



## VESTIMENTA E PERFORMANCE DE GÊNERO NOS AUTORRETRATOS DE CLAUDE CAHUN

*Clothing and gender performance in Claude Cahun's self-portraits*

Meneses, Emerson Silva; mestre; Universidade de São Paulo,  
emer.meneses@gmail.com<sup>1</sup>

Jayo, Martin; doutor; Universidade de São Paulo,  
martin.jayo@usp.br<sup>2</sup>

**Resumo:** O objetivo do artigo é analisar o uso de vestimentas e demais itens de moda nos autorretratos da fotógrafa francesa Claude Cahun (1894-1954), com foco na sua função nas performances de gênero apresentadas nas imagens. Para tanto, procedemos a uma análise de três fotografias selecionadas. A relevância do trabalho decorre do reconhecimento que Cahun tem recebido ultimamente como precursora das discussões contemporâneas de gênero, bem como da falta de trabalhos que tenham analisado sua obra especificamente na área de Moda.

**Palavras chave:** Gênero, performatividade, não-binariedade, fotografia.

**Abstract:** The aim of the paper is to analyze the use of clothing and other fashion items in the self-portraits of French photographer Claude Cahun (1894-1954), focusing on the role that they play in the gender performances presented in the images. To do so, we proceed to the analysis of three selected photographs. The relevance of the article stems from Cahun's recent recognition as a precursor to gender discussions, as well as from the lack of research on her work specifically in the Fashion area.

**Keywords:** Gender, performativity, non-binarity, photography.

---

<sup>1</sup> Mestre em Têxtil e Moda pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP).

<sup>2</sup> Professor da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP).



## Introdução

Claude Cahun (1894-1954) foi uma fotógrafa, escultora, escritora e jornalista francesa. Seu nome de registro era Lucie Renée Mathilde Schwob, mas adotou aos 22 anos de idade, na vida pessoal e artística, o nome Claude, que se caracteriza pela ambiguidade ao poder ser usado em francês tanto por homens como por mulheres. Embora costumasse apresentar-se como escritora, é como fotógrafa que ela é mais reconhecida. Seu principal trabalho fotográfico consiste em uma longa série de autorretratos, produzida ao longo dos anos, em que a artista assumiu uma grande variedade de “personas” cuja característica comum é um desvencilhamento de comportamentos binários de gênero.

Por meio dessas imagens, a artista expõe a (des)construção de sua própria subjetividade. O trabalho artístico parece ter-lhe servido como uma ferramenta para autoconhecimento. De acordo com François Leperlier (2006), seu principal biógrafo, por meio dos autorretratos ela manifestou seu desejo de reinventar-se, repelindo comportamentos e rótulos de gênero. Podemos imaginar que Claude Cahun foi o que denominamos hoje de pessoa trans não-binária e que suas imagens refletem o processo de busca por seu próprio gênero.

Sob essas conjecturas, este artigo visa examinar o uso de roupas e demais itens de moda nos autorretratos de Claude Cahun, a fim de responder que papel eles desempenham nas performances de gênero presentes nas imagens. Do ponto de vista metodológico, além de pesquisa bibliográfica, nos baseamos na análise de três autorretratos da artista que fazem parte do acervo da Jersey Heritage, disponível para consulta online<sup>3</sup>. A leitura de duas obras literárias semi-autobiográficas da artista – *Héroïnes*, de 1925, e *Aveux Non Avenues*, de 1930 – também contribuiu para a análise.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Jersey Heritage é uma instituição responsável pela gestão dos principais sítios históricos, museus e arquivos públicos da Ilha de Jersey, onde a artista viveu entre 1937 e 1954. A coleção de autorretratos, adquirida pela instituição na década de 1990, está disponível para consulta em <http://www.jerseyheritage.org/collection-items/claude-cahun>.

<sup>4</sup> Ambos os livros, hoje em dia, são difíceis de encontrar em suas versões originais. Para *Héroïnes* há uma edição recente traduzida ao português (Heroínas, trad. Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2016). No caso de



O artigo se organiza em três seções principais, além desta introdução e das considerações finais. Na seção 1, reunimos alguns dados biográficos da artista que consideramos relevantes para contextualizar a análise. Na seção 2, nos referimos à leitura que vem sendo feita recentemente de Claude Cahun como artista que antecipou certos tópicos das discussões de gênero travadas na contemporaneidade. A seção 3 contém a análise propriamente dita, inspirada no método iconográfico proposto por Panofsky ([1955] 2011).

### 1. Quem é Claude: traços biográficos

Cahun é, antes de tudo, uma artista que revela muito do seu mundo interior em suas fotografias e textos. Para seu biógrafo, por meio de sua obra ela manifestava o desejo de “se reinventar”, e nesta reinvenção o questionamento de pressupostos identitários de gênero ocupa um papel central.

“Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder”, afirma Susan Sontag ([1977] 2004, p. 14). Neste sentido, as fotos de Cahun revelam muito: refletem uma metamorfose interior da artista na busca por seu próprio gênero (LEPERLIER, 2006). Por meio das personagens que ela cria nessas fotos, e de recursos frequentes como fotomontagem, inversões e dupla exposição, as imagens se afastam do realismo e potencializam uma sensação de estranheza, flertando com o surrealismo, movimento em que Cahun militou ativamente na década de 1930 embora tenha tido sua presença apagada (LÖWY, 2004).<sup>5</sup> Trata-se enfim de uma linguagem que não objetiva validar o reconhecimento imediato; ao contrário, emprestando novamente termos de Sontag, pode-se descrever as imagens de Cahun como a “criação de um

---

*Aveux Non Avenues*, tivemos acesso à versão em inglês (*Disavowals or Cancelled Confessions*, trad. Susan de Muth. Cambridge: The MIT Press, 2007).

<sup>5</sup> Cahun manteve relações com Georges Bataille e André Breton, participando ativamente de encontros, produções e exposições de artistas surrealistas, embora, como outras artistas mulheres, tenha tido sua presença apagada no movimento. Como observa Michel Löwy, a artista “só recebeu menção em uma nota de rodapé na canônica *Histoire du surréalisme* (História do surrealismo), de Maurice Nadeau”, e só muito recentemente vem sendo reconhecida como “única fotografia significativa do grupo surrealista” (Löwy, 2004, p. 129).





mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática que aquela percebida pela visão natural” (SONTAG, [1977] 2004, p. 67).

Judia, antifascista e vinda de uma família esclarecida e abastada, Lucie/Claude era filha do editor Maurice Schwob e sobrinha do escritor simbolista Marcel Schwob. Desde cedo rejeitou normas e imposições sociais, assumindo-se lésbica e mantendo com a artista gráfica Suzanne Malherbe (1892-1972), também conhecida como Marcel Moore, um longo relacionamento que durou da adolescência (conheceram-se em 1909) até a morte de Claude, em 1954 (COLORADO-NATES, 2017).

Junto com sua parceira, Claude foi presa e condenada à morte pelo regime nazista em 1944 e libertada em 1945 pelas forças aliadas, uma experiência da qual nunca se recuperou completamente. Esquecida depois de sua morte em 1954, só foi redescoberta no final da década de 1980, tendo tido, a partir daí, reconhecida sua importância no contexto cultural das primeiras décadas do século XX (ARVIASAIS, 2015). Mais recentemente, tem sido referenciada como uma espécie de precursora da teoria queer, por sua atuação pioneira, por meio de sua obra, na desconstrução do sistema binário masculino/feminino (LLABATA, 2014; BRUJEIRO, 2016; TORRES, 2016).

## 2. Queer é Claude: traços identitários

Segundo Brujeiro (2016) Claude Cahun foi apagada dos anais do Surrealismo, movimento em que militou ativamente, “um pouco por ser mulher, e outro tanto por ser uma verdadeira estranha entre os proclamados estranhos” (BRUJEIRO, 2016, p. 48). Com efeito, como observa Löwy, “frequentemente artistas são deslocados e transgressores, mas poucos deles incorporam tantas qualidades rompedoras de limites como Claude Cahun” (LÖWY, 2004, p. 129). Pode-se dizer que esse deslocamento, essa condição de “estranha” e transgressora da artista – da qual fazem parte sua própria identidade sexual e de gênero – antecipam o sentido que, várias décadas depois, seria atribuído à ideia de *queer*.



A adoção do nome Claude Cahun se deu em 1917, aos 22 anos de idade, combinando um prenome de gênero ambíguo com o sobrenome de sua avó materna. Com isto, como observa Arvisais (2015), a artista passou a integrar uma longa lista de mulheres artistas, no século XIX e início do XX, que publicaram com nomes que não o seu, muitas vezes masculinos. A prática era comum para facilitar a entrada no campo literário e artístico, majoritariamente masculino, servindo para disfarçar o gênero da artista, por meio de uma identidade falsa. O caso de Claude Cahun, no entanto, é diferente: a máscara pseudomínica se torna um meio de combinar ou sobrepor (e não de disfarçar) traços de identidade, subvertendo papéis sexuais e o conceito de uma identidade imutável (ARVIS AIS, 2015, p. 181).

Brujeiro prossegue, afirmando que o trabalho artístico de Cahun “bem poderia ter morrido com ela, mas foi o tempo quem encontrou os interlocutores e os marcos de referência adequados para essas obras que antecedem em mais de meio século os estudos de gênero e a teoria queer, tópicos próprios do século XXI pelos quais a artista incursionou praticamente um século antes” (BRUJEIRO, 2016, p. 48).

### **3. Autorretratos, vestimenta e gênero: uma tentativa de análise**

A produção de autorretratos de Claude Cahun estendeu-se por um longo período, iniciando-se na década de 1910. As imagens mostram a artista assumindo múltiplas *personas* – ora personagens aparentemente ficcionais, ora o que parecem ser faces de sua própria personalidade – que em geral têm em comum o fato de desafiar as fronteiras do masculino e do feminino.

Pouco se sabe sobre as motivações e condições de produção dessas imagens, salvo por algumas indicações esparsas nos escritos da artista. “*Sous ce masque un autre masque; je n'en finirai pas d'enlever tous ces visages*” (Sob esta máscara, outra máscara; eu nunca terminarei de remover todas essas caras), escreveu Cahun em uma montagem com fragmentos desses autorretratos, usada como ilustração em seu livro *Aveux Non Avenues* (figura 1), o que pode sugerir que se tratava de um projeto de longo





prazo, desenvolvido ao longo da vida (ROTH, 2017). É possível supor que Marcel Moore tenha participado da produção, seja dirigindo Cahun ou operando a câmera. Sobre isto não há informações muito precisas, mas a própria classificação das fotos como autorretratos é por vezes criticada (LATIMER, 2006; SMITH, 2008).

Figura 1  
Ilustração com fragmentos de autorretratos usada em *Aveux Non Avenues*



Fonte: Cahun ([1930] 2017, p. 183)



O que se sabe com segurança é que esta produção de autorretratos não foi publicada ou exibida pela artista em vida. Exceto por um único autorretrato, reproduzido em 1930 no número 5 da revista literária e artística *Bifur* (GAMBI, 2015) e por alguns fragmentos de imagens usados em ilustrações do livro *Aveux Non Avenues* (figura 1), não há registros de que os autorretratos de Cahun tenham circulado em publicações. Também não se tem notícia de que a artista tenha feito exposições destas imagens (CUMMING, 2017), que acabaram permanecendo desconhecidas até décadas após sua morte. Para Solomon-Godeau (1999), Claude Cahun “optou por não exibir ou reproduzir a maior parte de suas imagens, mesmo sendo claro que sua produção exigia uma grande preparação, envolvendo **trajes elaborados**, maquiagem e iluminação” (SOLOMON-GODEAU, 1999, p. 116-117, grifo nosso).

Quanto aos trajes, a não ser por um número restrito de imagens em que a artista aparece nua ou seminua (figura 2), é impossível não reconhecer que eles – junto com outros itens de moda, como calçados, acessórios, penteados e maquiagem – têm uma função na composição das *personas* criadas nos autorretratos. Em geral, seu emprego ajuda a criar o caráter enigmático, ambíguo e incomum que a artista imprime a suas imagens (figuras 3 a 5).



Figura 2  
Autorretrato de Claude Cahun nua (1930)



Fonte: acervo Jersey Heritage

Cabe então propormos uma discussão mais detalhada acerca do papel das vestimentas (e demais itens de moda) na criação das imagens de Cahun. A roupa é, para Letícia Lanz, “ao mesmo tempo, um operador de socialização, um mecanismo de controle social e **um veículo de libertação da tirania dos condicionantes culturais**” (LANZ, 2015, p. 173, grifo nosso). É neste terceiro aspecto que a vestimenta parece ter uma função no trabalho artístico de Cahun, como instrumento do que, décadas depois,





Butler ([1990] 2017) chamará de práticas performativas de gênero. Ela parece servir ao questionamento por parte de Cahun das imposições sociais em relação à feminilidade, à masculinidade e ao binarismo de gênero. A própria artista, em sua obra semi-autobiográfica *Aveux Non Avenues*, declara que o sentido de seu trabalho está em

Embaralhar as cartas. Masculino? Feminino? Mas isso depende dos casos. Neutro é o único gênero que sempre me convém. Se ele existisse na nossa língua, não se observaria essa flutuação do meu pensamento. Eu seria, seguramente, um bom exemplo dele (CAHUN, [1930] 2007, p. 151-152).

A fim de encaminhar a discussão, verificando o papel da vestimenta nesse “embaralhamento” do gênero nos autorretratos de Cahun, selecionamos para análise um pequeno conjunto de três imagens representativas da obra da artista, em que sua aparência respectivamente pende para o feminino, para o masculino e fica a meio caminho. Essa análise é desenvolvida nos itens 3.1 a 3.3, a seguir.

A interpretação que propomos inspira-se no método iconográfico, proposto por Erwin Panofsky ([1955] 2011) para a leitura de imagens nas artes. Este autor detalha três níveis de interpretação que devem ser percorridos para a apreensão do significado de uma imagem:

- O primeiro e mais superficial é a *descrição pré-iconográfica*, que consiste em identificar da forma mais detalhada possível todos os objetos e/ou eventos visíveis na superficialidade da imagem. Burke ([2001] 2004) exemplifica: objeto pode ser uma árvore, um prédio, um animal, um conjunto de pessoas; evento pode ser uma refeição, uma batalha, uma procissão, etc.
- O segundo nível é a *análise iconográfica*, em que o pesquisador relaciona os elementos pré-iconográficos identificados no nível anterior a assuntos ou conceitos de seu conhecimento prévio. Burke prossegue com o exemplo: trata-se aqui de reconhecer uma refeição como a Última Ceia, ou uma batalha como a Batalha de Waterloo, e assim por diante.
- O terceiro e mais profundo é a *análise iconológica*, voltada à interpretação das circunstâncias que condicionaram sua produção e que permitem sua leitura além da



superficialidade, apreendendo seu “sentido intrínseco” – em última análise, o que ela “significa”.

Vemos como, ao longo dos três níveis de análise, o trabalho passa de meramente descritivo para essencialmente interpretativo, ao mesmo tempo em que se exige do analista um conhecimento contextual a respeito do ambiente (histórico, cultural) que engendra a imagem analisada.

Kossoy (1999), ao adaptar a proposta de Panofsky especificamente para a análise de imagens fotográficas, considerará que os dois primeiros níveis correspondem à apreensão da chamada “segunda realidade” (exterior ao fotógrafo, capturada e congelada pelo clique, contida nos limites bidimensionais da imagem), ao passo que o terceiro visa aproximar a “primeira realidade”, invisível na foto por ser interior ao fotógrafo, relacionada à intencionalidade, às circunstâncias e às condições de produção da imagem. Para Kossoy, “toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: é a sua realidade interior, abrangente e complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente” (KOSSOY, 1999, p. 36).

Capturar essa “história” em três imagens de Claude Cahun, portanto, é o que nos propomos fazer a seguir.

### 3.1 Uma persona feminina: a heroína sem peitos

Um dos autorretratos hoje mais conhecidos de Claude Cahun, datado de 1929 (figura 3), nos apresenta uma personagem feminina. Sua data de produção é alguns anos posterior à da publicação do livro *Héroïnes* (1925), e a personagem em questão é ela própria uma heroína de conto de fadas: a mulher de Barba Azul, personagem do conto homônimo de Charles Perrault (SMITH, 2008).

Numa descrição pré-iconográfica, primeiro nível de interpretação segundo Panofsky, boa parte dos elementos que nos chamam a atenção são itens de vestuário e moda: o penteado com tranças, a maquiagem no rosto, os sapatos fechados e,





principalmente, o pesado vestido que ocupa grande parte da superfície da foto, destacando-se sobre fundo escuro. Ainda neste primeiro nível de análise, certas características do corpo da personagem sobressaem de imediato: ele está curvado, quase retorcido, e seus braços não são visíveis, recolhidos detrás do tronco. Um último elemento chama a atenção mais por sua falta do que pela presença: ela tem o torso reto, isto é, parece não ter seios.

Figura 3  
Autorretrato com características femininas (1929)



Fonte: acervo Jersey Heritage



De posse dessa descrição pré-iconográfica, passamos ao nível seguinte: a descrição iconográfica. É aqui que, associando os elementos anteriormente observados ao nosso repertório prévio, reconhecemos o gênero performado pela figura da foto: ele é inequivocamente feminino. A roupa, o penteado, o rosto maquiado e o batom marcante não nos deixam margem para outra interpretação. Decerto é uma mulher que pode causar alguma estranheza, mas ainda assim com gênero feminino bastante inteligível a partir da matriz binária convencional. Podemos supor que a artista tenha comprimido os seios com uma faixa sob o vestido, para compor a personagem. Para além da ausência de seios, a posição retorcida da personagem é claramente desconfortável e os braços dão a impressão de estarem atados, limitando os movimentos.

No terceiro nível (análise iconológica), aquilo que no segundo causou estranheza – o corpo retorcido, os braços aparentemente atados, a ausência de seios – podem nos revelar algo sobre o que significa a imagem em uma camada de interpretação mais profunda (nos termos de Panofsky), ou sobre a “história” que jaz detrás dela (na expressão de Kossoy). O tórax parece de fato deslocado nessa figura, que em tantos outros elementos ostenta signos femininos. O deslocamento, o desconforto e a angustiante sensação de limitação experimentados pela personagem podem ser, em uma interpretação cabível, os mesmos que a própria Claude Cahun experimentaria em relação a seu gênero “de nascença”.

### 3.2 Uma persona masculina: o dândi

Na segunda imagem analisada (figura 4), mais uma vez os itens de vestuário são os que mais chamam a atenção no primeiro nível de interpretação, pré-iconográfico: calça e paletó escuros, *foulard* em tom claro (supõe-se que seja branco) encobrindo o colarinho da camisa na mesma cor, lenço de bolso. O personagem que os usa está em pé, em posição relaxada, e ostenta a cabeça raspada ou cabelos extremamente curtos, a ponto de não serem claramente visíveis na foto. Ao contrário do observado na figura anterior, não há nenhum tipo de maquiagem aparente. A mão direita do personagem





encontra-se delicadamente apoiada na cintura, e entre os dedos anelar e mínimo é possível distinguir um cigarro ainda apagado. O braço direito pende sem apoio junto ao corpo, e a mão correspondente está fechada. O fundo da imagem (uma peça retangular monocromática de pano ou tapeçaria, sobre parede mais clara) é relativamente neutro, destacando-se pouco em relação ao personagem.

Figura 4  
Autorretrato com características masculinas (1921)



Fonte: acervo Jersey Heritage



No nível seguinte, iconográfico, novamente reconhecemos o gênero do personagem. Ele é inequivocamente masculino e, assim como no exemplo anterior, são as roupas (junto com demais itens de moda, como o corte de cabelo e a ausência de maquiagem) que nos fornecem os elementos para essa conclusão. Mas podemos prosseguir a análise iconográfica, associando o personagem a uma categoria específica de homem: o dândi, termo que designa um homem excêntrico e de aguçada preocupação estética, “que valoriza o refinamento em seu modo de viver, aí incluída a moda” (MENESES, 2019, p. 35). Na imagem analisada, a delicadeza nos gestos e o refinamento nos trajes conduzem a esta associação.

Por fim, na análise iconológica, lembremos que um dândi se caracteriza não só pela excentricidade e refinamento no vestir (ECHAVARREN, 2010), mas também pela atitude contestatória. Para Miròn (2015), os dândis “querem ser ou se imaginam singulares, e pretendem afirmar-se pela atitude e aparência” (MIRÒN, 2015, p. 44), e com frequência essa atitude desafia as formas de expressar masculinidade, passando por um “parecer masculino e feminino ao mesmo tempo” (MIRÒN, 2015, p. 42). Eis a masculinidade contra-hegemônica que encontramos performada neste personagem masculino de Claude Cahun: uma masculinidade dândi, contestadora e ambígua, que flerta com a efeminação e as fronteiras de gênero.

### 3.3 Uma persona ambígua: o/a halterofilista

Na terceira imagem analisada, (figura 5), a descrição pré-iconográfica nos revela uma figura sentada de pernas cruzadas, vestindo calção escuro e lenços ao redor da cintura e pescoço. A indumentária é completada por *collant* claro ajustado ao corpo e por uma calça-ceroula que cobre suas pernas, feita do mesmo material e cor, o que sugere tratar-se de uma peça única, apenas coberta pelo calção. A cor da peça é clara (próxima à da pele da personagem), e ela ostenta uma inscrição em inglês (*I am in training, don't kiss me*), além de desenhos de bocas e corações e dois pequenos apliques circulares na altura dos mamilos. A personagem tem cabelos curtos, porém dois cachos





encaracolados lhe caem sobre a rosto, caricaturalmente maquiado. Completando a descrição pré-iconográfica, a personagem segura uma barra de pesos, em que se distingue mais um texto: *Totor et Popol*.

Figura 5  
Autorretrato com características ambíguas (1927)



Fonte: acervo Jersey Heritage

No segundo nível diferentemente, do ocorrido com as duas imagens anteriores, resulta difícil reconhecer de imediato o gênero da personagem levando em conta a escala binária. De um lado, alguns signos são de virilidade: estaria ali representado um homem de calção, sem camisa, peito à mostra, corpo tatuado, praticante de



halterofilismo. De outro, o modo de cruzar as pernas, a languidez do olhar e diversos elementos do rosto (penteados, maquiagem, lábios pintados) são signos de hiperfeminilidade. Este contraste de estereótipos produz um efeito de estranheza e ao mesmo tempo de comicidade. A boca estereotipadamente feminina convida ao beijo, mas a tatuagem no tórax viril o repele: *don't kiss me*. A comicidade é reforçada pela referência a Totor e Popol, personagens cômicos de quadrinhos do cartunista belga Hergé (que posteriormente se tornaria mais conhecido pelo personagem Tintin).

Chegamos assim à análise iconológica desta terceira imagem, identificando por fim o sentido intrínseco, isto é, a “história” ou “primeira realidade” (KOSSOY, 1999) contida em seu interior. O personagem está “*in training*”, em treinamento, o que convida a diferentes leituras: o treino esportivo do (ou da) atleta, mas, também, um exercício de experimentação da artista em busca da sua própria identidade, que a leva a um constante trocar de máscaras como na figura 1. Por meio da foto, Cahun debocha do padrão binário e dos estereótipos de gênero impostos por uma sociedade para a qual “as pessoas só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com os padrões reconhecíveis de inteligibilidade” (BUTLER, [1990] 2017, p. 42). Com humor, ela “embaralha as cartas” (CAHUN, [1930] 2007, p. 151) e indica outras possibilidades performativas que rompem a fronteira dos gêneros binários, e que ela própria está experimentando (*training*) em sua vida. Queer *avant la lettre*, Cahun antecipa em várias décadas um debate que seria trazido à tona pelos estudos de gênero e pela teoria queer.

### Considerações finais

A análise empreendida nos forneceu alguns elementos para responder a questão do artigo: pudemos ver quão central é o papel performativo que a vestimenta (e demais itens de moda) exerce no trabalho artístico de Claude Cahun.

Isto pode ser ilustrado a partir dos três exemplos analisados. A “heroína” da figura 3, como vimos, tem sua inteligibilidade feminina garantida pelo vestido, pelo penteado e pela maquiagem do rosto, que a caracterizam convincentemente como



mulher, com força suficiente para fazer-nos relevar a ausência de seios. De modo semelhante, o homem da figura 4 também é passível de ser reconhecido como tal graças predominantemente, ou exclusivamente, a elementos de moda. A figura ambígua da figura 5, por fim, diverte-se em confundir-nos ao emitir sinais embaralhados, também por meio do seu uso de moda. Nos três casos analisados, é no corpo *vestido*, nos signos a ele conferidos por itens de moda, que encontramos elementos para entender em que polo cada personagem performa: se no feminino, se no masculino, se na mescla transgressora de ambos.

Uma segunda consideração é que os autorretratos parecem corroborar as argumentações de que a obra de Cahun refletiria a necessidade interior da própria artista de experimentar ou encontrar sua própria identidade. Isto se verifica mesmo nas *personas* de Cahun que operam na matriz de inteligibilidade binária: a mulher sem seios da figura 2 transmite uma boa dose de deslocamento e desconforto ao performar seu gênero feminino, e o homem da figura 3 carrega uma masculinidade dândi, contestadora e ambígua, flertando com a efeminação. Ambos sugerem questionamentos em relação à matriz normativa binária.

Por fim, a limitação deste trabalho está no fato de tratar-se de uma incursão ainda inicial na obra de Cahun, restringindo-se à análise de apenas três fotos. Por outro lado, acreditamos que sua originalidade está no fato de não haver, até onde nos foi possível avaliar, outros trabalhos especificamente na área da Moda que tenham pesquisado a obra de Claude Cahun. Nesse sentido, as considerações que fazemos aqui, mais do que conclusões, podem ser lidas como sugestões para aprofundamento em trabalhos futuros.

## Referências

ARVISAIS, Alexandra. Détournement du savoir féminin dans les écrits journalistiques de Claude Cahun alias « M ». *@analyses - Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, vol. 10, n. 1, 2015. DOI: <https://doi.org/10.18192/analyses.v10i1.1243>





BRUJEIRO, Verónica. Claude Cahun: la máscara como nombre propio. **Casa del Tiempo**, México, vol. III, n. 33, 2016, p. 47-51.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Bauru: EDUSC, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAHUN, Claude. **Heroínas**, 1925. Tradução de Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2016.

CAHUN Claude. **Disavowals or cancelled confessions**, 1930. Tradução de Susan de Muth. Cambridge: The MIT Press, 2007.

COLORADO NATES, Óscar. Claude Cahun y la exploración de la identidad. **Óscar en Fotos**, 06 mai 2017. Disponível em <https://oscarenfotos.com/2017/05/06/claude-cahun-y-la-exploracion-de-la-identidad/> (acesso em junho 2019).

CUMMING, Laura. Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the Mask, Another Mask – review. **The Observer**, 12 mar 2017. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/12/gillian-wearing-and-claude-cahun-behind-the-mask-review-national-portrait-gallery>, acesso em junho 2019.

ECHAVARREN, Roberto. **Arte andrógino: estilo vs moda**. Montevideo: Hum, 2010.

GAMBI, Henrique do Nascimento. **Entre o inconfessável e o indizível: autobiografia e autorretrato em Aveux non Avenus, de Claude Cahun**. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

LANZ, Letícia. **O corpo da roupa**. São Paulo: Editora Transgente, 2015.

LATIMER, Tirza True. Entre bous: between Claude Cahun and Marcel Moore. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, vol. 12, n.2, 2006, p. 197-216.

LEPERLIER, François. **Claude Cahun: l'exotisme intérieur**. Paris: Fayard, 2006.



LLABATA, Carmen Senabre. Claude Cahun: el tercer sexo o la/s identidad/es al desnudo. **Dossiers Feministas**, Castellón de la Plana, v. 28, 2014, p. 79-92.

LÖWY, Michael. Una surrealista desconocida. **New Left Review**, Madrid, vol. 29, 2004, p. 129-135.

MENESES, Emerson Silva. **Quem é esse rapaz que tanto androginiza? Transgressões vestimentares nas homossexualidades não-hegemônicas**. Dissertação (mestrado em Têxtil e Moda), Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MIRÒN, Andreia. **Dândi: corpo e moda masculina**. São Paulo: Scortecci, 2015.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROTH, Zoë. Frontière humaine: race, nation, and the shape of representation in Claude Cahun. In: Gelber, Mark H.; Sjöberg, Sami (eds.), **Jewish aspects in avant-garde: between rebellion and revelation**. Berlin: Walter de Gruyter, 2017.

SMITH, Amber. **Upping the anti in Claude Cahun and Marcel Moore's collaborative 'self portraits'**. Dissertação (Mestrado em Artes), Graduate School of the State University of New York at Buffalo, 2008.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. The equivocal 'I': Claude Cahun as a lesbian subject. In: Rice, Shelley, **Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

TORRES, Bolívar. **Surrealista que desafiou convenções, Claude Cahun é lançada no Brasil 62 anos após sua morte**. O Globo, 03/12/2016. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/surrealista-que-desafiou-convencoes-claude-cahun-lancada-no-brasil-62-anos-apos-sua-morte-20580548> (acesso em junho 2019).