradigma para a discussão sobre autobiografia empreendida por Alain Robbe-Grillet, como veremos em seguida.

A terceira manifestação da autofabulação seria a “autoficção especular”. Nela, o autor aparece na obra apenas sob uma perspectiva secundária, não sendo o foco da narrativa. Colonna aproxima esta aparição de um reflexo, de uma impressão sobre algum dado que o autor causa no que está sendo mostrado. Mesmo a verossimilhança deixa de ser importante:

Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre ; ce peut n'être qu'une silhouette ; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son oeuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir.⁹³

É interessante notar que em todos esses procedimentos apontados por Colonna na obra de Luciano, não há a manifestação de um espaço interior, de uma psicologia autoral em seus aspectos mais profundos, o que poderíamos chamar de sua individualidade. Não existem “confissões”, descrições de suas atividades cotidianas, impressões sobre o tempo ou seus hábitos. Não há, portanto, autobiografia. A

⁹³ COLONNA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, p.119. (“O realismo do texto, sua verossimilhança, se tornam um elemento secundário, e o autor já não se encontra, obrigatoriamente, no centro do livro ; pode ser apenas uma sombra ; o importante é que ele venha se colocar em um canto de sua obra, que reflita sua presença como faria um espelho”).

reviravolta empreendida por Luciano foi justamente a de se fazer representar nas aventuras narradas, se nomear em seus escritos e participar exteriormente do que era comumente narrado nessa época.

A natureza pessoal dos escritos e a percepção de um espaço interior, típicas do gênero autobiográfico, ocorreriam apenas bem mais tarde e sob outras condições. Para Georges Gusdorf, a secularização da prática confessional cristã proporcionaria a base para a reflexão autobiográfica. Apenas quando o homem passa a ter consciência sobre seus atos, e os relaciona a uma conduta moral vigente, o campo da autobiografia seria aberto:

Each man is accountable for his own existence, and intentions weight as heavily as acts – whence a new fascination with the secret springs of personal life. The rule requiring confession of sins gives to self-examination a character at once systematic and necessary.⁹⁴

Colonna se alinha a esse pensamento quando considera Santo Agostinho como um dos precursores de Rousseau⁹⁵. Neste ponto, poderíamos nos questionar justamente sobre os escritores e pensadores que contribuíram para a formação do gênero, tal como é concebido hoje.

Além dos nomes já comentados, Descartes, ao privilegiar o espaço interior do indivíduo, é tido por Eakin como uma importante figura na constituição do gênero:

For heuristic purposes, we may streamline this process and credit Descartes with the discovery of the “inner” or “hidden” or “private” self, whose history came to told in autobiography. Then we could reasonably expect Freud’s work on the unconscious (the momentous second step in the history of consciousness), which involves a radical expansion of the received model of personality and postulates a “hidden” part of the “hidden” self, to have had revolutionary implications for our understanding of the self and its story.⁹⁶

⁹⁴ GUSDORF. Conditions and limits of autobiography. In: OLNEY (Org.) *Autobiography: Essays theoretical and critical*, p.33. (“Cada um é responsável pela sua própria existência, e as intenções pesam tanto quanto os atos – de onde surge um novo fascínio com as primaveras secretas da vida pessoal. A regra que requer a confissão dos pecados dá ao auto-exame um caráter ao mesmo tempo sistemático e necessário”).

⁹⁵ Colonna ainda aponta o sofista Libanios (314-393) como um dos primeiros escritores a considerar as narrativas privadas em seus escritos. Cf. COLONNA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, p.53.

⁹⁶ EAKIN. *Touching the world*, p.84. (“Para fins heurísticos, podemos resumir este processo e creditar Descartes pela descoberta do eu “interior” ou “escondido” ou “privado”, cuja história veio a ser contada pela autobiografia. Então, podemos razoavelmente esperar o trabalho de Freud sobre o inconsciente (o segundo passo importante na história da consciência), que envolve uma expansão radical do modelo recebido da personalidade e postula uma parte “escondida” do eu “interior”, por ter tido implicações revolucionárias em nosso entendimento de si mesmo e de sua história”).

Teríamos, portanto, diferentes estágios e paradigmas para a abordagem do gênero autobiográfico. O pacto autobiográfico, preconizado por Lejeune, se acomodaria melhor à narrativa de Rousseau, já que este acredita ser possível relatar sua vida por meio de uma linguagem disposta a ser o veículo transparente de uma personalidade capaz de ser apreendida a partir de uma análise cuidadosa. Por outro lado, devido às descobertas de Freud, o próprio conceito de personalidade já aparece como um conceito fraturado. Neste caso, a narrativa pode responder a impulsos diferenciados em relação à investigação do sujeito, uma vez que o inconsciente pode reverberar em determinados momentos da tentativa de recuperar uma memória, uma sensação. Este seria, por exemplo, a característica da narrativa autobiográfica de Sarraute, *Enfance* (1983), em que a escritora emprega o conceito de “tropismos”:

In *Childhood*, it is not character or plot – the staples of so many autobiographies – that constitutes the reality of remembered experience but rather, as Gretchen R. Besser defines, “the myriad subconscious and rapidly-shifting reactions to external stimuli which Sarraute has dubbed ‘tropism’ by analogy with the instinctive movements of primitive organisms in response to heat or light.”⁹⁷

Esse questionamento dos limites da linguagem em recuperar eventos passados pela narrativa escrita, a análise dos impulsos inconscientes presentes no relato e, mesmo, a transposição de um indivíduo real para um sujeito textual, foram os principais elementos discutidos por uma crítica pós-moderna, chegando mesmo a questionar a possibilidade de existência do gênero autobiográfico. Além de todas essas questões, a fusão entre memória e imaginação foi um dos elementos discutidos pela Nouvelle Autobiographie, proposta por Alain Robbe-Grillet.

Alain Robbe-Grillet, escritor experimental ligado ao Nouveau Roman da década de 1950, apresenta, em uma série de entrevistas compiladas no livro *Préface à une vie d'écrivain*, alguns problemas ligados ao gênero autobiográfico em sua forma tradicional. Cabe destacar que o próprio escritor empreendeu a escrita de relatos autobiográficos, denominada de Nouvelle Autobiographie. Nesta nova forma, não importam apenas os fatos acontecidos que são incorporados à narrativa autobiográfica, mas ainda as influências literárias que constituem a formação do escritor e que

⁹⁷ EAKIN. *Touching the world*, p.32. (“Em *Infância*, não são a personagem ou a trama – as marcas de tantas autobiografias – que constituem a realidade da experiência rememorada, mas antes, como define Gretchen Besser, “a miríade subconsciente e rapidamente alterável das reações em relação aos estímulos exteriores, o que Sarraute chamou de ‘tropismos’, em analogia aos movimentos instintivos de organismos primitivos em resposta ao calor ou à luz”).

contaminam sua escrita autobiográfica. Assim, mesmo que haja fatos que são descritos como verdadeiros, mas que sofreram essas influências e passam a ser recobertos por essa ficção, são considerados como pertencentes à vida do escritor e, portanto, passíveis de serem validados. Alain Robbe-Grillet cita o caso do escritor Chateaubriand e de seu livro *Mémoires d'outre-tombe*. Interessante notar que Philippe Lejeune indica este livro como exemplo de uma de suas regras do ato autobiográfico: “L’autobiographe peut se tromper, il n’a pas le droit de mentir” [“O autobiógrafo pode se enganar, mas ele não tem o direito de mentir”]. Sobre esta regra, Robbe-Grillet afirma:

Là, je suis tout à fait sidéré, d’autant que lorsque Lejeune donne un exemple de grande autobiographie moderne, il cite *Les mémoires d'outre-tombe*. Or, dans ce très beau livre passionnant, Chateaubriand mens sans arrêt, il se constitue lui-même comme un personnage et raconte des quantités d’histoires totalement inventées. On pense même qu’il n’est jamais allé aux chutes du Niagara.⁹⁸

Robbe-Grillet aponta a dificuldade em se estabelecer o parâmetro de veracidade que deveria guiar o ato autobiográfico e a impossibilidade de evitar as influências de outras formas literárias sofridas pelo escritor, como se estas mesmas formas fossem decisivas para a seleção sobre o que deve ser resgatado de suas memórias. Assim, ao comentar sobre a redação de seu livro autobiográfico, o escritor francês aponta como a descrição de sua casa natal se transforma aos poucos no castelo descrito por Chateaubriand em *Les mémoires d'outre-tombe*: “Quand je me mets à parler de cette maison dans *Le miroir qui revient*, elle devient peu à peu le château de Combourg”⁹⁹.

Interessante notar que Claude Cahun parece seguir essa perspectiva no que diz respeito ao fato vivido e a parcela de imaginação que permeia a escrita de si. Em carta endereçada a Charles-Henri Barbier, a artista comenta que o que a atrai na escrita de *Mémoires d'outre-tombe* é justamente a parcela de poesia que emana das memórias de Chateaubriand: “Mais ce qui me charme dans les *Mémoires d'outre-tombe* est précisément – bien plutôt – la poésie...antidote de l’historicité”¹⁰⁰

⁹⁸ ROBBE-GRILLET. *Préface à une vie d’écrivain*, p.159. (“Nesse ponto, fico bastante estarecido, especialmente quando Lejeune dá um exemplo de uma importante autobiografia moderna, ele cita *Les mémoires d'outre-tombe*. Ora, neste belo livro apaixonante, Chateaubriand mente sem parar, ele se constitui como personagem e conta um monte de histórias completamente inventadas. Acredita-se até que ele nunca esteve nas cataratas de Niágara”).

⁹⁹ ROBBE-GRILLET. *Préface à une vie d’écrivain*, p.160. (“Quando começo a falar desta casa em *Le miroir qui revient*, ela se torna pouco a pouco o castelo de Combourg”).

¹⁰⁰ CAHUN. *Écrits*, p.659. (“Mas o que me atrai em *Mémoires d'outre-tombe* é precisamente – bem mais – a poesia...antídoto da historicidade”).

Uma das principais questões levantadas pelo gênero autobiográfico é justamente a separação entre os fatos que constituiriam a vida do escritor e a parcela de ficção que seria aceitável em tal tipo de narrativa. Por outro lado, como constituintes do gênero, têm-se ainda a identidade do escritor e a sequência cronológica das diversas etapas de sua vida que o conduziram ao sujeito que procede a sua própria escrita. Isso leva Alain Robbe-Grillet a questionar uma outra regra proposta por Lejeune, a saber, “on ne peut écrire son autobiographie que si l’on a compris le sens de son existence”. Compreender o sentido de uma existência, nesse sentido, pressupõe uma identidade fixa e apreensível no momento da escrita, um entendimento das etapas de formação do sujeito, além de um sentido coerente entre o que ele foi e como ele se tornou aquele que, no presente, empreende a sua própria escrita. Alain Robbe-Grillet rejeita esta possibilidade como necessária ao gênero autobiográfico. Afirma o escritor:

Évidemment, cela ne me concerne pas, puisque si j’écris, c’est parce que je ne me comprends pas. J’ai opposé les auteurs qui écrivaient parce qu’ils avaient bien compris le monde et qu’ils vous l’expliquaient à ceux qui écrivent parce qu’ils ne comprennent pas, et c’est la même chose pour l’autobiographe.¹⁰¹

Claude Cahun parece se aproximar da categoria de escritores, destacados por Alain Robbe-Grillet, que são impelidos a escrever por não se compreenderem. Alguns críticos apontaram essa característica em Claude Cahun: a impossibilidade de se estabelecer de fato qual seria sua identidade. A artista se descreve de diversas maneiras, em uma linguagem bastante variada, que acompanha os movimentos de suas impressões. A narrativa fragmentada não é permeada por uma moral que avança e se desenvolve cronologicamente no relato. E, assim como nessa escrita sinuosa, suas imagens também retratam a artista em diversas metamorfoses e fantasias, sem que fosse permitido apreender algum traço que seria próprio de sua identidade, além do fato de ser totalmente mutável. Assim como as metamorfoses de sua identidade em seus escritos, Claude Cahun se retrata de cabelos raspados, travestida em marinheiro, com máscaras japonesas, além de outros acessórios, em uma encenação diante da lente fotográfica. O traço fundamental de sua estética é apenas a figura central da artista, de suas transformações.

¹⁰¹ ROBBE-GRILLET. *Préface à une vie d’écrivain*, p.159. (“Evidentemente, isto não me diz respeito, porque, se escrevo, é porque não me compreendo. Eu comparei os autores que escreviam porque haviam compreendido o mundo e o explicavam àqueles que escrevem porque não o haviam compreendido, e é a mesma coisa com o autobiógrafo”).

Os diversos gêneros inseridos em sua narrativa seriam uma indicação para essa forma prometéica da artista. É essa instabilidade do sujeito que conduz, segundo Lichtenstein, ao questionamento sobre a identidade da artista: “We may ask the same question the artist herself posed in these portraits: who is Claude Cahun?”. A artista não está interessada em nos apresentar uma vida em progressão através de seus relatos e muito menos nos mostrar uma moral que evoluiu durante esse percurso. A autobiografia de Claude Cahun é uma autobiografia “instantânea”, em que a escrita deve apreender as diversas e seguidas impressões sentidas pela escritora.

Katy Kline, em seu ensaio “In or out of the picture”, destaca essa mesma característica em Claude Cahun, mas associa essa indefinição de sua identidade como reflexo de uma realidade que, em última instância, impede o reconhecimento de uma identidade estável: “The theatrical exaggeration and strange inconsistencies posit a self and a reality that are ultimately unknowable”¹⁰².

No livro *Fictions in autobiography*, Paul Eakin compara o ato autobiográfico à busca por uma imagem que teria gerado o impulso da escrita de si: “The autobiographical act, we might say, is the attempt to find the word for mirror”¹⁰³. Esta imagem pode ser um fato pontual de sua memória, um sentimento, uma cena, que serão traduzidos por meio de metáforas na escrita, por um processo de criação literária.

Ao aproximarmos as diversas noções que dialogam o conceito de autobiografia com a escrita de Cahun em *Aveux non avenus*, analisamos de que maneira a escritora se relaciona com a questão da fidelidade aos fatos narrados e como a identidade se configura como múltipla, apresentando-se sempre como fugidia em relação à escrita.

A forma fragmentada do livro e os inúmeros gêneros já seriam suficientes para impedir que a obra fosse enquadrada na forma autobiográfica tradicional. A pouca preocupação em se ater estritamente ao acontecido e o livre curso de sua “aventura interior” colocam em questão a relação existente entre o vivido e o imaginado, entre a ficção e a permeabilidade dos fatos em relação a essa ficção.

¹⁰² KLINE, Katy. “In or out of the picture”. In: CHADWICK, Whitney. *Mirror Images*, p.73. (“O exagero teatral e as estranhas inconsistências postulam um eu e uma realidade que são fundamentalmente incognoscíveis”).

¹⁰³ EAKIN. *Fictions in autobiography*, p.54. (“O ato autobiográfico, devemos dizer, é a tentativa de encontrar a palavra para espelho”).

Capítulo 3: Foto (colagem): o jogo das aparências

3.1 A fotoilustração: entre texto e imagem¹⁰⁴

Segundo o crítico Paul Edwards, em seu livro *Soleil noir*, os estudos sobre a fotoliteratura tiveram impulso com a publicação da bibliografia crítica *Photography and Literature*, por Lambrechts e Salu, em 1992, o qual propiciou o início da indagação sobre a pertinência de se incluir a fotoliteratura no campo de pesquisa da Literatura Comparada. Se, por um lado, esse campo de estudos se apresentava como vasto e fascinante, por outro, cada uma destas instâncias, fotografia e texto, possuíam suas particularidades e limites que pareciam refutar uma abordagem teórica em conjunto.

A fotografia, desde seus primórdios, teve seu estatuto artístico questionado, aparecendo mesmo como instrumento de auxílio à pintura ou à ciência. Jean-Pierre Montier aponta Baudelaire como o primeiro poeta - teórico a denunciar as armadilhas que a fotografia apresentava para os espíritos da época:

C'est le même Baudelaire qui proférait l'anathème condamnant la photographie à la seule fonction d'archivage, et qui promouvait génialement le concept de 'modernité' symbolisé à ses yeux par un Constantin Guys dont l'art de croquer les situations sur le vif évoque irrésistiblement celui des futurs reporters photographes!¹⁰⁵

A função documental e científica da fotografia denunciada por Baudelaire se deve, em grande medida, pela crença inicial de que o instrumento era capaz de reproduzir fielmente o real.

A fotografia fora utilizada desde o princípio como instrumento de análise e coleta de dados para uso da ciência. Quentin Bajac destaca o emprego da fotografia para estudo do movimento humano a partir dos anos de 1880 e a substituição dos desenhos por imagens fotográficas tiradas de observatórios. A fotografia passa a ser utilizada em larga escala pelos círculos científicos por apresentar uma maior capacidade de precisão

¹⁰⁴ Este capítulo foi desenvolvido durante o período do doutorado sanduíche na Université Rennes 2, com orientação do professor Jean-Pierre Montier.

¹⁰⁵ MONTIER. *Photographie et littérature*, p.08. (“Este é o mesmo Baudelaire que proferiu o anátema condenando a fotografia à única função de arquivamento, e que promovia genialmente o conceito de “modernidade” simbolizada a seus olhos por Constantin Guys cuja arte de desenhar as situações de imediato evoca irresistivelmente a figura dos futuros repórteres fotográficos!”).

na coleta de dados: “Plus fiable, plus précise que le relevé graphique, et permettant de déceler des phénomènes invisibles avec les instruments d’observation les plus performants, elle supplante le dessin dans le domaine de l’astronomie physique”.¹⁰⁶ A confiança no instrumento fotográfico parte da ideia de que a fotografia seria uma marca do real, o que seria definido como seu caráter indicial.

O caráter indicial da imagem fotográfica, entretanto, não impede que novos questionamentos surjam quando a fotografia passa ser utilizada para representar o infinitamente pequeno e mesmo algumas faces humanas. Walter Benjamin, em seu célebre ensaio “Pequena história da fotografia”, destaca o momento que a técnica passa a ser confundida com a magia: “Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”¹⁰⁷.

Benjamin destaca que mesmo um procedimento que supostamente evitaria a subjetividade do fotógrafo, uma vez que a técnica aparece, inicialmente, destacada da magia, é passível de receber uma centelha do acaso e aderir em sua película uma parcela de estranhamento que escapa mesmo ao mais perito dos fotógrafos. Será esse elemento que persistirá na atenção e memória do espectador. Walter Benjamin aponta para o fato de que, mesmo o procedimento tendo sido inicialmente associado à técnica e ao cientificismo, ele não tardaria a revelar sua face de subjetividade.

Interessante notar que diversas imagens associadas a pesquisas científicas serviram para fazer apelo à imaginação de escritores, principalmente imagens microscópicas e de raios-x, que mostravam uma dimensão que não era apreendida naturalmente pelos olhos dos espectadores. Podem-se citar, a título de exemplo, algumas dessas imagens que foram incorporadas a periódicos surrealistas no período das vanguardas, como a fotografia “L’image, telle qu’elle se produit dans l’écriture automatique”, publicada na revista *Minotaure* número 5, em 1934. A imagem faz um paralelo a um procedimento de escrita desenvolvido pelos surrealistas e denominado de “escrita automática”. A fotografia científica mostra uma centelha elétrica captada por um instrumento de alta precisão. André Breton identificou naquela imagem uma

¹⁰⁶ BAJAC. *La photographie. L’époque moderne 1880-1960*, p.24. (“Mais confiável, mais precisa que a anotação gráfica, e permitindo a descoberta de fenômenos invisíveis com instrumentos de observação mais apurados, ela suplanta o desenho no domínio da astronomia física”).

¹⁰⁷ BENJAMIN. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, p.94.

ilustração da escrita surrealista, ou seja, ela sugeriu à imaginação do autor uma semelhança entre os pensamentos fixados através de uma escrita produzida em alta velocidade, com o intuito de apreender seus pensamentos mais instantâneos, e aquela centelha, captada através de milionésimos de segundos.

É nesse sentido que, para evitar a deriva da imagem na atenção do espectador, as fotografias passaram a ser acompanhadas por legendas, sobretudo imagens de reportagens: “Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa”¹⁰⁸. Portanto, desde os primórdios da utilização da fotografia, o meio já passou a ser, em determinadas ocasiões, associado ao texto escrito, abrindo novas possibilidades de interpretação. Mas, se por um lado a associação entre fotografia e legenda visou a um direcionamento da interpretação da imagem por parte do espectador, por outro lado possibilitou um desvio da leitura pela inclusão de textos que jogam com o caráter indicial da fotografia.

Herbert Molderings destaca um interessante exemplo de tal procedimento. Trata-se de uma fotografia de Duchamp que é acompanhada do título “Marcel Duchamp at the Age of 85”. A imagem mostra o artista com uma aparência envelhecida, barba por fazer, e uma expressão melancólica. A fotografia foi realizada para uma edição especial da revista *View*. Na verdade, Duchamp tinha cinquenta e oito anos na data em que a fotografia foi tirada. O título, então, aponta para um acontecimento futuro e não um passado captado pela imagem fotográfica. Molderings afirma:

Ce portrait est l'incarnation même de la photographie fictionnelle, il opère une subversion de la théorie de Roland Barthes sur la photographie, plus de trois décennies avant qu'elle n'ait été formulée. Selon Barthes, l'essence de la photographie tient à l'évidence du factuel, à la croyance du “ça a été”¹⁰⁹

O “ça a été” de Barthes, referido por Molderings, diz respeito à necessidade da existência de um objeto ou de uma pessoa diante da objetiva da câmera. É esse o aspecto que diferencia o referente fotográfico dos outros sistemas de representação. Como Barthes afirma em *A câmara clara*:

O referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa

¹⁰⁸ BENJAMIN. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, p.107.

¹⁰⁹ MOLDERINGS. *L'évidence du possible*, p.149. (“Esse retrato é a encarnação da fotografia ficcional, ele opera uma subversão da teoria de Roland Barthes sobre a fotografia, mais de três décadas antes de sua formulação. Segundo Barthes, a essência da fotografia está na evidência do factual, na crença do ‘isto foi’”).

facultativamente real a que remete uma imagem ou signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia¹¹⁰.

Os surrealistas fizeram um uso sistemático e peculiar de imagens fotográficas no curso de suas pesquisas artísticas. Diversos foram os fotógrafos que contribuíram com diferentes técnicas com o Surrealismo. Podemos citar, a título de exemplo, as experimentações de Man Ray, que incluem a “solarização” e o “raioograma”; Raoul Ubac e suas “queimas”; ou, ainda, as fotografias de ruas e de pessoas realizadas por Boiffard e que foram inseridas no livro *Nadja*, de André Breton. Trata-se, portanto, de um conjunto bastante heterogêneo de imagens e técnicas.

De forma a propor uma categorização dessas imagens fotográficas, Herbert Molderings, em seu livro *L'évidence du possible*, aponta três diferentes possibilidades para estudá-las: a literalização da fotografia (la littérisation de la photographie); a ficcionalização do objeto fotográfico (la fictionnalisation de l'objet photographique); e a ocultação do realismo fotográfico (l'occultation du réalisme photographique). Dentre as categorias apresentadas, a mais importante para a nossa pesquisa trata da “ficcionalização do objeto fotográfico”, pois, segundo o crítico, seria o caso de Claude Cahun. Essa classificação abarca as representações que o retratado apresenta diante da câmera, suas transformações individuais:

La contradiction entre le projet de faire apparaître à l'image des processus psychiques invisibles et l'assujettissement de la technique photographique à l'existence physique des objets représentés est à l'origine de ces innombrables photographies de mascarade, de poses théâtrales et de petites mises en scène privées si appréciées dans le cercle de Breton¹¹¹.

Molderings aponta o retrato de Duchamp, travestido em *Rrose Sélavy* como uma imagem emblemática desta categoria. A fotografia revela um possível do artista, fazendo uso de sua característica indicial para criar uma identidade ficcional. Há uma espécie de desvio do gênero autorretrato. A fotografia revela, antes, uma dimensão oculta de sua personalidade, marcando-a com seu caráter indicial, do que propriamente a imagem de Duchamp que poderíamos reconhecer como sendo a do artista.

¹¹⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p.114.

¹¹¹ MOLDERINGS. *L'Évidence du possible*, p.144. (“A contradição entre o projeto de fazer aparecer na imagem processos psíquicos invisíveis e a sujeição da técnica fotográfica à existência física dos objetos representados está na origem das inúmeras fotografias de mascarada, de poses teatrais e de pequenas encenações privadas tão apreciadas no círculo de Breton”).

Uma particularidade de Claude Cahun em relação aos surrealistas seria sua independência nas representações. Não se trata de uma prática coletiva, como era comum nas *mise en scènes* surrealistas ou mesmo nas seções coletivas de hipnose ou de diálogos. Esse ponto é destacado por Molderings da seguinte maneira:

Dans ses expériences photographiques des années 1920 à 1948, Claude Cahun a traité son corps et son visage comme un matériau mental et plastique, comme un élément physique aussi malléable que l'esprit, ouvert à toutes les mascarades et à toutes les métamorphoses¹¹².

Dáí os inúmeros autorretratos criados pela artista, em que esta aparece ora com os cabelos enormes, à maneira de medusa, ora com o cabelo totalmente raspado. Da mesma forma, Claude Cahun privilegiou, em suas imagens e escritos, artefatos que teriam ligação com a ideia de dissolução da fronteira entre realidade e aparência, como é o caso da figura do espelho, ou, ainda, da máscara.

Retomando o contexto da relação entre texto e imagem, Paul Edwards destaca a existência de duas principais correntes de utilização da associação texto - imagem. A primeira diz respeito justamente ao emprego jornalístico e documental do paralelo entre texto e imagem fotográfica. Nesse caso, havia a colaboração entre escritores e fotógrafos para denunciar condições sociais, documentar e relatar viagens a lugares desconhecidos ou, ainda, para contar a história de um país. A segunda corrente trata da aproximação da fotografia de relatos ficcionais, em que se pode destacar o caráter subjetivo da imagem em relação ao texto ou sua função de reforçar a formação de uma imagem mental no leitor, através da leitura de uma descrição.

O fato é que, desde o início do paralelo entre texto e imagem, as possibilidades mostraram-se múltiplas e variadas. Assim, Paul Edwards propõe uma categorização desta aproximação através de três principais eixos teóricos: a fotoficção (*la photo-fiction*), a fotoideia (*la photo-idée*) e a fotoilustração (*la photo-illustration*).

A fotoficção se caracteriza pela subjetividade da imagem fotográfica, capaz de mostrar imagens oníricas ou relacionadas ao inconsciente e que fazem apelo à imaginação de mundos fantásticos. No que concerne aos escritores, estes poderiam encontrar nessas imagens, representações imaginárias de seus sonhos e desejos: “Quant aux écrivains, ils ont pu trouver dans l’histoire de la photo un monde irréel, symboliste

¹¹² MOLDERINGS. *L’Évidence du possible*, p.150. (“Em suas experiências fotográficas dos anos 1920 a 1948, Claude Cahun tratou seu corpo e seu rosto como matéria mental e plástica, como elemento físico tão maleável quanto o espírito, aberto a todas as mascaradas e a todas as metamorfoses”).

ou néoplatonicien, et ils ont pu rêver sur la photographie, extrapoler une photographie fantastique”¹¹³.

Por outro lado, a fotoilustração é associada à apropriação de imagens fotográficas para ilustrar um texto, reverberando e complementando algumas de suas ideias: “Grâce à une approche qui consiste à lire les photos dans le contexte du texte entier au quel leurs légendes font allusion, on découvre de nouvelles richesses insoupçonnées dans l’illustration littéraire et dans la lecture des oeuvres”¹¹⁴. Assim, imagem e texto se leem mutuamente, estabelecendo relações entre determinados aspectos de uma ou outra instância narrativa.

Podemos iniciar a discussão sobre as ilustrações que Claude Cahun decidiu inserir no início de cada capítulo nesse contexto. As fotocolagens foram produzidas posteriormente ao texto, fato que nos permite, como ponto de partida, considerar que, de alguma maneira, imagem e texto seguem algum tipo de programa estético ou temático em comum. Entretanto, essas fotocolagens não estão, necessariamente, relacionadas aos capítulos nos quais foram inseridas. Na verdade, muitos signos que podemos ler na imagem ou no texto estão disseminados por toda parte de *Aveux non avenues*. Figuras como a da máscara ou do espelho perpassam a obra, reforçando o jogo de identidades proposto pela artista. Assim, muitas dessas fotocolagens reforçam o caráter sibilino do texto e vice-versa. É nesse sentido que a colagem, por seu caráter híbrido e heterogêneo, parece mais apropriada para acompanhar o ritmo criado entre as duas instâncias artísticas.

Por último, cabe destacar a fotoideia, em que a fotografia é tomada pela concepção de seu estatuto artístico, seja pela ideia que uma época tem de seu procedimento, seja pela maneira particular de um determinado autor abordar esta questão, contrariando-a ou afirmando-a. Como exemplo, podemos citar o caso de Zola, que evitava inserir fotografias em seus romances, pois o procedimento anularia a capacidade imaginativa do leitor a partir das descrições que encontraria em seus livros.

No que diz respeito a uma literatura de cunho autobiográfico, Sylvie Jopeck, em seu livro *La photographie et l’(auto)biographie*, aponta alguns desses desdobramentos:

¹¹³ EDWARDS. *Soleil noir*, p.09. (“No que diz respeito aos escritores, eles puderam encontrar na história da fotografia um mundo irreal, simbolista ou neoplatônico, e puderam sonhar sobre a fotografia, extrapolar uma fotografia fantástica”).

¹¹⁴ EDWARDS. *Soleil noir*, p.10. (“Graças a uma abordagem que consiste em ler as fotografias no contexto do texto inteiro ao qual as legendas fazem alusão, descobrimos novas riquezas insuspeitáveis na ilustração literária e na leitura das obras”).

em algumas obras, a fotografia pode engendrar o texto (como, por exemplo, em *A câmara clara*, de Roland Barthes, em que o texto é construído a partir de uma fotografia de sua mãe, que não é mostrada em qualquer momento do livro); em outras, o texto pode reverberar em uma imagem fotográfica, revelando dimensões inicialmente despercebidas do relato. A fotografia pode, ainda, atestar os traços daquela vida ou impulsionar uma narrativa pessoal:

D'abord le fait de quelques professionnels, la photographie évolue en une pratique amateur qui a transformé de façon profonde les relations à l'image et au souvenir, ouvrant dès lors la porte à une littérature plus personnelle et introspective¹¹⁵.

Esse amplo espectro de possibilidades gerado a partir da relação entre fotografia e texto, não tardou a ser adaptado a questionamentos sobre o sujeito, a se fazer acompanhar narrativas pessoais de fotografias daquele que escreve e de sua família, de lugares em que teria vivido ou mesmo de objetos que teriam pertencido a ele em diferentes etapas de sua vida. Nesse sentido, a fotografia seria tomada como traço do real, como identificação de algo que, de fato, existiu e foi documentado.

Por outro lado, esse fator também permitiu a possibilidade de um jogo entre autor e leitor, em que o primeiro pode lançar mão da crença documental da fotografia para desconstruir suas memórias e recriá-las de forma fictícia, mantendo uma impressão de verossimilhança. Esse é um dos procedimentos mais abordados em narrativas contemporâneas que tratam do sujeito narrador que empreende a reconstrução de suas experiências. Com isso, se chega a um questionamento de sua própria identidade e, em última instância, em que medida a identidade não seria também uma construção narrativa:

Il n'est d'ailleurs nullement indifférent que les ouvrages photo-littéraires soient fréquemment liés aujourd'hui à la redéfinition du sujet, du Moi, dans des oeuvres souvent désignées comme relevant de la catégorie de l'auto-fiction, c'est-à-dire d'une forme de jeu oscillant entre les procédures de validation ou de probation de l'existence du sujet, et celles tendant au contraire à la remettre indéfiniment en question¹¹⁶.

¹¹⁵ JOPECK. *La photographie et l'(auto)biographie*, p.5. (“Inicialmente restrita a alguns profissionais, a fotografia evolui em direção a uma prática amadora que transforma profundamente as relações com a imagem e com a memória, abrindo as portas a uma literatura mais pessoal e introspectiva”).

¹¹⁶ MONTIER. *Littérature et photographie*, p.11. (“Também não é indiferente que as obras fotoliterárias sejam atualmente frequentemente ligadas à redefinição do sujeito, do Eu, nas obras frequentemente designadas como relacionadas à categoria da autoficção, isto é, de uma forma de jogo que oscila entre os procedimentos de validação ou de prova da existência do sujeito, e aqueles que tendem, ao contrário, a colocá-la indefinidamente em questão”).

Neste ponto, é importante retomar a definição de autoficção, conceito que problematizamos em momentos anteriores desta tese. O termo é recorrente nos estudos autobiográficos e passou a ser adotado a partir da publicação, em 1978, do livro *Fils*, de Serge Doubrovsky. O autor garante que os fatos ali narrados são verdadeiros, mas sua disposição é que seria artificial, pois desloca a fronteira entre uma narrativa cronológica dos fatos e uma manipulação ficcional desse arranjo. Procedendo dessa maneira, a narrativa se colocaria entre o gênero romance e o autobiográfico.

Assim, duas possibilidades mais evidentes são abertas tendo esta relação entre texto e imagem estabelecida: a fotografia utilizada em narrativas pessoais como forma de documentação do vivido e, por outro lado, como maneira de reforçar o jogo entre esse mesmo caráter documental da fotografia e o fictício. O que está em evidência nessas duas vias é o referencial que a fotografia apresenta em relação a uma narrativa pessoal, dois diferentes sistemas de signos. Como afirma Véronique Montémont:

While the text mediates a complex reality that is accessed by the deciphering of signs and then by the intellectual construction of what the signs represent, the photograph – which is no less complex – seems to follow a reverse perceptual process: the representamen is visible in the first instance and is followed by the decoding of the referent to which it relates.¹¹⁷

Neste ponto, ainda cabe destacar a função do leitor como decodificador dessa narrativa pessoal ilustrada por fotografias. Diante de tal obra, a leitura deve ser feita em diferentes níveis, de um lado, no que diz respeito ao texto e, por outro lado, a verificação na imagem fotográfica da relação que esta guarda com a parte textual.

Mas o que dizer de uma narrativa pessoal ilustrada por fotocollagens, como é o caso de *Aveux non avenues*? Vejamos inicialmente a definição e a diferenciação entre os termos colagem, fotocollagem e fotomontagem, além de iniciar a discussão sobre a relação entre essa técnica e a narrativa pessoal de *Aveux non avenues*.

A colagem foi praticada durante as vanguardas por meio de diferentes atividades: os surrealistas enviavam cartões postais feitos de colagens; Jacques Vaché, durante a guerra, compunha diferentes postais para serem vendidos e, com isso, ter uma renda extra ou, ainda, poderíamos citar o caso dos dadaístas berlinenses que se utilizavam de fotomontagens como uma resposta rápida e imediata sobre eventos e

¹¹⁷ MONTÉMONT. “Beyond autobiography”, p.29. (“Enquanto o texto age como mediador de uma realidade complexa que é acessada pelo deciframento de signos e, em seguida, pela construção intelectual do que esses signos representam, a fotografia – o que não é menos complexo – parece seguir um processo perceptivo reverso; o representamen é visível na primeira instância e é seguido pela decodificação do referente ao qual está ligado”).

propagandas políticas. Esses são apenas alguns exemplos que demonstram as possibilidades de tal procedimento.

Mas qual seria a diferença conceitual entre os termos “colagem” e seus derivativos tais como “fotocolagem”, “fotomontagem” ou, ainda, “readymade”? Para Quintyn, a colagem pode apresentar uma definição que abarcaria as mais diversas práticas correlatas:

En effet, l’assemblage peut être redéfini comme une composition d’objets hétérogènes en trois dimensions; le collage, quant à lui, n’est qu’un assemblage de ready-made bidimensionnels, retouchés ou non; et le ready-made serait le collage immatériel d’un objet et d’un contexte d’exposition (le musée ou la galerie formant un cadre de légitimation de l’objet indexé comme “oeuvre”).¹¹⁸

Assim, o que caracterizaria a colagem seria a aproximação de elementos heterogêneos bidimensionais, uma fricção entre diferentes materiais, o que conduziria a uma estética do choque. Dessa maneira, o crítico parece deslocar a definição antes para a técnica do artista, constituída em uma estratégia de composição, do que propriamente para as partes componentes do resultado final da obra: “Il est une technique ou stratégie compositionnelle résultant de coprésences critiques de formes, de simultanités de présentation”¹¹⁹. O artista se serve então das mais diferentes fontes de registros: jornais, fotografias, periódicos, rótulos de produtos, etc, reunidos em um suporte que também pode ser dos mais variados.

Elza Adamowicz cita como exemplo a colagem realizada por Max Ernst, *Rêves et hallucinations* (1926), em que o suporte é a capa do livro, de mesmo nome do título da colagem, publicado por Dr. Schatzmann em 1925. Nesse suporte, foi reunido um complexo heterogêneo que abarca desde recortes de jornais, fotografias de guerra, propagandas de produtos de dentifricio, e, ainda, um verso da *Tempestade*, de Shakespeare, atribuída, na colagem, a Carlyle: “We are such stuff / As dreams are made of, and our little life / Is rounded in sleep!”.

Na obra ainda aparece o destinatário da colagem: “Max Ernst 26 pour L.A.”. L.A. são as iniciais de Louis Aragon que, por sua vez, ainda ofereceria a colagem a uma

¹¹⁸ QUINTYN. *Dispositifs / dislocations*, p.19. (“De fato, a assemblagem pode ser redefinida como uma composição de objetos heterogêneos em três dimensões; a colagem, por sua vez, não é senão uma assemblagem de ready-mades bidimensionais, retocados ou não; e o ready-made seria a colagem imaterial de um objeto e de um contexto de exposição (o museu ou a galeria formando uma estrutura de legitimação do objeto indexado como ‘obra’”).

¹¹⁹ QUINTYN. *Dispositifs / dislocations*, p.19. (“É uma técnica ou estratégia composicional resultante de copresenças críticas de formas, de simultaneidades de apresentação”).

amiga, escrevendo ao lado das palavras de Ernst a seguinte dedicatória: “Pour Sandra, ce jeune homme que je ne suis plus, l’année de mes quatre-vingt ans, en souvenir des temps où elle m’empêchait de dormir sans le savoir. Aragon”. Esse fato ainda reforça o caráter transitório da colagem, tal como apontamos no início do item.

No caso específico de *Rêves et hallucinations*, por conter uma fotografia de guerra, poderíamos abordar a obra como uma fotomontagem? Ou seria mais propriamente uma colagem, já que aparece ainda uma multiplicidade de outros registros? Os críticos nem sempre apresentam uma distinção específica entre os termos e, na maior parte das vezes, estes são tomados como sinônimos. Nas palavras de Elza Adamowicz: “Collage and its cognates, photocollage and photomontage, are also very present in surrealist journals towards the end of the 1920s”¹²⁰. Olivier Quintyn define a fotomontagem através da utilização de fotografias por meio da colagem. O autor ainda destaca o caráter indicial da colagem em que há o emprego da imagem fotográfica:

Le propre du photomontage (ou photocollage) est en effet d’utiliser comme matériau des fragments de photographies, soit en tirages originaux, soit en reproduction imprimée. Dans les deux cas, la photographie est un objet qui entraîne fondamentalement un effet de réel iconique (...) par un processus indicial.¹²¹

O poder subversivo da fotomontagem aparece, então, a partir da possibilidade de manipulação do “real” através do caráter indicial da fotografia. Esse efeito irá fascinar Aragon que, além de publicar diversos textos sobre a colagem, foi o primeiro crítico a diferenciá-la dos papéis colados de Picasso. O autor surrealista comenta sobre a obra de Heartfield no ensaio “John Heartfield et la beauté révolutionnaire”: “Ce qui faisait la force et l’attrait des nouveaux collages, c’était cette espèce de vraisemblance qu’elle empruntait à la figuration d’objets réels, jusqu’à leur photographie. L’artiste jouait avec le feu de la réalité”¹²².

Aragon ainda destaca o potencial dessas fotomontagens de criar uma nova significação a partir de imagens fotográficas: “John Heartfield ne jouait plus. Les bouts de photographies qu’il agençait naguère pour le plaisir de la stupeur, sous ses doigts

¹²⁰ ADAMOWICZ. *Surrealist collage in text and image*, p.09. (“Colagem e seus cognatos, fotocolagem e fotomontagem, estão também bastante presentes nos periódicos surrealistas no final dos anos de 1920”).

¹²¹ QUINTYN. *Dispositifs / dislocations*, p.50. (“O próprio da fotomontagem (ou fotocolagem) é utilizar como material fragmentos de fotografias, seja em tiragens originais, seja em reprodução impressa. Nos dois casos, a fotografia é um objeto que desencadeia fundamentalmente um efeito de real icônico (...) através de um processo indicial”).

¹²² ARAGON. *Écrits sur l’art moderne*, p.50. (“O que caracterizava a força e a atração dessas novas colagens era uma espécie de verossimilhança tomada emprestada à figuração de objetos reais, até de sua fotografia. O artista brincava com o fogo da realidade”).

s'étaient pris à *signifier*”¹²³. Este novo procedimento permitiu à imaginação do artista uma maior liberdade de criação a partir de elementos reconhecíveis no cotidiano.

No caso de Claude Cahun, que criou suas fotomontagens a partir de seus autorretratos, é interessante nos questionarmos sobre quais seriam as implicações de se ter escolhido essa prática para ilustrar o livro *Aveux non avenues*: de que maneira a artista faz imagens fotográficas de si mesma *significarem*, nas palavras de Aragon. Em última instância, qual a função de sua identidade nesse jogo?

A fotocolagem rompe com o mimetismo da imagem fotográfica, através de seu caráter fragmentado e artificial. A técnica permite o livre agenciamento dos mais heterogêneos elementos, dependendo apenas da intuição e do desejo do artista. Há que se destacar também a parcela de acaso que participa do processo de seleção do material. Entretanto, o resultado final dependerá em grande medida do temperamento artístico de quem o realiza. Tratando-se da construção de um autorretrato, espera-se que alguns elementos que surjam na fotocolagem revelem traços ou características de quem o produziu. A fotocolagem, nesse sentido, seria capaz de revelar alguns desejos mais ocultos do artista.

Nas fotocolagens presentes em *Aveux non avenues*, notamos uma grande quantidade de elementos que propiciam à Claude Cahun um maior contato com seu mundo interior. Na verdade, *Aveux non avenues* é o relato de uma radical experiência intimista da autora e, acreditamos, a fotocolagem é uma técnica visual capaz de acompanhar e recolher os fragmentos que são trazidos, mesmo que instantaneamente, à superfície. Discutiremos um exemplo desse processo no próximo item.

Antes, apenas devemos destacar que iremos alternar os termos fotocolagem e fotomontagem como sinônimos, significando a prática da colagem que utiliza fotografias para ser constituída. Seguiremos a aproximação dos termos indicada por Elza Adamowicz: “Many of these works are, in fact, photocollages, since the photographic fragments are pasted on the page or canvas rather than processed, and the word “photomontage” will be used here as a blanked term both for photomontage proper and photocollage”¹²⁴.

¹²³ ARAGON. *Écrits sur l'art moderne*, p.50. (“John Heartfield parou de brincar. Os pedaços de fotografias que agenciava pelo prazer do estupor começaram a *significar* em suas mãos”).

¹²⁴ ADAMOWICZ. *Surrealist collage in text and image*, p.142. (“Muitas dessas obras são, de fato, fotocolagens, já que os fragmentos fotográficos são colados na página ou nos quadros, e não processados, e a palavra “fotomontagem” será usada como um termo neutro para ambos os casos: fotomontagem propriamente dita e fotocolagem”).

Nos momentos seguintes iremos comparar o emprego do recurso visual nestas duas obras, *Nadja* e *Aveux non avenus*, pois ambas se colocam na esteira da pergunta fundamental: “Quem sou?”, além de serem ilustradas com imagens fotográficas, no primeiro caso, e com fotocolagens, no segundo.

3.2 *Aveux non avenus* e *Nadja*: o dispositivo analítico e o sintético na colagem

Em 1928, André Breton publica *Nadja*, livro que segue a perspectiva do movimento surrealista de aproximar a literatura da própria experiência individual. O livro irá tratar do encontro do autor com Nadja, relatando determinados acontecimentos vividos por eles sem preocupação com o estilo literário:

Talvez convenha de modo especial a *Nadja*, em razão de um dos dois principais imperativos “antiliterários” aos quais esta obra obedece: a par da abundante ilustração fotográfica que objetiva eliminar qualquer descrição – acusada de inanição no Manifesto do surrealismo –, o tom adotado para a narrativa, que se calca no da observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo quanto o exame e o interrogatório podem produzir, sem a mínima preocupação com o estilo do relato.¹²⁵

As fotografias inseridas na narrativa apresentam lugares, pessoas e, ainda, desenhos feitos pela própria Nadja: as imagens fotográficas reforçam o caráter documental da narrativa. As fotografias de pessoas apresentam as personagens que aparecem no relato e que, de certa maneira, contribuiram para as experiências vividas pelo autor. Há fotografias de Paul Éluard, Benjamin Péret e do próprio André Breton. A busca de sua identidade estará relacionada à reação de Breton diante de determinados eventos e coincidências:

Além de toda espécie de faculdades que reconheço em mim, de afinidades que sinto, de atrações que sofro, de acontecimentos que me atingem e atingem somente a mim, além da quantidade de movimentos que me vejo fazer, de emoções que somente eu experimento, esforço-me, em relação a outros homens, por saber em que consiste, ou pelo menos em que depende essa minha diferenciação.¹²⁶

¹²⁵ BRETON. *Nadja*, p.08.

¹²⁶ BRETON. *Nadja*, p.12.

Esse fato é demonstrado já no início do relato, em que Breton se questiona sobre o que o diferenciaria de outros indivíduos, indagação feita já na primeira linha da narrativa: “quem sou?”. Logo em seguida, o autor recorre a um adágio para vincular a resposta à sua relação com outros indivíduos: “Se excepcionalmente recorresse a um adágio, tudo poderia realmente resumir-se em saber ‘com quem ando’?”¹²⁷.

Poderíamos relacionar esse início à ideia de que a individualidade do autor será revelada a partir da relação com certos lugares parisienses e com outras personagens da narrativa, mais especificamente a figura de Léona-Camille-Guislain, a Nadja, que fornece o título à narrativa. Será, de fato, por intermédio dessa personagem, que Breton terá acesso a inesperados aspectos de sua identidade, que será permitido ao autor *ver* determinados traços de sua individualidade durante as perambulações pela cidade de Paris.

Nesse contexto, é indispensável ter em mente a ideia de que a fotografia, por sua característica indicial, se apresenta como uma espécie de traço do real. Breton, através dessas imagens, estaria apenas documentando sua aventura surrealista: “By virtue of its ‘automatic’ character the photographic image is credited with an objective and documentary status”¹²⁸.

Através desse procedimento, Breton reforça o que já afirmara no início do livro, ou seja, de que se trata de uma investigação “clínica” dos eventos, na qual as imagens fotográficas possuem um valor de testemunho, de traço do acontecido. Possibilita que o leitor, já envolvido pelo pacto de sinceridade expresso no início do relato, identifique um referencial na leitura:

Incorporating photographs into an autobiography would appear to be an appeal to the real, providing evidence of the author’s lived reality beyond the way that she or he may manipulate it in words; photographs constitute a physical trace of reality and seem therefore more referential than language.¹²⁹

Portanto, ao incluir essas fotografias, Breton atesta a existência de personagens do livro, que teriam de fato atravessado seu caminho durante essas aventuras. Assim, as referências à existência real de Nadja, tais como seus desenhos ou os lugares por onde

¹²⁷ BRETON. *Nadja*, p.11.

¹²⁸ SHERINGHAM. *Everyday life*, p.86. (“Em virtude de seu caráter ‘automático’, a imagem fotográfica é creditada com um status objetivo e documentário”).

¹²⁹ EDWARDS, Natalie. “The absent body”. In: EDWARDS (Org.) *Visual and textual selves*, p.80. (“Incorporar fotografias em uma autobiografia poderia aparecer como um apelo ao real, fornecendo evidência da realidade vivida pelo autor para além do modo como ela ou ele poderia manipulá-lo em palavras; fotografias constituem um traço físico da realidade e, assim, parecem possuir mais referencialidade que a linguagem”).

passaram são de extrema importância para essa narrativa de caráter autobiográfico, já que a personagem é recoberta de características extraordinárias. De fato, Breton só alcançará o entendimento que persegue *em relação* com tal personagem: “Nadja a enseigné à Breton que la réponse ne peut être trouvée dans le repli solipsiste et narcissique de l’ introspection, mais dans l’ ouverture à l’ autre, dans la disponibilité toujours en alerte aux signes et aux signaux du monde extérieur”¹³⁰.

Será Nadja a guiar Breton em suas errâncias pela cidade de Paris, a demonstrar que seria possível viver da maneira que foi proposta pelo manifesto surrealista, ou seja, de maneira que a imaginação, liberta das amarras da razão, permita a percepção da realidade que vai além do senso comum. Nadja carrega consigo alguns traços característicos do movimento surrealista, tais como a intensa liberdade e a leitura de signos que se encontram no cotidiano, permitindo novas interpretações da realidade. Nesse sentido, a personagem adquire traços de vidência, como se observa no seguinte trecho:

Nadja agora percorre com o olhar a fachada das casas. “Está vendo, lá em cima, aquela janela? Está às escuras, como as outras. Olhe bem. Daqui a um minuto ela vai acender-se. Vai ficar inteiramente rubra”. Passa-se um minuto. A janela acende-se. Há, de fato, cortinas vermelhas.¹³¹

Breton se diz tomado de terror e insegurança, sobretudo após o início das associações de Nadja em relação ao lugar e de outros elementos: “Que horror! Está vendo o que acontece com as árvores? O azul e o vento, o vento azul. Só uma vez vi passar o vento azul por essas mesmas árvores”¹³². Mais uma vez, portanto, Nadja indica ao autor coisas que somente a ela são permitidas vislumbrar.

Márcia Arbex, em seu ensaio “A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?”, destaca uma das fotografias inseridas no livro que retrata uma personagem que tem relevância mínima no relato: Mme. Sacco. Sabemos, pelo que é relatado na obra, que a importância da inserção dessa imagem está relacionada exatamente ao tema da vidência, e não propriamente à personagem real de Mme. Sacco:

Nem a própria Nadja tem o seu retrato no livro, a não ser através de uma montagem fotográfica onde seus olhos aparecem multiplicados. O que o

¹³⁰ MOURIER-CASILE. *Nadja d’ André Breton*, p.67. (“Nadja ensinou a Breton que a resposta não pode ser encontrada no recuo solipsista e narcísico da introspecção, mas sim na abertura ao outro, na disponibilidade sempre em alerta aos signos e sinais do mundo exterior”).

¹³¹ BRETON. *Nadja*, p.78.

¹³² BRETON. *Nadja*, p.78.

personagem de Mme. Sacco ilustra, de fato, é o interesse do autor pelo tema da vidência, bastante explorado em *Nadja*.¹³³

Nesse ponto, poderíamos destacar a colagem que aparece retratando Nadja (Fig.02). Breton escolhe mostrar Nadja pela forma mais livre da fotocoloragem, procedimento que permite uma maior liberdade de criação por parte do autor. De fato, através da multiplicação de seus olhos, Breton sugere com maior precisão “seus olhos de avenca” e, ainda nessa linha de maior abstração em relação às imagens fotográficas, ressalta seu poder de vidência.



Fig.02: “seus olhos de avenca...”.Fonte: BRETON. *Nadja*, p.104

¹³³ ARBEX. “A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?”, p. 88.

A colagem apresentada no livro está vinculada ao seguinte trecho narrativo:

Vi seus olhos de avenca se *abrirem* de manhã para um mundo em que as batidas de asas da esperança imensa pouco se distinguíam dos ruídos do terror, mundo sobre o qual só havia visto olhos se fecharem”¹³⁴.

A imagem se torna, portanto, bastante ilustrativa das impressões de Breton em relação à personagem de Nadja. Ao comparar essa fotocoloragem com as que foram inseridas em *Aveux non avenues*, percebemos que, no livro de Claude Cahun, as imagens possuem diferentes níveis de leitura, são mais lacunares e difíceis de serem apreendidas pelo leitor / espectador. Em suma, há uma maior resistência ao sentido.

Olivier Quintyn, no livro *Dispositifs / Dislocations*, apresenta dois interessantes conceitos que poderiam ser associados a esses dois diferentes procedimentos, o de Breton e o de Cahun: o dispositivo sintético e o dispositivo analítico. No primeiro, há o reconhecimento de um efeito global criado a partir dos diferentes constituintes da colagem:

La nouvelle dynamique du photomontage est encore une juxtaposition de photogrammes, mais ressaisie dans un projet d’articulation, un parcours du regard pédagogique et documentaire, d’un photogramme à l’autre, qui aboutit à une image globale.¹³⁵

A fotomontagem de Breton, então, representa os dois sentidos conferidos por ele de maneira bem clara: em seu formato, o leitor pode identificar na imagem a semelhança com a avenca, efeito criado pela representação em cascata dos olhos de Nadja. Ao seguir os fragmentos com o olhar, quadro a quadro, o leitor irá se deparar sempre com os olhos de Nadja, ou seja, trata-se de um olhar sempre presente e em diferentes momentos, o que confirmaria o tema da vidência. Esse tipo de colagem apresenta, portanto, uma metáfora *in praesentia*, cuja chave de interpretação Breton fornece ao leitor: “La métaphore visuelle produite par le collage iconique est une métaphore *in praesentia*, qui rend manifestes des identités profondes par une simultanéité forcée des deux termes”¹³⁶.

¹³⁴ BRETON. *Nadja*, p.106.

¹³⁵ QUINTYN. *Dispositifs / Dislocations*, p.54. (“A nova dinâmica da fotomontagem é ainda uma justaposição de fotogramas, mas retomada em um projeto de articulação, um percurso do olhar pedagógico e documentário, de um fotograma ao outro, que conduz a uma imagem global”).

¹³⁶ QUINTYN. *Dispositifs / Dislocations*, p.55. (“A metáfora visual produzida pela colagem icônica é uma metáfora *in praesentia*, que tornam manifestas as identidades profundas por uma simultaneidade forçada dos dois termos”).

Por outro lado, as fotomontagens de *Aveux non avenues* são caracterizadas pela acumulação de elementos que impedem uma leitura global de sentido, ou seja, por uma pura justaposição paratática. Esta é uma qualidade que define o dispositivo analítico (o termo “análise” é apropriado, pelo crítico, em seu sentido de “quebra”). A sensação que temos diante de algumas colagens da obra é a de que Cahun inseriu em suas imagens fragmentos de memórias, representações de seus medos e angústias, elementos simbólicos e artefatos anatômicos que apontam para uma pulverização de sentido, de uma multiplicidade, em última instância, de sua própria identidade. Esses elementos estão mais vinculados ao modelo analítico, tal como proposto por Quintyn:

Le choix de ce type de collage entraîne une sorte de surcroît oppositionnel des signifiants, d'excès matériel du dire sur le dit qui renvoie chaque élément à sa disparité irréductible. Plutôt qu'une synthèse du percept, l'oeuvre de collage analytique en propose la pulvérisation, sa *dissémination* en une multiplicité d'effets non congruents.¹³⁷

Iremos explorar justamente esta característica das fotomontagens inseridas em *Aveux non avenues*, ou seja, a associação entre uma ilustração que resiste a uma leitura global e dissemina uma multiplicidade de sentidos que reverberam com um texto fragmentado que apresenta diversos gêneros e possibilidades de leitura. Assim, investigaremos a exploração da identidade pela artista através das fotomontagens.

O livro *Aveux non avenues*, publicado em 1930, foi escrito durante os anos de 1919 e 1925, sendo que a última parte foi adicionada em 1928, ou seja, no mesmo período em que aparece *Nadja*. A obra apresenta dez fotocollagens, a maior parte delas composta por fotografias da própria artista combinadas entre si ou com elementos que recobrem as imagens com um certo grau de simbolismo. As imagens foram compostas através de uma parceria entre Suzanne Malherbe e Claude Cahun. A primeira artista assinava Marcel Moore, nome que podemos notar na primeira fotocollagem que aparece no livro. A partir de esboços e rascunhos feitos por Claude Cahun para acompanhar o livro, Malherbe utilizou uma complexa técnica fotográfica e de montagem para chegar aos resultados pretendidos.

As imagens são apresentadas no início de cada capítulo, constituindo uma espécie de preâmbulo aos elementos textuais:

¹³⁷ QUINTYN. *Dispositifs / Dislocations*, p.53. (“A escolha desse tipo de colagem conduz a uma espécie de acréscimo oposicional dos significantes, de excesso de material do dizer sobre o dito que remete cada elemento a sua irredutível disparidade. Mais que uma síntese do percepto, a obra de colagem analítica propõe a pulverização, sua *disséminação* em uma multiplicidade de efeitos não congruentes”).

Les photomontages, réalisés durant l'année 1929, pour *Aveux non avenues*, gravitent autour des grandes unités thématiques du texte qu'ils sont chargé d'illustrer et dont ils prolongent la composition par fragments et assemblages. Ils sont pour la plupart organisés autour d'éléments directement issus des autoportraits.¹³⁸

Os temas tratados por Cahun envolvem uma ampla pesquisa de sua própria individualidade, desdobrada em diferentes tópicos, tais como androginia, corpo, as possíveis variações na representação de seu universo interior e suas implicações filosóficas. A obra recobre um vasto domínio em relação aos gêneros literários, como o diário, os relatos oníricos, o diálogo, aforismos e a farsa. O livro aparece, portanto, de forma bastante fragmentada.

Segundo Lucy Lippard, a colagem seria, naturalmente, o meio apropriado para uma representação dos movimentos erráticos de tal investigação imaginativa: “Collage is an esthetic, even a state of mind, as much as it is a technique”¹³⁹. Será essa técnica que permitirá à artista um fluxo maior de liberdade para representar os diversos fragmentos de suas memórias e sentimentos.

¹³⁸ LEPERLIER. *L'Exotisme intérieur*, p.357. (“As fotomontagens, realizadas durante o ano de 1929, para *Aveux non avenues*, gravitam em torno de grandes unidades temáticas do texto que elas estão encarregadas de ilustrar e cuja composição se prolonga através de fragmentos e assemblagens. Elas são, na maior parte, organizadas em torno de elementos diretamente retirados dos autorretratos”).

¹³⁹ LIPPARD. “Scattering selves”. In: RICE (Org.) *Inverted odysseys*, p.28. (“A colagem é uma estética, mesmo um estado mental, tanto quanto uma técnica”).

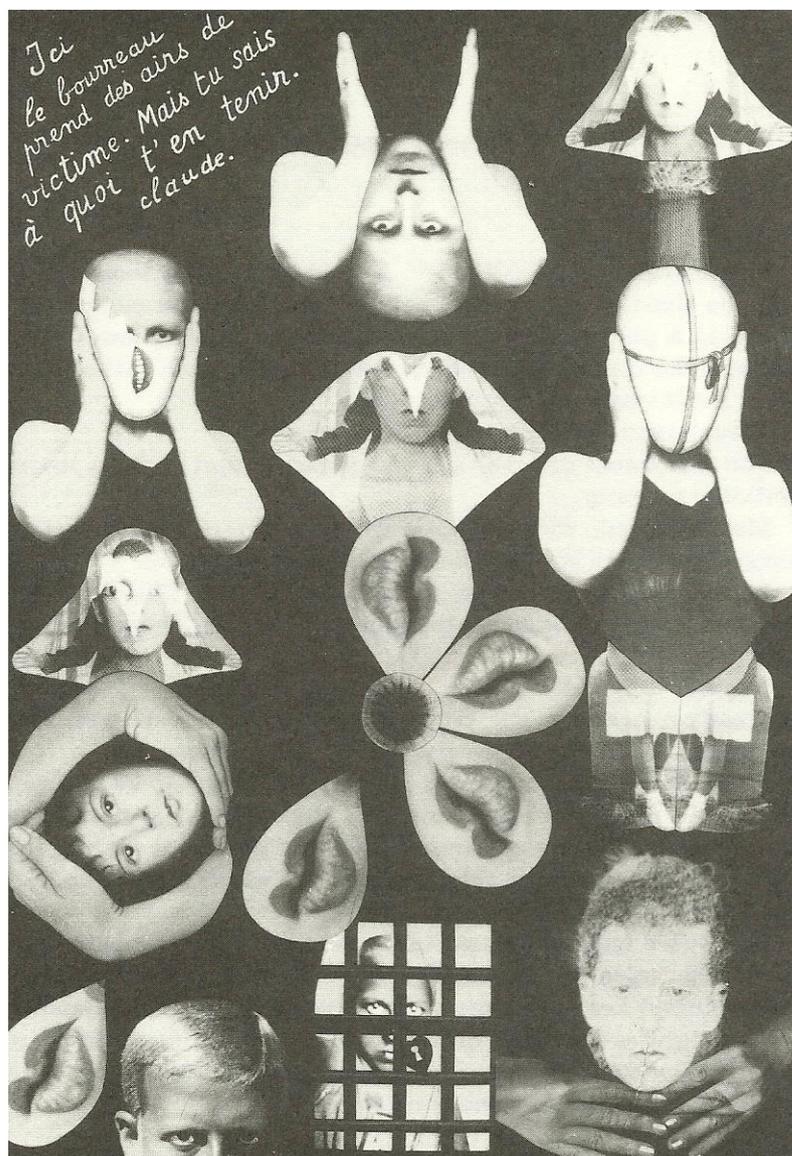


Figura 03: Fotocolagem V *Aveux non avenues*. Fonte: *Écrits*, p.283

Uma imagem qualquer da própria artista se transforma em estratégia de deslocamento, multiplicação e manipulação para indicar a impossibilidade de abarcar qualquer sentido de estabilidade. É o que observa Adamowicz em relação às colagens surrealistas e que pode ser associado à prática de Claude Cahun:

By foregrounding the manipulation of images, such photomontage portraits overtly acknowledge and exploit the portrait genre as a fictional construct. Far from being the central posing subject, the self is constantly displaced in strategies of decentring, doubling and erasing. The surrealist portrait thus often becomes the site of an uncanny identification of the self with the other.¹⁴⁰

Os deslocamentos e experimentos com seus autorretratos resultam em uma variada exploração de sua identidade, através de diferentes estratégias de representação. Assim, na fotocolagem do capítulo V (Fig.03), vemos a artista em momentos distintos de sua vida, como, por exemplo, ainda criança envolvida por duas mãos no canto esquerdo da fotocolagem ou em diversas aparências, com os cabelos raspados ou com um corte mais masculino. Diversos autorretratos são apresentados sobre o suporte sem que haja uma relação clara entre eles. A fotocolagem parece sugerir múltiplos sentidos, muitos dos quais escapando à nossa percepção.

Como comentamos sobre a colagem que representa Nadja, em que a montagem sugere uma aproximação com a avencá, nosso olhar é convidado a percorrer a colagem e encontrar sempre aqueles olhos, sugerindo o poder de vidência da personagem. Ou seja, conseguimos identificar uma metáfora nessa imagem. Por outro lado, na fotocolagem de Claude Cahun, nosso olhar se apresenta mais inquieto, buscando em algum canto da imagem um fragmento de sentido.

Podemos notar, por exemplo, no centro da imagem, a disposição de seus lábios sugerindo a aproximação com as pétalas de uma flor. Ao lado, a impressão de que falta uma dessas pétalas (que cai na parte inferior esquerda da fotocolagem), mas o vazio é ocupado por duas outras representações da artista. Em uma delas, Claude Cahun aparece ainda criança, envolvida em uma forma circular constituída por suas mãos. Na outra, a artista é coberta por uma espécie de véu semitransparente que revela apenas parte de seu rosto. Ao nos determos um pouco mais nessa imagem, percebemos que, na verdade, o

¹⁴⁰ ADAMOWICZ. *Surrealist collage in text and image*, p.154. (“Colocando em primeiro plano a manipulação de imagens, tal fotomontagem retrata abertamente reconhecer e explorar o gênero retrato como um constructo ficcional. Longe de ser o assunto principal, o sujeito é constantemente deslocado através de estratégias de descentralização, duplicação e apagamento. O retrato surrealista frequentemente se torna, assim, o lugar de uma estranha identificação do sujeito com o outro”).

rosto de Claude Cahun está sobreposto a um corpo com os braços semiabertos. Todos os elementos parecem evocar múltiplos sentidos, que não terminam em uma metáfora global. Uma inscrição aparece em seu topo e poderia indicar um possível caminho para a leitura da fotocoloragem. A inscrição diz: “Ici le bourreau prend des airs de victime. Mais tu sais à quoi t’en tenir. Claude” [“Aqui o carrasco assume ares de vítima. Mas você sabe onde está pisando. Claude”].

A inscrição reforça ainda mais a ambiguidade de toda a fotocoloragem. As frases parecem dirigidas ao espectador, pois ao final surge o nome da artista, como se fosse uma espécie de assinatura. As frases sugerem um alerta: não deixar se levar pelas aparências. Além disso, ainda indicam a presença de um carrasco dissimulado, que pode estar relacionado às recorrentes imagens de decapitação presentes na fotocoloragem. Mas o leitor se perde nas múltiplas representações da artista que aparece ora com uma expressão mais ameaçadora, ora mais delicada, na figura de uma criança. Na base da fotocoloragem, ela mesma está encarcerada em uma prisão.

A fotografia que ocupa a parte central, no alto da fotocoloragem, apresenta uma estranha disposição: as mãos sugerem estar segurando uma cabeça, que, na verdade, se encontra invertida. Seria uma dica para que o espectador desconfiasse do que lhe é mostrado e procurasse olhar o inverso das coisas? Nesse ponto, as interrogações já se acumulam. Nosso olhar é atraído por duas outras figuras, dessa vez, por serem semelhantes à primeira. Se nos detivermos um instante na fotocoloragem, perceberemos que as três figuras formam um estranho triângulo. Na ponta, a figura que descrevemos. Na parte direita do triângulo, a figura tem sua cabeça no local correto, mas ela se encontra envolvida em uma máscara lisa, apenas com uma pequena fita entrelaçada. Na parte esquerda, uma outra figura (Claude Cahun muda suas faces em um piscar de olhos), agora com apenas parte da cabeça raspada à mostra e com uma boca posicionada na vertical, que parece sorrir. A artista parece destacar o caráter lúdico da fotocoloragem, brincando com o espectador que procura seguir os seus traços.

A fotocoloragem, entretanto, não deixa de lado alguns aspectos mais angustiantes, como, por exemplo, a artista presa na base da imagem ou a sugestão de imagens referentes à decapitação.

Philippe-Alain Michaud, em seu ensaio “La coalescence et la sature”, afirma ser próprio da colagem a criação de uma rede de significados na qual um referente não remete a apenas um sentido, mas a uma multiplicidade comparável a uma constelação:

Avec l'image photomontée, la signification fait ainsi irruption dans l'unicité de l'image photographique. Celle-ci ne renvoie plus à un référent, mais à un signifié, voire à une constellation de signifiés organisés par un réseau de nervures qui simultanément les rassemble et les sépare, c'est-à-dire les organise en un récit qui s'apparente à celui du rêve¹⁴¹.

A fotocolagem de Claude Cahun parece possuir uma narrativa que se assemelha ao onírico, repleta de sentidos condensados e recobrando o familiar com o estranho. Esse efeito é obtido pelos deslizamentos de sua cabeça, que funciona como um ready-made, pronta para ser aproximada de outros elementos e gerar novos significados. No canto direito, na base da fotocolagem, notamos duas mãos que seguram a cabeça da artista, parecendo pronta para esse jogo. Essa imagem se assemelha à fotocolagem IV (Fig.06), na qual duas mãos seguram uma luva.

Além disso, a fotocolagem que destacamos apresenta sentidos pulverizados por toda a sua superfície, diferenciando-se da colagem sintética de Nadja.

Essa aproximação de elementos incongruentes também possui um efeito de estranhamento no que se refere à representação da própria artista, pois ressalta a identidade como um conceito movente. Nesse sentido, a fotocolagem aparece como um meio mais propício para representar essas variações do que uma simples fotografia:

Photomontage is a privileged mode of portrayal of surrealist identity, since, to use Ernst's words concerning his identity, the medium is "*transparent à la fois et plein d'énigmes*". It is a *transparent* medium, because of the apparent immediacy of the photographic mode; but it is also an *enigmatic* medium, since montage, by transforming reality, appears as a visibly coded discourse.¹⁴²

A fotomontagem seria, então, o meio apropriado para codificar a identidade, ainda que fragmentada, desencadeando uma série de enigmas suscitados por seus elementos heteróclitos. A heterogeneidade dos elementos colocados lado a lado, implode, através da multiplicidade possível na representação, a crença em um desvelamento pacífico sobre o seu sentido. O principal ponto de referência na

¹⁴¹ MICHAUD. "La coalescence et la suture", p.176. ("Com a imagem fotomontada, a significação irrompe na unicidade da imagem fotográfica. Esta não remete mais a um referente, mas sim a um significado, até mesmo a uma constelação de significados organizados por uma rede de nervuras que simultaneamente os aglutinam e os separam, isto é, os organizam em uma narrativa que se assemelha àquela do sonho").

¹⁴² ADAMOWICZ. *Surrealist collage in text and image*, p.144. ("Fotomontagem é um modo privilegiado de retratar a identidade surrealista, pois, como disse Ernst sobre sua identidade, a mídia é "transparente e cheia de enigmas". É *transparente*, devido ao aparente imediatismo do modo fotográfico; mas é também uma mídia *enigmática*, já que a montagem, por sua transformação da realidade, aparece visivelmente como discurso codificado").

fotocolagem é o próprio rosto da artista, mas este mesmo rosto se apresenta instável, metamorfoseado a cada olhar do espectador.

Portanto, ao contrário da colagem que representa Nadja e a associa ao poder de vidência ressaltado pela multiplicação de seus olhos, a fotocolagem que ora discutimos apresenta diferentes níveis de leitura, muitos deles devendo ser decodificados.

O livro *Nadja* possui como uma de suas características o relato de eventos que se desenrolam nas ruas parisienses, enquanto a aventura de *Aveux non avenues* tem como marca ser voltada para os questionamentos interiores, as encenações e as diferentes perspectivas de uma identidade em perpétua mutação, em que a autora se coloca sempre no centro de suas indagações. André Breton apresenta Nadja como guia de suas perambulações, como aquela capaz de indicar ao autor a maneira de “ver” o irracional dos acontecimentos que irrompem pela cidade. Trata-se, portanto, de um autoconhecimento relacional. Por outro lado, em *Aveux non avenues* percebemos o solipsismo dos questionamentos de Claude Cahun, em que, por vezes, a busca obsessiva em si mesma produz reflexos deformantes e favorece o surgimento da figura do duplo.

3.3 A utilização política da fotocolagem

O termo fotomontagem surge após a Primeira Guerra Mundial, tendo sua origem em uma técnica praticada pelos dadaístas berlinenses. Dois grupos de artistas reivindicaram para si a criação desse procedimento: de um lado, Hannah Höch e Raoul Hausmann e, por outro, John Heartfield e George Grosz. Ambos os grupos apontam, entretanto, o caráter ordinário das fontes de material para suas produções, tais como jornais, revistas populares e mesmo rótulos de produtos. Comentando sobre a descoberta dessa arte, Grosz destaca o potencial subversivo da mensagem que poderia ser transmitida pela fotomontagem:

This led some of our friends, Tretyakov among them, to create the legend that photomontage was an invention of the ‘anonymous masses’. What did happen was that Heartfield was moved to develop what started as an inflammatory political joke into a conscious artistic technique.¹⁴³

¹⁴³ GROSZ Apud ADES. *Photomontage*, p. 19. (“Isto levou alguns de nossos amigos, Tretyakov entre eles, a criar o mito de que a fotomontagem foi uma invenção das “massas anônimas”. O que aconteceu foi

O comentário de Grosz conduz a importantes conclusões sobre a fotomontagem. Primeiramente, ao colocar a técnica como invenção das massas, Grosz ressalta o procedimento como antagonista de uma arte privada, acessível a detentores de determinada técnica ou conhecimento. De fato, a fotomontagem teve como uma de suas intenções se opor ao Expressionismo então vigente à época. Este último foi acusado de ser uma arte utópica e por demais abstrata, incapaz de veicular as reais necessidades da massa. Nesse ponto, é preciso lembrar que a Alemanha havia sido devastada pela guerra e, ainda, assistia à ascensão do partido nazista. Posteriormente, a fotomontagem foi utilizada amplamente para combater o militarismo e as propagandas de Hitler. Uma das características da técnica era a possibilidade de se transmitir uma mensagem ideológica que não seria permitida através da escrita, uma vez que a censura da época exercia um controle contundente.

Outro ponto a ser destacado, diz respeito à fotomontagem como possibilidade de uma arte imediata, ou seja, as notícias e acontecimentos do dia podiam ser incorporados imediatamente como mensagem na obra. Assim, as fotografias de jornais e revistas sobre eventos recentes eram utilizadas como parte da colagem:

The Berlin Dadaists used the photograph as a ready-made image, pasting it together with cuttings from newspapers and magazines, lettering and drawing to form a chaotic, explosive image, a provocative dismembering of reality. From being one element among several, the photograph became dominant in Dada pictures, for which it was peculiarly effective and appropriate material.¹⁴⁴

A importância da utilização de fotografias como parte da reconstrução de uma nova realidade, como mensagem política é, portanto, evidente. Podemos citar como exemplos as fotomontagens *A Pan-German* (1933) e *Through light to night* (1933), realizadas por John Heartfield. Esse estilo de crítica política influenciou de forma capital Claude Cahun, que durante os anos de 1940 participou da Resistência contra os nazistas na ilha de Jersey:

On peut imaginer que ces documents des années 1940-1944 étaient assez proches de ceux qu'elle avait réalisés avant la guerre ("La poésie garde son secret", 1934, "La flamme du soldat inconnu", 1936), et qu'ils s'inscrivaient

que Heartfield foi levado a desenvolver o que começou como uma incendiária piada política em uma técnica artística consciente").

¹⁴⁴ ADES. *Photomontage*, p. 12. ("Os dadaístas berlinenses utilizaram a fotografia como uma imagem ready-made, colando-a com pedaços de jornais e revistas, escrevendo e desenhando para formar uma imagem caótica e explosiva, um provocativo desmembramento da realidade. Sendo apenas um elemento dentre outros, a fotografia acabou por tornar-se dominante nas imagens dadaístas, para a qual foi particularmente eficaz e apropriada").

dans le prolongement du photomontage post-dada, violemment satirique et contre-propagandiste, illustré par John Heartfield dont elle avait pu apprécier l'exposition organisée par l'A.É.A.R. en 1935, préfacée par Aragon.¹⁴⁵

Claude Cahun se aproxima da Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaire em 1932, ocasião em que a artista encontra André Breton. É nessa época que este último publicara *Misère de la poésie*, atacando a literatura de propaganda. É nesse contexto, ainda, que Claude Cahun publica *Les Paris sont ouverts* em defesa da liberdade do poeta e de sua poesia.

O objetivo de Claude Cahun, através dos objetos realizados durante a ocupação nazista da Ilha de Jersey, era desestabilizar psicologicamente parte do contingente da tropa para o combate armado. Tratava-se de uma ação indireta em que prevaleceria a denúncia do absurdo da guerra. O tom adotado é o do humor negro, da inventividade e do lirismo, que visam proclamar unicamente a liberdade individual. Minando a psicologia beligerante dos soldados, eles se tornariam indolentes e insurgentes com relação ao combate.

Era uma tentativa de colocar em prática o que a artista defendera em *Les Paris sont ouverts*: uma arte que age por seus próprios meios e não se submete a uma ideologia partidária, qualquer que ela seja.

Em *Les Paris sont ouverts*, Claude Cahun faz a defesa da liberdade da poesia frente a uma literatura de propaganda, posicionando-se em favor de André Breton no “caso Aragon”. Este último, em seu poema *Front rouge*, faz apologia ao comunismo que avançava na União Soviética naquele período. Claude Cahun, em *Les Paris sont ouverts*, afirma que não se podem calcular os efeitos de uma propaganda na consciência do leitor, sendo que o resultado pode ser mesmo o contrário do esperado. Por outro lado, a poesia, livre das amarras de uma ideologia propagandista, pode liberar no leitor justamente seu ardor revolucionário. A autora utiliza termos vinculados a Freud tais como “latente” e “manifesto” sugerindo uma mesma influência dos autores surrealistas. Ou seja, Claude Cahun se posiciona em favor de uma ação indireta e inconsciente.

Claude Cahun lança mão de diversos suportes para transmitir suas mensagens: maços de cigarros, embalagens comerciais, pedaços de madeira, que se constituíam em verdadeiros “panfletos-colagens”. A artista ainda se beneficia da ajuda de Suzanne

¹⁴⁵ LEPELIER. *L'Exotisme intérieur*, p. 361. (“Podemos imaginar que esses documentos dos anos 1940-1944 eram bem parecidos com aqueles que ela realizou antes da guerra (“A poesia guarda seu segredo”, 1934, “A chama do soldado desconhecido”, 1936), e que se inseriam no prolongamento da fotomontagem pós-dada, violentamente satírica e contra-propagandista, ilustrada por John Heartfield que ela teve a oportunidade de apreciar na exposição organizada pela A.É.A.R. em 1935, prefaciada por Aragon”).

Malherbe para compor essas obras, já que sua amiga dominava a língua alemã, fato que levantou suspeitas de que a divulgação daquelas palavras de ordem contra a guerra tivessem partido de soldados alemães. Essas colagens, entretanto, chamavam a atenção pela complexa elaboração e inventividade aplicadas em sua confecção:

Un soin spécial est apporté à la composition, qui peut évoquer l'esthétique 'constructiviste' par la recherche d'effets graphiques, l'inclusion de montages typographiques et, plus particulièrement, de 'dessins dactylographiques'¹⁴⁶ comme ceux qui avaient orné le tapuscrit de *Heroïnes* ou la planche III de *Aveux non avenues*.¹⁴⁷

Mas será exatamente a particularidade desses artefatos que irá servir como índice de que havia participação das artistas na elaboração daqueles objetos subversivos distribuídos durante a Resistência. Além desse fato, Claude Cahun e Suzanne Malherbe criaram um alter ego denominado “Der Soldat ohne Namen”, ou seja, “o soldado sem nome” que supostamente assinava essas mensagens que continham as palavras de ordem contra o regime nazista. É interessante notar que, mais uma vez, Claude Cahun cria um “outro” mesmo em uma situação perigosa e revolucionária como aquela que vivia ao lado de Malherbe. Temos a impressão que realmente arte e vida, política e estética, não representavam distinções no imaginário cahuniano. Lizzie Thynne comenta sobre esse aspecto:

La création d'un alter ego comme moyen de résister à l'oppression nazie – dans ce cas un jeune homme allemand appartenant à la race “aryenne” – fait écho au projet constant d'invention de soi que Cahun entreprit avec Moore dans ses projets photographiques.¹⁴⁸

Portanto, a resistência empreendida por Cahun e Malherbe segue alguns dos princípios dos procedimentos que foram usados em suas fotocolagens. A presença de uma identidade outra, na figura do jovem Soldado sem Nome nazista, e a elaboração cuidadosa e inventiva dos artigos antinazistas. Ainda iremos nos deter sobre a pesquisa

¹⁴⁶ Os desenhos datilográficos, como o próprio nome indica, eram caracteres datilografados. No livro *Heroïnes*, essas imagens aparecem no final do texto, podendo ter ou não relação com algum tema da história. A ilustração que acompanha a historieta “Cendrillon, l'enfant humble et hautaine”, por exemplo, é acompanhada pelo desenho de um sapatinho, em uma clara referência à história original de Cinderela.

¹⁴⁷ LEPERLIER. *L'Exotisme intérieur*, p.390. (“A composição recebe um cuidado especial, que pode evocar a estética “constructivista” por sua busca de efeitos gráficos, a inclusão de montagens tipográficas e, particularmente, de “desenhos datilográficos” como aqueles que haviam ornado o digitoescrito de *Heroïnes* ou a prancha III de *Aveux non avenues*).

¹⁴⁸ THYNNE. “Action indirect: politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la Résistance à l'occupation nazie de Jersey”, p.86. (“A criação de um alter ego como meio de resistência à opressão nazista – nesse caso, um jovem alemão pertencente à raça “ariana”, faz eco ao projeto de constante invenção de si que Claude Cahun realizou com Moore em seus projetos fotográficos”).

poética que a artista apresentou em relação às fotocollagens, pesquisa que se aproxima de alguns princípios surrealistas.

Em 1944, as atividades subversivas de Cahun e Malherbe são descobertas pela Gestapo. Ambas confeccionavam pequenas mensagens em forma de borboletas que eram coladas em carros oficiais alemães, em paredes de comércios locais ou em áreas que serviam de ponto de encontro para os soldados alemães. Foi justamente durante uma dessas excursões que elas foram detidas pelos nazistas. Um destes objetos foi descoberto na bolsa de Malherbe, fato que determinou a condução das duas artistas a interrogatório e, posteriormente, à prisão.

Curiosamente, durante a acusação, há a confirmação do poder subversivo do ato, como Claude Cahun descreve em uma carta endereçada a Paul Lévy:

L'Oberst Sarmesen nous accuse d'être des 'francs-tireurs' (il se sert de l'expression française), disant que nous avons usés d'armes spirituelles au lieu d'armes à feu, ce qui, selon lui, était plus grave, car avec les armes à feu on pouvait aussitôt mesurer le dommage causé, tandis qu'avec des armes spirituelles on ne savait jusqu'où il pouvait s'étendre (...)¹⁴⁹.

Das fotomontagens produzidas pelas artistas nesse período não sobrou nenhuma como exemplar. O fato pode ser explicado por dois motivos: o primeiro deles, pelo próprio caráter circunstancial da mensagem política veiculada naquela situação de emergência e perigo. O segundo motivo foi que, com o fim da guerra, os oficiais nazistas começaram a queimar provas de suas atuações: “Claude Cahun entreprend de confectionner des photomontages dont, hélas, aucun ne nous est parvenu. Ceux qui avaient été rassemblés pour les procès furent brûlés à la libération, avec toutes les archives de la prison militaire”¹⁵⁰.

Além dessa característica subversiva, intentada pelas fotomontagens dadaístas, a influência desse período artístico também será determinante na obra de Claude Cahun de uma outra maneira: uma nova visão de mundo impulsionada por técnicas científicas que criaram um conjunto de imagens que passaram a impregnar o imaginário artístico no início daquele século.

¹⁴⁹ Claude Cahun em carta para Paul Lévy apud LEPERLIER, *L'Exotisme intérieur*, p.405. (“O Oberst Sarmesen nos acusou de sermos “francs-tireurs” (ele empregou a expressão francesa), dizendo que havíamos utilizado armas espirituais ao invés de armas de fogo, o que, segundo ele, era ainda mais grave, já que com armas de fogo pode-se de imediato medir os danos, enquanto que com armas espirituais não se pode prever a sua extensão (...”).

¹⁵⁰ LEPERLIER. *L'exotisme intérieur*, p.391. (“Claude Cahun confecciona fotomontagens que, infelizmente, não chegaram até nós. Aquelas que haviam sido reunidas para o processo foram queimadas após a Liberação, juntamente com todos os arquivos da prisão militar”).

3.4 A técnica fotográfica na investigação do corpo-máquina

O desenvolvimento de novas técnicas fotográficas alterou a percepção da realidade, criando novos contornos para a arte da época. Dentre as novas imagens realizadas durante a Primeira Guerra Mundial se destacam a fotografia aérea, a microscópica e a radiografia. Os novos procedimentos fizeram com que os artistas se percebessem diante de uma nova realidade, antes encoberta pelas limitações da visão humana em estado natural. Esse fato conduziu a imaginação a novos domínios, permitindo associações entre a máquina e o corpo humano. Basta lembrarmos, por exemplo, da famosa fotomontagem *Autoportrait ou L'écriture automatique* (1938) (fig.04), realizada por André Breton para ilustrar o verbete no *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), em que o autor se mostra ajustando um microscópio e, abaixo do objeto mecânico, pequenos cavalos aparecem correndo sobre o plano da mesa. É como se o objeto, evidentemente relacionado ao processo da escrita automática, permitisse à visão o acesso a novas formas de realidade.

Molderings destaca a possibilidade diante da qual os artistas se encontraram ao ter a capacidade de seus olhos ampliada a partir das novas técnicas desenvolvidas pela ciência: “Depuis des siècles, l’homme avait vu les capacités de son oeil s’élargir par le truchement d’une multitude d’yeux “artificiels” qui avaient modifié la vision dans sa structure et ses fonctions”¹⁵¹.

¹⁵¹ MOLDERINGS. *L'évidence du possible*, p.115. (“Após séculos, o homem tinha visto as capacidades de seu olho se ampliarem por meio de uma multiplicidade de olhos ‘artificiais’ que tinham modificado a visão em sua estrutura e suas funções”).



Fig. 04: André Breton, *Autoportrait ou L'écriture automatique* (1938). Fonte: SEBAN (Org.). *La subversion des images*, p.319.

Walter Benjamin, em seu ensaio “Pequena história da fotografia”, comenta sobre o fascínio causado por esse novo mundo descoberto através da possibilidade da ampliação da visão. À imaginação é permitido o contato com novas formas que são desveladas em domínios que antes se apresentavam somente em sua superfície:

Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica¹⁵².

Para o crítico alemão, esse fato propiciou o desencadeamento da formação de um inconsciente ótico, em que a visão desse amplo espectro, antes velado pelas limitações naturais da visão, possibilitava analogias e projeções a partir da imaginação do espectador. O avanço da técnica permeava a magia da alquimia visual. Para Claude Cahun, este novo campo forneceu matéria para novas especulações sobre seu próprio corpo. A artista se aproveitou desse fascínio para elaborar questionamentos sobre a representação de sua identidade, sendo que imagens ampliadas de órgãos são distorcidas e postas lado a lado com outros elementos para a criação de monstruosidades que revelam a angústia da artista.

¹⁵² BENJAMIN. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p.94.

Leperlier aponta uma fotomontagem (Fig.05) realizada por Claude Cahun em que a artista utiliza uma radiografia de seus pulmões para compor uma de suas imagens: “Elle ira jusqu’à intégrer la radiographie fantomatique de ses propres poumons. C’est probablement une des premières fois que l’on emploie une imagerie médicale dans une oeuvre d’art”¹⁵³.

¹⁵³ LEPERLIER. *L’Exotisme intérieur*, p.357. (“Ela chegará ao ponto de inserir uma radiografia fantasmática de seus próprios pulmões. Trata-se, provavelmente, de uma das primeiras vezes que se emprega uma imagem médica em uma obra de arte”).



Fig.05: Fotomontagem VII *Aveux non avendus*

Fonte: CAHUN. *Écrits*, p.343.

Nessa fotomontagem inserida no livro *Aveux non avenues*, Claude Cahun realiza um inventário de fragmentos de seu corpo, incluindo os recortes da radiografia, que, em associação com trechos do livro, permite a erradicação da tênue linha que separa o interior do exterior. Nesse sentido, a radiografia inserida na colagem permite a revelação de algo íntimo, antes dissimulado pelo revestimento de sua pele. A figura que aparece na base da fotocolagem, com a cabeça esfolada, o olhar aterrorizado, representa a revelação dessas imagens interiores. A fotografia da própria artista, inserida no topo da imagem, indicando o terror desse inventário e a recusa em encará-lo, duplica a sensação de angústia que permeia a ilustração.

A fronteira é dissolvida para que haja uma distorção dos fundamentos que separam diferentes domínios. Assim, no centro da fotomontagem, como prolongamento de um corpo dilacerado, há o aparecimento da imagem de um courlis, ave com a qual Claude Cahun costumava se identificar. No capítulo VII que segue a fotomontagem, podemos acompanhar o surgimento dessas monstruosidades: “Transige-t-on avec de pareils monstres? et surtout lorsqu’en si peu de temps il faut trancher tant de becs de courlis!”¹⁵⁴.

Denis Baron comenta sobre o desdobramento do mundo interior em uma espécie de Outro: “Le corps est devenu le lieu de toutes les découvertes et surtout, une fois ouvert, fendu, il est l’Autre, cet inconnu qui nous a toujours échappé”¹⁵⁵. As referências à figura do duplo estão presentes sob diversas aparências na fotocolagem: dois rostos, semelhantes a máscaras, ocupam a parte esquerda da imagem, ao lado de uma tesoura; no alto, à direita, Henri Michaux aparece duplicado e com sua figura distorcida; duas outras imagens de duplos aparecem de forma ainda mais estranha: duas cabeças de aves se situam à esquerda da figura de Claude Cahun que segura um revólver em direção à sua cabeça; do outro lado dessa mesma imagem suicida, duas fotografias de Claude Cahun são sobrepostas, causando um efeito de estranhamento, já que a artista se mostra de perfil semelhante às aves e, dentro de seu próprio rosto, uma outra fotografia da artista parece direcionar parte de seu olhar (já que apenas uma parcela de sua face é visível) diretamente para o espectador.

A figura do duplo, na perspectiva de Melchior-Bonnet, se coloca entre uma espécie de alívio provisório e uma promessa de morte: “Promesse de mort et puissance

¹⁵⁴ CAHUN. *Écrits*, p.346. (“Vamos compactuar com tais monstros? E, sobretudo, quando em tão pouco tempo, é necessário talhar tantos bicos de courlis!”)

¹⁵⁵ BARON. *Corps et artifices*, p.52. (“O corpo se tornou o lugar de todas as descobertas e, sobretudo, uma vez aberto, fendido, ele é Outro, esse desconhecido que sempre nos escapou”).

de vie: ce sceau ambivalent marque la plupart des manifestations du double, de sorte qu'il allège provisoirement l'angoisse du sujet, mais en même temps le persécute"¹⁵⁶. Na fotocolagem, entretanto, há mais signos de angústia e de aberrações do que propriamente abertura para alívios. Se a artista representa a ave como seu duplo, no centro da fotocolagem percebemos uma forma monstruosa como resultado dessa fusão / cisão: de um corpo mutilado emerge um pescoço de ave que terminará em um longo bico.

O surgimento de figuras anômalas, resultado da combinação de diferentes isótopos, demonstra a impossibilidade de abarcar a identidade estável. Para Elza Adamowicz, a heterogeneidade típica da colagem impede que haja a síntese entre diferentes elementos: "However, such dissecting strategies, labeling the spare parts of the monster, do not account for its global meaning; it remains an agglomeration of parts, a linguistic monster and not a synthesis"¹⁵⁷.

A combinação nesse tipo de fotomontagem apresenta, antes, a resistência a uma retórica que classifica e ordena um sujeito singular. Daí a proliferação de duplos na imagem: "Mais on négligea d'ajouter qu'elle ne pouvait paraître sans l'intervention de l'ombre. Lui seul a signé, mais l'Autre était indispensable. Nous connaissons ce genre de collaboration"¹⁵⁸.

Para Cahun, o avanço da técnica, representado nesse exemplo pelas imagens de radiografia, serviu também para liberar novas angústias, novas maneiras de lidar com sua própria imaginação e com suas experiências.

Para os dadaístas berlinenses, esses aparelhos tecnológicos fizeram com que os artistas se percebessem ainda mais afastados do tradicional domínio artístico, sendo por diversas vezes comparados a engenheiros ou mecânicos. Como afirma Hannah Höch: "Our whole purpose was to integrate objects from the world of machines and industry in the world of art"¹⁵⁹. Dessa forma, a manipulação realizada pelo artista, por diversas vezes, aproxima o corpo humano de partes da máquina. Um claro exemplo deste

¹⁵⁶ MELCHIOR-BONNET. *Histoire du miroir*, p.252. ("Promessa de morte e potência de vida: esse selo ambivalente marca a maior parte das manifestações do duplo, de modo que ele alivia provisoriamente a angústia do sujeito, mas o persegue ao mesmo tempo").

¹⁵⁷ ADAMOWICZ. *Surrealist collage in text and image*, p.95. ("Entretanto, tais estratégias de dissecação, rotulando as peças de reposição do monstro, não contribuem para a significação global; permanece uma aglomeração de partes, um monstro linguístico e não uma síntese").

¹⁵⁸ CAHUN. *Écrits*, p.330. ("Mas esqueceram de acrescentar que a luz não podia existir sem a intervenção da sombra. Apenas ele assinou, mas o Outro era indispensável. Conhecemos esse tipo de colaboração").

¹⁵⁹ HÖCH Apud ADES. *Photomontage*, p.13. ("Nosso propósito foi integrar objetos do mundo das máquinas e indústria no mundo da arte").

procedimento pode ser visto na fotocolagem *Tatlin at home* (1920), de Raoul Hausmann, em que a cabeça da personagem retratada na fotografia aparece aberta, sendo o cérebro substituído por uma complexa associação de engrenagens. Ao lado, elementos que lembram órgãos humanos são mostrados em um vidro apoiado sobre uma estrutura de madeira.

A fotocolagem possibilita, portanto, a livre fragmentação, seleção e agenciamento de diferentes domínios, permitindo uma grande liberdade de criação de analogias. O limite é a própria imaginação do artista: “Thanks to the imaginative re-ordering of signs through processes of displacement and assemblage, which break with the codes of mimesis and coherence, images and words are freed to create new configurations”¹⁶⁰.

Como tentamos demonstrar no desenvolvimento deste item, Claude Cahun, assim como os dadaístas berlinenses, fizera uso das novas técnicas fotográficas para conduzir suas pesquisas políticas e poéticas. Se, para o movimento vanguardista, essas técnicas serviram como uma possibilidade de crítica social e ideológica, Claude Cahun, além desta perspectiva de resistência política, se volta também para uma investigação de caráter mais narcisista e poético. A colagem, para a artista, servirá ainda como procedimento para suas representações individuais através da multiplicação de perspectivas e uma constante combinação de autorretratos. Tal prática aproxima a artista de surrealistas tais como Max Ernst e Hans Bellmer, como tentaremos demonstrar nos próximos itens.

¹⁶⁰ ADAMOWICZ. *Surrealist collage in text and image*, p.31. (“Graças à imaginativa re-ordenação de signos através de processos de deslocamento e assemblagem, que rompem com os códigos da mímesis e coerência, imagens e palavras são libertadas para criarem novas configurações”).

3.5 A poética da colagem

Os dadaístas, assim como os surrealistas pouco tempo depois, não tardaram em perceber o possível paralelo entre as características da fotocolagem e o processo de criação poética da escrita. Dessa forma, Hans Arp, Tzara e Kurt Schwitters começaram a experimentar com sentenças aleatórias retiradas de jornais e revistas. No primeiro *Manifesto do Surrealismo* (1924), Breton, retomando a fórmula de Tzara, propõe uma forma de compor um poema ao acaso: “É até lícito intitular de POEMA o resultado da reunião mais gratuita possível (observada, caso assim o desejardes, a sintaxe) de títulos e fragmentos de títulos recortados dos jornais”¹⁶¹.

Na colagem *ABCD* (1920), de Hausmann, há uma mistura de mídias para incluir diferentes resíduos do mundo cotidiano. Na superfície, identificamos a foto do artista e, em sua boca, as letras ABCD, que fazem referência a um poema fonético de sua autoria. Esse poema é justaposto à imagem de uma galáxia. No topo da colagem, podemos identificar alguns bilhetes que representam algumas intervenções dadaístas em eventos políticos. Há, ainda, um pequeno mapa que aparece no canto superior da direita, indicando a região de Harrar, na Etiópia.

Foi nessa região do globo que Arthur Rimbaud viveu durante alguns anos. A importância do poeta também foi grande para o movimento surrealista, exercendo influência não apenas pela atitude de abandono em relação às Letras, mas ainda pelos seus procedimentos poéticos. No contexto das colagens, o poeta francês colaborou com o choque de imagens poéticas, possibilitando o desencadeamento de visões e alucinações: “The *Illuminations* triggers revelations rather than interpretations, creating a space where disparate elements cohabit and clash, exploiting the levelling process already observed in pictorial collage”¹⁶². A poética de Rimbaud ainda seria aproximada das colagens de outro artista que provocou um verdadeiro choque na sensibilidade vanguardista: Max Ernst.

Max Ernst, em “Au delà de la peinture” (1936), responde ao questionamento sobre “O que é a colagem?” citando Rimbaud como parte da resposta: “*L'hallucination*

¹⁶¹ BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p.58.

¹⁶² ADAMOWICZ. *Surrealist collage in text and image*, p.94. (“As *Illuminações* desencadeiam revelações mais do que interpretações, criando um espaço onde elementos disparatados coabitam e se chocam, explorando o processo de nivelamento já observado na colagem pictural”).

simple, d'après Rimbaud, *la mise sous whisky Marin*, d'après Max Ernst. Il est quelque chose comme l'alchimie de l'image visuelle"¹⁶³.

A “alucinação simples”, referida por Ernst, está inserida em um trecho intitulado de “Delírios II – Alquimia do verbo” que faz parte do livro *Uma temporada no inferno*, e apresenta uma série de imagens absurdas justapostas que geram um efeito alucinatório:

Acostumei-me à alucinação simples: via fácil uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma aula de tambores dada por anjos, carruagens nas rotas do céu, um salão no fundo de um lago; os monstros, os mistérios; um título de comédia me sugeria assombros¹⁶⁴.

O caráter alucinatório, obtido através da aproximação de objetos incongruentes, também é destacado por Max Ernst em seu relato da descoberta do procedimento. Em 1919, quando ele se inicia nessa técnica, Ernst comenta sobre o poder encantatório que um catálogo exercia sobre suas faculdades visionárias. A heterogeneidade dos elementos dispostos lado a lado, que faziam referência a diferentes domínios do conhecimento, desencadeou um poder visionário em que imagens absurdas poderiam existir em um mesmo plano. Um exemplo disso é a colagem denominada *La chambre à coucher de Max Ernst* (1920). A colagem permitiu ao artista a apreensão daquela alucinação instantânea percebida por ele naquele momento.

A obra é uma indicação de que o procedimento da colagem pode ser realizado através da subtração de elementos que já estão dispostos diante do artista. De uma página de catálogo saturada de objetos e animais, Max Ernst utiliza tinta guache e nanquim para apagar alguns desses elementos e criar o contorno de um quarto. O resultado apresenta uma perspectiva recoberta de estranhamento, já que os animais que restaram na imagem são representados quase do mesmo tamanho, o que desorientaria nossa percepção da escala domesticada por hábitos cotidianos.

Os mais variados registros serviam como fonte de material para as colagens de Ernst: romances populares ilustrados da virada do século, anúncios de jornais, demonstrações de experimentos científicos da revista *La Nature*, citações de autores consagrados, dentre outros. Essa heterogeneidade criava no espectador a sensação de estranhamento e desorientação, capazes de desencadear as mais absurdas associações. A

¹⁶³ ERNST. “Au dela de la peinture”. In *Écritures*, p.252-256. (“A alucinação simples, de acordo com Rimbaud, *la mise sous whisky Marin*, de acordo com Ernst. Alguma coisa como a alquimia da imagem visual”).

¹⁶⁴ RIMBAUD. *Uma temporada no inferno*, p.53. (Tradução de Paulo Hecker Filho).

colagem repudiava o controle racional e privilegiava a liberdade de imagens inconscientes:

Privileging the mental activity instigated by the collage elements, Ernst stresses the flow or continuity between the images of the unconscious and their projection onto the page, glossing over the production stage of collage”¹⁶⁵.

A formação de novas realidades estaria ligada ao conceito de “maravilhoso”, um dos princípios propostos pelo surrealismo. O cotidiano, entretanto, não é completamente abandonado pelo procedimento, mas apenas apresentado sob uma nova forma, em que imagens inconscientes podem ser fusionadas com elementos reconhecíveis:

Collage effectively anchors surrealist activities in the real, thanks to the “reality effect” of its processes, which unmask, critique and renew the perception of utilitarian reality and modes of representation and expression. Disrupting the accepted order of reality, it constitutes a critique of artistic and social codes.¹⁶⁶

Assim, os elementos que serviram como ponto de partida para as experiências de Ernst em relação às colagens eram pertencentes a objetos reconhecíveis pelo espectador. O agenciamento desses objetos e a disposição das aproximações realizadas é que permitiam a manifestação do irracional. Tratava-se de renovar a percepção desses objetos cujas significações estavam engessadas por nossos hábitos. Através dessa dissociação do objeto e de seu ambiente natural, ocorreria a desorientação de nossa percepção já neutralizada pela razão.

Nesse sentido, a fotocolagem aparece como um meio artístico bastante eficiente, uma vez que o caráter indicial da fotografia, ainda presente na obra, é apropriado para subverter sua leitura:

Just as the greater “reality” of the photographic image as opposed to, for example, the drawn caricature informs political photomontage, so it can all the more successfully disrupt our perception of the normal world, and create marvelous images. By the juxtaposition of elements by nature strange to one another, hallucinatory landscapes are formed; commonplace objects become enigmatic when moved to a new environment.¹⁶⁷

¹⁶⁵ ADAMOWICZ. *Surrealist collage in text and image*, p.07. (“Privilegiando a atividade mental instigada pelos elementos da colagem, Ernst destaca o fluxo ou a continuidade entre as imagens do inconsciente e de suas projeções na página, discorrendo sobre a fase de produção da colagem”).

¹⁶⁶ ADAMOWICZ. *Surrealist collage in text and image*, p.11. (“A colagem efetivamente ancora as atividades surrealistas no real, graças ao “efeito de realidade” de seu processo, cuja crítica desmascara e renova a percepção da realidade utilitária e seus modos de representação e expressão. Perturbando a ordem convencional da realidade, constitui uma crítica aos códigos artísticos e sociais”).

¹⁶⁷ ADES. *Photomontage*, p.107. (“Assim como a maior ‘realidade’ da imagem fotográfica, em oposição, por exemplo, à caricatura desenhada, constitui a fotomontagem política, de modo que ela possa tumultuar

O caráter indicial da fotografia serve como referência a um cotidiano reconhecível pelo espectador, que será reconfigurado pelo artista através da colagem, reforçando a característica de absurdo das imagens. É neste sentido que Breton afirma nesta mesma introdução ao catálogo da exposição de Ernst: “Un paysage où rien n’entre de terrestre n’est pas à la portée de notre imagination”. Será a partir do reconhecimento de algo familiar pelo leitor que novas paisagens alucinatórias serão criadas.

Ainda no contexto dadaísta, em 1921, a primeira exposição de Max Ernst, chamada de “La mise sous whisky marin”, em Paris, na livraria Au Sans Pareil, revelou ao público cinquenta e seis colagens enviadas da Alemanha. Para Breton, foi o reconhecimento de algo que o artista estava buscando para expressar um surrealismo nascente à época:

André Breton describes the encounter with these objects as revelatory, a kind of originary moment almost, one could say, surrealism’s primal scene. For here was a group of objects through which nascent surrealism would understand something of both its identity and its destiny.¹⁶⁸

No catálogo da exposição *La mise sous whisky Marin*, André Breton destaca o potencial inovador da técnica das colagens realizadas por Max Ernst:

Mais la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d’atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle; de mettre à la portée de nos sens des figures abstraites appelées à la même intensité, au même relief que les autres; et en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre propre souvenir, voilà qui provisoirement le retient.¹⁶⁹

O procedimento da colagem aparece como possibilidade de uma maior liberdade de agenciamento, de acordo com a imaginação do artista, de elementos e objetos cotidianos. Trata-se de aproximar duas realidades distintas e criar uma faísca poética a partir da nova relação estabelecida por esses objetos: “La croyance en un temps et un

ainda mais nossa percepção do mundo normal, e criar imagens maravilhosas. Pela justaposição de elementos, por natureza estranhos uns aos outros, paisagens alucinatórias são formadas; objetos comuns tornam-se enigmáticos quando transportados para um novo ambiente”).

¹⁶⁸ KRAUSS. *The optical unconscious*, p.42. (“Breton descreve o encontro com esses objetos como revelador, uma espécie de momento originário, poderia-se dizer, uma cena originária surrealista. Havia um grupo de objetos através dos quais um surrealismo nascente poderia reconhecer alguma coisa sobre sua identidade e seu destino”).

¹⁶⁹ BRETON. Prefácio do catálogo da exposição *La mise sous whisky Marin*, 1921. (“Mas a faculdade maravilhosa, sem sair do campo de nossa experiência, de alcançar duas realidades distantes e, de sua aproximação, obter uma faísca; de colocar diante de nossos sentidos figuras abstratas com a mesma intensidade, com o mesmo brilho que as outras; e, nos privando de um sistema de referência, de provocar um estranhamento em nossa própria lembrança, eis o que provisoriamente o retém”).

espace absolu semble prête à disparaître” [“A crença em um tempo e em um espaço absolutos parece prestes a desaparecer”].

Breton percebera naqueles objetos algo próximo à poética de Lautréamont e Rimbaud. Aquelas colagens apresentavam uma quebra na tradicional estrutura visual, em que os diferentes elementos estabeleciam novas relações, criando inesperadas significações. Neste ponto, deve-se lembrar que Soupault e Breton já haviam escrito o livro *Les champs magnétiques* (1919), redigido através da escrita automática. Breton perceberá nessas colagens algo próximo do efeito gerado pela escrita automática, ou seja, a possibilidade de se estabelecer novas significações a partir da aproximação de elementos que geralmente tomamos como dissociados em nossa vida cotidiana. Dois elementos eram fundamentais para que houvesse a centelha poética: o acaso e a sensação de estranhamento, de desorientação frente ao fenômeno do encontro de duas realidades distintas.

No livro *Nadja*, André Breton destaca o poder de atração que determinados objetos ordinários, deslocados de seus contextos habituais, são capazes de exercer sobre a sensibilidade humana. O sentimento descrito pelo autor se aproxima dos efeitos da colagem. Trata-se de um episódio em que Breton descreve uma ida ao mercado das pulgas de Saint Ouen, local em que ele se depara com um objeto cilíndrico, que apresentava relevos e depressões e que, por ser desconhecido e estranho, chama a atenção do autor. O mercado das pulgas, por ser depósito desses tipos de artigos, era um espaço que Breton frequentava com seus amigos em busca “desses objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, ultrapassados, fragmentados, inusáveis, quase incompreensíveis, perversos enfim no sentido que entendo e amo (...)”¹⁷⁰. Esses objetos ordinários representavam o poder do acaso e da atração, pois se apresentavam como perversos no sentido de estarem fora de uma ordem habitual. Posteriormente, Breton descobre que o objeto era apenas a representação em três dimensões das estatísticas de uma pequena cidade italiana. O que tornava o objeto fascinante para o autor era o fato de estar deslocado de sua função habitual, em um espaço que o recobria de um mistério ainda maior. Max Ernst, em “Au delà de la peinture”, cita Breton para indicar o efeito de “dépaysement” que tais objetos isolados de seu ambiente habitual possuem:

La surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout (et il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en isolant d'un bras, que cette main y gagne en tant que main, et aussi

¹⁷⁰ BRETON. *Nadja*, p.51.

qu'en parlant de dépaysement, nous ne pensons pas seulement à la possibilité d'agir dans l'espace)¹⁷¹.

Portanto, o efeito de desorientação é próprio desses objetos deslocados de seu contexto ou aproximados de outros elementos inesperados, em um plano que não lhes seja próprio. O episódio de Saint Ouen ainda faz referência a Rimbaud, que aparece como referência a todas essas sensações através de suas obras completas, presentes ali no mercado em meio a outros objetos: “(...) nossa atenção se voltou simultaneamente para um exemplar recente das *Obras completas* de Rimbaud, perdido em uma estreita vitrine de fitas, fotografias amareladas do século passado, livros sem valor e colheres de ferro”¹⁷².

Rimbaud, em uma das cartas ditas “do vidente”, diz pretender escrever de forma a desafiar os controles dos sentidos: “Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences”¹⁷³. Claude Cahun faz referência a essa passagem em *Aveux non avenues* cobrindo-a de ironia: “Poète, et s’organiser un dérèglement créateur d’émotions, un dérèglement méthodique. Poète? – Malade qui se met au regime. S’il ne s’agit pas de moi, que m’importe?”¹⁷⁴. Apesar do espírito narcisista e irônico, Claude Cahun apreciava a poesia de Rimbaud. O choque da imagem verbal é recorrente em *Aveux non avenues*, assim como as aproximações absurdas para a criação de um efeito poético.

Na rede intertextual que pode ser identificada no capítulo VIII de *Aveux non avenues* há uma referência clara ao poema “Voyelles” do poeta francês:

Rouge, l’instinct sexuel. Jaune, la faim. Bleu, la peur. Et leurs dérives:
Orangé, la sociabilité. Vert, la ruse. Indigo, la conscience du moi, de
l’humain. Violet, la conscience du soi, du surhumain. (...)

¹⁷¹ BRETON Apud ERNST. “Au delà de la peinture”. In: *Écritures*, p.252-256. (“A surrealidade será, aliás, função de nossa vontade de deslocamento completo de tudo (e, naturalmente, pode-se até deslocar uma mão isolando-a de um braço, essa mão se valoriza enquanto mão, e também ao falar de deslocamento, não pensamos apenas na possibilidade de agir no espaço”).

¹⁷² BRETON. *Nadja*, p.54.

¹⁷³ RIMBAUD. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, p.88. (“O Poeta se faz *vidente* por um longo, imenso e calculado *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura em si mesmo, ele esgota em si todos os venenos, para guardar apenas suas quintessências”).

¹⁷⁴ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.94. (“Poeta, e organizar um criativo desregramento das emoções, desregramento metódico. Poeta? – Doente que começa uma dieta. Se não é sobre mim, por que me importaria?”).

Et leurs correspondances, l'autre face du prisme: Rouge, le courage. Orange, l'émulation. Jaune, l'ordre et l'énergie. Vert, l'art. Bleu, la bonté, toutes les indulgences. Indigo, l'heroïsme. Violet, la dignité – et la spiritualité.¹⁷⁵

A intertextualidade utilizada por Claude Cahun pode ser aproximada ao que é próprio à colagem, no sentido de partir de um texto anterior para desmembrá-lo em pequenas unidades que são novamente arranjadas de acordo com o desejo da artista. O prisma serve para indicar as múltiplas perspectivas possíveis em tal procedimento. Márcia Arbex comenta sobre esse aspecto: “Dans le domaine littéraire, le collage pourrait se définir comme une composition littéraire formée d'éléments provenant d'un texte (écrit ou oral) préexistant; dans ce sens, il peut-être considéré l'un des phénomènes intertextuels”¹⁷⁶.

Esse novo arranjo pode gerar combinações inesperadas, resultando em uma centelha poética a partir das imagens geradas. Neste sentido é que a famosa frase de Lautréamont, “belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva”, é apropriada pelos surrealistas.

No prefácio do livro *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, André Breton ainda irá aproximar esse acaso do procedimento da colagem realizada pelo artista. Naquelas imagens, o autor percebia a possibilidade de formação de novas relações que desestabilizam nosso senso comum, de objetos que se deslocavam de seu domínio natural e se encontravam nos mais absurdos contextos, questionando suas identidades: “(...) [L'objet] échappera par ce fait même à sa naïve destination et à son identité; elle passera de son faux absolu, par le détour d'un relatif, à un absolu nouveau, vrai et poétique: parapluie et machine à coudre feront l'amour”¹⁷⁷.

Cahun irá se aproveitar dessas aproximações de realidades distintas para conduzir sua escrita e imagens a paradoxos que questionam o princípio da identidade. Entretanto, em Claude Cahun há alguns motivos recorrentes que parecem ser testados a cada nova aproximação. É o caso de suas mãos, que parecem fazer referência à

¹⁷⁵ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.190. (“Vermelho, o instinto sexual. Amarelo, a fome. Azul, o medo. E seus derivados: Alaranjado, a sociabilidade. Verde, a astúcia. Índigo, a consciência de si, do humano. Violeta, a consciência do ser, do sobre-humano(...). / E suas correspondências, a outra face do prisma: Vermelho, a coragem. Laranja: a emulação. Amarelo, a ordem e a energia. Verde, a arte. Azul, a bondade, todas as indulgências. Índigo, o heroísmo. Violeta, a dignidade – e a espiritualidade”).

¹⁷⁶ ARBEX. “Le procédé du Collage dans l'oeuvre de Max Ernst”, p.82. (“No campo literário, a colagem poderia ser definida como uma composição literária formada de elementos provenientes de um texto (escrito ou oral) pré-existente; nesse sentido, pode ser considerada como um dos fenômenos intertextuais”).

¹⁷⁷ BRETON. Prefácio do livro *La femme 100 têtes*, de Max Ernst. (“(...) [o objeto] escapará, por isso mesmo, de seu destino ingênuo e de sua identidade; ela passará de um falso absoluto, pelo desvio de um relativo, a um novo absoluto, verdadeiro e poético: guarda-chuva e máquina de costura farão amor”).

construção de novas realidades, além de ser uma alusão ao próprio procedimento da colagem. Como discutimos a respeito da fotocolagem V (Fig.03), no canto direito da imagem, aparecem duas mãos segurando a cabeça de uma estranha Claude Cahun. O tema das mãos aparece novamente na fotocolagem IV (Fig.06), dessa vez, elas seguram um objeto ordinário, semelhante a uma luva de cozinha ou de banho. A imagem aparece duplicada: em uma delas, que aparece em primeiro plano, vemos apenas duas mãos humanas segurando o objeto; na que está situada um pouco mais afastada, surge a figura de um autômato, e a impressão que temos é que uma das mãos se tornou a mão de um boneco. Além desse fator, figuras absurdas emergem dessas luvas. É como se esse objeto ordinário tivesse perdido sua ingênua destinação. Retirado de seu contexto original e aproximado de outros elementos que pertencem a planos distintos, permitisse a irrupção do irracional.

Claude Cahun parece seguir caminho semelhante em seu ensaio “Prenez garde aux objets domestiques”, publicado nos *Cahiers d'art*, em 1936. Nesse artigo, a autora propõe um jogo de relações entre objetos ordinários em busca de um estranhamento semelhante ao praticado pelos surrealistas. Há uma mesma influência do acaso no procedimento: “Si vous jouez à plusieurs à ce jeu, moins innocent qu’il ne semble, il se peut que l’objet introduit par l’un au hasard appelé par l’autre, réponde à des affinités secrètes. Qui dis-je “il se peut”? C’est certain. Prenez garde.”¹⁷⁸.

O jogo proposto parece seguir o princípio de Lautréamont, retomado por Max Ernst e associado às suas colagens, que indica o belo encontro fortuito de um guarda-chuva e de uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação¹⁷⁹.

¹⁷⁸ CAHUN. “Prenez garde aux objets domestiques”.In: CAHUN. *Écrits*, p.541. (“Se você jogar com outras pessoas esse jogo, menos inocente do que parece, pode ser que o objeto introduzido por um deles, ao acaso, chamado por outro objeto, responda a afinidades secretas. Quem disse ‘pode ser’? É certo. Tenha cuidado”).

¹⁷⁹ Ver a esse respeito ARBEX. Palavra de artista ou como decifrar uma obra surrealista. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 5, 2000.



Figura 06: Fotocolagem IV. *Aveux non avenues*. Fonte:Écrits. p.55.

A base da ilustração é constituída por uma série desses objetos cotidianos: uma moeda, uma nota e alguns selos. Ao lado, um gráfico, sem indicação precisa do que se trata. Acima desses objetos, uma luva semelhante àquelas utilizadas na cozinha. A partir da aglutinação desses elementos, à medida que nosso olhar avança em direção à parte superior da fotocolagem, outros elementos mais surpreendentes começam a surgir.

No centro da luva, uma montagem realizada com partes corporais da artista, na qual seu rosto aparece no centro de uma de suas fotografias. Semelhante ao microscópio de Breton em seu autorretrato *L'écriture automatique*, que revelava um mundo extraordinário através de suas lentes, e que, portanto, ressaltava o sentido da visão, na fotocolagem de Claude Cahun o sentido privilegiado parece ser o tato, representado através da luva. Esse fato parece ressaltar o procedimento da colagem, que pressupõe a montagem de suas partes, na busca do irracional: “J’insiste sur une vérité première: il faut découvrir, manier, *apprivoiser*, fabriquer soi-même des objets irrationnels pour apprécier la valeur particulière ou générale de ceux que nous avons sous les yeux”¹⁸⁰. A artista privilegia a construção dos objetos irracionais para apreciá-los em seu valor particular.

Parece ser a mesma luva que irá lançar ao longo da imagem pequenos espinhos que serão associados à imagem do cactus pela semelhança da forma. No interior de uma dessas formas de vegetação irá aparecer a imagem duplicada da artista, como se fosse um reflexo, na superfície de um desses cactus.

Na parte direita da fotocolagem, está inserida uma figura que se assemelha àquelas utilizadas por Ernst e que eram extraídas de periódicos ou de ilustrações de romances populares do século anterior ao do período das vanguardas. A figura foi recortada mantendo-se apenas o braço e uma mão, que segura algo semelhante a cintos. Há ainda a figura de um autômato que segura uma réplica da luva que, desta vez, apresenta uma espécie de cauda que aponta para um cactus que tomou a forma de um coração recoberto de espinhos. O movimento dessas relações e transformações segue um ritmo alucinatório, assim como aconteceu com Max Ernst quando descobriu o poder de sugestão que tais relações podiam liberar.

O surgimento de mais uma figura reflexiva (na imagem do cactus que parece refletir Claude Cahun) sugere um elemento recorrente em suas fotocolagens: o espelho.

¹⁸⁰ CAHUN. “Prenez garde aux objets domestiques”. In: CAHUN. *Écrits*, p.540. (“Insisto em uma verdade fundamental: é preciso descobrir, manejar, *aprisionar*, fabricar você mesmo objetos irracionais para apreciar o valor particular ou geral daquilo que temos sob os olhos”).

Nesse ponto, poderíamos nos questionar sobre uma estrutura comum em Claude Cahun passível de gerar a irrupção do insólito. Teodoro Rennó, em seu ensaio “Fotomontagem e colagem poética em Jorge Lima” faz uma observação a respeito dessa estrutura do sujeito relacionada ao acaso: “Semelhançamente o irracional, tido por Max Ernst como a mais nobre conquista da colagem, não será livremente um qualquer, mas guardará traços estruturais do sujeito que faz a seleção das imagens e sua combinação na antes inexistente unidade”¹⁸¹. Nas fotocolagens de Claude Cahun, notamos a preferência por elementos que guardam uma característica de limiar, como é o caso do espelho ou da máscara.

Claude Cahun ainda iria realizar experimentos com objetos encontrados e fabricados. Em 1937, Claude Cahun produz uma série de imagens fotográficas para ilustrar o livro *Le coeur de pic*, de Lise Deharme. Essas fotografias mostram um gênero particular de criação da artista, iniciado ainda nos anos de 1920, denominado de “teatro de objetos”. Tratavam-se de pequenas cenas construídas com objetos colecionados, fabricados ou coletados no entorno de sua casa em Jersey. Eram objetos naturais, como pequenas folhagens ou pedras, elementos cotidianos, como tecidos ou vidros, montados sobre mobílias, tais como mesas ou próximos à lareira. Essas construções criavam a sensação de um espetáculo instantâneo: “Quelques objets sont disposés de manière à constituer un petit spectacle instantané, arrêté, fatalement éphémère”¹⁸². O prefácio do livro infantil, com fotografias de Claude Cahun e pequenos poemas de Lise Deharme, foi escrito pelo poeta surrealista Paul Éluard em forma de um diálogo entre La Belle-Dame-Sans-Raison e Le Monsieur-Qui-A-Raison. Afirma a personagem La-Belle-Dame sobre o livro: “Bouquet cueilli dans le jardin des fées, volé aux abeilles et aux papillons, ce livre d’images, a l’âge que vous voulez avoir” (Ramalhete colhido no jardim das fadas, roubado das abelhas e das borboletas, esse livro de imagens, tem a idade que você quiser ter.)

A personagem destaca não só o caráter lúdico da leitura, mas ainda o lado maravilhoso dos objetos que constituem o “bouquet colhido no jardim das fadas”. Esses pequenos teatros parecem apresentar o lado contrário das fotocolagens cahunianas, geralmente recobertas de angústia e tensão.

¹⁸¹ ASSUNÇÃO. “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”, p.59.

¹⁸² LEPERLIER. *L’Exotisme intérieur*, p.361.

Capítulo 4: Autorretrato: espaço de indefinições

4.1 O autorretrato entre os mitos de Narciso e Mársias

O gênero retrato existe há muito tempo na história da cultura ocidental: na Grécia Antiga, estava presente em monumentos de personalidades proeminentes; em Roma, em moedas que portavam a face do Imperador ou mesmo nos lares que eram decorados com rostos de pessoas que viveram na casa.

Uma das funções do retrato era, portanto, destacar os traços de pessoas que deviam ser lembradas pela história do lugar ou de feitos realizados em favor de uma nação. Denotava, assim, poder e status do retratado. Em última instância, apontava traços e características que seriam associados àquela representação da pessoa, destacando uma imagem com a qual se conformaria, estabelecendo, assim, sua identidade. De forma a ressaltar essa característica identitária, diversos signos apareciam no retrato com o intuito de evidenciar determinadas qualidades do retratado. Sua vestimenta, seus gestos ou expressões, são signos que remetem o retratado a determinado grupo ou ordem social.

Shearer West, em seu livro *Portraiture*, indica um exemplo bastante representativo dessas muitas maneiras de sugerir a identidade do modelo através de sua imagem: o retrato realizado por Hans Holbein de George Gisze, em 1532 (Fig.07). Hans Holbein foi um famoso pintor de retratos do Renascimento, tendo se tornado pintor da corte de Henrique VIII. O pintor alemão também ficou conhecido por uma série de retratos de mercadores alemães que participavam da Liga Hanseática, dentre eles George Gisze. O retrato, portanto, tinha uma intenção clara nesse contexto: representar o próspero mercador alemão.



Fig.07: Hans Holbein, *George Gisze* (1532). Fonte: WEST. *Portraiture*, p. 10.

No retrato, vemos o modelo em meio a diversos signos que apontam não só para a posição que Gisze ocupa na sociedade, mas também para a forma como ele escolheu ser representado. O caminho pode ser seguido através da leitura desses signos e mesmo de inscrições presentes na imagem que destacam a personalidade e o caráter do mercador de maneira mais direta. Assim, o modelo está rodeado por mapas cartográficos que indicam se tratar de um mercador. Uma pequena caixa contendo moedas pode ser interpretada como o sucesso monetário de seu empreendimento. Além desses objetos, folhas preenchidas indicam, de forma documental, a localização dessa personagem no tempo e no espaço. Mesmo uma divisa moral pode ser lida na parede atrás de Gisze, revelando um traço de sua psicologia: “Nulla sine merore voluptas” (Não há alegria sem sofrimento). Portanto, a imagem se conforma com uma esperada identidade, indicativa da posição moral e econômica da personagem mercante em um determinado contexto social. É nesse sentido que o crítico Jean-Marie Barthélémy afirma:

Étranges recouvrements, dans notre langue, pour ce terme d’ “identité”, pris entre des significations multiples: il désigne à la fois une permanence ou une individualité conquise soit par naissance, soit par un processus de développement individuel¹⁸³.

Assim, o termo “identidade” significa, a princípio, uma imagem estável, conforme a determinadas expectativas e experiências adquiridas ao longo de uma vida. O exemplo do retrato do mercador cria a expectativa de estabilidade em relação ao papel que o mesmo deve ocupar na sociedade. De fato, os signos que envolvem sua representação são lidos e interpretados nos termos dessa mesma expectativa, reforçando nossas primeiras impressões.

O conceito de “identidade” é bastante complexo e dependente do período em que é discutido. Nos gêneros retrato e autorretrato possui uma importância peculiar, pois serve para definir a maneira pela qual o retratado ou o artista escolhe se mostrar, definindo sua posição na sociedade, seu posicionamento artístico ou mesmo suas reivindicações no que diz respeito à sua personalidade:

¹⁸³ BARTHÉLÉMY. “Les différents registres d’altération de la représentation corporelle dans les contes et leurs résonances en psychologie et psychopathologie”, p.211. (“Estranhas definições, em nossa língua, para o termo “identidade”, preso entre múltiplas significações: ele designa, ao mesmo tempo, uma permanência ou uma individualidade conquistada seja por nascimento, seja por um processo de desenvolvimento individual”).

“Identity” can encompass the character, personality, social standing, relationships, profession, age, and gender of the portrait subject. These qualities are not fixed but are expressive of the expectations and circumstances of the time when the portrait was made. These aspects of identity cannot be reproduced, but they can only be suggested or evoked¹⁸⁴.

No caso de Claude Cahun, ao contrário do exemplar de Gisze, em que as expectativas são confirmadas à medida que a leitura da imagem avança, há um desejo constante de afirmar a instabilidade de sua identidade. Seus procedimentos apresentam diversas perspectivas e subversões que apontam para uma metamorfose constante e, por isso, o sujeito se apresenta através de um polimorfismo, de acordo com Catherine Baron. No ensaio “Le polymorphisme de Claude Cahun ou laisser parler l’autre en soi”, a autora define o termo da seguinte maneira: “Le ‘polymorphisme’ désigne le fait de se présenter sous des formes et apparences diverses”¹⁸⁵. Para a crítica, diversos são os recursos que possibilitam esse questionamento do sujeito, recursos que emergem no texto e imagem apresentados pela artista, dentre eles a infância e o duplo. Esses recursos permitem o movimento de fusão / cisão característico de *Aveux non avenues*. Podemos, ainda, apontar outros elementos que permitem a criação do jogo de identidade nessa obra: o espelho, a máscara e a androginia, elementos que serão discutidos em momentos posteriores neste trabalho.

A recusa em assumir uma forma que possa ser apreendida e fixada se opõe à ideia de identidade que discutimos no contexto do autorretrato do mercador. Uma das principais características presentes tanto nas fotocollagens quanto no texto escrito de *Aveux non avenues* é a recorrente metamorfose da autoimagem, como se esta estivesse sempre por vir ou revelando diferentes aspectos antes ocultos. Muitas dessas facetas se tornam, por vezes, conflituosas. É o que destaca Catherine Baron: “Le polymorphisme donne au sujet la possibilité d’apparaître sous la forme de toutes les identités qu’il porte en lui, d’extérioriser ses multiples dimensions”¹⁸⁶.

Como resultado, texto e imagem em *Aveux non avenues* se apresentam com diversos níveis de leitura, exigindo do leitor a aceitação de contradições, recusas e

¹⁸⁴ WEST. *Portraiture*, p.11. (“‘Identidade’ pode abarcar o caráter, personalidade, posição social, relações, profissão, idade, e gênero do retratado. Essas qualidades não são fixas, mas expressam as expectativas e circunstâncias da época em que o retrato foi feito. Esses aspectos da identidade não podem ser reproduzidos, podem apenas ser sugeridos ou evocados”).

¹⁸⁵ BARON, Catherine. “Le polymorphisme de Claude Cahun ou laisser parler l’autre en soi”, p.148. (“O ‘polimorfismo’ designa o fato de se apresentar sob formas e aparências diversas”).

¹⁸⁶ BARON, Catherine. “Le polymorphisme de Claude Cahun ou laisser parler l’autre en soi”, p.148. (“O polimorfismo fornece ao sujeito a possibilidade de aparecer sob a forma de todas as identidades que ele carrega, de exteriorizar suas múltiplas dimensões”).

negações de possibilidades antes afirmadas. Diversas frases são constituídas de reticências ou terminam por negar o que haviam afirmado; a paródia e a derrisão da autoimagem são constantes.

Há um consenso na crítica de que não há uma Claude Cahun original a ser desvelada em meio a essas apresentações: “There is no *single* original Claude to be found. Or, alternatively, authentic aspects of the original Claude are to be found in every one of her multiple manifestations”¹⁸⁷. Essa obsessão com uma identidade que se desdobra e se manifesta de diferentes maneiras é recorrente também em seus escritos.

Em *Aveux non avenues* há uma referência a essa indefinição no título de um de seus subcapítulos: “Singulier Pluriel”. Nos trechos que se seguem, há diversas referências a desejos que se tornam um ou se desdobram, a casais e indivíduos que encenam pequenos gestos de amor, mas que se revelam em atos de egoísmo e, como é recorrente na obra, indicações de máscaras que se confundem com o próprio sujeito:

Ce n'est qu'après un grand nombre d'exercices (d'une valeur toute relative comme le suivant), ce n'est qu'en nous résignant aux partialités nécessaires, que nous pouvons durcir les moules de nos masques. Pour préciser le rôle encore incréée nous avons recours à n'importe quels pretextes: jeux de société, enquêtes absurdes...¹⁸⁸

O jogo de aparências também se faz presente em outra imagem recorrente na obra de Claude Cahun: o mito de Narciso. Em *Aveux non avenues* há diversas leituras deste mito, sendo que a autora propõe, em um de seus trechos, uma espécie de neonarcisismo. Voltaremos a esta leitura em breve, já que Narciso está sempre presente em discussões que tratam do autorretrato. Antes, porém, cabe destacar uma das versões em que a figura mitológica aparece como se perdendo justamente na superfície de seu reflexo, incapaz de atravessá-la: “La mort de Narcisse m'a toujours paru la plus incompréhensible. Une seule explication s'impose: Narcisse ne s'aimait pas. Il s'est laissé tromper par une image. Il n'a pas su traverser les apparences”¹⁸⁹. É justamente esta travessia que parece impossível tanto para a autora quanto para o leitor que percorre

¹⁸⁷ KLINE. “In or out of the picture”, p.76. (“Não há *uma* Claude original a ser encontrada. Ou, alternativamente, aspectos autênticos da Claude original são encontrados em todas as suas múltiplas manifestações”).

¹⁸⁸ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.119. (“Só depois de um grande número de exercícios (cujo valor é completamente relativo como o seguinte), só quando nos resignamos às necessárias parcialidades, que podemos fixar os moldes de nossas máscaras. Para esclarecer o papel ainda por criar, podemos recorrer a quaisquer pretextos: jogos de tabuleiro, investigações absurdas...”).

¹⁸⁹ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.36. (“A morte de Narciso sempre me pareceu a mais incompreensível. Apenas uma explicação se impõe: Narciso não se amava. Ele se deixou enganar por uma imagem. Ele não soube atravessar as aparências”).

a obra de Claude Cahun. E será em seus autorretratos que este procedimento terá bastante relevância.

As primeiras manifestações do autorretrato ocorreram na Idade Média, a partir de inserções da figura do artista em meio a outras representações. A título de exemplo, podemos citar as iluminuras que eram produzidas durante esse período, através de um trabalho de colaboração entre desenhistas e monges. Nessas obras, podiam ser encontradas imagens dos próprios artistas em meio a ilustrações que iniciavam os capítulos dos textos, nas quais eles apareciam finalizando o traço de uma letra, inseridos em simbolismos cristãos ou, ainda, de maneira mais paródica. Um interessante exemplo desta categoria pode ser verificado em um desenho que ficou conhecido como *Self-portrait illuminating the inicial 'R'*, do padre Ruffillus de Weissenau, realizado no século XII. Nessa imagem, podemos visualizar a figura do padre finalizando a letra “R” que fornece o título do desenho. O prolongamento da letra se transforma em uma serpente, delineada pelo simbolismo cristão próprio desse período. James Hall identifica, nesse procedimento, o desejo do artista de se identificar com sua obra, habitá-la através de uma espécie de marca:

The ant-like ‘miniaturization’ of the artist suggests the subtlety and control needed to paint all these incredibly intricate patterns and shapes. At the same time, the initial is endowed with architectural scale and form, and can be inhabited by the artist. The task at hand is made comparable to the creation of churches and cathedrals, which were also extensively painted¹⁹⁰.

Portanto, podemos apontar nesse procedimento um elemento que se aproximaria de uma marca do artista, de uma vontade de se inserir em sua própria obra. Ao invés de ser apenas um copista e ilustrador, Ruffilus deseja destacar sua particularidade e individualidade, inserindo sua imagem na obra em um período em que não se valorizava o gênio do artista. Durante a Idade Média, buscavam-se valores que visavam à humildade e à espiritualidade, elementos que propiciariam a salvação da alma após a vida terrena, o que tinha como corolário a anulação de possíveis vaidades e individualidades que poderiam ser vistas como um gesto de desmesura.

As pesquisas do artista sobre a autoimagem se desenvolveriam apenas em momento posterior, no Renascimento, quando há o surgimento do humanismo e o

¹⁹⁰ HALL. *The self-portrait – A cultural history*, p.25. (“A minúscula “miniaturização” do artista sugere a sutileza e o controle necessários para pintar todos esses inacreditavelmente intrincados padrões e formas. Mesmo assim, a inicial é dotada de escalas e formas arquitetônicas que permitem ser habitadas pelo artista. O trabalho é comparável à criação de igrejas e catedrais, que também foram amplamente pintadas”).

homem passa a ser visto como medida de todas as outras coisas. Nesse contexto, os artistas começam a se aproximar cada vez mais do gênero autorretrato, com a finalidade de destacar algumas características de sua atividade. Nesse momento, inicia-se a reivindicação do artista como superior ao mero artesão, na medida em que a arte se torna mais intelectual¹⁹¹. Dentre os artistas citados quando se trata do desenvolvimento do gênero autorretrato nesse período se encontram: Ticiano (1490-1576), Michelangelo (1475-1564), Albrecht Dürer (1471-1528) e, posteriormente a esse período inicial, Rembrandt (1606-1669).

O alemão Albrecht Dürer produziu uma série de autorretratos que apresentavam ao público seus estados psicológicos e seus traços fisionômicos marcados pela passagem do tempo. Através dessas imagens, acompanhamos um desenrolar de sua história pessoal. Uma individualidade e uma experiência particular se inscrevem na história da arte e, sobretudo, impulsiona um gênero que começa a definir seus contornos. Mas será Rembrandt o artista mais lembrado quando se trata do autorretrato. Sylvie Jopeck classifica sua obra como uma “autobiografia pintada”, pois seus inúmeros autorretratos constituem uma ampla pesquisa de sua vida: “Des dizaines d’autoportraits constituent ce que l’histoire de l’art a reconnu comme la plus grande autobiographie plastique jamais offerte à la postérité”¹⁹².

Assim, os autorretratos também se transformam em instrumentos de autoconhecimento. Shearer West comenta o possível paralelo existente entre o autorretrato na pintura e a autobiografia:

Although a self-portrait can convey little but traces or vestiges of an actual life, filtered through a medium with its own conventions and limitations, it is

¹⁹¹ Podemos aproveitar esse momento da tese para tecermos alguns comentários sobre o período das vanguardas e de sua relação com o gênero autorretrato. Durante este período, a técnica artística é ressaltada em detrimento da mimesis na autorrepresentação, criando uma espécie de tensão entre a tradição da semelhança e as novas reivindicações vanguardistas. Além de gerar o autoconhecimento, o autorretrato é também associado a uma espécie de assinatura do artista, uma afirmação de suas convicções artísticas e uma maneira de se mergulhar nos estados mentais do próprio retratista. É o que podemos aferir da seguinte afirmação de Shearer West: “The idea that a self-portrait was a tool that enabled artists to explore their own psychological states was very much a twentieth-century phenomenon, although even then, self-portraits continued to be strongly implicated in the artist’s notion of their own social identity” (In: WEST. *Portraiture*, p.165). No caso de Claude Cahun, tivemos oportunidade de discutir, no capítulo precedente desta tese, sobre esse processo a partir da escolha da artista de utilizar a técnica da colagem para se representar em *Aveux non avenues*. Nos momentos seguintes, iremos nos deter em alguns de seus temas recorrentes.

¹⁹² JOPECK. *La photographie et l’(auto)biographie*, p.10. (“Dezenas de autorretratos constituem o que a história da arte reconheceu como a maior autobiografia plástica oferecida à posteridade”).

significant that the flourishing of self-portrait in Europe coincided with the advent of autobiography as a genre¹⁹³

Nesse período, artistas começam a se questionar sobre sua individualidade em diferentes produções, sejam elas literárias ou visuais. Este fator pode ser explicado a partir de algumas considerações sobre os acontecimentos culturais, tais como o humanismo e a pesquisa das leis da perspectiva, bem como o desenvolvimento do espelho plano e polido em Veneza, em 1460: “Dans ce même élan, la redécouverte des lois de la perspective et l’invention du miroir de verre, que Venise répand dès la fin du XIV^e siècle, ouvrent la réflexion: l’autoportrait indépendant fait son apparition”¹⁹⁴. Ainda podemos destacar a recuperação de textos clássicos que valorizavam a individualidade:

The artistic Renaissance of the fifteenth century was influenced, especially in Italy, by renewed interest in classical texts and artefacts, and by the Roman cult of individual fame and of magnificence – the perpetuation of one’s good name through the commissioning of architecture and art.¹⁹⁵

Dessa forma, temos uma nova ideologia que começa a vigorar em oposição àquela da Idade Média que destacamos anteriormente. Apesar disso, o espelho ainda é recoberto de simbolismos herdados do período anterior, sendo um objeto que se torna palco de discussões sobre duas possibilidades de interpretação: por um lado, como elemento mimético, que permite ao espectador se conhecer melhor; por outro, como um caminho à vaidade, uma armadilha do próprio Mal para desvirtuar aquele que contempla sua superfície.

A autocontemplação não foi, portanto, realizada sem uma série de contradições. Um exemplo desse sentimento pode ser encontrado na figura de um dos principais representantes das artes durante o Renascimento: Michelangelo. Yves Calmégane fala mesmo em um campo de batalha vivido pelo artista italiano em seu espírito. Essa tormenta acontecia devido à contradição entre sua crença no neoplatonismo e valores

¹⁹³ WEST. *Portraiture*, p.178. (“Apesar de um autorretrato poder mostrar apenas traços e vestígios de uma vida, filtrados através de um meio com suas próprias convenções e limitações, é significativo que o florescimento do autorretrato na Europa tenha coincidido com o advento da autobiografia como gênero”).

¹⁹⁴ CALMÉJANE. *Histoire de moi*, p.10. (“Nesse mesmo ímpeto, a redescoberta das leis da perspectiva e a invenção do espelho de vidro, que Veneza divulga desde o final do século XIV, iniciam a reflexão: surge o autorretrato independente”).

¹⁹⁵ HALL. *The self-portrait. A cultural history*, p.31. (“O Renascimento artístico do século XV foi influenciado, especialmente na Itália, pelo renovado interesse pelos textos e artefatos clássicos, e pelo culto romano da fama individual e da magnificência – a perpetuação da reputação através da arte e da arquitetura comissionadas”).

cristãos, a ausência de sua mãe e por sua homossexualidade reprimida. Michelangelo transitou por diversos domínios do conhecimento e das artes nessa época, tendo se destacado por suas esculturas, seus estudos de anatomia e no campo da matemática. Essa série de contradições que habitava o espírito do artista seria o impulso necessário para seu processo artístico. Yves Calmégane irá buscar no mito de Mársias a figura do artista esfolado vivo como resultado dessas pesquisas individuais pelas quais os artistas renascentistas se caracterizariam:

Regardons de plus près la dépouille de Saint Barthélemy le martyr qui fut écorché: c'est celle de Michel-Ange... Un Michel-Ange recru de fatigue et de peine et qui trempe encore dans les eaux du mal dont le Saint l'extirpe par la peau du cou, "comme un martyr pelé", tel qu'il le dit lui-même dans un sonnet¹⁹⁶.

Portanto, temos duas características que podem ser destacadas do gênero autorretrato nessa etapa de sua história e que, segundo Calmégane, são indissociáveis do gênero: a autocontemplação facilitada através do espelho plano, propiciando o estudo de expressões que refletem o temperamento do artista e sua apreensão. Esse primeiro fato está relacionado ao mito de Narciso; a segunda característica diz respeito ao mergulho na vida interior do artista na busca de suas obsessões e desejos que devem ser trazidos à superfície. Isso gera angústia, o que transparece na maioria dos autorretratos do período, marcados por olhares melancólicos e expressões pensativas. O crítico associou essa segunda característica ao mito de Mársias.

O mito de Narciso trata, resumidamente, de um jovem amado pela ninfa Eco, mas que rejeitava esse amor. Punido pela deusa Nêmesis, que faz o jovem se apaixonar por sua imagem refletida na superfície de um rio, Narciso acaba se afogando e sendo transformado em uma flor de mesmo nome. Esta é a versão mais difundida do mito, sobretudo após ter sido contada nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Segundo James Hall, foi o pintor Leon Battista Alberti (1404-1472) o primeiro artista a recuperar a imagem do mito como positiva e associá-la à pintura: "All authors before Alberti had regarded Narcissus in a bad light, embodying vices such as pride, vanity, self-delusion and

¹⁹⁶ CALMÉJANE. *Histoire de moi*, p.113. ("Vejam os restos mortais de São Bartolomeu, o mártir que foi esfolado: são os de Michelangelo... Um Michelangelo extenuado de fadiga e de dor, ainda banhado nas águas do mal das quais o Santo o extirpa pela pele do pescoço, 'como um mártir esfolado', tal como ele mesmo diz em um soneto").

(because the narcissus flower bears no seed) sterility”¹⁹⁷. A aproximação com o autorretrato ocorre através da comparação feita por Alberti de que Narciso seria o primeiro a ter seu rosto fixado em uma superfície, o que proporcionou à personagem uma direção ao autoconhecimento. Alberti parece influenciado pela ideia de que o espelho pudesse conduzir a um aprimoramento moral por meio da contemplação de sua própria imagem: “Alberti must also have been influenced by the medieval mirror craze, for he believed, in a very traditional way, that mirrors could educate the viewer, and show them the way of self-perfection”¹⁹⁸.

Yves Calmégane se interessa pelo mito na medida em que Narciso representa um *chercheur d’identité*, ou seja, uma personagem mitológica que buscava encontrar sua identidade, algo naquela imagem que refletisse sua essência. A imagem de Narciso é recorrente quando se trata de analisar a representação do artista por si mesmo.

No livro *Aveux non avenues* aparece uma descrição do mito de uma maneira bastante particular desenvolvida por Claude Cahun:

Individualisme? Narcissisme? Certes. C’est ma meilleure tendance, la seule intentionnelle fidélité dont je suis capable. Tu n’en veux pas. Je mens d’ailleurs: je me disperse trop pour cela¹⁹⁹.

A artista ressalta a importância do mito em suas narrativas e depois afirma sua própria dispersão. Esse movimento errático é típico da narrativa de *Aveux non avenues*. Mas o mito também não é abordado de forma estática, sendo retomado através de diferentes leituras. O espelho que reflete é um objeto deformante e mágico, capaz de conduzir à fusão de dois diferentes narcisismos: “Portrait de l’un ou de l’autre, nos deux narcissismes s’y noyant, c’était l’impossible réalisé en un miroir magique. L’échange, la superposition, la fusion des désirs”²⁰⁰. O espelho em *Aveux non avenues* também aparece como um espaço de indefinições devido à distância que existe entre Narciso e seu reflexo: “Il existe entre lui et lui-même autre chose à briser.”²⁰¹

¹⁹⁷ HALL. *Self-portrait – A cultural history*, p.47. (“Todos os autores antes de Alberti viram Narciso de forma pejorativa, associando-o a vícios tais como orgulho, vaidade, autoilusão e (porque a flor de narciso raramente produz sementes) esterilidade”).

¹⁹⁸ HALL. *Self-portrait – a cultural history*, p.47. (“Alberti deve ter sido influenciado pela paixão medieval pelos espelhos, pois acreditou, de forma muito tradicional, que os espelhos poderiam educar o espectador, mostrando a ele o caminho da autoperfeição”).

¹⁹⁹ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.09. (“Individualismo? Naturalmente. É a minha melhor tendência, a única lealdade intencional de que sou capaz. Você não quer isso. Aliás, minto: eu sou muito dispersa para isso”).

²⁰⁰ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.13. (“Retrato de um ou de outro, nossos dois narcisismos se fusionando nele, era o impossível realizado em um espelho mágico. A troca, a superposição, a fusão de desejos”).

²⁰¹ Cahun. *Aveux non avenues*, p.40. (“Existe entre ele e ele mesmo alguma coisa a ser quebrada”).

Em Claude Cahun, portanto, o espelho serve como instrumento estilístico para refletir não sobre uma imagem que conduza a um autoconhecimento, mas antes como expressão justamente de um desdobramento, do surgimento de uma alteridade. O seu próprio reflexo se torna objeto de uma exploração múltipla. Não por acaso, em seu único autorretrato publicado em vida a artista fez uso do procedimento da anamorfose, truque ótico que distorce a imagem fotográfica, criando um estranhamento no espectador. Esta técnica é associada ao desencadeamento da imaginação ao liberar uma espécie de alteridade:

Cependant, à vouloir surprendre dans le miroir oblique l'altérité du désir et de l'amour, on risque de mettre en branle les puissances trompeuses de l'imagination et de faire apparaître ce qu'on n'y attend pas, sa propre figure défigurée par les émotions, la passion et les refoulements.²⁰²

No que se refere à imagem do espelho, é interessante notar a inserção do espelho convexo nas imagens, objeto que amplia o campo de visão de seu reflexo, mas, ao mesmo tempo, apresenta uma grande distorção. É como se Narciso, vendo-se refletido na superfície da água, não reconhecesse sua própria fisionomia, mas contemplasse seu mundo imaginário desencadeado pelo reflexo distorcido. Em Claude Cahun, portanto, a figura do espelho serve como instrumento estilístico para filtrar suas experiências para uma expressão mais simbólica dos acontecimentos. Como um meio que permite à autora aprofundar em suas pesquisas sobre sua identidade e, se aproveitando das amplas possibilidades semânticas da figura do espelho, mesclar diferentes dimensões do acontecido.

Claude Cahun coloca em cena, então, uma alteridade que surge a partir da utilização do espelho convexo, tornando-se uma figura monstruosa, que se confunde com os estados psicológicos configurados pelo espelho oblíquo.

Essa capacidade da autoimagem de revelar um mundo interior do artista é que conduziu Yves Calmégane a associar também o mito de Mársias ao autorretrato.

²⁰² MELCHIOR-BONNET. *Histoire du miroir*, p.232. (“Contudo, ao querer surpreender no espelho oblíquo a alteridade do desejo e do amor, arrisca-se a desencadear as potências enganosas da imaginação e a forçar o aparecimento de algo que não se espera, sua própria imagem desfigurada pelas emoções, pela paixão e pelos recalques”).

4.2 Claude Cahun e sua *poupée*

Mársias foi um frígio, exímio flautista que desafiou Apolo para uma disputa com a finalidade de esclarecer quem seria o melhor músico em tal instrumento. As Musas e Midas seriam os responsáveis pela decisão. As primeiras decidiram pela vitória de Apolo, sendo este declarado o vencedor, e Midas se posicionou em favor de Mársias. Como punição, Midas recebeu orelhas de asno e Mársias foi esfolado vivo. A esta última punição, Calmégane associa a prática do autorretrato.

Yves Clamégane utiliza o quadro de um pintor renascentista para exemplificar a importância do mito na história do autorretrato. Trata-se da pintura *Le supplice de Marsyas*, no qual Ticiano insere sua própria imagem dentre as personagens representadas. Ticiano aparece com o semblante pensativo, contendo o esfolamento de Mársias. Para Calmégane as obras do final da vida do pintor representam a liberação de seus fantasmas e de seu imaginário, através da representação de sua autoimagem: “Les oeuvres de la fin de sa vie se caractérisent par une imagination visionnaire et des représentations fantasmatiques. Souffrances et passions transparaissent dans une atmosphère sombre où la tension rougeoie comme une braise”²⁰³.

Portanto, segundo Calmégane, temos duas características vinculadas ao gênero autorretrato: a busca de uma identidade e o esfolamento do artista, que representa uma espécie de verdade interior, não mais obstruída por uma pele.

Na fotocoloragem VII (Fig.05) de *Aveux non avenues*, podemos ver uma imagem que se aproxima do mito de Mársias tal como é proposta em relação ao gênero autorretrato por Yves Calmégane. Na parte inferior da fotocoloragem há justamente a representação de uma pessoa esfolada que parece estar suportando o terror daquelas imagens monstruosas presentes na fotocoloragem. Tendo sido sua pele retirada, há a irrupção de seus medos interiores na superfície. Como destacamos anteriormente, a imagem do mito de Mársias não surge no autorretrato sem um sentimento de angústia. A tensão na fotocoloragem em discussão pode ser indicada através da fotografia da artista com uma arma direcionada à sua cabeça, como uma pulsão de morte. A tesoura parece indicar ainda um sentimento de mutilação, uma vez que partes corporais da artista estão dispersas pela imagem.

²⁰³ CALMÉJANE. *Histoire de moi*, p.116. (“As obras do fim de sua vida se caracterizam por uma imaginação visionária e por representações fantasmáticas. Sofrimentos e paixões transparecem em uma atmosfera sombria na qual a tensão queima como brasa”).

Em *Aveux non avenues* há também uma referência textual direta ao mito de Mársias: “Marsyas n’est un mythe que pour les petits enfants. Joue avec l’écorché et ne ménage pas ta peau”²⁰⁴. Claude Cahun joga com o duplo sentido da palavra “écorché” que, em francês, significa também “boneco anatômico”, como os utilizados em aulas de anatomia para estudo dos órgãos ou de veias, por exemplo. Mas a artista ainda recomenda não poupar a pele. É justamente esse órgão que realiza a interface entre nosso organismo e o mundo exterior. Nesse sentido, a pele pode ser associada à ideia de fronteira. Como afirma Denis Baron: “Son corps doît être un lieu d’échanges, sa chair une frontier sans garde-fou, sa peau une interface idéale”²⁰⁵. Jogar com a pele seria deslizar essa fronteira em benefício de um ou de outro sistema, como indicamos acontecer na Fotocolagem VII através da inserção de imagens retiradas de raio-x.

Na fotocolagem VIII (Fig.08) de *Aveux non avenues*, que ilustra o capítulo no qual está inserido o trecho que destacamos, e que faz referência ao mito de Mársias, vemos o corpo de Claude Cahun espectralizado, como se suas partes corporais formassem um estranho caleidoscópio. Aqui, Claude Cahun parece jogar com a ideia do “écorché” em seu sentido de “boneco anatômico”, pois seu corpo parece pronto para receber as mais estranhas articulações de seus desejos. O corpo é o campo propício para as projeções do imaginário cahuniano e parece perder sua materialidade.

Podemos indicar essa como sendo uma das características recorrentes das fotocolagens que aparecem em *aveux non avenues*: um corpo sujeito a todo tipo de transformações, que refrata a tentativa de enquadrá-lo em uma definição pacífica. Assim, o próprio corpo de Claude Cahun se torna maleável pelas construções intentadas por seu desejo de uma intensa busca de seus limites. A artista fez de si mesma sua própria *poupée*.

É nesse sentido que François Leperlier identifica um paralelo entre as colagens de Cahun e a *poupée* de Hans Bellmer. O crítico francês estabelece a aproximação exatamente a partir de um corpo sujeito a transformações imaginárias em que a parcela de desejo definirá a nova forma:

Chaque planche resulte d’un double processus de dissection et de réédification imaginaire du corps propre – d’une ‘anatomie de l’image’, pour reprendre à nouveau une formule de Hans Bellmer dont les affinités avec la

²⁰⁴ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.203. (“Mársias é um mito apenas para crianças. Brinque com o esfolado e não poupe sua pele”).

²⁰⁵ BARON. *Corps et artifices*, p.67. (“Seu corpo deve ser um lugar de trocas, sua carne uma fronteira sem salvaguarda, sua pele uma interface ideal”).

démarche de Claude Cahun sont indéniables, jusque dans la violence spéculaire, la répétition emblématique, l'interprétation morbide.²⁰⁶

Hans Bellmer foi um artista alemão que ficou conhecido pelas diferentes versões que criou de sua *poupée*. Construída a partir de diversos materiais, tais como madeira, cola, peruca, roupas ordinárias e objetos cotidianos, a boneca representava seus mais violentos desejos. O artista montava o objeto em diferentes ambientes, como, por exemplo, amarrado em uma escada ou sobre uma cama desfeita em um quarto com aparência de abandono, e fotografava essas cenas.

Hans Bellmer se aproximou dos surrealistas nos anos de 1930, no contexto de uma exposição de objetos surrealistas. As fotografias da segunda versão de sua *poupée* foram enviadas da Alemanha para serem expostas em Paris, tendo sido recebidas pelos poetas surrealistas Paul Éluard e André Breton. As imagens fotográficas ainda apareceram em uma edição da revista *Minotaure* e em *Cahiers d'art*. A estranha *poupée* fascinou os surrealistas pelo seu caráter insólito, além da atração que o movimento já possuía em relação aos autômatos: “The Surrealist fascination with automata, especially the uncanny dread produced by their dubious animate / inanimate status, prepared the way for the enthusiastic reception in France of Bellmer’s doll”²⁰⁷.

O autômato articulado de Bellmer permitia a formação das mais estranhas anatomias, que seguiam os movimentos do desejo do artista. Como esse afirma em *Petite anatomie de l'image*, tratava-se da busca de modificações no corpo que indicariam novos pontos virtuais de desejos:

Faut-il en conclure que la plus violente comme la plus imperceptible modification réflexive du corps, de la figure, d'un membre, de la langue, d'un muscle, serait ainsi explicable comme tendance à désorienter, à dédoubler une douleur, à créer un centre “virtuel” d'excitation?²⁰⁸

A resposta para essa pergunta é feita de forma afirmativa: “Cela est certain et engage à concevoir la continuité désirable de notre vie expressive sous forme d'une

²⁰⁶ LEPERLIER. *L'Érotisme intérieur*, p. 357. (“Cada prancha resulta de um duplo processo de dissecação e reedificação imaginárias do corpo – de uma “anatomia da imagem”, para retomar a fórmula de Hans Bellmer, cujas afinidades com a atitude de Claude Cahun são inegáveis, até na violência especular, a repetição emblemática, a interpretação mórbida”).

²⁰⁷ TAYLOR. “The wandering libido and the hysterical body”, p.01. (“A fascinação surrealista com o autômato, especialmente a estranha ameaça produzida por sua característica dúbia animado / inanimado, preparou o caminho para a recepção entusiasta na França da boneca de Bellmer”).

²⁰⁸ BELLMER. *Petite anatomie de l'image*, p.10. (“Deve-se concluir que a mais violenta como a mais imperceptível modificação reflexiva do corpo, da figura, de um membro, da língua, de um músculo, seria assim explicável como tendência a desorientar, a desdobrar uma dor, a criar um centro ‘virtual’ de excitação?”)

suite de transports délibérants qui mènent du malaise à son image”. As modificações anatômicas, portanto, conduzem a uma sincronia entre o desejo e a manifestação concreta em um objeto articulado através do fluxo imaginário do primeiro. Tais manifestações podem gerar um estado de desorientação e mal-estar no espectador.

As “modificações reflexivas do corpo” também se encontram presentes em algumas fotocollagens de Claude Cahun, das quais destacamos a que ilustra o capítulo VIII (Fig.08).



Figura 08: Fotocolagem VIII *Aveux non avenues*. Fonte: *Écrits*, p.371

A fotocoloragem apresenta o corpo de Claude Cahun em estilhaços. Cabeças da artista ocupam as beiradas da imagem, que parece possuir um centro de emissão constituído por outros fragmentos justapostos em seu centro. No topo da imagem, tronco e pernas parecem extrapolar o enquadramento principal da fotocoloragem. O corpo de Claude Cahun se torna matéria para ser decomposta e aglutinada de maneira a seguir seus desejos inconscientes. O corpo parece tender à dispersão.

No ensaio “De la spécularité du corps métamorphique au corps en abîme: le mouvement perpétuel du sujet féminin dans les oeuvres de Claude Cahun et Unica Zürn”, Nadine Schwakopf coteja a produção das duas artistas que possuíam como característica comum o fato de utilizarem o próprio corpo como forma de procedimento estético.

Unica Zürn (1916-1970) foi companheira de Hans Bellmer durante parte de sua vida, quando se conhecem em 1953 em Berlim, mudando-se então para Paris e servindo de modelo para o artista. Unica Zürn foi atormentada por crises mentais que a levaram a sucessivas internações, descritas por ela em seu livro *Vacances à maison blanche*. A artista escreveu um livro de cunho autobiográfico denominado *Sombre printemps* (1970), publicado na França em 1971, no qual narra as descobertas sexuais de uma adolescente que termina por seu suicídio. Nesse livro, a narradora suicida saltando da janela de um prédio, mesma maneira que Zürn suicidaria em 1970, pulando da janela do apartamento de Hans Bellmer. Unica Zürn ainda ficou conhecida pelos desenhos que produziu e por uma série de anagramas poéticos.

Para Nadine Schwakopf, as duas artistas apresentavam o mesmo procedimento de fazerem suas metamorfoses corporais acompanharem o ritmo alucinatório de seus desejos:

La mise en scène du corps donne dès lors un accès partiel aux rêves et aux fantasmes du sujet autant qu'elle permet au corps de servir de porte-voix ou d'interface crypté pour extérioriser les névroses et les désirs refoulés dans un for intérieur auparavant méconnu.²⁰⁹

Como Claude Cahun afirma nesse mesmo capítulo: “Mémoire? Morceaux choisis. Mon âme est fragmentaire. Entre la naissance et la mort, le bien et le mal, entre

²⁰⁹ SCHWAKOPF. “De la spécularité du corps métamorphique au corps en abyme: le mouvement perpétuel du sujet féminin dans les oeuvres de Claude Cahun et d'Unica Zürn”, p.218. (“A encenação do corpo dá então acesso parcial aos sonhos e aos fantasmas do sujeito, tanto quanto permite ao corpo servir de porta-voz ou de interface criptada para exteriorizar as neuroses e os desejos reprimidos em um ser interior antes desconhecido”).

les temps du verbe, mon corps me sert de transition”²¹⁰. O corpo de Claude Cahun é um importante domínio para receber as projeções de seu imaginário. É nesse sentido que, como comentamos anteriormente, a fotocoloragem aparece como um importante recurso visual para acompanhar o imaginário cahuniano. Sua carga indicial, recebida das fotografias que ali aparecem, reforça o sentimento de estranhamento, pois reconhecemos aqueles fragmentos do corpo, o rosto da artista, como sendo verdadeiros. Mas o agenciamento desse material é que irá gerar as imagens mais absurdas.

No livro *Petite anatomie de l’image*, Hans Bellmer comenta sobre a incapacidade do meio fotográfico para representar as diversas contorções do objeto frente ao desejo do artista:

Pratique où chacun peut déchiffrer la réalité de l’imaginaire, mais où, encore, la documentation se limite aux preuves subjectives: la chose vivante et tridimensionnelle suggère, sans la subir, sa métamorphose; celle-ci est hors de la portée de la photographie.²¹¹

Em *Aveux non avenues* há um desejo de conhecer todos os aspectos que ressoam no espírito de Cahun: “L’abstrait, le rêve, sont aussi limités pour moi que le concret, que le réel. Que puis-je? Dans un miroir étroit, montrer la partie pour le tout?”²¹²

A aventura interior de Claude Cahun privilegia sua paisagem mental. Assim, sua própria imagem é desdobrada em diferentes momentos e seus órgãos e partes corporais aparecem como matéria para suas pesquisas.

²¹⁰ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.202. (“Memória? Trechos selecionados. Minha alma é fragmentada. Entre o nascimento e a morte, o bem e o mal, entre os tempos do verbo, meu corpo me serve de transição”).

²¹¹ BELLMER. *Petite anatomie de l’image*, p.41. (“Prática em que cada um pode decifrar a realidade da imaginação, mas na qual, mais uma vez, a documentação está limitada às provas subjetivas: a coisa viva e tridimensional sugere, sem sofrê-la, sua metamorfose; esta está fora do alcance da fotografia”).

²¹² CAHUN. *Écrits*, p.178. (“O abstrato, o sonho, são tão limitados para mim quanto o concreto, quanto o real. O que posso fazer? Em um espelho estreito, mostrar a parte pelo todo?”).

4.3 O autorretrato fotográfico e o polimorfismo do sujeito

A atividade fotográfica de Claude Cahun se inicia por volta de 1911, com suas experiências no gênero autorretrato. Segundo o crítico e principal biógrafo da artista, François Leperlier, essas primeiras imagens já apresentavam as recorrentes preocupações estéticas e temáticas da artista, o que impediria de se falar em uma progressão ou fases de suas fotografias. Trata-se, antes, de um aprimoramento e um desenvolvimento das pesquisas sobre a autoimagem:

Aussi la démarche n'admet guère de "périodes" caractéristiques, et encore moins d'étapes; elle semble vouée, dès le départ, à des retours *prospectifs* qui, certes, ne la font guère avancer mais l'approfondissent, lui donnent cette puissance et cette atemporalité²¹³.

A artista e seu corpo são as principais matérias presentes nessas imagens. As fotografias de Claude Cahun apareceram apenas posteriormente à sua morte, o que coloca em questão a intenção da artista em exibi-las. O caráter subversivo dessa produção pode ser evidenciado em uma descrição feita por um oficial nazista quando da invasão de sua casa durante o período que Claude Cahun participou da Resistência, na Ilha de Jersey:

A search of the house, full of ugly cubist paintings, brought to light a quantity of pornographic material of an especially revolting nature. One woman had had her head shaved and been thus photographed in the nude from every angle. Thereafter she had worn men's clothes. Further nude photographs showed both women practicing sexual perversion, exhibitionism and flagellation²¹⁴.

Este relatório do oficial nazista informa alguns importantes pontos da obra de Claude Cahun. O primeiro deles diz respeito à ausência de fronteira entre a obra da artista e de sua vida privada. Ambas as instâncias parecem se confundir, sendo que a impressão que temos ao ler esse relato é a de que, para Claude Cahun, parece não haver uma distinção clara entre o vivido e o domínio artístico, uma das características reivindicadas pelos surrealistas. O segundo ponto que podemos destacar é a maneira

²¹³ LEPELIER. *L'Exotisme intérieur*, p.347. ("Seu percurso também não admite a divisão em "períodos" característicos, muito menos em etapas; ele parece destinado, desde o início, a retornos *prospectivos* que, certamente, não a fazem nenhum pouco avançar, mas a aprofundam, dando-lhe essa potência e atemporalidade").

²¹⁴ AUFSESS Apud LICHTENSTEIN. "A mutable mirror: Claude Cahun". In: *Illuminations*, p.93. ("Uma busca pela casa, cheia de pinturas cubistas horrorosas, trouxe à luz uma quantidade de material pornográfico de uma natureza especialmente revoltante. Uma mulher raspou seus cabelos e então foi fotografada nua de todos os ângulos. Em outras, usava roupas masculinas. Outras fotografias de nus mostraram ambas as mulheres praticando perversão sexual, exibicionismo e flagelação").

pela qual a artista tratou seu próprio corpo como veículo de suas ideias e procedimentos artísticos. Na descrição feita pelo oficial, notamos as diversas formas apresentadas pela artista: de cabelos raspados, usando roupas masculinas ou, ainda, em diferentes perspectivas de seu corpo nu. O corpo se torna uma tela para inscrição de suas mensagens artísticas. Como afirma Denis Baron sobre a relação entre corpo e discurso:

Quand l'image est apparue, le corps a été mis en valeur afin de faire adhérer non à l'image de l'individu, mais au discours de celui qui manipule ses images et ses affects, son discours et sa raison. L'image est devenue le premier artifice du sujet, son appendice presque, sa prolongation ou le double social de son identité²¹⁵.

Assim, podemos indicar alguns elementos que aparecem em suas imagens fotográficas e que apontam justamente nessa direção: a maleabilidade de seu corpo, muitas vezes mostrado a partir de seus fragmentos; a androginia e a utilização constante de máscaras em suas imagens fotográficas. Todos esses elementos colocam em relevo o polimorfismo do sujeito em Claude Cahun, ou seja, a recusa em adotar uma identidade definível e apreensível.

Um outro ponto a ser destacado do relato do oficial nazista é a parceria que Claude Cahun estabeleceu com Suzanne Malherbe, parceria que se estendeu a diversos domínios: amoroso, político e, ainda, artístico.

Andrea Oberhuber, em seu ensaio “La théâtralité de la comtesse Castiglione comme préfiguration des mascarades de Claude Cahun”, estabelece um paralelo entre essas duas artistas, uma pertencente ao século XIX e, a outra, imbuída do espírito das vanguardas. O que aproximaria esteticamente as duas artistas seria a forma como ambas utilizaram o gênero autorretrato.

Virginia Oldoini, conhecida como condessa de Castiglione, realizou uma série de quatrocentos autorretratos entre os anos de 1856 e 1895, com o auxílio do fotógrafo Pierre Louis Pierson. A condessa frequentava a corte de Napoleão III, tendo sido conhecida por sua extravagância e sofisticação com relação ao seu modo de vestir. Castiglione tentou se imortalizar de diversas maneiras em seus autorretratos: usando máscaras de baile, em imagens retiradas do imaginário operístico, em figuras mitológicas ou retiradas da literatura. Esse procedimento levou a crítica Andrea

²¹⁵ BARON, Denis. *Corps et artífices*, p.07. (“Quando a imagem apareceu, o corpo foi valorizado a fim de fazê-lo aderir não à imagem do indivíduo, mas ao discurso daquele que manipula suas imagens e seus afetos, seu discurso e sua razão. A imagem se tornou o primeiro artifice do sujeito, quase seu apêndice, seu prolongamento ou o duplo social de sua identidade”)

Oberhuber a indicar a condessa como uma das precursoras estéticas da arte que possui como tema os questionamentos de si através da fotografia: “Le corps médiatisé, décliné dans une riche variation de poses et de postures, s’avère le lieu où se déroule le processus moderne d’invention de soi”²¹⁶. A variação dessas imagens destaca as possibilidades do corpo em servir como suporte estético e como veiculação de diversos imaginários vinculados às mais variadas artes, nas quais o sujeito se torna passível de assumir diferentes formas que recusam se reconhecer como fixa e una:

À une image de soi où le “je” ne se conçoit plus comme *un* mais comme multiple, en métamorphose permanente, où le “je” n’est plus synonyme d’un pôle d’une identité stable et d’une maîtrise de soi, semble correspondre le désir de fixer, du moins momentanément, les différentes étapes de sa spectralisation.²¹⁷

Yves Calmégane também comenta sobre o radicalismo da condessa no que diz respeito ao gênero autorretrato. No capítulo intitulado “L’explosion prévisible”, o crítico aponta: “Ce qui Virginia Oldoini avait démontré par l’absurde, cependant, c’est que l’oeuvre d’art est essentiellement ‘*cosa mentale*’ comme l’avait affirmé quatre siècles plus tôt son compatriote Léonard de Vinci”²¹⁸.

A participação da condessa, entretanto, não se limitava às poses e fantasias diante da câmera de Pierson. A partir dos clichês obtidos do processo fotográfico, Castiglione lançava mão de tinta guache para colorir e decorar as imagens.

Em relação à Claude Cahun, Suzanne Malherbe foi sua parceira artística ao longo de sua vida. Isso permitiu que ambas ensaiassem diversos questionamentos sobre categorias tais como sexualidade e política, que visam enquadrar determinado indivíduo em um padrão reconhecível.

É nesse sentido que a crítica Tirza Latimer ressalta as possibilidades criadas pelo teatro neste campo de experimentação na arte de Claude Cahun, sobretudo sobre este espaço de questionamento e de performance que se destacam em suas imagens fotográficas: “More constructively, it has provided an arena of experimentation – akin

²¹⁶ OBERHUBER. “La théâtralité de la comtesse de Castiglione comme préfiguration des mascarades de Claude Cahun”, p.164. (“O corpo mediatizado, disponível em uma rica variação de poses e de posturas, se revela como o lugar onde se desenrola o processo moderno de invenção de si”).

²¹⁷ OBERHUBER. “La théâtralité de la comtesse Castiglione comme préfiguration des mascarades de Claude Cahun”, p.166. (“Uma imagem de si onde o ‘eu’ não se concebe mais como *un* mas como múltiplo, em permanente metamorfose, onde o ‘eu’ não é mais sinônimo de um pólo de uma identidade estável e de um domínio de si, parece corresponder ao desejo de fixar, ao menos momentaneamente, as diferentes etapas de sua spectralização”).

²¹⁸ CALMÉJANE. *Histoire de moi*, p.233. (“O que Virginia Oldoini havia demonstrado pelo absurdo, entretanto, é que a obra de arte é essencialmente *cosa mentale*, como havia afirmado quatro séculos antes seu compatriota Leonardo da Vinci”).

to theatre – within which the photographer and the subject could improvise alternate scenarios of social, sexual, and artistic practice”²¹⁹.

Suzanne Malherbe, que em 1918 inicia seus estudos na Escola de Belas Artes de Nantes, tendo se especializado em pintura e desenho, desempenhou uma função essencial não só como colaboradora da produção artística de Claude Cahun, mas também como fonte de inspiração e cumplicidade, tanto nos primeiros ensaios sobre moda que eram publicados no jornal *Le phare de la Loire*, quanto nos anos de Resistência na Ilha de Jersey.

Um outro trabalho de parceria foi realizado entre os anos de 1926-1928, no Croisic, desta vez com o fotógrafo Lucien Grimaud. Trata-se de uma série de retratos em que o rosto de Claude Cahun, em diversas expressões, é mostrado dentro de um globo de vidro. Foi a própria artista que escolheu os acessórios e formas como é mostrada, aceitando eventuais sugestões do fotógrafo. O estilo de Cahun pode ser percebido através da sequência de imagens e da variação de suas expressões através do vidro do globo. François Leperlier destaca uma interessante característica do material: “Le travail du verre n’est-il pas l’évocation la plus immédiate de la métamorphose?”²²⁰. Assim, Claude Cahun, como é comum em suas obras, nos indica uma mudança contínua em sua autoimagem, o que seria reforçado pela particularidade do objeto.

Com relação ao livro *Aveux non avenues*, apesar de o pseudônimo de Malherbe, “Moore”, aparecer apenas na primeira fotomontagem inserida no livro, o trabalho de colaboração deve ter se estendido às outras imagens, já que são empregadas algumas técnicas e recursos que escapavam do conhecimento fotográfico de Claude Cahun.

François Leperlier, entretanto, limita essa colaboração aos desejos de Cahun referentes à composição de *Aveux non avenues*:

Mais qu’elle se tienne devant ou derrière l’appareil, elle impose la continuité d’une intention personnalisée à outrance, et la profonde homogénéité d’un style. Pas une prise de vue caractéristique dont on ne puisse juger qu’elle la commandée, l’a conçue jusqu’au détail, l’a dominée de bout en bout²²¹.

²¹⁹ LATIMER. “Acting out: Claude Cahun and Marcel Moore”. p.57. (“Mais concretamente, isso propiciou um campo de experimentação – semelhante ao teatro – no qual fotógrafo e modelo podiam improvisar diferentes cenários de prática social, sexual e artística”).

²²⁰ LEPELIER. *L’Exotisme intérieur*, p.353. (“O trabalho no vidro não é a evocação mais imediata da metamorfose?”)

²²¹ LEPELIER. *L’Exotisme intérieur*, p.351. (“Mas posicionando-se diante ou atrás do aparelho, ela impõe a continuidade de uma intenção excessivamente personalizada e a profunda homogeneidade de um estilo. Não há nenhuma tomada fotográfica característica que não possa ser julgada como tendo sido comandada por ela, concebida no mínimo detalhe, dominada de ponta a ponta”).

Claude Cahun não se limita a seus próprios recursos para liberar seu imaginário em relação a seu próprio corpo e gestual, contando com a colaboração de uma segunda pessoa quando se trata do trabalho da autoimagem, assim como fizera Castiglione em seus experimentos fotográficos. Outro trabalho de colaboração, e que resultou no título de seu único autorretrato publicado em vida, foi o realizado com Ribemont-Dessaignes.



Figura 09: Claude Cahun, *Frontière humaine*. Fonte: CHADWICK(Org.) *Mirror images*, p.72.

O único autorretrato publicado pela artista em vida apareceu na revista *Bifur* número 5, em 1930 (Fig.09), ano de publicação do livro *Aveux non avenues*. A revista de vanguarda era famosa por ceder espaço a escritores independentes e intelectuais de esquerda. A literatura superava o domínio estético para se tornar politicamente engajada. Além desse viés político, a *Bifur* publicava reproduções de fotografias e de pinturas, demonstrando ecletismo em relação às artes. Um de seus diretores era Ribemont-Dessaignes, com o qual Claude Cahun contribuíra quando da publicação do livro *Frontières humaines* (1929). A artista forneceu um autorretrato fotográfico para compor sua capa. O autorretrato duplo, intitulado “Que me veux-tu?” (Fig.11), foi retrabalhado através de um desenho feito pelo próprio Ribemont-Dessaignes. No livro do autor francês, a imagem é acompanhada de outra inscrição na qual se lê: “N’ayez pas peur d’être dévorés” (Não tenham medo de serem devorados).

A imagem do duplo sempre esteve presente nos contos populares como uma personagem ameaçadora, que parece drenar a energia do original, apresentando características represadas. Com isso, cria-se uma relação de angústia entre o original e a cópia, situação que quase sempre termina de maneira catastrófica. Melchior-Bonnet associa essa relação ao espelho na medida em que o reflexo deixa de ser identificado como pertencente ao original, ou seja, quando ocorre uma dissociação entre as duas instâncias: “L’homme et son reflet cessent d’être solidaires: leur divergence prend corps devant le miroir, au point que l’image spéculaire s’émancipe et que, à un degré ultime, elle n’est plus perçue comme un phénomène optique mais comme un concurrent menaçant”²²². Essa ideia é reforçada pelo tom ameaçador do título escolhido por Claude Cahun para seu autorretrato duplo: “O que quer de mim?”, como se o original se sentisse em perigo frente à presença de seu duplo.

²²² MELCHIOR-BONNET. *Histoire du miroir*, p. 250. (“O homem e seu reflexo deixam de ser solidários: a divergência entre eles se concretiza diante do espelho, ao ponto de a imagem especular se emancipar e, em último grau, não ser mais percebida como um fenômeno ótico, mas como um concorrente ameaçador”).

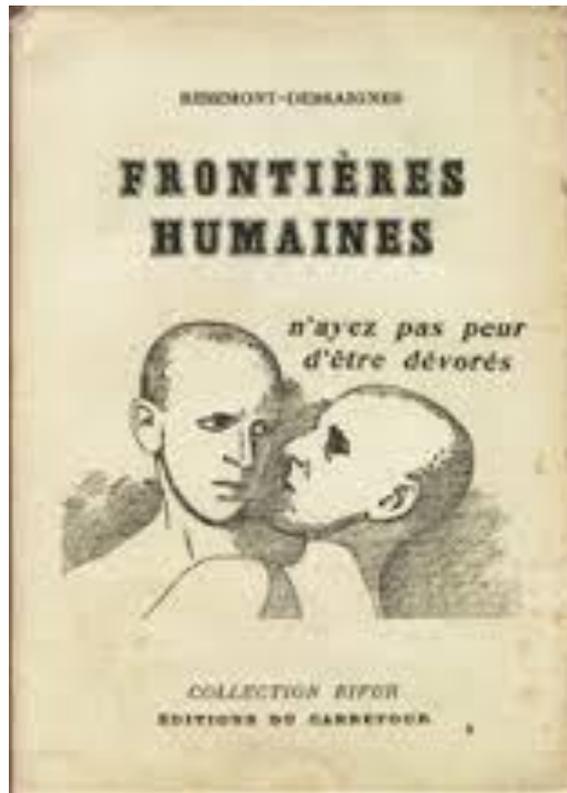


Figura 10: Capa do livro *Frontières humaines*, de Ribemont-Dessaignes

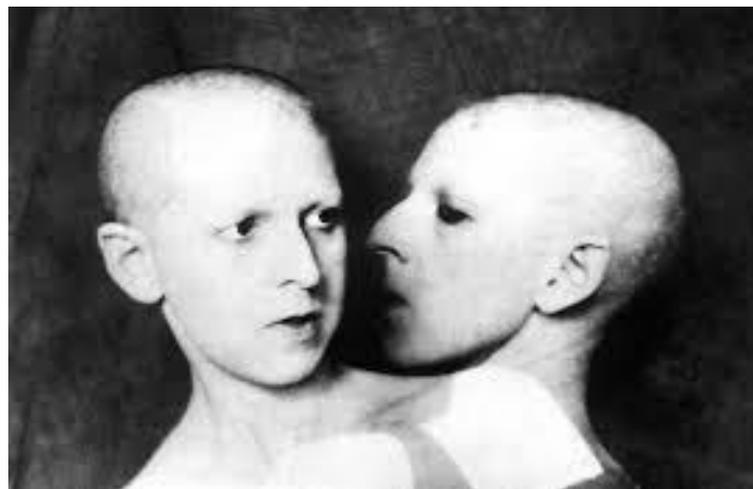


Figura 11: *Que me veux-tu?* (1928). Fonte: CHADWICK (Org.) *Mirror images*, p.71

Podemos perceber alguns pontos de contato entre os dois artistas: o questionamento de valores sociais tidos por estáveis e a fronteira movediça entre o real e a imaginação. Talvez por essa proximidade de temperamentos artísticos, ou mesmo como uma espécie de retribuição, Claude Cahun intitulou seu autorretrato publicado na *Bifur* com o título: *Frontière humaine*.

Ao analisarmos o título dado pela artista ao seu autorretrato publicado na revista *Bifur*, podemos levantar algumas questões relativas ao que está em jogo nessa escolha. A primeira delas diz respeito à palavra “front”, contida em “Frontière” que guarda múltiplos significados. Pode indicar tanto “frente”, destacando o principal elemento da imagem, a cabeça deformada pelo alongamento, quanto “frente de batalha”, indicando ser o principal artifício de combate e subversão de Claude Cahun. Ao tomarmos o título por inteiro, tem-se o sentido fronteiro do que seria realmente humano, fator de estranhamento da imagem causado no espectador, que é de extrema importância.

Assim, a crítica Katharine Conley percebe no autorretrato um experimento limítrofe não só com a aparência da artista, mas com o próprio caráter indicial da fotografia e sua carga de real, uma vez que a imagem parece revelar um mundo interior, habitado por fantasmas e monstros:

Consequently, this photograph also destabilises common assumptions about photography itself, its reliability and its indexicality, by seeming to capture not only what seems familiar to any human being but also the suggestion of what does not, of what seems to escape familiarity with a hint of the interference of otherworldly, even ghostly, elements in an otherwise familiar world.²²³

Nessa imagem, a artista aparece com os cabelos raspados, vista apenas a partir de um ponto pouco abaixo de seu ombro, com o olhar oblíquo e uma expressão que não revela muito de um sentimento particular, como se essa neutralidade refletisse a indefinição do gênero da figura que se coloca diante da câmera. Mas o mais perturbador da imagem é o alongamento de seu crânio, como se tratasse realmente de uma imagem que se afasta do que concebemos como humano.

²²³ CONLEY. “Claude Cahun’s iconic heads: from ‘The Sadistic Judith’ to *Human Frontier*’. In: *Papers of Surrealism Issue 2 summer 2004*, s/n. (“Consequentemente, essa fotografia também desestabiliza suposições comuns a respeito da fotografia propriamente dita, de sua confiabilidade e de seu caráter indicial, parecendo captar não apenas aquilo que se afigura familiar a qualquer ser humano, mas também a sugestão daquilo que não se afigura familiar, daquilo que parece fugir à familiaridade a partir de insinuações quanto à interferência de elementos etéreos, até mesmo fantasmagóricos, em um mundo que, por outro lado, é familiar”).

O alongamento da cabeça se deve a um efeito de anamorfose obtido através de um jogo especular. Este efeito sempre esteve associado a um espaço desviante, em que as normas de um reflexo mimético e ordenado de um espelho são desafiadas por um espaço de indefinição e estranhamento. Melchior-Bonnet comenta sobre esse aspecto:

La plupart des manipulations optiques s’offrent comme des techniques hallucinatoires, des machines à délirer. Leur rationalité cachée met en branle une réaction de défense et constitue un défi au scepticisme et aux fantasmes de morcellement; elle signifie qu’un jeu, une jouissance sont possibles là où s’installaient le monstre et l’angoisse, le jeu de l’enfant qui joue à se faire peur.²²⁴

Dessa forma, a anamorfose se constitui em um risco associado à liberação de nossos medos e desejos mais profundos, podendo refletir nossos próprios fantasmas. O autorretrato de Claude Cahun apresenta a fotografia em um limiar entre seu caráter indicial e a possibilidade de colocar em relevo os sentimentos do próprio espectador, que se coloca diante de uma situação ambígua em relação à imagem: “At once documentary, “straight”, and manipulated through photographic style, the figure depicted is decidedly uncanny – strangely difficult to determine as animate or inanimate, male or female”²²⁵. A anamorfose, nesse sentido, se associaria à representação de um mundo interior angustiante.

Fotografias semelhantes a essa foram inseridas em diversas fotomontagens presentes em *Aveux non avenues*. Na verdade, esse estranho ser andrógino parece ter se constituído como um alter ego visual da artista. Sua imagem parece assombrar o imaginário de Claude Cahun. A sinistra presença desse ser pode ser notada em diferentes fotocollagens. Há, ainda, esferas e espelhos convexos, como se esses aparatos ópticos que são associados à produção do efeito de anamorfose, realmente possuíssem a característica de abertura a um espaço híbrido de indefinições e de onirismo. A ruptura com a continuidade de seu reflexo parece abrir novas possibilidades de interpretação de uma realidade que não faz parte do mundo concreto e cotidiano, mas sim para um universo noturno no qual habitam monstros.

²²⁴ MELCHIOR-BONNET. *Histoire du miroir*, p.234. (“A maior parte das manipulações óticas se oferece como técnicas alucinatórias, máquinas de delírio. Sua racionalidade encoberta desencadeia uma reação de defesa e constitui um desafio ao ceticismo e aos fantasmas do despedaçamento; isso significa que um jogo, um prazer são possíveis lá onde se instalavam o monstro e a angústia, o jogo da criança que brinca de se fazer medo”).

²²⁵ CONLEY. “Claude Cahun’s Iconic heads: from ‘The sadistic Judith’ to *Human frontier*”. In: *Papers of surrealism* Issue 2 summer 2004, s/p. (“Ao mesmo tempo documentária, “straight”, e manipulada através do estilo fotográfico, a figura retratada é decididamente estranha (*uncanny*) – estranhamente difícil de determinar se animada ou inanimada, homem ou mulher”).

Outra figura que parece questionar a ideia de fronteira é a do andrógino. No autorretrato *Frontière humaine* não podemos dizer se aquele ser de cabeça alongada pertence ao gênero masculino ou feminino. Na verdade, a atração de Claude Cahun pela androginia acontece desde sua época de liceu, quando a autora jogava com seu nome “Renée” dando a ele uma conotação masculina. Esse fato foi relatado em uma carta escrita a Charles Henri-Barbier, inserida na edição dos *Écrits*, na parte intitulada “Feuilles détachées du scrap-book”:

Mon goût (encore sans objet) de l’androgynat (ma plume de lycéenne se faisait un jeu d’escamoter l’E muet de René...), enfin mon cousin René (fils de mon grand-oncle Léon Cahun) y étant aussi – avec le René de Chateaubriand – pour quelque chose²²⁶.

Ao apagar o último “e” da palavra há a mudança para o gênero masculino. Temos ainda que destacar o escritor Chateaubriand inserido nesse contexto. Como discutimos anteriormente, Claude Cahun admirava *Mémoires d’outre-tombe* não por seu caráter de historicidade, pelo relato dos fatos vividos pelo autor, mas sim pela poesia que emanava daquelas linhas, funcionando como antídoto para a vida cotidiana. Assim, Claude Cahun parece imaginar, desde sua época de liceu, ser uma pessoa diferente, renascida (ou renascido, uma vez que há a mudança de gênero através do jogo com seu nome) em uma outra forma.

A fotocoloragem que inicia o capítulo III (Fig.12) é a mesma imagem que serviu para ilustrar o livro de Ribemont-Dessaignes com alguns acréscimos: no topo, há Claude Cahun com uma fantasia que a artista utilizara na representação da peça *Le Diable*, além de duas estátuas que ocupam as laterais da fotocoloragem. Claude Cahun parece jogar com o contraste entre o bem e o mal, pois na parte inferior a artista insere uma fotografia de si na frente de um objeto que parece constituir uma asa, formando um estranho anjo. Devemos nos lembrar, ainda, que estas entidades também não possuíam uma sexualidade definida, o que parece ser um dos temas predominantes desse capítulo do livro.

²²⁶ CAHUN. *Écrits*, p.659. (“Meu gosto (ainda sem objeto) pela androginia (minha caneta de estudante brincava de esconder o E mudo de René...), enfim meu primo René (filho de meu tio-avô Léon Cahun) tinha algo a ver com isso também – assim como o René de Chateaubriand”).

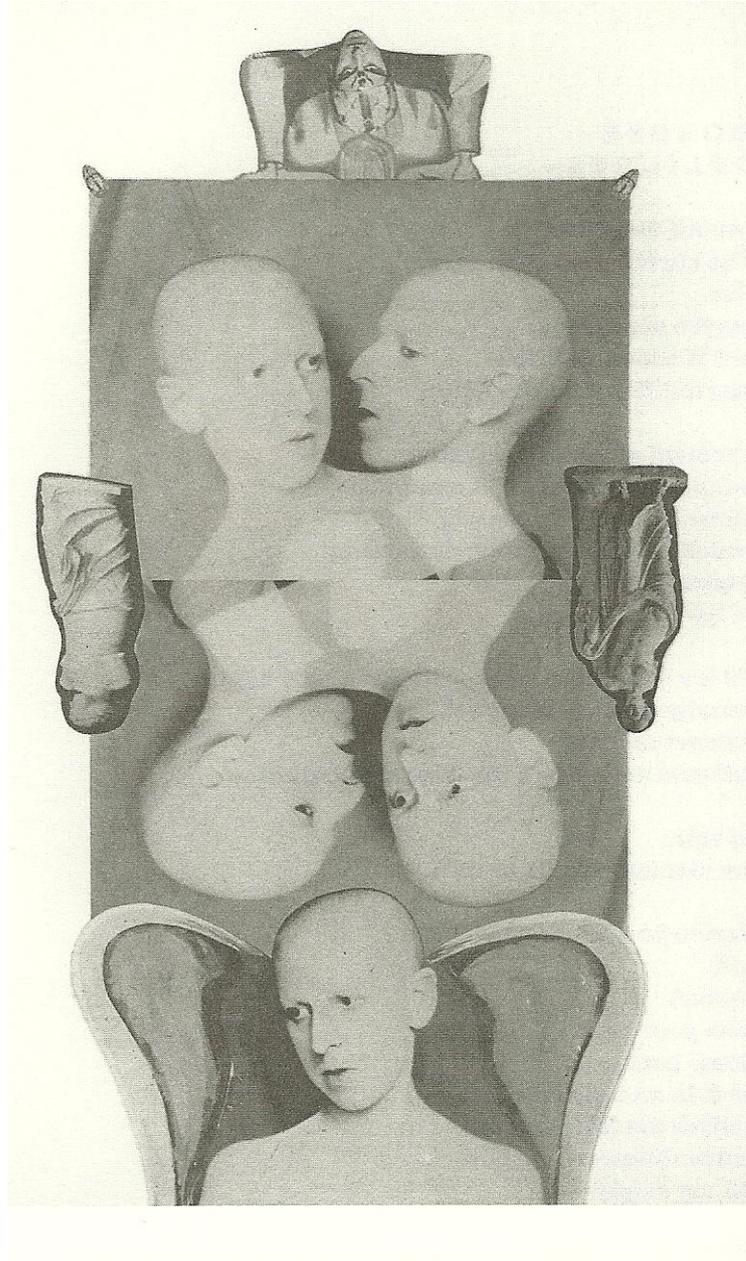


Figura 12: Fotocolagem III *Aveux non avenus*. Fonte: *Écrits*, p.225.

Mas o que se destaca da fotocoloragem é a sinistra simetria formada pelos duplos que ocupam o centro da fotocoloragem, as estátuas e, ainda, as figuras opostas do Bem e do Mal. Os duplos lançam olhares ameaçadores e oblíquos em direção uns aos outros, criando o efeito de que a parte central da fotocoloragem pode ser constituída por um espelho. Nesse caso, um par de duplos seria apenas o reflexo do outro par. Por outro lado, os olhares das estátuas estão dirigidos em um mesmo sentido, como se temessem se encarar. Trata-se de um jogo de reflexos e de olhares, em que o espectador teria dificuldades em estabelecer a parcela de real e de aparência presentes nessa fotocoloragem. O olhar do espectador se encontra perdido nesse estranho ambiente especular.

A epígrafe desse capítulo de *Aveux non avenues* anuncia: “Tu n’as pourtant pas la prétention d’être plus péderaste que moi?...”. O tema sexual irá perpassar esse capítulo de *Aveux non avenues*, sobretudo no que diz respeito à possibilidade de transição entre os gêneros e aos desvios de histórias consagradas nesse domínio.

Um exemplo seria a referência a Sodoma, cidade destruída por Deus devido às práticas imorais que eram cometidas naquele lugar. A história é retomada por Claude Cahun sob uma nova perspectiva, na qual os anjos seriam os responsáveis pelas chamas que devastaram a cidade. O fogo que destruiu a cidade é recoberto por conotações sexuais:

Sodome, ville lumière
On dit “le Feu du Ciel”, pour simplifier, comme on dit aux enfants qu’ils naissent dans les choux. En réalité, Sodome s’embrasa d’elle-même au contact amoureux de ses habitants avec les Anges du Seigneur Dieu.²²⁷

Além desses fatos, cabe ainda ressaltar a aparência andrógina de Claude Cahun em meio às estátuas. Andrea Oberhuber, em seu ensaio “Pour une esthétique de l’entre deux: à propos des stratégies intermédiales dans l’oeuvre de Claude Cahun”, comenta que a androginia em Claude Cahun aparece como uma forma de transição entre diferentes gêneros, o que, no contexto de nossa pesquisa, reforça ainda a ideia de polimorfismo. Afirma a crítica: “L’indétermination sexuelle grâce au jeu avec le *gender* ouvre un espace de transition où l’un renvoie toujours à l’autre sans jamais atteindre un

²²⁷ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.51. (“Sodoma, cidade luz / Dizemos “o Fogo do Céu” para simplificar as coisas, como dizemos às crianças que elas foram trazidas por cegonhas. Na verdade, Sodoma se queimou com seu próprio fogo, com o contato amoroso de seus habitantes com os Anjos do Senhor Deus”).

état stable. La remise en cause du *sex* et du *gender* subvertit les normes sociales et rend les frontières perméables”²²⁸.

Assim, as categorias de gênero servem apenas como ponto de partida para as transgressões de suas fronteiras por Claude Cahun. Esse fato nos remete ao título de seu autorretrato publicado na *Bifur*: “Frontière humaine”, em que há a sugestão justamente do questionamento dos contornos do que classificaria o humano.

As identidades em Claude Cahun aparecem apenas de maneira contingente para logo em seguida assumir novas formas. Esse fato nos conduz à teoria de Judith Butler no que diz respeito ao seu conceito de gênero como performance. A crítica americana considera o gênero como “um estilo corporal, um ‘ato’, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde “performativo” sugere uma construção dramática e contingente de sentido”²²⁹. No próximo item dessa pesquisa, iremos tratar das “encenações” identitárias presentes em Claude Cahun.

4.4 Claude Cahun e o conceito de mascarada

Em 1926, Claude Cahun publica o ensaio “Carnaval en chambre” no jornal *La ligne du coeur*, sob a direção de Julien Lanoë. O ensaio trata de uma preparação para o carnaval de Nantes, e descreve os preparativos e a movimentação nas ruas da cidade. A artista relembra a ansiedade da criança que olha pela janela de casa a multidão se deslocando para a festividade. Esse será apenas o pano de fundo para que Claude Cahun transforme seu ensaio em uma reflexão sobre identidade e máscaras. De fato, já de início, o título do ensaio desloca o sentido público do carnaval para um domínio privado e intimista, apontando para uma experiência particular, ou seja, de uma festividade no interior de seu quarto. O carnaval será promovido pelos experimentos e sensações através do jogo entre identidade e máscara. Em última instância, não há uma separação entre estes dois elementos para a artista: “Devant le miroir un jour d’enthousiasme, on

²²⁸ OBERHUBER. “Pour une esthétique de l’entre-deux: à propos des stratégies intermédiaires dans l’oeuvre de Claude Cahun”, p.353. (“A indeterminação sexual graças ao jogo com o *gender* abre um espaço de transição onde um remete ao outro sem jamais atingir uma estabilidade. O questionamento do *sex* e do *gender* subverte as fronteiras sociais e torna as fronteiras permeáveis”). [Durante o período do doutorado sanduíche, tivemos a oportunidade de acompanhar a conferência “Neutre est le seul genre qui me convienne toujours”, ministrada pela professora Andrea Oberhuber na Université Rennes 2, e que tratou justamente da subversão da categoria de gêneros empreendida por Claude Cahun. As intervenções feitas após a conferência ainda propiciou o contato com outros projetos de estudos de alunos e professores, além da discussão de meu próprio projeto de pesquisa com a professora Andrea Oberhuber].

²²⁹ BUTLER. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, p.199.

applique trop son masque, il vous mord à la peau. Après la fête, on soulève un coin pour voir... Décalcomanie manquée. On s'aperçoit avec horreur que la chair et le cache sont devenus inséparables”²³⁰.

Claude Cahun afirma ser a máscara sua nova face. Disfarce e identidade se tornam uma só manifestação de sua personalidade.

O ensaio em questão foi escrito concomitantemente a *Aveux non avenues*, livro no qual a máscara também aparece em diversos momentos e, como no caso de “Carnaval en chambre”, se confunde com as representações de si. De fato, esse pequeno ensaio de 1926 pode aparecer como parte do programa estético e existencial de Claude Cahun.

Um dos elementos empregados pela artista tanto em suas fotografias quanto em seus escritos é a máscara. Este artefato, que se tornou comum nas representações artísticas após o modernismo, é uma das maneiras encontradas por Claude Cahun como forma de desvio da leitura de seus traços fisionômicos. Uma máscara só faz sentido em determinados contextos, como parte de um ritual religioso ou mesmo em uma prática esportiva, mas em um autorretrato reforça a impossibilidade justamente de revelar as características do modelo.

No que diz respeito à Claude Cahun, diversas imagens fotográficas nas quais a artista aparece usando máscara foram tiradas nos momentos em que ela participava de peças teatrais, reforçando nossa perspectiva de se tratar de uma identidade “encenada”. Este fato nos conduz, ainda, ao desejo da artista de subverter suas “confissões”, de nos impedir o acesso à essência de uma identidade que poderia ser apreendida. Ao contrário do retrato do mercador, que destacamos anteriormente, em Claude Cahun as imagens não apresentam signos que visam desvelar uma identidade, mas antes apontam para esta impossibilidade. O grande número de retratos fotográficos nos quais a artista aparece usando máscaras atestam esta variedade de identidades. Nas palavras de West, que comenta sobre a utilização de máscaras em autorretratos: “Role-playing has become a method of exploring fluctuating aspects of identity in portraiture, but it has also been used ironically, as a means of undermining the idea that identity can be encapsulated in representation”²³¹.

²³⁰ CAHUN. “Carnaval en chambre”. In: CAHUN. *Écrits*, p.486. (“Diante do espelho num dia de entusiasmo, aplicamos excessivamente nossa máscara, ela nos morde a pele. Após a festa, levantamos um canto para ver... Decalcomania falha. Percebemos com horror que a carne e a máscara tornaram-se inseparáveis”).

²³¹ WEST. *Portraiture*, p.206. (“O jogo de representação se tornou um método para explorar aspectos flutuantes da identidade no retrato, mas também tem sido usado ironicamente, como meio de abalar a ideia de que a identidade possa ser encapsulada na representação”).

Assim, ao adotar diversas *personas* através do emprego de máscaras, Claude Cahun coloca em evidência a encenação de uma multiplicidade de identidades, reforçando o caráter de instabilidade de si.

Por estar esse dispositivo presente tanto nos escritos quanto nas imagens da artista, o ensaio “Feminilidade como máscara”, escrito pela psicanalista Joan Rivière em 1929, se tornou referência para abordar a obra de Claude Cahun. Foi nesse ensaio que apareceu, pela primeira vez, a definição do termo “mascarada” para delinear as diferentes manifestações de uma identidade feminina. Segundo a psicanalista, não há diferença entre uma suposta feminilidade inerente ao gênero e sua máscara: “The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the “mascarade”. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing”²³².

O ensaio de Rivière trata das “máscaras” que uma mulher, sobretudo uma intelectual ou empresária, deve lançar mão para transmitir uma feminilidade em suas relações sociais. Este tipo de mulher, que à época ocupava espaços dominados pela figura masculina, deve esconder suas características mais associadas ao masculino e, assim, se utilizar de “máscaras” em diferentes situações.

Essa perspectiva social das “máscaras” também não passa despercebida por Claude Cahun:

Les masques sont d'étoffe aux qualités diverses: carton, velours chair, Verbe. Le masque charnel et le masque verbal se portent en toute saison. J'appris bientôt à préférer aux autres ces deux stratagèmes hors commerce. On étudie son personnage; on s'ajoute une ride, un pli à la bouche, un regard, une intonation, un geste, un muscle même...²³³

Claude Cahun conduz essa perspectiva ao paradoxo ao revelar, através de seus diferentes autorretratos, as possibilidades de suas “máscaras”, relativas tanto a uma antifeminilidade, quanto à cisão em diferentes *personas*.

Em sua vida, Claude Cahun não deixou de aplicar seus princípios estéticos, sendo que mesmo em seu cotidiano a artista desenvolveu diversas *personas*, como

²³² RIVIÈRE Apud DOY. In: *Claude Cahun. A sensual politics of photography*, p.50. (“O leitor deve agora perguntar como eu defino feminilidade ou onde eu traço a linha separando uma genuína feminilidade e a ‘mascarada’. Minha sugestão, entretanto, é que não existe qualquer diferença; seja radical ou superficial, elas são a mesma coisa”).

²³³ CAHUN. “Carnaval en chambre”. In: CAHUN. *Écrits*, p.485. (“As máscaras são feitas de materiais de qualidades diversas: papelão, veludo carne, Verbo. A máscara carnal e a máscara verbal são usadas em qualquer estação. Logo aprendi a preferir esses dois estrategemas fora de comércio. Estudamos nosso personagem; acrescentamos uma ruga, uma dobra à boca, um olhar, uma entonação, um gesto, até mesmo um músculo...”).

destacamos quando comentamos sobre o relatório do oficial nazista quando da invasão de sua casa em Jersey.

Muitas destas *personas* assumidas por Claude Cahun se aproximavam, por exemplo, de uma espécie de antimusa, contrariando os estereótipos surrealistas que tratam da representação feminina. De fato, as imagens da mulher-vidente ou da musa poderiam mesmo ser tomadas de forma paródica pelas artistas surrealistas: “In mimicry, a woman “repeats” the male – in this case, the male Surrealist – version of “woman”, but she does so in a self-conscious way that points up the citational, often ironic status of repletion”²³⁴.

Claude Cahun pertenceu, durante grande parte de sua carreira como escritora, ao movimento surrealista. Dentre suas características, o surrealismo valorizava a mulher como via em direção ao maravilhoso cotidiano, geralmente associando-a a figuras tais como musas ou videntes. A questão que se coloca nesse contexto é em que medida as artistas desse movimento realmente possuíam uma função independente de criação, e não como resposta a uma mera projeção de seus pares surrealistas. Nesse sentido, podemos destacar, já de início, que poucas artistas do período das vanguardas se utilizaram de sua autoimagem como forma de uma produção artística que superava o domínio estético para atingir sua própria vida. Como já apontamos anteriormente, para Claude Cahun, vida e obra se confundem, mas as *personas* assumidas não se conformam ao imaginário surrealista, mas antes causam desconforto e repulsa; sua autoimagem assume uma posição de confronto.

Claude Cahun se identificava mais com a figura da antimusa do que com as idealizações do imaginário dos poetas surrealistas.

As múltiplas aparências da artista reforçam o termo polimorfismo que apresentamos anteriormente. No contexto das artistas surrealistas, como destacamos no comentário de Suleiman, o recurso de assumir diferentes formas de representação da autoimagem pode ser utilizado também de maneira paródica para subverter as expectativas de seus companheiros de movimento. A forma consciente de paródia está na base das “Heroínas” de Claude Cahun, dentre as quais se encontram, em seu livro publicado em 1925, “A sádica Judith” ou a “Incompreendida Safo”. A ironia e a paródia presentes nestes textos servem para subverter imagens já associadas às personagens

²³⁴ SULEIMAN. *The subversive intent*, p.27. (“No mimetismo, uma mulher ‘repete’ a versão masculina – nesse caso a versão masculina surrealista – de “mulher”, mas ela o faz de modo consciente, que ressalta o citatório, frequentemente irônico, status de completude”).

bíblicas, históricas ou mitológicas. Por exemplo, Penélope, que é uma figura mitológica conhecida por sua fidelidade a Ulisses, é reescrita por Cahun em um pequeno conto como sendo incapaz de escolher um só pretendente, pois todos lhe agradam. A artista, mais uma vez, parece se incomodar com as imagens sedimentadas e estáveis, preferindo a instabilidade ao apresentar novas leituras e interpretações.

Será a máscara um dos recursos que Claude Cahun empregará como forma de se apresentar sob diversas aparências. Muitos dos autorretratos nos quais a artista aparece usando máscaras foram tirados na época que Claude Cahun participava de apresentações teatrais.

A aproximação de Claude Cahun com o teatro acontece desde os anos de 1924, quando a artista participa do grupo *Théâtre ésotérique*, criado por Paul Castan e Berthe d'Yd, no final do ano de 1923. O grupo propunha uma experiência que perpassava diferentes domínios artísticos, misturando diversas formas de expressão, tais como a dança, a música, a poesia e a pintura.

No ensaio “Imaging the actor: the theatre of Claude Cahun”, a crítica Miranda Welby-Everard irá deter-se especialmente nesse aspecto da obra da artista, destacando sua participação no teatro de vanguarda da época, que absorvia os princípios do teatro japonês para tentar minimizar o impacto de traços e de gestos humanos nas apresentações. O ator deveria aparecer primeiramente como um autômato, com gestos artificiais e calculados, mostrando aos espectadores que se tratava mesmo de uma representação:

The distinctive quality of the avant-garde, however, was the concept of artifice for its own sake, all things human being replaced by all that was tangibly non-human, which in the case of experimental theatre of the period centred upon the emblematic figures of the mask and the puppet²³⁵.

A partir do ano de 1929, Claude Cahun associou-se ao grupo teatral *Plateau*, tendo adicionado diversas características de suas experiências teatrais tanto em seus escritos quanto em suas imagens. A artista participou de três peças nesse período: *Barbe Bleu*, na qual atuou como Elle (Fig.13); *Banlieu*, atuando como Le Monsieur e *Le mystère d'Adam*, sendo o próprio demônio nesta peça. O teatro possibilitou à artista o contato com um artificialismo exacerbado, através de diversos aparatos utilizados pelo teatro de vanguarda, tais como o excesso de maquiagem e o uso de máscaras, que se

²³⁵ WELBY-EVERARD. “Imaging the actor: the theatre of Claude Cahun”, p.02. (“A distinta qualidade da vanguarda, entretanto, foi o conceito de artifício pelo artifício, todas as coisas humanas sendo substituídas por tudo tangivelmente inumano, o que, no caso do teatro experimental do período, centrou-se nas figuras emblemáticas da máscara e do boneco”).

sobrepunham a uma profundidade psicológica presente em um teatro mais humanista e aproximavam o ator da figura do autômato.

Podemos perceber a importância desta figura como um elemento que estaria ligado a esse princípio da existência de uma zona de transição entre a ausência de movimento e a iminência de iniciá-lo, ou seja, sendo recoberto com traços e até mesmo gestos que se aproximam da aparência humana, confundindo nossa percepção sobre a fronteira entre o humano e o inanimado. Esse era um dos motivos do fascínio que os surrealistas guardavam em relação aos manequins modernos e mais um elemento que poderíamos estabelecer como paralelo entre Cahun e os surrealistas. Assim, através da figura do autômato, Claude Cahun dissolve a fronteira entre o animado e o inanimado como forma de desorientação da percepção do espectador.

A figura do autômato, assim como já fizera com as máscaras, é apenas mais uma estratégia da artista, refinada ao longo do período de participação no grupo *Plateau*, para questionar o conceito de identidade. Podemos acompanhar esse procedimento também na Fotocolagem IX de *Aveux non avenues* (Fig.14).



Fig.13: Claude Cahun no papel de *Elle* na peça *Barbe Bleue* (1929). Fonte: RICE (Org.) *Inverted odysseys*, p.100.

Na parte inferior direita da fotocoloragem, há fotografias da artista em diferentes momentos de sua vida. Uma Claude Cahun maquiada e com aparência artificial, bastante semelhante à figura de uma boneca, tal como do autômato; ao lado, como se estivesse saindo de sua própria cabeça, uma Claude Cahun mais jovem, talvez um retrato de sua adolescência. Um pouco mais abaixo, outro retrato da artista, dessa vez com uma aparência mais masculina. O conjunto desses retratos, tão díspares em sua representação, parece resistir a uma classificação pacífica sobre a cronologia da vida da artista. Seria o contrário de um tradicional álbum de família, no qual reconhecemos as etapas de nossa vida. Claude Cahun parece jogar com sua aparência, como se essa fosse apenas uma máscara utilizada em diferentes contextos.

Essa ideia estaria de acordo com o que é mostrado na parte esquerda da fotocoloragem, constituída por duas colunas formadas por rostos da artista. Na coluna da direita, aparecem seus lábios em diferentes expressões. Na coluna da esquerda, prevalecem seus olhares. Contornando essas “máscaras” há uma frase: “sous ce masque un autre masque. Je n’en finira pas de soulever tous ces visages”. Deliberadamente, a artista transforma sua face em signo, em uma tela passiva, pronta para receber as projeções de sua imaginação. Em *Aveux non avenues*, há uma referência que aproxima a ideia de máscara da própria pele, que se torna mutável: “Nous séparer. Nous masquer. Faire chaque nuit peau neuve et nouveau paysage. Nos duels sont à ce prix”²³⁶. Para Welby-Everard, o teatro possibilitou à Claude Cahun o contato com uma autodissolução em diversos papéis, o que, alinhado aos procedimentos do teatro de vanguarda que discutimos até esse momento, aproximou a figura da artista à de uma imagem sem densidade psicológica que pudesse indicar uma essência:

If the quest for self-dissolution lay at heart of Cahun’s personal theatre, it was perhaps the conceptualization of the theatrical avant-garde which allowed her to act it out, giving her the vocabulary of the lifeless and the artificial, and the comforting ideal of the human reduced – and replaced – by an effigy²³⁷.

Assim, conclui Welby-Everard, nesse contexto em que o ficcional substitui o real, no qual as figuras da máscara e da marionete têm grande influência, Claude Cahun

²³⁶ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.118. (“Nos separarmos. Colocarmos um máscara. Toda noite colocar uma nova pele e fazer um novo cenário. Este é o preço de nossa dualidade”).

²³⁷ WELBY-EVERARD. “Imaging the actor: the theatre of Claude Cahun”, p.22.(Se a busca pela autodissolução ocupa um lugar fundamental no teatro pessoal de Claude Cahun, talvez tenha sido a conceptualização do teatro de vanguarda que permitiu a ela atuar, dando a ela o vocabulário do inanimado e do artificial, e do confortante ideal do humano reduzido – e substituído – por uma effigie”).

“esculpe sua identidade como um ator inumano, trocando sua face por outra pele e intercambiando o real com uma zona onírica”²³⁸. Pelos exageros e distorções que recobrem as faces circunscritas pela frase na fotomontagem, o rosto de Cahun se aproxima da ideia de máscara, reverberando a inscrição que acompanha a imagem. A artista se utiliza de seu rosto para desvelar diversos níveis de significação:

Any representation of the face is an emergent sign, the emergence of another face, of the face as other or as a mask. Indeed, the face cannot be named except by something other than itself, just as identity can only be articulated through processes of displacement.²³⁹

A relação entre identidade e fotomontagem, em que esta encena e denuncia a primeira como um constructo é exatamente uma das características existentes nas imagens inseridas em *Aveux non avenues*.

Entre a coluna de rostos que emerge no canto esquerdo da fotocollagem e das três representações da artista no canto direito, aparece um prisma contendo três figuras em seu interior. Um outro prisma, localizado na parte superior da fotocollagem, parece ser um reflexo desse primeiro. De fato, há uma pequena bandeira tremulando ao lado dos prismas e três personagens representadas em cada uma das figuras geométricas. Mas a bandeira superior contém uma frase que parece ser uma nova blasfêmia de Claude Cahun: “La sainte famille”. Três figuras humanas estão ligadas por uma espécie de deformidade, transformando-os em terríveis siameses. A criança parece esmagar um pequeno pássaro que pode ser mais uma referência a uma simbologia cristã. Referência semelhante aparece na fotomontagem do prólogo (Fig.14), na qual a palavra Dieu aparece como se tivesse sendo refletida. Estaria Claude Cahun mais uma vez nos recomendando a olhar o reverso das coisas?

Na parte superior aparece uma pista na forma da seguinte inscrição em letras capitais: OTEZ DIEU IL RESTE DIEU. Entre as duas frases, uma pequena boneca traz um feto em sua barriga e, sendo representada de maneira serial, no fim encontramos a mesma boneca gestando gêmeos. Claude Cahun parece estar nos indicando que o divino

²³⁸ WELBY-EVERARD. “Imaging the actor: the theatre of Claude Cahun”, p.23. In an artistic climate where the fictional replaces the real, where the mask and marionette hold sway, Cahun carves out her identity as the non-human actor, trading her face for another skin and exchanging the real for the dream-zone of Pierrot and Puck – or the violent dénouement of Judith and Salomé.

²³⁹ ADAMOWICZ. *Surrealist collage in text and image*, p.155. (“Qualquer representação da face é um signo emergente, o surgimento de uma outra face, da face como outro ou como máscara. De fato, a face não pode ser nomeada senão por alguma coisa que não seja ela mesma, assim como a identidade só pode ser articulada através do processo de deslocamento”).

e o indivíduo seriam gêmeos (ou duplos). Em *Aveux non avenues*, Claude Cahun apresenta uma equação que tem como resultado ser Deus = eu:

“Je suis (le "je" est) un résultat de Dieu multiplié par
Dieu divisé par Dieu:

$$\frac{\text{Dieu} \times \text{Dieu}}{\text{DIEU}} = \text{moi} = \text{Dieu}$$

(En voilà des façons de traiter l'absolu! On voit
que... etc...)”²⁴⁰

O narcisismo exagerado de Claude Cahun faz com que todas as imagens recebidas sejam capazes de refletir alguma de suas obsessões. A busca pelo infinito acaba refletida em uma exploração de si mesma.

Um corpo mutilado ainda aparece deitado, um pouco abaixo do centro da fotocollagem. De seu umbigo, brota um estranho arbusto, possuindo, em cada um desses galhos, um órgão relacionado a cada um dos sentidos humanos. A fotocollagem é repleta de elementos absurdos que apontam para diversas direções de sentido.

Claude Cahun articula sua identidade através de diversos deslocamentos que apontam apenas seu caráter artificial e reflexivo. A máscara e o autômato são parte essencial do seu jogo de mostrar / esconder, pois emergem sempre como signos que se colocam no limiar, como demonstramos anteriormente.

²⁴⁰ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.34. (“Eu sou (o ‘eu’ é) resultado de Deus multiplicado por Deus dividido por Deus: Deus x Deus/ Deus = eu = Deus (Eis aí maneiras de lidar com o absoluto! Percebemos que...etc...)”).

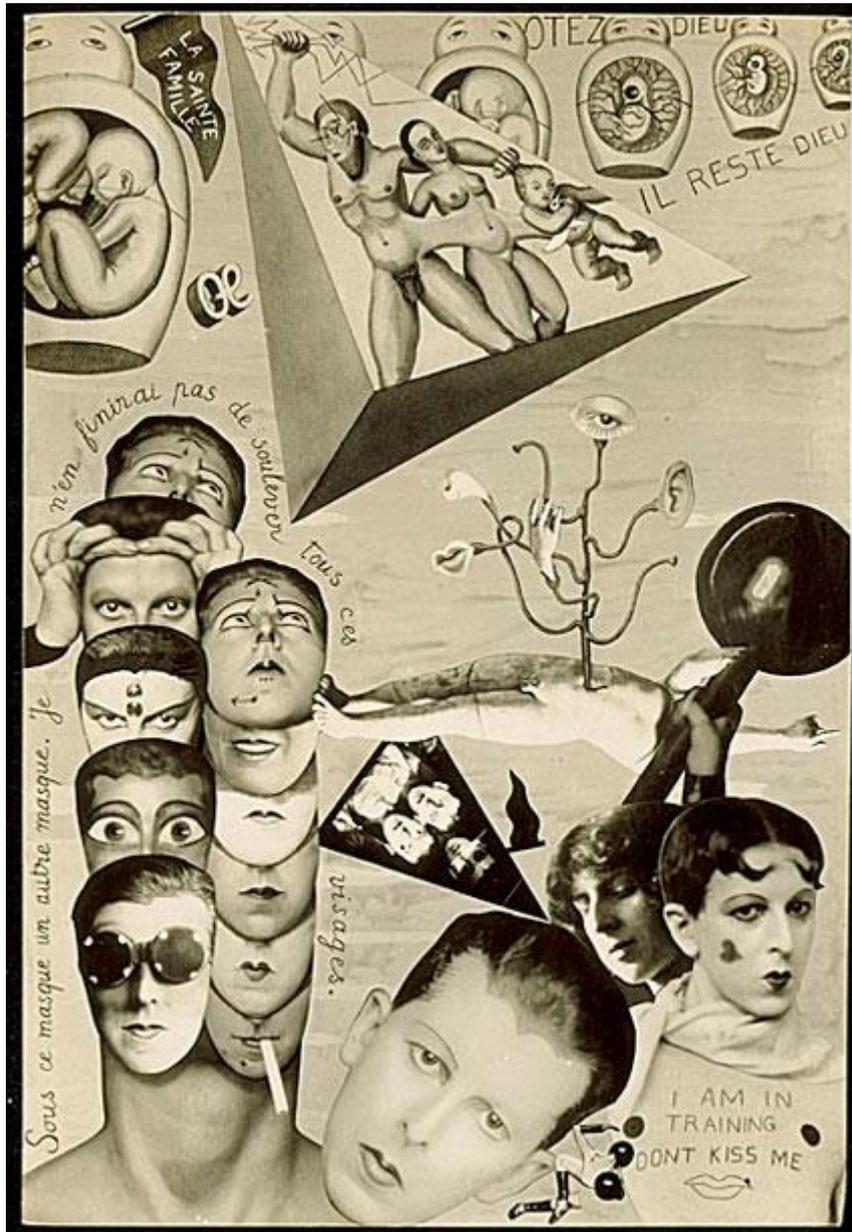


Figura 14: Fotocolagem IX *Aveux non avendus*. Fonte: *Écrits*, p.211

4.5 O espelho deformante

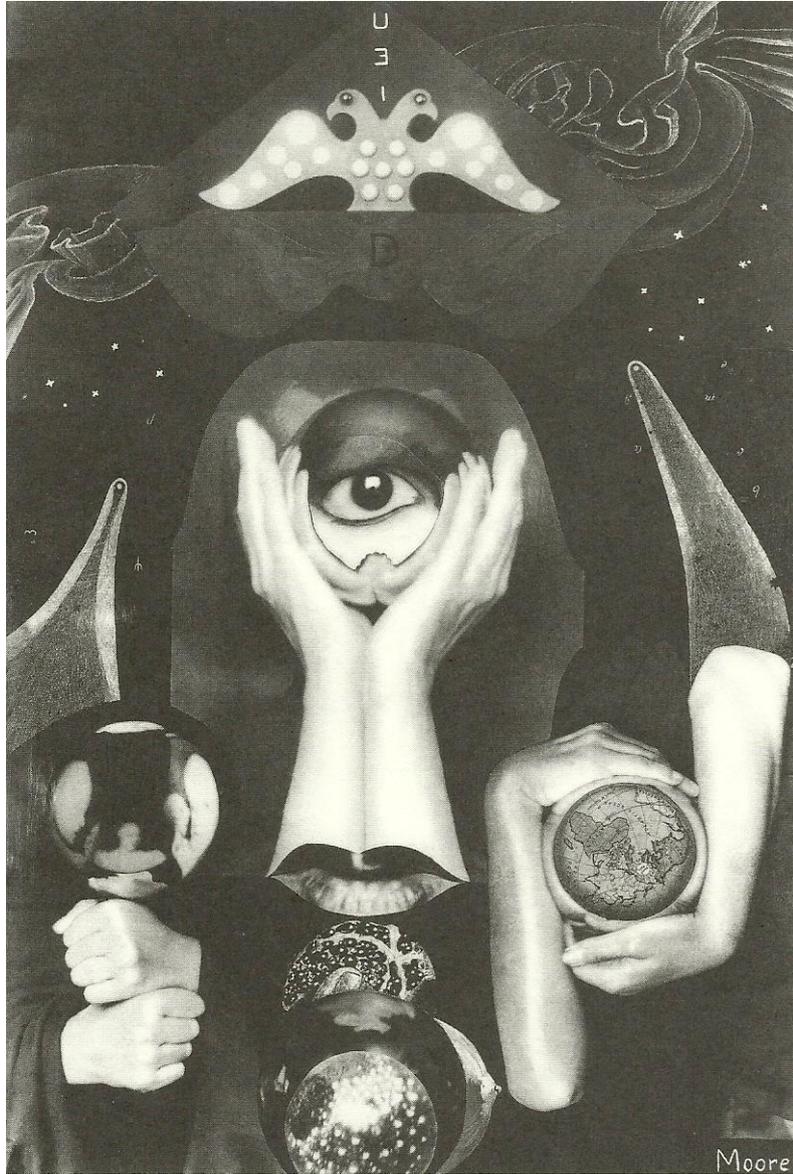


Figura 15: Fotocolagem Prólogo *Aveux non avenues*. Fonte: *Écrits*, p.01

Na fotocolagem, podemos identificar a presença de um espelho convexo na parte inferior à esquerda. Além do objeto, há partes corporais e uma disposição de acordo com uma determinada simetria, que ressalta a presença de elementos duplicados. Isto pode ser verificado pela disposição das mãos em relação à figura que se assemelha a uma ave e que ocupa a parte superior da fotomontagem. Os dois globos que ocupam os lados da imagem também reforçam esse sentimento. Dentro da esfera de vidro, à esquerda, há diversas representações que parecem remeter à própria Claude Cahun e seu autorretrato que foi publicado na revista *Bifur*. Desta vez, percebemos quatro vultos distorcidos que ocupam o interior do globo de vidro, figuras que se aproximam mais de imagens fantasmagóricas do que de seres humanos. A respeito dessa parte da fotomontagem, Shaw comenta:

However, the selves in the mirror are multiple, distorted by the reflection and divested of identifying features. Furthermore, if the viewer is meant to imagine looking in the mirror, then the hands grasping the mirror are facing the wrong direction. There is nothing straightforward about this evocation of self-contemplation²⁴¹.

Assim como a imagem do globo, que reflete múltiplas figuras distorcidas, a narrativa de *Aveux non avenues* se apresenta da mesma forma, ou seja, um sujeito cindido, que se revela apenas por reflexos parciais e muitas vezes contraditórios. O espelho em Claude Cahun, portanto, deve ser abordado como uma superfície deformante e fragmentada e não em sua característica mimética do real. Muitas vezes aparece no texto a imagem de um sujeito que se escreve apesar de si mesmo, em luta constante para apreender esses instantes fugidios:

En attendant d'y voir clair, je veux me traquer, me débattre. Qui, se sentant armé contre soi, fût-ce des mots les plus vains, qui ne s'efforceraient, ne fût-ce que de mettre en plein dans le vide?
C'est faux. C'est peu. Mais ça exerce l'oeil²⁴².

Claude Cahun faz um jogo de palavras com a expressão “mettre en plein dans le mille”, que significa acertar o centro do alvo. Ao substituir a palavra, Claude Cahun parece indicar não só o caráter vão da tarefa de encontrar a si mesma através de sua

²⁴¹ SHAW. “Narcissus and the magic mirror”. p.38. (“Entretanto, os ‘eus’ no espelho são múltiplos, distorcidos pelo reflexo e despojados de traços identificáveis. Além disso, se o espectador imagina estar olhando para o espelho, então as mãos que seguram o espelho estão voltadas para a direção errada. Não há nada direto na evocação da autoimagem”).

²⁴² CAHUN. *Aveux non avenues*, p.2. (“Até que eu veja tudo claramente, eu quero me caçar, lutar comigo mesma. Quem, sentindo-se armado contra si mesmo, seja com as mais vãs das palavras, quem não se esforçaria em mirar de cheio o vazio? É falso. É pouco. Mas exercita o olhar”).

escrita, mas ainda o caráter artificial de tal tentativa, uma vez que estará armada para sua pesquisa apenas com palavras vãs e ilusórios. A escrita torna-se, então, um exercício de se observar, que, como a autora afirma, pode ser pouco ou mesmo falso, mas trata-se de um exercício que vale o risco.

Podemos associar o olho que aparece no centro da fotocoloragem justamente com esse exercício. Esse olhar que se contempla, entretanto, encontrará apenas imagens deformantes e parciais, o que nos conduz a interessantes caminhos sobre o dispositivo do espelho e de suas conotações simbólicas.

Liliane Louvel, em seu livro *Texte / Image*, afirma: “Forcément ambigu, le miroir clos par son cadre, reste ouvert par la labilité du sujet qui s’y reflète. L’ailleurs est du possible qui peut à tout moment y surgir avant de disparaître”²⁴³. Além dessa abertura para uma outra realidade, em que o sujeito pode aparecer de diversas formas dependendo do instante, o que reforça o caráter provisório do reflexo (ao contrário da imagem fotográfica, capaz de ser fixada em definitivo), a qualidade ambígua do espelho se manifesta em seus múltiplos campos semânticos. A contradição da imagem especular aparece desde as primeiras especulações sobre este objeto na Antiguidade.

Para Platão, a imagem refletida aparece como irreal e fugidia e, como consequência, distorce a realidade do mundo material, pois não conta nem mesmo com um suporte capaz de apreender a imagem e fixá-la, permitindo sua contemplação e análise. Por outro lado, Sócrates será lembrado por evidenciar as qualidades positivas do espelho, sobretudo sua capacidade de permitir um conhecimento mais profundo da alma humana. O espelho será então aproximado do conhecimento cristalino de uma verdade interior:

C’est toujours la caution de Socrate qui est invoquée pour légitimer l’usage du miroir : témoin fidèle en lequel chacun examine son âme et lit une exhortation à la vertu, le miroir du « connais-toi toi-même » fonde une règle de vie et, à la suite des philosophes antiques, il proclame un bon amour de soi (...).²⁴⁴

O espelho realiza, então, a mediação entre o mundo exterior e o mundo interior do indivíduo que, após a contemplação de sua imagem refletida, teria acesso às virtudes

²⁴³ LOUVEL, *Texte / Image*, p.53. (“Necessariamente ambíguo, o espelho, fechado por sua moldura, permanece aberto pela volatilidade do sujeito ali refletido. O alhures é do campo do possível, que pode, a todo momento, surgir, antes de desaparecer”).

²⁴⁴ MELCHIOR-BONNET. *Histoire du miroir*, p.143. (“É sempre a caução de Sócrates que é invocada para legitimar o uso do espelho : testemunho fiel a partir do qual cada um examina sua alma e lê nela uma exortação à virtude, o espeho do « conheça-te a ti mesmo » funda uma regra de vida e, a partir dos filósofos antigos, proclama uma boa auto-estima”).

e particularidades de sua alma. O espelho é um objeto que estimula o indivíduo a buscar um comportamento moral, a corrigir suas falhas a partir do reflexo de sua imagem. O sujeito tem acesso a sua consciência através de sua imagem. Trata-se, portanto, de atravessar as aparências apresentadas pelo objeto.

O mito de Narciso representa o indivíduo que se perdeu na superfície de seu reflexo, não tendo a capacidade de distinguir entre o real e sua réplica. Foi a partir desse imaginário que Dante o representou no Purgatório entre os falsos-moedeiros, ou seja, aqueles que rompem com a divisão entre o real e o simulacro. Narciso recusa o amor de uma ninfa para se voltar a um solipsismo infinito sobre sua imagem:

Le malheur de Narcisse, dont l'histoire a été si souvent interprétée depuis Ovide, est d'avoir choisi le plus bas degré de la connaissance, celui de son reflet, et il est puni par Némésis pour avoir méprisé l'amour d'Écho, c'est-à-dire refusé cette médiation de l'autre dans la construction de soi.²⁴⁵

Já durante a Idade Média, o fascínio causado pelo espelho conduz à relação do objeto com artefatos de bruxaria. O espelho permitirá o contato não só com um mundo desconhecido, mas permitirá, ainda, a leitura do futuro. O espelho deixa de ser objeto de conhecimento interior e de confissão, e passa a ser objeto de projeção e abertura a uma realidade diversa. Através da arte da cristalomania é possível a descoberta do futuro de uma vida através da superfície do espelho. Desejos, medos e terror circulam nesse novo contexto especular.

Sabine Melchior-Bonnet relata um caso de acusação de feitiçaria durante a Idade Média, em 1321, feita contra Béatrice de Planissoles, presa por heresia, adultério e bruxaria. A inclusão de um espelho entre os objetos suspeitos encontrados com a acusada é o que nos interessa para o entendimento do mistério que recobria o objeto nesse período: “(...) deux cordons ombilicaux d'enfants, des linges souillés de sang menstruel, des graines d'encens, un miroir et un petit couteau enveloppé dans un linge de lin, des formules écrites...”²⁴⁶.

Assim, o espelho parece incorporar conceitos que representam ideologias de determinada época, sempre ampliando seu campo semântico. Nesse sentido, o

²⁴⁵ MELCHIOR-BONNET. *Histoire du miroir*, p.117. (“O infortúnio de Narciso, cuja história tem sido interpretada desde Ovídio, é ter escolhido o grau mais baixo do conhecimento, aquele de seu reflexo, e ele é punido por Nemeses por ter desprezado o amor de Eco, isto é, ter recusado a mediação do outro na construção de si mesmo”).

²⁴⁶ MELCHIOR-BONNET. *Histoire du miroir*, p.189. (“ (...) dois cordões umbilicais de crianças, tecidos sujos de sangue menstrual, sementes de incenso, um espelho e uma pequena faca enrolada em um pano de linho, fórmulas escritas... ”).

dispositivo se torna bastante recorrente nas narrativas pessoais, pois pode incorporar elementos vinculados a uma ideia mimética de imagem ou mesmo de distorção, a partir das múltiplas perspectivas que apresenta quando em relação com o indivíduo. O espaço que separa aquele que se olha em sua superfície e sua imagem refletida pode ser o lugar de representações múltiplas. A consciência que é atingida através da contemplação pode ocultar terríveis segredos. A imagem especular geralmente é associada a impulsos do inconsciente ou da imaginação, sendo que a imagem perfeita de uma individualidade raramente pode ser apreendida.

A ficção e a imaginação não se distanciam por completo da verdade individual. Sabine Melchior-Bonnet aponta este princípio:

Conscience du reflet, reflet de la conscience, l'image du miroir ne cesse d'être une illusion. Pourtant l'illusion n'est pas toujours menteuse ; elle peut même devenir un moment utile de la réalité psychique. Le miroir est le lieu d'un transfert, espace potentiel où le sujet se déguise et entre en relation avec ses fantasmes ; la fiction du miroir refuse la distinction rigide du réel et de l'imagination et permet une dialectique plus subtile du sujet.²⁴⁷

A figura do espelho inserida na narrativa permitirá à Claude Cahun novas formas de percepção dos fatos vividos, em especial da fusão dos eventos e da imaginação desencadeada por esses mesmos eventos. Tudo será organizado a partir de suas obsessões e releituras de acordo com sua mitologia pessoal. Como a autora afirma já no início de *Confidences au miroir*: “Non, ce n'est pas seulement un témoignage personnel. C'est un leitmotiv dont les miroirs sont là”²⁴⁸.

Em *Aveux non avenues*, o espelho também surge desde a primeira página: “Reparaissent la glace à main, le rouge, et la poudre aux yeux. Un point. Alinéa”²⁴⁹. É interessante notar a maneira pela qual o objeto aparece como instrumento que se confunde com a escrita e o caráter artificial, representado pela maquiagem necessária quando do impulso à escrita. É como se a autora afirmasse que o espelho auxilia na composição de seus gestos e poses, permitindo o cálculo do que deve ser captado em sua narrativa. O texto segue mesmo essa linha, pois no parágrafo seguinte a artista parece ensaiar alguns gestos, retomar algumas expressões e descrever de que maneira o

²⁴⁷ MELCHIOR-BONNET. *Histoire du miroir*, p.181. (“Consciência do reflexo, reflexo da consciência, a imagem do espelho não deixa de ser ilusão. No entanto, a ilusão nem sempre é falsa ; ela pode até mesmo se tornar por um instante útil à realidade psíquica. O espelho é o local de uma transferência, espaço potencial onde o sujeito se disfarça e entra em relação com seus fantasmas ; a ficção do espelho recusa a distinção rígida do real e da imaginação, permitindo uma dialética mais sutil do sujeito”).

²⁴⁸ CAHUN. “Confidences au miroir”. In: CAHUN. *Écrits*, p. 573. (“Não, não é apenas um testemunho pessoal. É um leitmotiv cujos espelhos estão lá”).

²⁴⁹ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.01. (“Reaparecem o espelho e a maquiagem. Ponto. Parágrafo”).

jogo irá acontecer em sua narrativa pessoal: através de uma seleção artificial e calculada.

Mas à medida que a escrita de *Aveux non avenues* avança, percebemos que o campo semântico do espelho se amplia e o jogo especular proposto em seu início começa a receber contornos mais sinistros e angustiantes. O reflexo especular nunca é um lugar de contemplação tranquilo, que possa conduzir a um autoconhecimento lúcido. Pelo contrário, as imagens que são enviadas de volta começam a apresentar um alto grau de estranheza :

Pour la première fois, les belles petites images convexes, les enluminures de l’oeil, les miniatures innocentes du monde, les faibles représentantes de l’espace, les reflets, ont cessé d’être. Ce que je vois là-dedans : cet abominable trou qui saigne, vient du temps, de moi, de l’intérieur²⁵⁰.

Portanto, à medida que Claude Cahun começa a se aprofundar em seu reflexo, na imagem que tem diante de si, acontece o desaparecimento dos contornos dos objetos, que cedem lugar ao disforme, ao vazio que, paradoxalmente, sangra. Parece ser essa a imagem de seu interior. No livro *Les perspectives dépravées – anamorphoses*, Jurgis Baltrusaitis discute longamente o truque óptico denominado de anamorfose. Para o crítico, a imagem deformada obtida através desse procedimento é o local ideal para o aparecimento dos fantasmas interiores, da liberação dos desejos mais desviantes do indivíduo que encara sua imagem assim refletida. Esse mundo de particularidades angustiantes da anamorfose é descrito pelo autor como um "um rebus, um monstro, um prodígio" .²⁵¹ É uma técnica em que as aparências se sobressaem sobre o próprio real : “Elle est un subterfuge optique où l’apparent eclipse le réel”²⁵².

Sendo o espaço criado pelo espelho um domínio de experimentações com o mundo interior, podemos destacar alguns temas recorrentes como resultado das pesquisas de Claude Cahun em relação à autoimagem refletida nesse tipo de superfície.

²⁵⁰ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.230. (“Pela primeira vez, as belas e pequenas imagens convexas, as iluminuras dos olhos, inocentes miniaturas do mundo, as delicadas representações do espaço, os reflexos, cessaram. O que eu vejo em seu interior: esse abominável buraco sangrando, vindo do tempo, de mim, de dentro”).

²⁵¹ BALTRUSAITIS. *Les perspectives dépravées – anamorphoses*, p.07 (“L’anamorphose est un rébus, un monstre, un prodige. Tout en appartenant au monde des singularités qui dans les fonds humains a toujours en un ‘cabinet’ et un refuge, elle en déborde souvent le cadre hermétique”).

²⁵² BALTRUSAITIS. *Les perspectives dépravées – anamorphoses*, p.07. (“Ela é um subterfúgio ótico, no qual a aparência eclipsa o real”).



Figura 16 : Fotocolagem II *Aveux non avenues*. Fonte : *Écrits*, 205

Na fotocolagem que ilustra o capítulo II (Fig.16), vemos de que maneira Claude Cahun cria estranhamento a partir de superfícies reflexivas. Na parte inferior, um olho reflete (ou revela) uma figura ameaçadora, uma espécie de duplo visual da artista. O espelho se torna, então, espaço de dissociação e ruptura. Essa ruptura se estende a um conflito entre pensamento e corpo: “Elle [la pensée] amène ce corps rétif devant son reflet, l’y retient; affecte la surprise et de ne pas d’abord le reconnaître, le critique, le juge – le juge indigne d’elle – l’endort enfin comme un gardien pour s’échapper de cette sordide prison”²⁵³. A partir do reflexo, portanto, o pensamento percebe o corpo como um elemento dissociado e passa a julgá-lo sórdido, comparável a uma prisão da qual precisa fugir.

Além desse fator, há ainda uma proliferação de partes corporais na fotocolagem, uma representação recorrente nas representações surrealistas. As partes corporais, desprovidas de suas funções cotidianas, são causa de um *dépaysement* (estranhamento), no sentido que discutimos no capítulo terceiro desta pesquisa. É esse o aspecto ressaltado pelo crítico Guillaume Le Gall quando afirma que “le détail a pour effet d’hypertrophier le réel, et ainsi, à force d’objectivité, de conférer aux objets une dimension inquiétante”²⁵⁴. É como se Claude Cahun percebesse a dimensão de estranhamento de seu próprio corpo identificando-o como pertencente a outro. É a partir do detalhe que há a possibilidade dessa via.

No livro *Petite anatomie de l’image*, Hans Bellmer nos fornece uma desconcertante explicação desse fenômeno:

L’essentiel à retenir du monstrueux dictionnaire des analogies-antagonismes qu’est le dictionnaire de l’image, c’est que tel détail, telle jambe, n’est perceptible, accessible à la mémoire et disponible, bref, n’est RÉEL, que si le désir ne le prend pas fatalement pour une jambe. L’objet identique à lui-même reste sans réalité²⁵⁵.

Portanto, para que determinada fração corporal se torne perceptível e “real” é necessário desvinculá-la de sua função subalterna no sistema anatômico. É preciso que

²⁵³ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.92. (“Ele [o pensamento] conduz esse corpo recalcitrante diante de seu reflexo, prendendo-o ali; simula surpresa e finge não o reconhecer à primeira vista; ele o critica e o julga – julga o corpo desmerecedor dele – finalmente o faz dormir como um guardião para que possa escapar dessa sórdida prisão”).

²⁵⁴ LE GALL. “Voir est un acte”, p.221. (“O detalhe tem como efeito hipertrofiar o real e, assim, por sua objetividade, conferir aos objetos uma dimensão inquietante”).

²⁵⁵ BELLMER. *Petite anatomie de l’image*, p.41. (“O essencial a ser lembrado do monstruoso dicionário das analogias-antagonismos, que é o dicionário da imagem, é que tal detalhe, tal perna, só é perceptível, acessível à memória e disponível, em suma, só é REAL, quando o desejo não a toma fatalmente como uma perna. O objeto idêntico a ele mesmo permanece sem realidade”).

seja desligada de uma hierarquia para que assuma sua parcela de identidade única. É nesse sentido que Claude Cahun percebe seu corpo como Outro.

No centro da fotocoloragem há uma mão que parece segurar um espelho. A imagem refletida, entretanto, não nos envia um rosto em sua completude, mas apenas um olhar misterioso e inquisidor. Uma mão aparece dentro do círculo, invertida, como um reflexo da primeira mão e segurando um segundo espelho que, ao invés de formar um reflexo, encobre o resto da face.

As imagens refletidas possibilitam à artista o acesso a outras realidades, mais próximas de seu mundo interior. É através dessas imagens que Claude Cahun parece assumir a multiplicidade de suas representações, inclusive do duplo, como destacamos.

4.6 Retorno ao retrato de Infância

Partir da fotografia de infância em uma narrativa pessoal significa, a princípio, a tentativa de interpretação de sua própria história e, para o leitor, constitui em uma espécie de documento histórico, que atesta a existência do autor. A crítica Sylvie Jopeak identifica na fotografia de infância essa dupla função:

Conférant au projet autobiographique une garantie d'authenticité, la photographie d'enfance est d'un côté un document historique à destination du lecteur, et de l'autre un document intime qui assure pour l'auteur le rôle d'un objet transitionnel entre lui-même et son passé. La photographie d'enfance joue un double rôle en rendant présente l'image de l'enfant et en l'éloignant dans le même temps²⁵⁶.

Além desse fato, esse tipo de fotografia situa o indivíduo em uma história familiar, gera laços com outras personagens e possibilita a criação de sentidos em relação aquele núcleo de pessoas. Nesse sentido, a fotografia de infância seria peça fundamental na história individual, pois é ela que demonstra alguns pontos da origem dessa história.

Essa fotografia também vincula o sujeito ao seu passado, possibilitando a ele retratar alguns momentos de sua vida através da lembrança sugerida pela imagem

²⁵⁶ JOPECK. *La photographie et l'(auto)biographie*, p.45. (“Conferindo ao projeto autobiográfico uma garantia de autenticidade, a fotografia de infância é, de um lado, um documento histórico destinado ao leitor e, de outro lado, um documento íntimo que assegura ao autor o papel de um objeto de transição entre ele mesmo e seu passado. A fotografia de infância tem o duplo papel de tornar presente a imagem da infância e de afastar ao mesmo tempo”).

fotográfica. Entretanto, apenas uma fotografia não é capaz de nos mostrar de fato quem fomos naquele período. Ao nos lembrarmos de algum fato sugerido pela imagem fotográfica acontece uma relação entre o que nos tornamos e o que fomos naquele instante, tentando criar um sentido a partir de nossa situação presente. É nesse sentido que Annette Kuhn afirma:

What I am saying is: memories evoked by a photo do not simply spring out of the image itself, but are generated in an intertext of discourses that shift between past and present, spectator and image, and between all these and cultural contexts, historical moments²⁵⁷.

Assim, o retrato de infância seria apenas um traço que apontaria para vários sentidos possíveis, dependendo da rede intertextual na qual está inserido. Podemos perceber de que maneira esse processo acontece na fotomontagem I (Fig.18) que acompanha o primeiro capítulo de *Aveux non avenues*. Diversos elementos foram inseridos na imagem e não guardam relação com a infância da artista ou com a história de sua família, mas sim com diferentes momentos de sua vida. Na verdade, muitos desses elementos parecem guardar uma relação mais estreita com a estética da artista.

Tem-se a impressão de que o retrato de infância da artista foi apenas um ponto de partida para que Claude Cahun elencasse seu repertório pessoal de influências e obsessões. As ligações estabelecidas não dizem respeito apenas a uma situação familiar, um sentimento de pertencimento a um núcleo de pessoas como destacamos no início, mas serve como pesquisa sobre quem ela se tornou no momento da redação de *Aveux non avenues*, mesmo que de maneira fragmentada.

Annette Kuhn destaca esse aspecto: “The struggle is now, the past is made in the present. Family photographs may affect to show us our past, but what we do with them – how we use them – is really about today, not yesterday”²⁵⁸. Assim, uma fotografia de infância funciona como uma dialética entre passado e presente, sendo que esse último parece ter uma maior influência sobre como percebemos a imagem fotográfica. Na verdade, entre o espectador e a fotografia pode-se abrir um espaço de terríveis devaneios:

²⁵⁷ KUHN. “Remembrance”, p.472. (“O que estou dizendo é: memórias evocadas por uma foto não brotam apenas dela, mas são geradas por um intertexto de discursos que se deslocam entre passado e presente, espectador e imagem, e entre todos estes e contextos culturais, momentos históricos”).

²⁵⁸ KUHN. “Remembrance”, p.475. (“A batalha é agora, o passado é feito no presente. Fotografias de família podem ter influência ao mostrar-nos nosso passado, mas o que fazemos com ele – como o usamos – é sobre o hoje e não o ontem”).

A distância que está no centro da fotografia, por mais reduzida que seja, é portanto um abismo. Todos os poderes do imaginário conseguem nela se alojar. Ela permite todas as perturbações, todos os desvarios, todas as inquietações²⁵⁹.

Philippe Dubois destaca outra possibilidade aberta em nossos devaneios, dessa vez por um viés mais perturbador. Foi por esta via que Walter Benjamin fez a leitura de um retrato de Kafka quando este era ainda criança. O crítico alemão identificou naquela imagem a melancolia que Kafka carregava desde a infância. Na imagem descrita por Benjamin há ainda um fator que contribui para a composição da imagem: os aparatos decorativos que estavam presentes nos ateliês para compor cenas fotográficas e auxiliar a imobilidade do modelo durante o tempo de exposição para captação de sua imagem pelo aparelho fotográfico.

Walter Benjamin comenta a passagem do retrato pintado em miniatura para o retrato fotográfico, descrevendo algumas dessas primeiras imagens que se adaptavam às técnicas limitadas do aparelho fotográfico. Exigia-se do modelo um longo período de exposição, o que repercutia nos elementos que constituíam aquelas imagens. O crítico aponta a preferência por locais isolados em que a perturbação de distrações exteriores pudesse ser evitada ao máximo, como era o caso de cemitérios. Logo esses locais foram substituídos por ateliês profissionais, em que objetos foram adaptados para suportar a imobilidade do sujeito, como colunas em estilos antigos, longas cortinas para evitar a interferência luminosa ou, ainda, tapetes que possuíam a finalidade de compor essa exótica ambientação. Como afirma Benjamin:

Foi nessa época que apareceram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono, que nos é evocada, de modo tão comovente, por um retrato infantil de Kafka²⁶⁰.

O retrato apresenta o autor tcheco, por volta de seus seis anos de idade, em um jardim de inverno, segurando um enorme chapéu usado pelos espanhóis. Mas em meio a esse lugar saturado de objetos, o que se destaca para Walter Benjamin seria o olhar triste do modelo: “O menino teria desaparecido neste quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles”²⁶¹.

²⁵⁹ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p.93.

²⁶⁰ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p.98.

²⁶¹ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p.98.

A fotografia do jovem Kafka remete Walter Benjamin ao que o escritor tcheco se tornaria mais tarde, ou seja, o escritor das angústias e perplexidades da humanidade em meio a um ambiente saturado de símbolos que escapam ao simples entendimento. O crítico alemão busca na criança as características do que Kafka se tornaria anos mais tarde, fazendo coincidir as duas imagens.

As primeiras imagens fotográficas passaram a compor o álbum familiar, com seus modelos e histórias, que contavam a tradição da família. Este contexto parece ter servido a Claude Cahun para situar o inventário de suas memórias, recoberto por obsessões e angústias pessoais características do estilo da autora.

Na segunda fotomontagem (Fig.18) inserida em *Aveux non avenues*, podemos ver uma imagem fotográfica bastante semelhante a que foi descrita por Benjamin de Franz Kafka. Trata-se de uma fotografia de Claude Cahun ainda criança (Fig.17), aproximadamente com a mesma idade de Kafka na foto, recoberta com alguns elementos que apontam para uma representação simbólica: a criança está vestida com uma fantasia e segura uma maçã.



Figura 17: Retrato de infância de Claude Cahun (1900).

Fonte: *L'exotisme intérieur*, p.507.

A fotografia parece sugerir uma oscilação entre dois polos distintos: a pureza associada à figura da criança e a maçã, símbolo da tentação do pecado original. Claude Cahun parece ter escolhido essa fotografia por acreditar que ela representa o ponto de partida de sua estética.

Essa imagem da criança é bastante representativa por aparecer em destaque na fotocolagem que realmente inicia suas narrativas (considerando que a primeira fotomontagem está vinculada ao prólogo de *Aveux non avenues*) e por ser a única de todas as imagens fotográficas manipuladas ao longo do livro que apresenta Claude Cahun ainda criança. É como se a artista, ao manipular essa fotografia em meio a outros elementos, efetuasse um reagenciamento de sua história pessoal. Dessa forma, devemos entender em que medida a leitura dessa imagem de infância da pequena Claude Cahun participa do jogo de referências criado pela artista ao longo de *Aveux non avenues*. Devemos nos atentar também para o fato de que a artista aparece fantasiada, já apontando para o caráter de encenação de tal fotografia de infância e, em última instância, da própria narrativa de *Aveux non avenues*.

Podemos identificar nos elementos que compõem a fotomontagem (Fig.18) algumas das obsessões da artista e a maneira pela qual elas afetam seu relato pessoal. Na fotocolagem há a imagem, por exemplo, de um autor que influenciou sua escrita em diferentes momentos de sua produção. Trata-se de Oscar Wilde, ao lado esquerdo das fotografias de gatos.



Figura 18: Fotocolagem I *Aveux non avenues*. Fonte: *Écrits*, p.181.

Oscar Wilde influenciou a artista pelo refinamento estético e sofisticação de humor, além de seu famoso processo por sua homossexualidade. Não por acaso, também há na imagem, um retrato do amante do escritor inglês que foi condenado nesta mesma acusação, Daniel Douglas. Este aparece com uma faca ao lado de sua imagem, como se houvesse sido apunhalado pelas costas.

Logo acima do retrato de Daniel Douglas, há a reprodução de uma fotografia de Bob, o pescador da Ilha de Jersey, com o qual a artista manteve um romance em determinado momento de sua vida.

Abaixo da fotografia de Daniel Douglas, ainda vemos duas figuras recorrentes na obra *Aveux non avenues*. Trata-se, no primeiro caso, da artista fantasiada de *Elle*, personagem que Claude Cahun representou em sua época de aproximação do teatro de vanguarda nos anos de 1920. Essa imagem aparece duplicada, sendo reproduzida em miniatura logo abaixo. Esse mesmo procedimento ocorre com a fotografia do gato que aparece ao lado, sugerindo a presença de duplos.

Outros elementos são inseridos na fotocollagem e dizem respeito ao polimorfismo de Claude Cahun, como discutimos anteriormente. Na parte superior direita da fotocollagem uma máscara como aquelas utilizadas no teatro japonês. Uma boneca com roupa de marinheiro está posicionada ao lado da artista fantasiada de *Elle*. Além de a boneca ser uma figura privilegiada por Claude Cahun, como já dissemos anteriormente nesta tese, o fato de ela estar vestida de marinheiro ainda sugere outro tema recorrente em *Aveux non avenues*: a subversão dos gêneros.

A presença de Suzanne Malherbe também é sugerida através de um desenho realizado pela artista nos anos de 1920, situado diante do retrato de Daniel Douglas. Malherbe costumava produzir cartazes de peças teatrais, ilustrações de moda ou para livros.

Em relação às fotografias de gato que aparecem na fotocollagem, o felino é associado ao espelho em determinada passagem de *Aveux non avenues*: “Un chat est plus curieux que toi: il avance la patte, rencontre l'étrange vitre sans fissure, s'y agace la griffe, vérifie la correspondance des images – et va flairer l'envers du miroir”²⁶². Portanto, o gato faz referência ao “outro lado do espelho”, seu inverso. Uma figura curiosa que testa as correspondências das imagens e verifica seu outro lado.

²⁶² CAHUN. *Aveux non avenues*, p.225. (“Um gato é mais curioso que você: ele avança a pata, encontra o estranho vidro sem fissura, afia as garras, verifica a correspondência das imagens – e vai farejar atrás do espelho”).

Para a crítica Catherine Baron, a infância também está vinculada ao polimorfismo: “Alors que les figures de l’acteur de du double relevaient du domaine de l’invention, celle de l’enfant renvoie au passé. Il ne s’agit pas nécessairement du passé réel de la narratrice, mais d’une idée d’enfance, un “avant” de l’âge adulte”²⁶³.

Diferentemente do polimorfismo ligado às figuras do ator ou do duplo, a infância nos conduz a um passado, verdadeiro ou não. O que importa é a ideia que Claude Cahun faz desse período de sua vida. Destacamos uma passagem referente à infância em *Aveux non avenues*:

Dieu s’était embrumé, avait disparu de son ciel; sa volonté débilitee laissant le champ libre au hasard de l’instinct; les objets n’avaient plus qu’une forme, une couleur et un toucher de rêve; ils avaient perdu leur empire; ils n’étaient plus stable, solides ni réels. Et l’enfant commença de se confondre parmi leur trouble et de s’indéfinir.²⁶⁴

O primeiro ponto a ser destacado diz respeito à “vontade debilitada”, que deixa o campo livre para a atuação do acaso, e que pode nos remeter à epígrafe do capítulo: “A sept ans je cherchais déjà sans le savoir, avec la hardiesse stratégique et l’impuissance motrice qui me caractérisent, l’aventure sentimentale”²⁶⁵. A idade parece corresponder à da Claude Cahun criança que foi utilizada na fotocoloragem. No trecho também percebemos que os objetos parecem perder sua concretude, recebendo contornos oníricos. Claude Cahun recusa a aceitação de formas estáveis, acabando mesmo por se indefinir.

Essas são características que podemos encontrar em *Aveux non avenues*, na Claude Cahun que empreende suas narrativas. Sua memória funciona, portanto, como matéria de autoinvenção, tanto no que diz respeito ao seu presente, quanto ao seu passado.

²⁶³ BARON. “Le polymorphisme de Claude Cahun ou laisser parler l’autre en soi”, p.154. (“Enquanto as figuras do ator e do duplo diziam respeito ao domínio da invenção, a da infância remete ao passado. Não se trata necessariamente do passado real da narradora, mas de uma ideia de infância, um “antes” da vida adulta”).

²⁶⁴ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.18. (“Deus estava encoberto pela bruma, havia desaparecido de seu céu; sua vontade debilitada deixou o campo livre para o acaso do instinto; os objetos não tinham mais que uma forma, uma cor e um sentimento de sonho; eles haviam perdido seu império; eles não eram mais estáveis, sólidos, nem reais. E a criança começou a se confundir com sua desordem e a se indefinir”).

²⁶⁵ CAHUN. *Aveux non avenues*, p.03. (“Aos sete anos eu já procurava sem saber, com a astúcia estratégica e a impotência motriz que me caracterizam, a aventura sentimental”).

Conclusão

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a obra de Claude Cahun a partir da abordagem de dois gêneros: a autobiografia e o autorretrato. No domínio visual, a artista se arriscou na fotografia e nas fotocollagens. Mas um tema recorrente emerge dessa produção: a pesquisa com a autoimagem e a constante reinvenção de si.

Nossa hipótese de trabalho consistiu na análise do polimorfismo em Claude Cahun, ou seja, quais os procedimentos empregados em sua obra, tanto textual quanto visual, que possibilitavam à artista seu jogo com a autoimagem. Alguns temas apareciam como recorrentes, como o espelho, a androginia ou a máscara. Ao longo da pesquisa, percebemos que esse procedimento não se restringia ao domínio artístico, estendendo-se para sua própria vida cotidiana. Partimos então em busca de alguns dados biográficos que pudessem nos fornecer pistas para o início de nossa abordagem.

O recurso de subverter histórias consagradas pela tradição aparece em toda a sua obra. Esses dados foram discutidos no item “A constituição de uma mitologia pessoal”, no qual partimos de uma carta inserida em *Aveux non avenues* para seguir o processo de formação dessa mitologia. Cotejamos algumas dessas referências mitológicas com outras que aparecem na autobiografia inacabada *Confidences au miroir*. Concluímos ser esse um procedimento recorrente nas narrativas de memórias de Claude Cahun. Na autobiografia inacabada *Confidences au miroir*, percebemos que os traços mais característicos dos mitos são preservados, já que servem como forma de identificação da personagem com uma pessoa real. Por outro lado, em *Aveux non avenues* há uma subversão da história tradicional relacionada ao mito em favor de reivindicações mais contemporâneas da artista

Ao iniciarmos a pesquisa relativa aos aspectos autobiográficos presentes no livro *Aveux non avenues*, o problema inicial foi determinar qual teoria autobiográfica utilizar para abordar tal obra. Cada trecho do livro revela uma espécie de identidade instantânea, em que ao leitor é permitido apenas vislumbres da autora. O paradoxo de Claude Cahun se constrói sobre um jogo de mostrar / esconder, no qual a autora denuncia a todo instante seu caráter artificial. Concluímos ser o mito de Narciso e o espelho elementos que contribuem para a construção de sua narrativa de si. Entretanto, tais figuras, por apresentarem um amplo domínio semântico em *Aveux non avenues*, apenas refletem o polimorfismo da autora. Narciso, através das múltiplas releituras de sua

história e, o espelho, por se apresentar como artifício para que a autora calcule os seus gestos ou como elemento que dissocia a imagem da artista. Tais procedimentos criam um sentimento de instabilidade do eu presente na narrativa.

Andrea Oberhuber destaca algumas características de *Aveux non avenues* que contribuem para o sentimento de ilegitimidade associado ao livro: a posição instável do eu e a subversão do discurso autobiográfico pela fragmentação formal e das ideias, seriam algumas delas. Nesse contexto, escolhemos, como ponto de partida, a teoria do “autorretrato literário”, como foi definida por Michel Beaujour. Para o crítico, o autorretrato literário revela ao leitor o *quem sou* do autor, diferentemente de uma autobiografia tradicional, em que uma personalidade descreve as etapas de sua vida, mostrando como chegou naquele ponto do qual escreve. O *quem sou* do autorretrato se mistura ao próprio processo de escrita, de um sujeito que pode ser levado pela sua imaginação. Beaujour também fala em uma queda em um espaço informe e desorientador, sem garantias²⁶⁶, e parece ser essa a definição ideal para descrever a pesquisa do “eu” *Aveux non avenues*. Claude Cahun desenvolve uma constante metamorfose nesses escritos, repletos de duplos e reflexos, em que sua pesquisa individual, por vezes, a conduz a encontrar esse informe de que nos fala Beaujour.

Também nesse momento de nossa pesquisa, lançamos mão da definição de biografema, definido por Barthes. Para o crítico, os biografemas são traços que emergem na memória do autor, sem uma significação que possa conceber um sentido para sua narrativa e sem que sejam revestidos de valores aparentes. São como átomos dispersos. Essa ideia nos pareceu adequada apenas até certo ponto. De fato, a narrativa de Claude Cahun se assemelha aos átomos dispersos de que fala Barthes, em que cada aforismo, cada parágrafo de *Aveux non avenues* aparece como um cálculo para causar um efeito no leitor. Dessa forma, as duas teorias pareceram adequadas para abordar diferentes aspectos da narrativa de *Aveux non avenues*.

Essa perspectiva foi confirmada através do trecho de uma carta em que Claude Cahun escreve a Charles-Henri Barbier. Nessa carta, a artista comenta sobre o que a atrai na narrativa de *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand. Claude Cahun diz ser exatamente a poesia, antídoto para a historicidade. Portanto, não importa se o episódio aconteceu ou não em sua vida, mas sim que a imagem poética seja impactante, ampliada, e seja *relacionada* a ela. Essa foi nossa conclusão nessa etapa da pesquisa.

²⁶⁶ BEAUJOUR. *Miroirs d'encre*, p.341. “L'autoportrait s'écrit à partir d'une chute dans l'espace informe et désorienté que creuse la perte d'une assurance”.

É do período de resistência na ilha de Jersey que aparece um relatório nazista comentando sobre uma busca na casa de Suzanne Malherbe e Claude Cahun. Segundo o relato, foram encontrados naquele lugar objetos revoltantes, tais como pinturas cubistas, fotografias das artistas nuas e praticando subversões sexuais, bem como Claude Cahun com os cabelos completamente raspados. Para nossa pesquisa, esse dado foi importante para confirmar que, para Claude Cahun, parecia não haver uma distinção clara entre os domínios da vida particular e da arte. Ambas as instâncias se confundem.

No que diz respeito às fotocollagens, essas parecem ser o procedimento visual adequado para acompanhar o ritmo da narrativa textual, marcado pela fragmentação e heterogeneidade. As fotocollagens apresentam diversos níveis de leitura, possuindo elementos que direcionam a interpretação em sentidos opostos. Além desse fato, concluímos que essa definição se alinha à ideia de identidade presente em *Aveux non avenues*: heterogênea e resistente a uma leitura global, que tente apreender um sentido único.

No item “A técnica fotográfica na investigação do corpo-máquina” discutimos os procedimentos utilizados pelos dadaístas berlinenses e que poderiam ser aproximados das fotocollagens de Claude Cahun. Nesse contexto, o livro *Surrealist collage in text and image*, de Elza Adamowicz, foi de grande importância.

Os avanços técnicos no campo da ciência foram incorporados tanto na arte surrealista quanto na dadaísta. Assim, Claude Cahun utiliza uma imagem de raio-x em uma de suas fotocollagens, o que nos conduziu ao questionamento sobre a particularidade dessa inserção em *Aveux non avenues*. Concluímos que Claude Cahun utiliza esse procedimento para investigação de seu próprio corpo por meio da colagem, capaz de revelar imagens angustiantes e assustadoras ao aproximar elementos incongruentes. Esse fato nos levou à pesquisa das colagens surrealistas, destacando-se a figura de Max Ernst. Chegamos à conclusão de que vários procedimentos utilizados pelos surrealistas estavam presentes nas fotocollagens de *Aveux non avenues*, tais como a presença constante de figuras de mãos ou a aproximação de elementos incongruentes como forma de obter a irrupção do irracional. A diferença entre os surrealistas e Claude Cahun é que a artista fizera de si mesma quase que exclusivamente o objeto de suas pesquisas. Assim, o efeito de *dépaysement* geralmente está associado às suas partes corporais o que conduz a autora a questionar o estatuto de seu próprio corpo. Este geralmente aparece de forma fragmentada, revelando imagens de um mundo interior associado a figuras monstruosas.

Na verdade, a fotocolagem, ao invés de clarear algumas passagens textuais, ela reforça o jogo de Claude Cahun de mostrar / esconder determinados aspectos de sua identidade. Adamowicz destacou o poder de sugestão que pode emanar de um autorretrato constituído a partir da fotocolagem. A crítica destaca que o meio possui um caráter paradoxal, pois, se por um lado, a fotografia contribui com sua carga indicial, reforçando o efeito de real da imagem, por outro lado, o livre agenciamento dos elementos que constituem a fotocolagem pode gerar aproximações inesperadas e repletas de sentidos obscuros.

No que concerne às fotocolagens de *Aveux non avenues*, vemos emergir das imagens corpos mutilados e monstros híbridos, figuras que coabitam o espaço na parte ilustrada do livro. Mas são os elementos que sugerem a multiplicidade das manifestações de sua identidade os temas mais recorrentes das fotocolagens, como, por exemplo, a máscara, o espelho ou o andrógino. Associamos esses elementos à ideia de polimorfismo, ou seja, as várias formas pelas quais uma identidade manifesta suas diferentes dimensões. A preferência da artista por esses objetos limiares é notável.

Notamos, ainda, em três das fotocolagens inseridas em *Aveux non avenues* a presença sinistra e ameaçadora de uma espécie de duplo da artista. Trata-se de figura semelhante àquela que aparece em seu único autorretrato fotográfico publicado em vida, intitulado *Frontières humaines*. O título escolhido para a fotografia é bastante sugestivo, pois a figura retratada realmente evoca o estranho. Esse efeito é proporcionado pelo alongamento de sua cabeça, obtido através de um truque ótico. Os espelhos deformantes ocupam um lugar de destaque em *Aveux non avenues*.

Esse fato nos conduziu à pesquisa das diferentes conotações simbólicas que o espelho recebeu em momentos históricos distintos. Nessa etapa da pesquisa, utilizamos como subsídio o livro *Histoire du miroir*, de Melchior-Bonnet. Os espelhos que aparecem como referência em *Aveux non avenues* são os que revelam dimensões escondidas e ameaçadoras do interior da artista. Assim, buscamos fontes que comentassem sobre a anamorfose, truque ótico obtido através de jogos especulares que deformam o reflexo. Baltrusaitis, por exemplo, comenta que a anamorfose é um subterfúgio ótico onde a aparência eclipsa o real²⁶⁷. Os espelhos em *Aveux non avenues* possuem um caráter alucinatório, capaz de desencadear os medos mais profundos daquele que contempla o espelho oblíquo. Diante de uma imagem distorcida o indivíduo

²⁶⁷ BALTRUSAITIS. *Les perspectives dépravées*, p.07. “Elle est un subterfuge optique où l’apparent eclipse le réel”.

pode ser lançado a um espaço de desorientação e vertigem. Concluimos que esse é o tipo de reflexo mais presente em *Aveux non avenues*, ou seja, aquele que deforma a imagem e abre um espaço de indefinições.

Além do espelho, outros elementos são utilizados em *Aveux non avenues* para indicar esses espaços de indefinições, como por exemplo: a máscara, o duplo e a figura do ator. A crítica Catherine Baron identificou, nesses recursos, as figuras que convidam Claude Cahun ao jogo de metamorfoses com a autoimagem. Será esse polimorfismo que permitirá à autora o questionamento de sua identidade e a representação de suas diversas facetas.

No que diz respeito à figura do ator, pesquisamos o período em que Claude Cahun esteve associada a grupos teatrais de vanguarda, tais como *Plateau*. A artista participou de três peças nessa época. A pesquisa desse momento da vida de Claude Cahun serviu também para apresentarmos mais alguns dados de sua vida. No que concerne à estética desse teatro de vanguarda, podemos destacar sua característica antinaturalista, que reforçava o caráter artificial das representações. A figura do ator lembrava a de um autômato. Este aparece tanto nas fotocolagens, quanto na parte textual de *Aveux non avenues*. Segundo a crítica Miranda Welby-Everard, o autômato representa a possibilidade de uma espécie de zona de transição entre a ausência de movimento e a iminência de iniciá-lo, além de confundir nossa percepção de que se trataria ou não de um objeto animado.

Essa ideia nos conduziu à estética de Hans Bellmer. O artista alemão ficou conhecido por seus experimentos artísticos relacionados à sua principal obra: sua *poupée*. Esse objeto articulado servia como suporte para que Hans Bellmer pudesse expressar seus mais obscuros desejos. Discutimos algumas de suas ideias expressas no livro *Petite anatomie de l'image*. Para o artista, o corpo fragmentado e articulado permite uma percepção “real” da identidade daquele elemento. É como se, para citar um exemplo do próprio Hans Bellmer, uma perna só adquirisse sua dimensão real quando desvinculada de uma função subalterna no corpo humano. Essa concepção se alinha ao conceito de *dépaysement* tal como foi proposto pelo surrealismo. Identificamos nas fotocolagens de *Aveux non avenues*, procedimentos muito próximos ao do surrealista alemão.

Concluimos que a discussão das fotocolagens nesse contexto foi apropriada, conduzindo-nos a novos questionamentos. A diferença em relação à Claude Cahun é que a artista fez de seu próprio corpo o campo propício para os experimentos de seu

imaginário. Notamos ser essa uma das maneiras em que Claude Cahun utiliza seu próprio corpo fragmentado, através da fotocoloragem, para também ter acesso a novas zonas de indefinições quanto à sua identidade.

A figura de Narciso aparece como recorrente em *Aveux non avenues*. Discutimos o mito no capítulo dedicado ao autorretrato, quando, seguindo o esquema proposto por Yves Calmégane, situamos o gênero entre duas personagens mitológicas: Narciso e Mársias. Este último foi esfolado (“écorché”) vivo após desafiar o deus Apolo para um duelo. O crítico francês propõe uma aproximação do autorretrato com essa história na medida em que o pintor, ao se representar em uma imagem, revela suas angústias interiores. É como se a pele fosse uma fronteira entre o mundo interior do artista e o mundo exterior. Como destacamos anteriormente, nas fotocoloragens de Claude Cahun prevalecem suas representações interiores, um mundo de constante estranhamento e angústia. Por outro lado, a leitura que Calmégane faz do mito de Narciso leva em conta seu aspecto de *chercheur d'identité*, ou seja, de um mito que buscava encontrar sua identidade. Em Claude Cahun, tal mito é recorrente e seus desvios de leitura são múltiplos. Concluimos que isso se deve ao fato de a artista se apresentar em constante metamorfose.

No que diz respeito à recepção crítica da obra de Claude Cahun, diversos são os estudos que discutem a questão da representação do gênero na obra da artista. Podemos citar, apenas a título de exemplo, os artigos “The equivocal ‘I’: Claude Cahun as a lesbian subject”, de Abigail Solomon-Godeau e “L’imaginaire féminin dans *Heroïnes* de Claude Cahun”, de Alexandra Arvisais. Como citamos anteriormente, a androginia aparece como uma espécie de resistência a classificações. Outro fato a ser destacado é a presença de jogos de mascarada em suas fotografias, fotocoloragens e na parte textual de *Aveux non avenues*. O ensaio de Joan Rivière, “A feminilidade como máscara”, é bastante citado quando se trata da análise dessa parcela da obra de Claude Cahun. Talvez esses fatores, aliados ao constante questionamento do “eu”, expliquem a apropriação por parte de uma crítica feminista da obra da artista.

Não podemos deixar de citar os desdobramentos de sua arte na contemporaneidade. Artistas como Cindy Sherman ou Sophie Calle são, por vezes, associadas à obra de Claude Cahun. Um ensaio que se apresenta como um interessante ponto de partida seria o “In or out of the picture. Claude Cahun and Cindy Sherman”, de Katy Kline.

Por todo esse percurso, consideramos que o objetivo da pesquisa foi atingido. Tivemos possibilidade de demonstrar de que maneira ocorre o jogo de mostrar / esconder do sujeito cahuniano. Além desse fato, destacamos alguns elementos que possibilitam, por abrir um espaço de indefinições, o polimorfismo em sua obra. Acreditamos, ainda, que por apresentar alguns dados biográficos da artista, bem como discutir o livro *Aveux non avenues*, essa pesquisa possa contribuir para a divulgação da obra de Claude Cahun nos estudos literários brasileiros. Claude Cahun se apresenta como uma típica representante do espírito das vanguardas, incorporando diversos de seus recursos em sua obra. Entretanto, ao direcionar esses recursos para a pesquisa da autoimagem, a artista criou uma complexa narrativa de si que coloca em questão a própria representação do sujeito.

Referências bibliográficas

- ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist collage in text and image*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- ADES, Dawn. *Photomontage*. Londres: Thames and Hudson, 1986.
- ARAGON, Louis. *Écrits sur l'art modern*. Paris: Flammarion, 1981.
- ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível – ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ARBEX, Márcia. “Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem”. In: RAVETTI (Org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE, 2002. p.207-226.
- ARBEX, Márcia. “A beleza convulsiva: imagens femininas surrealistas”. In: RAVETTI (Org.) *Gênero e representação em literaturas de línguas românicas*. Belo Horizonte: FALE, 2002.
- ARBEX, Márcia. “A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?”. In: *Caligrama*, jul-dez, 1999.
- ARBEX, Márcia. “Le procédé du collage dans l'oeuvre de Max Ernst”. In: *Caligrama*, nov. 1998. p.82-87.
- ARVISAIS, Alexandra. “L'imaginaire féminin dans *Heroïnes* de Claude Cahun”. In: *Savoirs des femmes*, automne 2013.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”. In: *O eixo e a roda* v. 9/10, 2003/2004.
- AUERBACH, Erich. *Mímesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAJAK, Quentin. *La photographie – l'époque moderne 1880-1960*. Paris: Gallimard, 2005.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Les perspectives dépravées – anamorphoses*. Paris: Flammarion, 2008.

BARON, Catherine. “Le polymorphisme de Claude Cahun ou laisser parler l’autre en soi”. In: OBERHUBER (Org.) *Claude Cahun. Context, posture, filiation*. Montréal: Université de Montreal, 2007. p.147-158.

BARON, Denis. *Corps et artifices. De Cronenberg à Zpira*. Paris: L’Harmattan, 2013.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. : Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Estação Liberdade, 2003.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d’encre*. Paris : éditions du seuil, 1980.

BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l’image*. Paris : Allia, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, Luis Alberto. “Diálogo de signos” in: RAVETTI (Org.) *Lugares Críticos*. Belo Horizonte: Orobó Edições, 1998.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. “As musas ensinam a mentir”. In: *Ágora. Estudos clássicos em debate 2*, 2000.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BRETON, André. *Nadja*. Trad.: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

BRETON, André. Prefácio do catálogo da exposição de Max Ernst “La mise sous whisky-marin”, 1921.

BRETON, André. “Avis au lecteur”. In: ERNST, Max. *La femme 100 têtes*, 1929.

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CAHUN, Claude. *Écrits*. Édition présentée et établie par François Leperlier. Paris: Jean-Michel Place, 2002.
- CAHUN, Claude. *Disavowals*. Trad. Susan de Muth. Massachusetts: The MIT Press, 2007.
- CALMÉJANE, Yves. *Histoire de moi – histoire des autoportraits*. Paris: Thalia edition, 2006.
- CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1950.
- CATTANI, Iclea Borsa. “Procedimentos do surrealismo nas artes visuais” in: PONGE, Robert (org.). *O surrealismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991, p.111-128.
- CHADWICK, Whitney (Org.). *Mirror Images*. Massachusetts : The MIT Press, 1998.
- COLLONA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Mayenne : Éditions Tristram, 2004.
- COLVILE, Georgiana. « Derrière le miroir déformant des autoportraits : *Heroïnes* ». In : OBERHUBER (Org.). *Claude Cahun. Context, posture, filiation*. Montréal: Université de Montreal, 2007. p.113-130.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CONLEY, Katharine. *Automatic woman. Representation of woman in surrealism*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1996.
- CONLEY, Katharine. “Claude Cahun’s iconic heads: from ‘The Sadistic Judith’ to ‘Human frontier’”. In: *Papers of surrealism Issue 2 Summer 2004*, s/p.
- DEHARME, Lise. *Le Coeur de pic*. Rennes: Éditions MeMo, 2004.
- DOY, Gen. *Claude Cahun – a sensual politics of photography*. New York: Tauris, 2007.

- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.
- DUROZOI, G., LECHERBONNER, B. *Surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Trad. Eugenia Madeira. Coimbra: Almedina, 2000.
- EAGAN, Susanna. *Mirror talk: genre of crisis in contemporary autobiography*. Chapel Hill: University of North Caroline, 1999.
- EAKIN, Paul. *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention*. New Jersey: Princeton Press University, 1988.
- EAKIN, Paul. *Touching the world: reference in autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- EDWARDS, Natalie (Org.). *Visual and textual selves*. Nebraska: Nebraska Press, 2011.
- EDWARDS, Natalie. “The absent body: photography and autobiography in Hélène Cixous’s *Photos de raciness* and Annie Ernaux and Marc Marie’s *L’Usage de la photo*”. In: EDWARDS (Org.). *Visual and textual selves*. Nebraska: Nebraska Press, 2011. p. 79-99.
- GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991.
- HALL, James. *Self-portrait. A cultural history*. Londres: Thames & Hudson, 2014.
- HERON, Liz (Org.). *Illuminations. Women writing on photography from 1850 to the present*. Durham: Duke University Press, 1996.
- JOPECK, Sylvie. *La photographie et l’(auto)biographie*. Paris: Gallimard, 2004.
- JUNIOR, Edson Arantes. “Luciano de Samósata e o Império Romano: dilemas de um escritor na segunda sofística”. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH – São Paulo, julho 2011.
- KLINE, Katy. “In or out of the picture – Claude Cahun and Cindy Sherman”. In: CHADWICK (Org.). *Mirror Images*. Massachussts : The MIT Press, 1998. p.66-82.
- KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Massachussts: The MIT Press, 1994.
- KRAUSS, Rosalind. *Explosante-Fixe*. Paris: Hazan, 1985.

- KRAUSS, Rosalind. *L'Amour fou*. New York: Cross River Press, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Davée. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- KUHN, Annette. "Remembrance". In: HERON (Org.) *Illuminations. Women writing on photography from 1850s to the present*. Londres: Duke, 1996.
- LATIMER, Tirza. "Acting out: Claude Cahun and Marcel Moore". In: DOWNIE (Org.) *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Jersey: Tate publishing, 2006. p.56-71.
- LE GALL, Guillaume. "Voir est un acte". In: SEBAN (Org.) *La subversion des images*. Paris: Éditions du centre Georges Pompidou, 2009. p.217-221.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org.: Jovita Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LEPERLIER, François. *L'Exotisme intérieur*. Paris: Fayard, 2006.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Via das máscaras*. Lisboa: Presença, 1981.
- LIMA, Luis Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIPPARD, Lucy. "Scattering selves". In: RICE (Org.). *Inverted Odysseys – Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Massachusetts: The MIT Press, 1999. p.27-43.
- LOHSE, Rolf. "Genre double – le poème en prose ambigu de *Vues et visions*". In: OBERHUBER (Org.). *Claude Cahun. Context, posture, filiation*. Montréal: Université de Montreal, 2007. p.97-112.
- LOUVEL, Liliane. *Texte / Image. Images à lire, texte à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris : Hachette, 1994.
- MICHAUD, Philippe-Alain. "La coalescence et la suture". In: SEBAN (Org.) *La subversion des images*. Paris: Éditions du centre Georges Pompidou, 2009. p.173-177.
- MITCHEL, W. T. J.. *Picture theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

- MOLDERINGS, Herbert. *L'Évidence du possible*. Paris : Textuel, 2009.
- MONTÉMONT, Valérie. "Beyond autobiography". In: EDWARDS (Org.). *Visual and textual selves*. Nebraska: Nebraska Press, 2011. p. 79-99.
- MONTIER, Jean-Pierre. *Littérature et photographie*. Rennes :PU, 2008.
- MOURIER-CASILE, Pascaline. *Nadja d'André Breton*. Paris : Gallimard, 1994.
- MOURIER-CASILE, Pascaline. *L'image génératrice de textes de fiction*. Poitiers: la licorne, 1996.
- OBERHUBER, Andrea (Org.). *Claude Cahun. Context, posture, filiation*. Montréal: Université de Montreal, 2007.
- OBERHUBER, Andrea. "La théâtralité de la comtesse de Castiglione comme préfiguration des mascarades de Claude Cahun. Entre vanité et désir d'immortalité". In: OBERHUBER (Org.). *Claude Cahun. Context, posture, filiation*. Montréal: Université de Montreal, 2007. p.161-185
- OBERHUBER, Andrea. "Pour une esthétique de l'entre-deux: à propôs des stratégies intermédiales dans l'oeuvre de Claude Cahun". In: PARISOT (Org). *Littérature et représentations artistiques*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- OBERHUBER, Andrea. "'J'ai la manie de l'exception': Illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun". In: RIPOLL (Org.) *Stratégies de l'illisible*. Presses Universitaires de Perpignan, 2005. p.89-102.
- OLNEY, James. *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- ORLAN, Mac. "Prefácio". In: CAHUN. *Écrits*. Paris: Jean-Michel Place, 2002.
- QUINTYN, Olivier. *Dispositifs / dislocations*. Marseille: Al Dante, 2007.
- RICE, Shelley (Org.). *Inverted Odysseys – Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Massachussts: The MIT Press, 1999.
- RIMBAUD. *Poesies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard, 1999.

RIMBAUD. *Uma temporada no inferno*. Trad. Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Préface à une vie d'écrivain*. Paris: Seuil, 2005.

SCHAEFFER, Jean Marie. *A imagem precária*. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, 1996.

SCHWAKOPF, Nadine. "Le mouvement perpétuel de Claude Cahun et d'Unica Zürn: de la specularité du corps métamorphique au corps en abyme". In: OBERHUBER (Org.). *Claude Cahun. Context, posture, filiation*. Montréal: Université de Montreal, 2007. p.217-234.

SEBAN, Alain (Org.). *La subversion des images*. Paris: Centre Pompidou, 2009. (Catálogo de exposição)

SHAW, Jennifer. "Narcissus and the magic mirror". In: DOWNIE (Org.) *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Jersey: Tate publishing, 2006. p.33-45.

SHERINGHAM, Michael. *Everyday life: theories and practices from surrealism to the present*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. "The equivocal 'I': Claude Cahun as lesbian subject". In: RICE (Org.). *Inverted Odysseys – Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Massachusetts: The MIT Press, 1999. p.111-126.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

STEPHENS, Nathalie. *Absence where as (Claude Cahun and the unopened book)*. New York: Nightboat books, 2009.

SULEIMAN, Susan Rubin. *Subversive Intent*. Massachusetts: Harvard University Press, 1990.

TAYLOR, Sue. "The wandering libido and the hysterical body". The art institute of Chicago – Ryerson and Burnham libraries.

THYNNE, Lizzie. “Action indirecte: politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la résistance contre l’occupation nazie de Jersey”. In: OBERHUBER (Org.). *Claude Cahun. Context, posture, filiation*. Montréal: Université de Montreal, 2007. p.69-94..

TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire*. Paris: Flammarion, 1996.

WELBY-EVERARD, Miranda. “Imaging The Actor: The Theatre of Claude Cahun” in: *Oxford art journal* – jan.2006.

WELLEK, Rene; WARREN, Austin. *Teoria literária*. Madrid: Publicações Europa-América, 1966.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Londres: Oxford University Press, 2004.