

CLAUDE CAHUN

Je me vois donc je suis pour imaginer que je suis autre...

RENATO ROQUE

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

[EN]

Abstract

Portrait and self-portrait played and still play a relevant role in photography's history. In fact, portrait was the most important field for the affirmation of photography in the 19th century. Photography not only took control of most of the territory, which was a previous possession of painting, but, thanks to its characteristics, was capable of getting into new territories, in terms of representation, registration and memory. Claude Cahun, a multifaceted artist from the first half of the 20th century, whose literary and photographic work was forgotten and has been rediscovered recently, used self-portrait as a mediation process between her and the world, between her and her other self, whom she pursued all her life, a self free from social and cultural pressures, with a strategy which we will try to define as anti-narcissistic, in an obsessive search for her true identity. Photography as a quest for truth and liberty. In our essay we go through Cahun's life and work, trying to discover and discuss its revolutionary and innovator content, focusing on one of Cahun's best known self-portraits.

Keywords

Portrait, Self-portrait, Androgyny, Narcissism, Surrealism.

[PT]

Resumo

O retrato e o autorretrato fotográficos tiveram e continuam a ter uma grande relevância na história da fotografia. Foi o retrato o campo principal de afirmação da fotografia ao longo do século XIX. De facto, a fotografia não só ocupou grande parte do território anteriormente apropriado pela pintura, como também permitiu, graças a características próprias, invadir novos territórios, em termos de representação, de registo e de memória. Claude Cahun, artista multifacetada da primeira metade do século XX, cuja obra literária e fotográfica estava esquecida e foi redescoberta recentemente, usou o autorretrato como mediação entre ela e o mundo, entre ela e uma outra ela, que procurou ao longo da sua vida; uma ela livre das pressões culturais e sociais, numa estratégia que tentaremos apresentar como anti-narcisística, de procura obsessiva da identidade. Fotografia como acto de procura, de verdade e de liberdade. No nosso ensaio, percorremos a vida e a obra de Cahun e tentamos descobrir e discutir o seu conteúdo inovador e revolucionário, focando-nos num dos seus autorretratos mais conhecidos.

Palavras-chave

Retrato, Autorretrato, Androginia, Narcisismo, Surrealismo.



Introdução

No programa dos Encontros de Fotografia de 2018 podemos ler: «O retrato enquanto representação constitui o meio/mensagem para comunicar/firmar a verdade».

A par do retrato, que constituiria o principal terreno de afirmação da fotografia na competição com a pintura, na segunda metade do século XIX, a fotografia manteve, desde a sua invenção, uma prática constante de autorretrato. O primeiro autorretrato conhecido é um daguerreótipo datado de 1839, por coincidência, logo no ano oficial da invenção da fotografia¹. O autor foi Robert Cornelius, um químico alemão emigrado em Filadélfia, nos Estados Unidos da América. Sabe-se, por texto escrito pelo próprio Cornelius, que o autor retirou a tampa da lente e correu para se colocar no campo de visão da câmara. As longas exposições desse tempo permitiam estes exercícios que hoje nos parecem divertidos. Curiosamente, ele escreveu nas costas da imagem "The first light picture ever taken". Talvez acreditasse nisso.

Sentimo-nos obrigados a referir também o conhecido autorretrato de Hyppolite Bayard, de 1840, ou seja, apenas um ano mais tarde, como protesto contra a discriminação de que sentia ter sido alvo pelo governo francês². Este autorretrato é especialmente interessante pela sua singularidade, na ficção que materializa, o que permite estabelecer um elo com o autorretrato na contemporaneidade. Num tempo em que a fotografia era apresentada como registo da verdade, Bayard fez o primeiro retrato ficcionado que se conhece, e esse retrato é um autorretrato. Esse autorretrato é acompanhado de um texto de protesto assinado pelo fotógrafo:

«Le cadavre [...] que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard [...]. A ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieur et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ses dessins [comprendre photos, NDLR], que lui trouvait imparfaits, les ont admirés [...]. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui a beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard, et le malheureux s'est noyé. Oh! instabilité des choses humaines!»

Texto manuscrito na parte detrás da fotografia que regista a encenação do suicídio por afogamento de Bayard.

Ao longo de todo o século XIX e nas primeiras décadas do século XX, o autorretrato continuaria a sua história rica com nomes como Nadar, Julia Margaret Cameron ou Oscar G, Rejlander. A fotógrafa francesa Claude Cahun é uma continuadora dessa tradição. Fez muitos autorretratos na primeira metade do século XX. Em Cahun é patente o autorretrato como mediação com a sociedade europeia das décadas de 20, 30 e 40. Mas o autorretrato que cria, mais do que uma representação como “meio/mensagem para comunicar/firmar a verdade”, é uma procura subjetiva da verdade interior da fotógrafa. E a sua ousadia formal, estética e ideológica permite-nos afirmar que são ainda retratos pertinentes, desafiadores, revolucionários, no presente.

Quem era Claude Cahun

Claude Cahun nasceu em Nantes, em 1894, no seio de uma família judia abastada e culta, de origem alemã. Nasceu Lucy Schwob, mas adotou o nome Claude Cahun em 1918, aos 24 anos de idade. Herdou Cahun de um tio-avô escritor, Leon Cahun, e o nome Claude inventou-o como pseudónimo para si, talvez por ser um dos poucos nomes que pode ser indiferentemente masculino ou feminino em francês, pois, como veremos, existe no seu trabalho fotográfico uma clara androginia assumida.

Cahun foi uma escritora e uma fotógrafa criativa e original, mas esteve praticamente esquecida até François Leperlier ter publicado uma biografia sua, intitulada *L'Écart et la Métamorphose*, em 1992. As suas fotografias permaneceram desconhecidas até aos anos 80/90 e os seus livros olvidados.

Como compreender o esquecimento a que Cahun foi votada? Afinal, ela foi uma das únicas mulheres ligada ao grupo surrealista francês. Foi amiga muito próxima de Henri Michaux, René Cravel, Robert Desnos, conheceu e privou com Breton, a partir de 1932.

Terá sido esquecida por ser epitetada como surrealista, sendo mulher, por se ter isolado a partir de determinado momento da sua vida, mas sobretudo, pensam alguns dos seus estudiosos no presente, pela sua recusa a se integrar, a ser alcunhada de “fotógrafa”, “escritora”, “artista”, “mulher”, “lésbica” ou “homossexual”. Por isso, terá sido ignorada, mesmo por outras mulheres, e até por algumas que estiveram, no seu tempo ou em tempos seguintes, nas mesmas lutas feministas ou pelos direitos dos homossexuais. A forma como prezava a sua autonomia e liberdade tê-la-á condenado ao esquecimento. Ela própria escreveu «Individualismo? Narcisismo? Claro. Essa é a minha mais forte tendência, a única constância que consigo manter. Outra coisa seria mentir» (Cahun, 2011: 20). E vemos aqui, desde já, o aparecimento da figura mítica de Narciso, que acompanha toda a sua obra. Mas, como veremos, o narcisismo de Cahun tem muito que se lhe diga.

Viveu em Paris, na década de 20, tendo-se completamente envolvido na vida intelectual, literária e artística da cidade. Foi jornalista e escritora. Colaborou profundamente com o *Théâtre Esoterique*, dirigido por Pierre Albert-Birot, sendo natural que essa experiência tenha influenciado o lado teatral dos seus autorretratos, com recurso a máscaras, fatos e múltiplos adereços.

Embora com ligação assumida aos surrealistas³, nunca foi realmente um elemento de plenos direitos do grupo liderado por André Breton, onde não entravam mulheres. E não se poderia nunca identificar com a visão dos surrealistas, que olhavam para a mulher como musa ou mulher-fatal, mulher-corpo, mulher-objeto-sexual.

Em 1924, data do primeiro manifesto surrealista, já Cahun tinha escrito e feito inúmeras fotografias, em particular autorretratos. Em 1925, publica o pequeno livro

Heroïnes, em que reescreve a vida de um conjunto de dezasseis heroínas reais, bíblicas e mitológicas; em 1930, publica uma obra *sui generis*, autobiográfica, intitulada *Aveux non Avenus*, que reúne poemas, sonhos, diálogos, cartas e fotomontagens. Pierre Mac Orlan, autor do prefácio, não conseguindo enquadrar a obra, fala-nos de uma coleção de poemas-ensaio ou de ensaios-poemas. Para ele, o livro é um livro de aventura, «dedié, dans son ensemble, au mot aventure», uma aventura interior, naturalmente. Em 1932, Cahun filia-se nos Escritores e Artistas Revolucionários, associação ligada aos comunistas, mas dois anos depois, em 1934, publica um ensaio *Les Paris Sont Ouverts*, onde configura uma crítica mordaz à política cultural do PCF, defendendo apaixonadamente a autonomia poética de Lautréamont, Rimbaud e dos surrealistas, contra qualquer tentativa burocrática de submeter a criação a uma conformidade ideológica. Em 1935, é cofundadora com André Breton e George Bataille de um grupo chamado *Contre Attaque*, que reúne surrealistas e amigos para organizar protestos antifascistas contra a ascensão de Hitler ao poder. Em 1937, decide refugiar-se na ilha de Jersey. Em 1938, adere à Federação Internacional para uma Arte Revolucionária Independente (FIARI), iniciativa comum de surrealistas, trotskistas e intelectuais independentes, a partir do Manifesto redigido no México por Breton e Trotsky. Em junho de 1939, assinará a última declaração da FIARI, “À bas les lettres de cachet! À bas la terreur grise!”, a última declaração que juntou o grupo surrealista antes da guerra. Permanece na ilha durante a ocupação nazi; mas, o que estava destinado a ser um refúgio tranquilo, transforma-se num combate de coragem. Durante a ocupação, Cahun e a sua companheira Marcel Moore, de nome real Suzanne Malherbe, distribuem secretamente, com enorme astúcia, panfletos desencorajadores para as tropas alemãs, com base no que ouviam na BBC, valendo-se do facto de Cahun falar fluentemente alemão. As duas acabariam por ser presas pelos alemães em 1944. Arriscaram pena de morte, mas acabariam por ficar na prisão durante mais de um ano, até ao fim da guerra. A prisão deixará Cahun para sempre muito debilitada. Morreria em 1954.

A fotografia de Cahun

Em Cahun, estamos na presença de autorretratos e de fotomontagens. Também produziu muitos objetos surrealistas. Mas os seus autorretratos são especiais. Não estamos em presença de autorretratos tradicionais. Efectivamente, parece haver em muitos desses retratos, em que Cahun fotografa Cahun, um passo para lá da fronteira do autorretrato clássico; um passo para entrar num jogo de autorrepresentação. Mas, essa representação não é uma representação de uma personagem; pelo contrário, parece ser uma busca pessoal de um qualquer alter-ego:

«Ces diverses métamorphoses fixées sur négatif, puis tirées dans le but d'en faire un usage personnel, ne sont donc pas a priori destinées à séduire sinon l'alter ego». (Causse, 2008: 2)

Um único autorretrato, intitulado “Frontière Humaine”, foi por ela publicado em vida, em 1930, o que confirma o lado muito pessoal dessas imagens. Ou seja, os autorretratos só eram conhecidos de Cahun, da sua companheira, Marcel Moore, que disparava o obturador, e de um círculo de amigos íntimos. Só bastante tempo depois da sua morte, como vimos, nas décadas de 80/90, eles seriam disponibilizados publicamente.

Cahun foi e continua a ser um enigma. Talvez um enigma indecifrável. Tal como na fotografia, também na escrita ela invadia territórios desconhecidos, usando as palavras de uma forma não convencional e anti-institucional. Mas toda a obra de Claude Cahun está intimamente ligada à sua vida, sendo autobiográfica por excelência. Traduz as suas posições políticas e discute de uma forma corajosa a sua sexualidade. Cahun questiona o mundo através do seu próprio corpo. A sua fotografia, tal como a sua escrita, é mediação com o mundo em transformação.

Falámos do enigma chamado Cahun. Talvez a melhor chave para o seu trabalho possa ser encontrada no que ela própria escreveu: «Masculino? Feminino» Depende da situação. Neutro é o género que sempre me satisfaz. E nunca deixarei de remover todas estas máscaras», ou noutra ocasião: «Minha opinião sobre a homossexualidade e os homossexuais é exactamente a mesma opinião que tenho

sobre a heterossexualidade e os heterossexuais. Tudo depende de cada indivíduo e das circunstâncias. Eu reclamo uma liberdade geral de comportamento. De tudo o que não afecte a tranquilidade, a liberdade do outro», afirmava em 1925, na primeira revista francesa dedicada aos temas LGBT, chamada *Inversions* (Carassou, 2018).

De facto, uma característica comum a quase todos os autorretratos é uma assumida androginia. Para o estudioso da obra de Cahun, François Lepelier, falar em neutro, para Cahun, equivale a escapar aos géneros, a recusar uma identidade sexual. Andrógino é uma palavra que usa frequentemente nos seus escritos: «Écoute, Androgyne! Si c'est Lui que tu aimes, quitte-moi. Je ne le désire pas, mais je m'en consolerai» (Cahun, 2006: 85). A sexualidade está sempre presente, serve-lhe para se questionar e para questionar o mundo; é uma arma pela liberdade. O corpo fotografado representa uma busca pessoal de uma identidade sexual livremente escolhida.

A partir de 1919, Cahun adotou mesmo uma imagem pública andrógina: na forma de vestir masculinizada, no corte de cabelo muitíssimo curto, “à homem”, cabelos que chega a tingir de várias cores berrantes, como rosa e verde, ou a rapar, chocando as pessoas, mesmo numa cidade como Paris. O vestuário e a aparência exterior como símbolo das amarras que ela queria romper. Ser andrógina parece ser em Cahun não aceitar pertencer a nenhuma predefinição para os dois papéis sexuais impostos cultural e socialmente. É poder ser mulher, mas, ao mesmo tempo, assumir a sua sexualidade livremente.

Observa-se que Cahun não usa espelhos nos seus autorretratos⁴. Esta estratégia permite-lhe assumir com maior naturalidade as suas autorrepresentações, em que cria personagens que parecem sempre ser ela ou uma ela que ela procura.

Para mergulharmos na fotografia complexa de Cahun, adotaremos, neste curto texto, a estratégia de olhar para um dos seus autorretratos mais conhecidos, de 1921, precisamente o único autorretrato publicado por ela em vida. Nele, Cahun autoinflige-se um aspeto masculino, tal como em muitos outros retratos, ao rapar o

cabelo e ao esconder as formas do seu peito sob uma faixa de tecido preto, opaco e apertado. Cahun insinua assim a androginia do seu corpo. Não é uma androginia representada, mas que vem de dentro de si, como denunciam as suas palavras.

«Portrait de l'Androgyne:

– Des seins superflus; les dents lourdes et contradictoires; les yeux et les cheveux du ton le plus banal des mains assez fines, mais qu'un démon – le démon de l'hérédité – a tordues, déformées... La tête ovale de l'esclave, le front trop haut... ou trop bas; un nez bien réussi dans son genre – hélas! Un genre qui donne de vilaines associations d'images; la bouche trop sensuelle: cela peut plaire tant qu'on a faim, mais dès qu'on a mangé ça vous écœure; le menton à peine assez saillant; et par tout le corps des muscles seulement esquissés...» (Cahun, 2006: 81).



Figura 1 – Claude Cahun. *Frontière Humaine*, 1921. © Coleção Claude Cahun. Fonte: *Bifur*, Nº 15 (abril de 1930), via Jeu de Paume.org.

Ao contrário do que acontece na maioria dos seus autorretratos, neste não olha para nós. A estranheza do cabelo rapado e a deformação exagerada da cabeça sugerem uma possível representação de demência ou de uma pós-cirurgia ao crânio. Adquire assim um ar extra-humano, alienígena, que pode ter leituras contraditórias.

Cahun é uma fotógrafa fora do seu tempo, uma autora que, em grande medida, antecipa a contemporaneidade. Esteve próxima dos surrealistas, pois era o movimento que lhe concedia terreno para, na mediação com o mundo, propor novos mundos. Talvez, nesse aspeto, ela constitua mais uma evidência do que escreveu Sontag:

«A fotografia tem a desagradável reputação de ser a mais realista, e por isso a mais fácil, das artes miméticas. Na verdade, é a única arte que conseguiu levar a cabo os grandiosos e seculares presságios de um domínio do Surrealismo sobre a moderna sensibilidade, enquanto a maioria dos candidatos naturais abandonou a corrida.

[...]

O surrealismo encontra-se no cerne da actividade fotográfica: na criação de um duplicado do mundo, de uma realidade em segundo grau, mais limitada mas mais dramática do que aquela que a vossa visão natural permite perceber» (Sontag, 2012: 55-57).

Cahun é contemporânea da *Nova Visão*⁵ na Europa, mas ao contrário da racionalidade que predominava nesse movimento fotográfico, em Cahun, tal como acontecia com os surrealistas, a subjetividade e o inconsciente parecem desempenhar a função de porta de entrada para o seu mundo da arte. Cahun criava uma realidade em segundo grau, como escreve Sontag.

Cahun e o mito de Narciso

Naturalmente, associamos cada autorretrato ao mito de Narciso (em rigor, mito de Eco e de Narciso, eternizado por Ovídio nas *Metamorfoses*). Essa ligação óbvia também pode ser feita em Cahun. De facto, para além de toda a vida ter feito autorretratos fotográficos, Cahun, muitas vezes na sua escrita, refere o espelho, como um objeto especial e da sua predileção. Num texto dos anos 40, intitulado *Confidences au miroir*, escreveu: «Je me vois donc je suis» (Cahun, 2002: 574), o espelho como um objeto mágico e transformador. Cahun convocou também,

muitas vezes, a personagem de Narciso. O espelho e Narciso eram dois símbolos fulcrais no seu pensamento. Podemos encontrar facilmente exemplos de citações, provenientes de dois dos seus livros mais conhecidos, onde Narciso é protagonista:

«Moi! – très modeste Narcisse. Je vous expliquerai mon self-love... C'est du faux. Pur stoïcisme, fierté peut-être... En réalité, j'ai grand besoin des autres...» (Cahun, 2006: 89).

«Mais je pense que chaque petit Narcisse ne peut admirer que lui-même; pourtant il manque à sa propre beauté quand il aboie contre les autres...» (Cahun, 2006: 105).

«Le mythe de Narcisse est partout. Il nous hante. Il a sans cesse inspiré ce qui perfectionne la vie, depuis le jour fatal où fut captée l'onde sans ride. Car l'invention du métal poli est d'une claire étymologie narcissienne. Le bronze — l'argent — le verre: nos miroirs sont presque parfaits» (Cahun, 2011: 44).

«Ô Narcisse, tu pouvais t'aimer en tout» (Cahun, 2011: 43).

Muitas mais citações com Narciso poderíamos juntar. Em parte, estas referências frequentes a Narciso são compreensíveis, pois Narciso e narcisismo abundavam na psicologia da década de 20, devido a Freud; e na poesia simbolista também. Muitas vezes, o narcisismo como idealização do eu. A imagem ao espelho como um ideal, uma imagem inalcançável.

É, no entanto, difícil falar de narcisismo em Cahun. Ou melhor, é difícil falar de Narciso e de narcisismo, tal como nós o entendemos. Talvez possamos falar de um anti-Narciso e de uma anti-Eco. A melhor forma de expressarmos o que queremos dizer com isto poderá ser olhar para um pequeno texto, dedicado a Helena de Tróia, que Cahun incluiu no seu livrinho *Heroïnes*. Começamos por constatar que parece haver em todas as heroínas do livro, figuras reais ou mitológicas, uma componente autobiográfica. Cada heroína se transforma um pouco em Cahun, ou Cahun se transforma em cada uma dessas heroínas:

«Sous ces héroïnes il n'est pas difficile de deviner des autoportraits transposés de personnages féminins puisés dans la Bible, la mythologie grecque, les contes de Perrault ou autres» (Causse, 2008: 2).

A sua quinta heroína, logo a seguir a Penélope, é Helena de Tróia, que ela intitula *Helène, la Rebelle*. No livro, Helena fala-nos na primeira pessoa: «Je sais bien

que je suis laide, mais je m'efforce d'oublier. Je fais la belle», e surpreende-nos. A Helena de Cahun distancia-se da Helena da mitologia, da *Ilíada* e da tragédia grega. Uma Helena passiva e bela transforma-se numa Helena rebelde e feia. Mas, se é feia, consegue, graças a um saber feminino, feito de charme e de sedução conquistar todos os homens. Menelau, frustrado por ter sido enganado por Helena, decide utilizá-la para conquistar outros homens, em nome da sua ambição. Força-a a frequentar uma escola em cujo portal está escrito «L'art de la fascination et du magnétisme». Em *Hélène*, Cahun rompe a tradição romanesca, ao questionar a beleza das heroínas, e subverte completamente a ideia da educação tradicional das meninas, que as prepara para a sociedade e para o casamento, ao dedicar a Helena uma educação para a sedução e para o adultério, por iniciativa do próprio marido, Menelau. Helena vai a uma escola cujas quatro virtudes teológicas são:

«Les quatre vertus théologiques sont: la CONFIANCE en soi, L'AMBITION, la PERSÉVÉRANCE, et la BONNE HUMEUR. [...] N'oubliez pas que CHAQUE HOMME a UN POINT SENSIBLE. Il vous suffit de découvrir LEQUEL. Nous sommes TOUS À LA MERCI D'UN FLATTEUR habile. SACHEZ ÊTRE CELUI-LÀ» (Cahun, 2006: p. 30).

Virtudes que ela aprende a usar, em vez da beleza e da astúcia femininas; virtudes que nos parecem tradicionalmente masculinas, o que pode ser entendido como um convite subversivo a uma inversão de papéis. Depois de seduzir todos os homens, instigada sempre por Menelau, depois de ter seduzido Páris e ter dado origem à guerra de Tróia, surpreendentemente, Helena sonha com uma vida pacífica no campo, ao lado do marido e dos filhos.

Cahun está a falar da mítica Helena, da Helena filha de Zeus, mas também nos está a falar de si. Cahun explora a sua fealdade, como vimos, exagera-a nos seus autorretratos. Cahun recusa-se a jogar os jogos que a sociedade lhe impõe. Quer seduzir-nos pela sua inteligência. E pela confiança, perseverança, ambição e bom humor. E seduz-nos. E tal como Helena, a Rebelde, do seu texto, Cahun sonharia para si uma vida recatada, na paz e sossego da ilha de Jersey, com a sua companheira, e tê-la-ia, se não tivesse acontecido a invasão nazi e a ocupação.

No 4º capítulo do seu extraordinário livro *Aveux non Avenus*, Auriga (Cahun) responde a perguntas do narrador: «Que queres ser?», «Mais e melhor. A minha própria perfeição!», «Que queres fazer?», «O impossível!» (Cahun, 2011: 64). Auriga (Cahun) procura a sua própria perfeição e aqui a palavra mais importante, quanto a nós, é “própria”. A procura de uma perfeição própria, de uma beleza própria, o que implica afastar-se da beleza convencional, ou da forma com os outros a vêem, processo de busca que caracteriza os seus autorretratos. Cahun não quer ser bela, quer ser ela.

Em vez de se apaixonar por si e pela sua beleza, como Narciso, procura através do exagero da sua fealdade, da androginia, a sua beleza própria: Anti-Narciso. Em vez de ouvir e de repetir o que ouve, como Eco, procura a sua voz própria: Anti-Eco.

Os autorretratos de Cahun, em vez de narcísicos, poderiam então ser considerados anti-narcísicos; o jogo da fealdade, da androginia assumida, como uma forma de rebelião contra a passividade do espelho, contra a passividade de Narciso e contra a passividade de Eco, que se limita a repetir aquilo que ouve. Quando ela se (não) vê num autorretrato feito espelho, ela transforma-se mais nela. O espelho-autorretrato como máquina de transformação.

Poderá ser interessante, para finalizar, analisar, ainda que rapidamente, a visão de Jennifer L. Shaw, uma estudiosa de Cahun, sobre o narcisismo na obra de Cahun. Esta autora prefere falar de uma redefinição de narcisismo em Cahun, um narcisismo como estratégia de resistência, tomando como principal referência o livro de Cahun *Aveux non Avenus*, de 1930.

«I want to recast Narcissism, thinking of it less as a description of a negative quality of self, than as a strategy taken up by Claude Cahun» (Shaw, 2013: 19).

Aveux non Avenus é para alguns a obra-prima de Cahun. Se estamos neste livro em presença de textos autobiográficos, estamos muito longe de uma autobiografia no sentido tradicional, como nos diz François Leperlier, que também

publicou a biografia de Cahun, no posfácio desse livro. O livro é um longo poema, na opinião de Leperlier: «long poème dont les fragments dans leur dissémination, leur polysémie, leur énigme même, forment une unité dynamique, sous tension qui demandent tout à la fois d'être réfléchis et rêvés». É um livro denso, muito complexo, com várias camadas de significação, com intertextualidades com a literatura clássica e francesa, referências políticas, religiosas, metafísicas, com leituras cruzadas com poetas simbolistas e com influências de muitos pensadores e filósofos; exige do leitor uma cumplicidade absoluta. Em termos poéticos, o livro é sobretudo marcado pelos poetas simbolistas: André Gide, Alfred Jarry, Appolinaire, Paul Valéry e Paul Claudel, mas também Baudelaire e Rimbaud, mas simultaneamente marca a passagem de Cahun para o terreno do surrealismo. Leperlier destaca a ausência dos surrealistas na lista, ao mesmo tempo que identifica muitos sinais do sentir surrealista: o onirismo, a escrita que, nalguns pontos, nos sugere a escrita automática, o humor negro, as fotomontagens.

É neste livro que Cahun leva mais longe o seu individualismo revolucionário. Sob os títulos "Moi-même" «"faute de mieux" e " Aurige, Portrait" escreve:

«Ambition: vivre sans tuteur, fût-on de l'espèce végétale. Placer son idéal en soi-même à l'abri des intempéries» (Cahun, 2011: 40).

«- Que voudriez-vous être?

- Plus et mieux. Ma propre perfection. Et toutes les autres par-dessus le marché.

- Que voulez-vous faire?

- L'impossible» (Cahun, 2011: 64).

«- Qu'espérez-vous?

- L'inconnu. Un espoir inédit. Toujours le miracle au prochain numéro» (Cahun, 2011: 68).

Auriga (Cahun) explica ao narrador porque se prefere a todos os outros: «Parce que cette personne est la seule dont je dispose pour préférer le reste. Qu'elle est la plus proche, l'instrument que j'ai sous la main. Parce que je sens, parce que je suis, parce que je ne peux pas faire autrement» (Cahun, 2011: 69). Ela é a única que ela pode realmente mudar: «elle est, elle ne peux pas faire autrement».

É no capítulo 2 do livro, segundo Shaw, que Cahun define esse novo tipo de narcisismo, a que esta autora chama neo-narcisismo. Segundo Shaw, Cahun retém o foco do seu interesse no Eu e até na imagem do Eu no espelho, mas propõe redefinir a origem do Eu reflectido pelo espelho. Já não é o Eu Ideal de Freud, mas uma imagem criada pelo sujeito que a vê e a sente: «Pourtant le tain des miroirs épaissit. Non plus absolu, mais aimablement relative, l'être s'individualise. L'orgueil devient vertu. Le corps se connaît et s'absout» (Cahun, 2011: 44). Como escreve Shaw, em Cahun: «o amor-próprio é redefinido como uma qualidade e o corpo aceita as suas inadequações» (Shaw, 2013: 22).

Poderemos ler neste livro de Cahun uma reinterpretação do mito de Narciso, contrariando a interpretação canónica em que alguém só se pode (re)conhecer através do espelho, ou seja, de reflexos vindos de fora? Efectivamente, não será por acaso que Cahun chama à descrição que faz de Auriga, personagem que representa Cahun, “retrato”, e nesse retrato ele é monstruoso, deformado. No entanto, quando ele, Auriga, olha no espelho, é tocado(a) por uma graça e torna-se bela(o). Auriga muda a percepção que tem de si, não por uma graça divina ou uma graça vinda de outros, mas através de uma graça que lhe vem de dentro e, ao (re)conhecer-se, a imagem que poderia ser monstruosa, em termos convencionais, torna-se bela. O narcisismo transforma-se numa forma de mudar a percepção que se tem de si. Depois desta experiência, Auriga realça a importância de criar e de mudar a sua própria imagem. Fica feliz quando o consegue: «Moments les plus heureux de toute votre vie? — Le rêve. Imaginer que je suis un autre. Me jouer mon rôle préféré» (Cahun, 2011: 69). E aceita as imperfeições de cada imagem que cria.

Auriga é uma mulher diferente do homem que era antes. É ela quem define as suas regras e aceita bem o que vier. Tudo começa com Auriga olhando a sua imagem no espelho e, ao contrário de Narciso, cria a sua própria ilusão, em vez de submeter a sua imagem à comparação com outros, ou de se impor o ideal que lhe foi imposto por outros.

Para Shaw, Auriga é o Neo-Narciso de Cahun. Para Cahun, a relação entre o Eu e a sua imagem tem de respeitar o carácter único de cada indivíduo. Ela

escreveria: «J'ai la manie de l'exception. Je la vois plus grande que nature. Je ne vois qu'elle. La règle ne m'intéresse qu'en fonction de ses déchets dont je fais ma pâture Ainsi je me décline exprès» (Cahun, 2002: 367).

Auriga é um ideal de comportamento para Cahun. Poderá constituir também, segundo Shaw, um modelo alternativo de feminismo e de luta LGBT, mediante uma reconfiguração do conceito de narcisismo. Escreve Cahun:

«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» (Cahun, 2002: 427).

“Celui”, “celle”, mas sobretudo este “ce” é uma forma de descrever todo o espaço de possibilidades. O “neutro” que referimos acima. Ou, porventura, um género sem género porque é individual. O eu que Claude Cahun é, recebe-o de si mesma, e não do espelho nem dos outros:

«Claude ne se défait pas, elle se construit: elle seule sait qu'elle joue à se vouloir infiniment autre, sûre de se retrouver, sous les couches de fard et les travestissements, telle qu'en elle-même elle naquit, en un «je» unique, divin» (Causse, 2008: 5).

Cahun escreve na conclusão do livro: «Si l'univers est en humeur de métamorphose, cela ne peut regarder que chacun pour soi. Nous n'avons pas de temps à perdre» (Cahun, 2011: 221).

A obra de Cahun acontece num contexto social de pressões enormes sobre as mulheres, mesmo em Paris, do ponto de vista da forma como se deveriam comportar em sociedade. Muitas mulheres lutaram contra estas imposições de diversas formas. Muitas dessas formas são espelhadas nos retratos e nos escritos de Cahun: cortes de cabelo, modos de vestir, permanência em espaços masculinos, participação activa em movimentos políticos, literários e artísticos, etc. Cahun pode ser vista como alguém que personificou todas estas mudanças.

«All of these women “consent[ed] to recognize” themselves outside the traditional definitions of femininity, and the “illusions” they created for themselves became realities as soon as they were recognized by others» (Shaw, 2013: 26).

O seu corpo foi a sua folha em branco.

«De son corps, et plus encore de son visage elle use en démiurge, le désérotise plus souvent qu'elle ne l'érotise. Elle est «la performance» par excellence, certes. Avec une délectation perverse, elle se dessaisit de son corps originel, l'efface, le mue, le dématérialise ou le rehausse, l'isole ou le dédouble, sans rien revendiquer quant à son identité lesbienne. Cahun est au-delà des genres qu'elle performe dans l'excès même qu'elle mime. Elle n'est pas non plus, me semble-t-il, hybride. Ses identités multiples sont autant de propositions destinées à égarer, à égayer peut-être» (Causse, 2008: 5).

Os seus autorretratos são poemas de libertação, escritos na folha do seu corpo. Ela sabia que não tinha tempo a perder (*pas de temps à perdre*). Não perdeu.

O Mito de Narciso reescrito

Atrever-nos-emos agora a reescrever o mito de Narciso e de Eco?

Narciso era muito feio desde que nascera. Ninfas e pastores rejeitavam-no. Nereidas, Agrónomides, Alseídes, Antriades, Auloníades, Driades, Hamadriades, Leimáquides, Limounídes, Melíades, Oréades, Napeias, Efidriades, Oceânidas, Nereidas, Híades, Plêiades, Corícias, Neféles, Náíades, Crineias, Pegeias, Potâmides e Limneidas afastavam-no de si. Narciso passeava pela floresta, pelos prados, pelas montanhas e sentia-se só.

Um dia, Narciso baixou-se junto a um lago e viu a sua imagem pela primeira vez. Torceu a boca num esgar porque se achou feio, muito feio, horroroso, e afastou o olhar. Gritou alto a sua tristeza “Quem é mais monstruoso do que eu sou?”. Eco, na proximidade, que definhava na sua transformação rochosa, respondeu: “Eu sou!”. Narciso afastou-se deixou de comer, definhou, encovaram-se-lhe os olhos, caiu-lhe o cabelo e, um dia, ao passar de novo junto ao lago debruçou-se sobre as águas e foi-lhe concedida a graça. Narciso era belo e gritou “Este sou eu! E Eco respondeu “Eu!”. Narciso procurou-a orientado pela sua voz e ao vê-la abraçou-se à rocha e aqui ficou até morrer. Quando as irmãs o procuraram encontraram uma flor muito bela, que nunca antes tinham visto, nascida de uma pequena fissura entre as rochas, a fissura onde tinha sido a boca de Eco.

NOTAS

- 1 A data que habitualmente é apresentada como a data oficial da invenção da fotografia, é a de 19 de Agosto de 1839, que corresponde à data de apresentação formal do daguerreótipo perante a Academia das Ciências e a Academia das Artes, reunidas em conjunto em Paris.
- 2 Pela sua invenção, o daguerreótipo, Daguerre seria nomeado cavaleiro da *Ordre National de la Legion d'Honneur* e o Estado francês conceder-lhe-ia uma pensão vitalícia de 6 mil francos anuais. Bayard desenvolvia experiências bastante avançadas num processo fotográfico alternativo, baseado na utilização de uma imagem negativa. Por ironia, o daguerreótipo perderia espaço rapidamente, pois viria a ser substituído por processos baseados em impressão a partir de um negativo, por todas as vantagens que possibilitavam.
- 3 Em carta a Jean Schuster, de 19/02/1953, escreveu : «Dans l'ensemble de ma vie, je suis ce que j'ai toujours été: surréaliste. Essentiellement».
- 4 Há um autorretrato bastante conhecido com espelho, mas onde Cahun, em vez de se olhar no espelho, olha para nós de uma forma desafiante. Uma possível interpretação dessa imagem de 1928 pode apelar para uma referência crítica ao uso do espelho na pintura clássica: mulheres que se olham ao espelho, sugerindo vaidade ou sexualidade, perante o espectador masculino que olha o quadro: «In Western culture the image of the mirror has signified the social construction of femininity as specular consumption and the narcissistic identification of the woman with her reflected image»(Chadwick, 1998: 9).
- 5 A designação *Nova Visão* deve-se a László Moholy-Nagy, artista ligado à Bauhaus, que defendia o papel da fotografia na descoberta de uma completamente nova forma de olhar o mundo. Acabaria por designar uma série de movimentos nos EUA e na Europa, que partilhavam a procura de uma nova forma de ver, através de um olhar directo e sem artificios, de perspectivas não habituais, da aproximação exagerada ao tema fotografado ou o uso de técnicas fotográficas inovadoras.

Referências

- Cahun, Claude (2002). *Les Écrits de Cahun*, Jean-Michel Place Editions.
- Cahun, Claude (2006). *Heroïnes*, Mille et Une Nuits.
- Cahun, Claude (2008). *Disavowals*, MIT Press.
- Cahun, Claude (2011). *Aveux non Avenus*, Mille et Une Nuits.
- Cahun, Claude (2011). *Claude Cahun*, Jeu de Paume.
- Carassou, Michel (2018). *Héritages de Claude Cahun et Marcel Moore*. Retrieved from <http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/claude-cahun-et-havelock-ellis-dans-inversions-et-lamitie/>
- Causse, Michèle (2008). Claude Cahun ou la Mutante Héroïque, in Guazzo, Paula (ed.), *Pour une Anthologie des Créatrices Lesbiennes dans la Résistance*, Paris: Bagdam Espace Lesbien, 2008.
- Chadwick, Whitney (1998). *Women, Surrealism and Self-Representation*, MIT Press.
- Freud, Sigmund (2010). *Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e Outros Textos*, Companhia das Letras.
- Freund, Gisele (2001). *La Fotografia Como Documento Social*, Editorial Gustavo Gili.

Frizot, Michel (1989). *Histoire de Voir*, Photo Poche.

Leperlier, François (1992). *Claude Cahun. L'écart et la Métamorphose*, Place Jean-Michel Editions.

Molderings, Herbert & Mühlens-Molderings, Barbara (2011, 3 de julho). Mirrors, Masks and Spaces. Self-portraits by Women Photographers in the twenties and thirties. *Le Magazine Jeu de Paume*. Retrieved from <http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/06/molderings/>.

Ovídio (2010). *Metamorfoses*, tradução de Paulo FarmHouse Alberto, Cotovia.

Shaw, Jeniffer L. (2013). NeoNarcissism: Claude Cahun's Disavowals. *NIERIKA, Revista de Estudios de Arte*, Ano 2, V. 3, pp. 19-26.

Sontag, Susan (2012). *Ensaaios sobre Fotografia*, tradução de José Afonso Furtado, Quetzal.