

A indefinição como potência na obra de Claude Cahun

Priscilla Menezes de Faria¹

Resumo: Este trabalho analisa a indefinição como uma potência poética na obra de Claude Cahun. Traça-se paralelos com a obra *Nadja*, de André Breton, e articula-se os conceitos de semblante (Lacan) e verdade-mulher (Nietzsche) à discussão, de modo a tramar uma consideração acerca da indefinição que a distancie da noção de precariedade e a apresente como potência de invenção.

Palavras-chave: feminino, semblante, indefinição, invenção

Indefinition as strenght in the work of Claude Cahun

Abstract: This work analyzes vagueness as poetic strenght in the work of Claude Cahun. Parallels are drawn between the work *Nadja*, by André Breton, and the concepts of semblance (Lacan) and truth-woman (Nietzsche) are articulated to the discussion, in order to frame a comprehension on vagueness that sets it apart from precariousness and presents it as strenght of invention.

Keywords: *feminine, semblance, vagueness, invention*

¹ Priscilla Menezes de Faria (priscilla.menezes@unirio.br) Rio de Janeiro, Brasil. Professora adjunta na UniRio (Av. Pasteur, 296 - Urca - Cep 22290-240). Artista, professora de arte e educação no Departamento de Didática da UniRio, autora dos livros *Erro tácito* (2017, Patuá) e *A fera ao meio* (2021, Mocho). <http://lattes.cnpq.br/2833211343881971>. <https://orcid.org/0000-0003-4004-2128>.

Andai no limiar. Não permaneçais os sujeitos
das vossas propriedades ou faculdades,
não permaneçais sob elas, mas andai
com elas, nelas, além delas.

Giorgio Agamben

Em diversos projetos artísticos e literários, o feminino comparece como elemento variável, produtor de abalo nas medidas do consciente, da razão e do possível. Essa recorrência é particularmente intensa em produções vinculadas ao surrealismo europeu. Tratando-se de uma estética profundamente interessada em forjar certa noção de alteridade, tal movimento buscou intensamente essa dimensão no inconsciente, na África e na mulher. Exemplo desse interesse no feminino errático é o romance *Nadja*, de André Breton. Publicado em 1928, o livro é composto de textos e imagens justapostos, que flertam com o documental e o biográfico. Breton é o narrador-personagem do texto e empreende uma peregrinação: percorre as ruas de Paris na busca e na companhia de Nadja. Entre encontros ocasionais e planejados, Breton descreve a cidade a partir dos encontros arrebatadores com essa mulher extraordinária: visionária, com fala cifrada e aparência fascinante. A respeito de si mesma, Nadja diz “não sou encontrável” (BRETON, 2007, p. 89) e conta que seu nome foi escolhido por ela própria: “Nadja, porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é só o começo dela” (BRETON, 2007, p. 66). A musa errática, de nome impreciso e paradeiro incerto, é quem potencializa a exploração dos pontos de contato entre a vida e o sonho, entre a estrutura e a desmedida. Entretanto, é justamente a sua afinidade com a imprecisão que a conduz à completa saída da linguagem. Ao fim do romance, Nadja enlouquece e é internada no hospício de Vaucluse.

Interessa aqui pensar a afinidade entre feminino e imprecisão por vias outras, que não conduzam à completa saída da linguagem, à total renúncia ao simbólico, mas que produza inquietudes inventivas no cerne desses registros. Assim fez Claude Cahun, nascida na França em 1894, artista também vinculada ao surrealismo apostou menos no feminino como ideal (ainda que o ideal do antirracional) e mais na indefinição como via para invenção afirmativa. Cahun sustentou em sua obra uma constante perplexidade acerca de sua identidade, o que lhe garantiu um desvio da rota das totalidades e dos sentidos plenos. A começar por seu nome artístico, um dos pseudônimos de Lucy Renée Schwob, escolhido pela ambiguidade que apresenta na língua francesa, podendo ser tanto um nome do gêne-

ro masculino quanto do feminino. Esse gesto irá demarcar sua constante aposta na imprecisão como forma de potência.

Aos dezoito anos, Claude Cahun inicia a redação do livro *Vues et Visions*, com desenhos de Marcel Moore (pseudônimo artístico de Suzanne Malherbe, sua principal parceria amorosa e artística ao longo da vida). *Vues et Visions* é composto de cinquenta textos breves divididos em vinte e cinco capítulos. Cada capítulo possui dois textos, apresentados de forma espelhada, sendo que cada um se passa em um espaço e um tempo distinto: uma narrativa se dá na região do Le Croisic, em 1912, enquanto a segunda se situa na Antiguidade e na Renascença. O texto cria paralelos rigorosos entre as duas narrativas.

No primeiro capítulo, intitulado L'Arrivée - a chegada - lê-se:

Le Croisic, 1912. - Cansado dos rumores de Paris, venho descansar em Croisic. Depois de uma viagem, ainda que curta, a água quente e uma cama nova são preciosas. Eu as uso e, com a janela aberta, respiro o ar puro; devaneio e espero pelo sono. Minha cabeça, cheia dos sons da cidade, encontrará no litoral uma deliciosa calmaria. Deus! Como as aves marinhas são barulhentas! E também os marinheiros, é assustador! Desnortado, nunca dormi tão mal.

Roma. Augusta. - Pollion me convida para ir a Roma; Ai de mim! Eu devo deixar você, ó Mantua! Depois de uma viagem, ainda que curta, água quente e uma cama fresca são preciosas. Eu as uso. Então, com a janela fechada, respiro um ar impuro e perfumado. Eu sonho com minha nova vida e temo a insônia. Minha cabeça, acostumada à calma de nossos campos, ressoará, dolorosamente, com a febre barulhenta da rainha do mundo. Como essas cortinas de seda são grossas! Eu mal posso ouvir um murmúrio abafado que me embala...Desnortado, nunca dormi tão bem (CAHUN, 2002, p. 23-24).

Figura 1
Claude Cahun, *Vues et Visions*, 1912. Fonte: CAHUN, Claude. *Écrits*. Organização por François Leperlier. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2002.



Os demais capítulos da obra possuem estrutura e estilos parecidos com o deste: duplas de textos, com extensões quase idênticas, construídos a partir do recurso da repetição entremeada à diferença. Em todo o livro, a tônica é a da narrativa de viagem, de um deslocamento desnorteador no qual a variação geográfica é percebida subjetivamente pelas vozes narradoras, que levantam questões semelhantes e nem sempre apresentam as mesmas conclusões. As ilustrações de Moore, que ocupam as margens do texto, seguem essa mesma lógica: estruturas semelhantes compostas por elementos divergentes.

Já nos anos de 1920, Claude Cahun publica uma série de pequenos contos intitulados, em seu conjunto, *Heroïnes*. As heroínas são personagens femininas históricas, mitológicas e literárias cujas histórias originais são transformadas. Com uma linguagem errática, que por vezes se faz bilíngue (pelo uso da língua inglesa misturada ao francês) e que se alterna entre a objetividade descritiva e a sinuosidade hermética, apresenta essas personagens em suas faces rebeldes, revolucionárias, perversas e inesperadas, em todo caso não aderidas às suas histórias originais. Eva, por exemplo, caçoa da lei; Dalila acaba seduzida por quem deveria seduzir; Judite insurge contra seu próprio povo; Penélope é incapaz de escolher um novo parceiro amoroso simplesmente porque todos os pretendentes lhe despertam desejo ao mesmo tempo; Helena é hedonista e aspira à vida doméstica, Safo quer engravidar; Maria, mãe de Cristo, está decepcionada com o filho; Cinderela é masoquista; Margarida (de Fausto) é incestuosa; Salomé é uma esteta e vê o mundo como se fosse um grande teatro; Bela (de *A Bela e a Fera*) só se atrai por monstruosidades, Andrógina (figura que Cahun usa como alter-ego) permanece virgem em meio a uma orgia, e assim por diante.

Observando primeiros projetos artísticos de Cahun já é possível verificar sua aposta na indefinição como potência criadora. A contaminação entre temporalidades distintas e a reinvenção de personagens femininas míticas colocam em cena seu interesse pela impureza e pela convergência dos díspares. A artista também se dedicou ao longo de sua vida à produção de autorretratos e à atuação teatral, o que dá a ver o quanto lhe interessava trabalhar com os semblantes como matéria inventiva. No lugar do feminino de profundezas misteriosas, Cahun apostava na aparência como território da produção da diferença. A respeito dessa noção de semblante e de sua conexão com a criação, podemos nos remeter a uma compreensão psicanalítica acerca da relação entre feminino e veladura, que Jacques-

-Alain Miller (2010) desenvolve no texto “Mulheres e semblantes II”. O psicanalista, propagador das ideias de Lacan, apresenta o semblante como isso que tem a função de recobrir o nada, sendo o véu a figura conceitual que melhor dá conta dessa noção. Importante pensar que fazer semblante não é fazer de conta ou fingir, pois o semblante não se opõe ao verdadeiro, é antes o que recobre o Real.

O real, o simbólico e o imaginário são os três registros psíquicos propostos por Lacan. Cada um deles diz respeito a uma dimensão do aparelho psíquico, separados para fins didáticos, mas que evidentemente operam em constante relação. O real é apresentado como a dimensão inacessível à linguagem. É o vazio, a ausência de equivalência, a aniquilação. Do real só é possível ter notícias ali na completa mudez causada por uma angústia. Assim, dizer que o semblante é o que recobre o real é localizá-lo como aquilo torna suportável aquilo que, de outra forma, seria insustentável à existência.

Lacan sinalizou haver no feminino uma espécie de brilho do real, já que ser não-toda enredada pelo simbólico proporcionaria um acesso à realidade mais afeita ao jogo com os semblantes. Daí a sua famosa frase “A mulher não existe”. Essa afirmação, polêmica pelo risco de ser compreendida como um rebaixamento existencial do que se identifica como mulher, pode também ser lida como a exaltação da afinidade entre o feminino, a diversidade e a criação. A mulher não existe apenas ali onde recusa uma inscrição total no Simbólico e recobre essa brecha de Real com o véu da invenção. Assim, afastar “mulher” de “essência” não é desqualificar o feminino, mas justamente repensar a noção de essência em relação à verdade, evocando uma verdade outra, mais aliada à criação.

Esse outro registro do verdadeiro interessava à Claude Cahun que, por mais de uma via, brincou com os registros do real e do ficcional, bem como com as noções de identidade e alteridade, promovendo tangências e indistinções. Em 1930 há a publicação de seu principal livro: *Aveux non Avenus*, coletânea de microcontos, epístolas, ensaios e fotomontagens. O título em francês, *Aveux non Avenus*, apresenta uma contradição em termos, já que a palavra “confissões” (*aveux*) é seguida por sua negativa, podendo ser traduzido por algo como “confissões imprevistas”. Nesse livro a artista coloca em cena a impossibilidade de se apresentar verdade biográfica qualquer, apostando mais na invenção do que na revelação de si ou em uma revelação que só se dá junto de um movimento de dissimulação. Em um dos textos que constituem a obra, ela escreve:

Narciso, tu podias te amar em tudo: no sol, no teu irmão, mais belo na noite gasta, que vê na lua uma palidez que nunca deixa de admirar; na lua, que só pode se ver no lago onde se deita até de manhã; em todas as cores espalhadas que espiam cada qual a sua cópia mais fiel entre as aquilégias multicoloridas; nos méis onde as flores buscam seus perfumes e aos quais as abelhas, tuas irmãs, são afeiçoadas. Tu podias te amar entre os silfos e as ninfas, espelhos fieis ou aduladores, instrumentos inconscientes de vontade distinta, inconciliáveis com o fato de que tu terias sabido divinamente te isolar do universo, te sentir, te conhecer e te amar. Pode morrer esse Narciso em quem o amor por si se realiza em um egoísmo a dois, a muitos, a todos, em uma orgia universal? (CAHUN, 2002, p. 217).

Nesse texto poético, Cahun parece dar pistas do seu modo de pensar a tensão entre identidade e alteridade. Em primeiro lugar, dirige-se ao mítico Narciso e não o faz para negar o amor por si, que tão fortemente o caracteriza, mas para propor um desvio. Narciso podia ter se amado no outro: no sol, no irmão, na lua, nas cores, nas abelhas, nos seres mitológicos, até nos espelhos quando já fosse capaz de se separar deles e ter de si próprio uma consideração forjada nessa separação. Mesmo esses outros onde poderia ter se amado e, portanto, se encontrado, também são apresentados em estado de abertura e imprecisão. O irmão é mais belo na inexistência das sombras da noite, a lua só pode se ver no reflexo indistinto das águas noturnas, e mesmo as cores que constituem o reflexo se encontram não em si próprias, mas nas aquilégias, flores que encontram sua essência não nelas mesmas, e sim no mel, em torno do qual orbitam as abelhas - animal tão distinto e, ainda assim, tua irmã. Nesse trecho, Cahun apresenta um belo jogo de palavras no qual se espelhar consiste em ter se refratado na diferença ao invés de refletir a si. Ela própria afirma: “‘Espelho’, ‘fixar’ são palavras que não tem nada a fazer por aqui” (CAHUN, 2002, p. 218). A refração, já presente na estrutura de *Vue et Visions* e nas narrativas de *Heroínas* também comparece no modo com trabalha com a fotografia.

Abrindo cada um dos capítulos de *Aveux non avenues*, Cahun publicou também suas fotocolagens, muitas feitas em parceria com Michel Moore. Nelas, há retratos de Cahun entremeados e justapostos de alguns outros elementos. Em uma delas, faz conviverem elementos radiográficos, uma cabeça sem pele com expressão de horror, imagens de seu próprio rosto, duplas exposições, o rosto de Henri Michaux, aves, uma tesoura, máscaras, elementos escultóricos. Cahun, que perseguia uma relação com a androginia, replicava essa indistinção em suas fotocolagens, justapondo imagens absolutamente distintas de modo a criar uma constelação de figuras na qual seu próprio rosto só era afirmado na medida em que era apresentado em estado de indeterminação. Nas fotocolagens publicadas

em *Aveux non Avenus*, Cahun só se diz na medida em que se mal-diz, já que só é possível apresentar-se enquanto apresenta a impossibilidade de sustentar verdade qualquer sobre si. Ela própria afirma: “Quanto à verdade, hei de confessá-la a você? Não me preocupo nem um pouco com isso. Não busco por ela - eu fujo dela. E estimo que esteja aí meu verdadeiro dever” (CAHUN, 2016, p. 9).

Figura 2
Claude Cahun, s.d,
1912. Fotocolagem.
Fonte: CAHUN, Clau-
de. *Écrits*. Organi-
zação por François
Leperlier. Paris:
Éditions Jean-Michel
Place, 2002.



Em outra fotocoloragem, há elementos como espécies de *matrioskas* com seus ventres abertos, uma representação pictórica de três pessoas que tem seus corpos misturados - também pelo ventre. Há a figura de uma mulher, o rosto obliterado por um altere de grandes dimensões, de cuja barriga surge uma figura botânica mesclada a elementos da anatomia humana. Há ainda diversos pequenos autorretratos: em um deles, Cahun está bem maquiada e usa uma blusa em que se lê: *I am in training don't kiss me*; em outro, exacerba suas feições andróginas e encara com seriedade. Há ainda um terceiro, composto da justaposição de diversos rostos amalgamados em torno do qual há a inscrição: *Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de souslever tous ces visages*, que poderíamos traduzir por: "Sob essa máscara, outra máscara. Eu não cessarei de remover todos esses rostos". Pode-se inferir que a artista não cessará de remover seus rostos porque não há uma aparência definitiva a ser revelada: a revelação é a multiplicidade. Aqui, a artista se alinha fortemente à noção nietzschiana de verdade-mulher.

No prefácio de "Para Além do Bem e do Mal", Nietzsche propõe a instigante imagem de uma verdade-que-fosse-mulher:

Figura 3
Claude Cahun, s.d,
1912. Fotocolagem.
Fonte: CAHUN, Clau-
de. Écrits. Organi-
zação por François
Leperlier. Paris:
Éditions Jean-Michel
Place, 2002.



Considerando que a verdade seja mulher, seria justificado suspeitar então que todos os filósofos, sendo dogmáticos, pouco percebiam das mulheres? Que a seriedade absoluta, a inoportuna falta de tato que até agora tem se utilizado para atingir a verdade eram meios demasiado desastrados e inconvenientes para conquistar os favores precisamente de uma mulher? Positivamente é que ela não se deixou conquistar (NIETZSCHE, 2002, p. 29).

Os filósofos dogmáticos, em Nietzsche, são os que afirmam a noção de bem absoluto e, desse modo, sustentam a possibilidade de uma verdade neutra - além do bem e do mal - quando, em realidade, legitimam determinados valores em detrimento de outros. Além disso, dogmáticos seriam os que sustentam a dicotomia essência/aparência, profundidade/superfície, verdade/invenção e, como tal, negam toda forma de perspectivismo. Ao atacar esse modo de se relacionar com a verdade, o filósofo problematiza a tradição filosófica cuja origem localiza em Platão. Além de romper com as dicotomias da metafísica clássica, ataca a própria vontade de verdade, que identifica como motor de grande parte da filosofia ocidental. Nietzsche questiona: por que o impulso ao conhecimento imediatamente deveria equivaler ao empuxo à verdade? Assim, desnaturaliza a associação entre verdadeiro e bom e abre espaço para outros modos de tanger a realidade, conhecê-la. Contraposta à vontade de verdade, o filósofo apresenta uma motivação que considera mais adequada, pois não fundamentada na moral: a vontade de potência. Para Nietzsche, o que deve mover em direção ao conhecimento não é a verdade metafísica transcendental, mas a efetivação das forças no campo das aparências. Assim, o filósofo propõe a verdade como mulher porque a reivindica mais como jogo de véus do que como desvelamento. Em “A Gaia Ciência”, Nietzsche escreve:

Seria a natureza uma mulher que tem suas razões para não mostrar suas razões? Seu nome talvez seja, para usar o grego, Baubô! Ah! Como esses gregos conheciam a ciência do viver! Isso exige a resolução de nos mantermos à superfície, intrepidamente, de nos conservarmos agarrados à cobertura, à epiderme, adorar a aparência e crer nos sons, palavras, no Olimpo da aparência! Gregos superficiais... por profundidade! E não voltamos a eles, nós que partimos a espinha do espírito, escalamos o cume mais elevado e perigoso do pensamento atual e olhamos, daqui, tudo à nossa volta, embaixo? Não seremos, precisamente nisso... gregos? Adoradores de formas, sons, palavras? Artistas, portanto? (NIETZSCHE, 1976, p. 15)

Baubô, na mitologia grega, foi quem ajudou Deméter a se recuperar da paralisia que sofria logo após o desaparecimento de sua filha Perséfone. Já estava há nove dias e nove noites sem se alimentar, sem tomar banho, nem se pentear ou embelezar quando Baubô levanta as suas saias e lhe

mostra o seu ventre, no qual há uma figura desenhada - lacos, também identificável como Dionísio - e a faz rir. Carla Rodrigues (2013) aponta o riso de Deméter como a indicação de que tudo ser aparência não deve levar nem ao ceticismo, nem ao pessimismo, mas ao riso afirmativo.

Segundo Rodrigues, as saias de Baubô apontariam para o caráter abissal da verdade, para o abismo que faz rir: o abismo da ausência de fundamento. Ela questiona: o que provoca o riso quando se levantam as saias de Baubô? “Haveria, aqui, uma associação entre o nada abissal e a ausência de fundamento? Haveria a associação entre fundamento e masculino?” (RODRIGUES, 2013, p. 79). Baubô, portanto, ri e faz rir do ideal de origem e do fundamento falocêntrico.

Em 1972, Derrida profere uma conferência intitulada “A questão de estilo”, que posteriormente se torna um livro chamado “Esporas” (2013). Nesse texto, o autor dialoga com a questão da verdade-mulher em Nietzsche. Essa ideia é cara a Derrida na medida em que sua obra apresenta uma forte crítica àquilo que chama de falocentrismo. Para o autor, a metafísica ocidental convoca o sujeito a estar plenamente presente em sua fala e cria uma associação entre a voz e a razão - lógos e phoné -, como se a palavra enunciada estivesse mais próxima de uma verdade do que aquela transcrita, considerada como deslocada, logo, deturpada. Derrida critica essa noção, pois desconfia da dicotomia entre a verdade transcendental da presença e a verdade parcial da representação. O autor, com sua filosofia da desconstrução, deseja justamente atacar a ideia de verdade transcendental unitária e exaltar a polissemia das formas. Para isso, reivindica uma outra consideração acerca da linguagem que não a de expressão de uma verdade metafísica e exalta a escritura como campo de produção de sentidos (e não de representação deles). Junto à sua crítica ao fonocentrismo, Derrida também ataca o falocentrismo, pois percebe no pensamento não apenas uma naturalização entre presença e verdade, mas também entre sujeito e masculinidade. Deflagra a associação naturalizada entre masculino e o neutro, como também fez Simone de Beauvoir com a obra “O Segundo Sexo”. Sendo a filosofia ocidental fundada na busca pela verdade transcendente, o sujeito que a interessa só pode ser o sujeito neutro, idêntico a si mesmo, consciente: o sujeito masculino. Assim, o projeto filosófico de Derrida, ao atacar a verdade essencializante de um sujeito plenamente presente, também ataca a sua implícita identificação com a masculinidade.

Em “Esporás”, o autor recupera de Nietzsche a ideia do feminino como um efeito de distância, um elemento de corte entre o eu e a identidade, entre a verdade e a essencialidade. “Não há verdade da mulher, mas é porque esse afastamento abissal da verdade, esta não-verdade é a ‘verdade’. Mulher é o nome desta não-verdade da verdade” (DERRIDA, 2013, p. 37). Portanto, se, para Lacan, A mulher não existe, para Nietzsche e Derrida, A verdade não existe; havendo, portanto, a convocação de uma verdade feminina: essa que só pode existir ao custo de uma invenção.

Em Cahun, a tônica dessa invenção se encontra no seu manejo da imprecisão como forma de revelação, uma espécie de justa imprecisão. Tal procedimento dialoga intensamente com uma passagem citada por Jacqueline Lichtenstein (2004) em seus estudos sobre a pintura. A autora relata que Plínio, um enciclopedista romano, conta sobre Zêuxis, mitológico pintor grego, que desejava pintar uma Vênus, mas não conseguia encontrar modelo à altura de sua intenção e que, portanto, resolveu convocar as cinco mulheres mais bonitas da corte de Creonte para que todas elas juntas, juntamente recortadas, posassem para a pintura do que seria a Vênus ideal. O que Plínio nos conta é que, em realidade, o ideal feminino nunca foi uno – como a nossa cultura parece querer fazer parecer – e sim impreciso, multiforme, diverso. Assim também é imagem de si na obra de Cahun: mais exata quanto múltipla.

Aqui já é possível compreender por quais vias a imprecisão se revela uma forma de potência na obra de Claude Cahun. A imprecisão só poderia ser tomada como uma insuficiência a partir de uma concepção na qual o bem dizer é dizer definitivamente. A potência do impreciso é justamente colocar em cena aquilo que só pode ser dito em estado de indefinição: e que portanto precisará ser dito muitas outras vezes, estando aberto à variação. Se em *Nadja* a relação da personagem com a dimensão imprecisa da existência a leva ao isolamento do hospício, na obra de Claude Cahun, a imprecisão leva a uma fala que se multiplica e prolifera – seja pelo bilinguismo, pela decidida recusa a escolher entre ser escritora ou artista visual, por sua androginia ou pelo modo como operou a própria imagem em seus trabalhos.

Tal procedimento afronta toda uma genealogia acerca da razão que, em uma concepção Moderna ocidental, tem necessariamente mais a ver com estabilidade do que com flutuação. Essa afronta se configura não apenas por apresentar um outro modo de pensar, mas por incitar a possibilidade de que, em realidade, não haja estabilidade que não contenha um tanto de

flutuação. Foucault (2004) afirma haver no ato de separar os loucos da sociedade dita sã uma consideração recalcada acerca dos saberes da loucura, um pavor daquilo que a loucura sabe. No primeiro capítulo de “História da Loucura” (2004), Foucault traça trajetória da desrazão entre a idade média e o período iluminista. O filósofo mostra que, antes de ser apropriada pelo discurso médico, a loucura teria figurado como tema importante para a Renascença. Foucault afirma que, nesse momento, se tratava de uma abjeta forma de saber causadora tanto de fascínio quanto de horror. Um saber que ora se dava como uma espécie de elemento trágico da existência, um já-está-aí da morte em vida e ora como elemento crítico, fenômeno do qual uma visão irônica do mundo poderia constantemente se alimentar. Em todo caso, descreve um mundo onde a loucura esteve em constante dialética com a razão, em que “a loucura é, para a razão, sua força viva e secreta” (FOUCAULT, 2004, p. 35).

Logo no início do segundo capítulo, entretanto, Foucault fala de uma mudança que silenciou a potência do desatino no mundo ocidental. Afirma que o iluminismo, a partir da filosofia cartesiana, criou uma profunda cisão entre loucura e verdade para fazer imperar a pura racionalidade como medida da existência. Ao postular a dúvida metódica como critério de acesso à realidade, Descartes propõe que se afaste da noção de verdade tudo aquilo de que se possa duvidar. A loucura se apresenta como um problema para seu método, no sentido de que ela própria abala a ideia de que a razão dá conta da existência:

A Não-Razão do século XVI constituía uma espécie de ameaça aberta cujos perigos podiam sempre, pelo menos de direto, comprometer as relações da subjetividade e da verdade. O percurso da dúvida cartesiana parece testemunhar que no século XVII esse perigo está conjurado e que a loucura foi colocada fora do domínio no qual o sujeito detém seus direitos à verdade: domínio este que, para o pensamento clássico, é a própria razão. Doravante, a loucura está exilada. Se o homem pode sempre ser louco, o pensamento, como exercício de soberania de um sujeito que se atribui o dever de perceber o verdadeiro, não pode ser insensato. Traça-se uma linha divisória que logo tornará impossível a experiência, tão familiar à Renascença, de uma Razão irrazoável, de um razoável Desatino (FOUCAULT, 2004, p. 47).

Em um trecho de *Nadja*, o narrador descreve: “No instante de ir embora, quero lhe fazer uma pergunta que resume todas as demais, uma pergunta que só eu faria, sem dúvida, mas que, pelo menos uma vez, encontrou resposta à altura: “Quem é você?”. E ela, sem hesitar: “Eu sou a alma errante” (BRETON, 2007, p. 70). A verdade que Nadja encarna é a verdade da va-



Figura 4
Claude Cahun, s.d, 1912. Fotocolagem.
Fonte: CAHUN, Claude. *Écrits*. Organização por François Leperlier. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2002. Place, 2002.

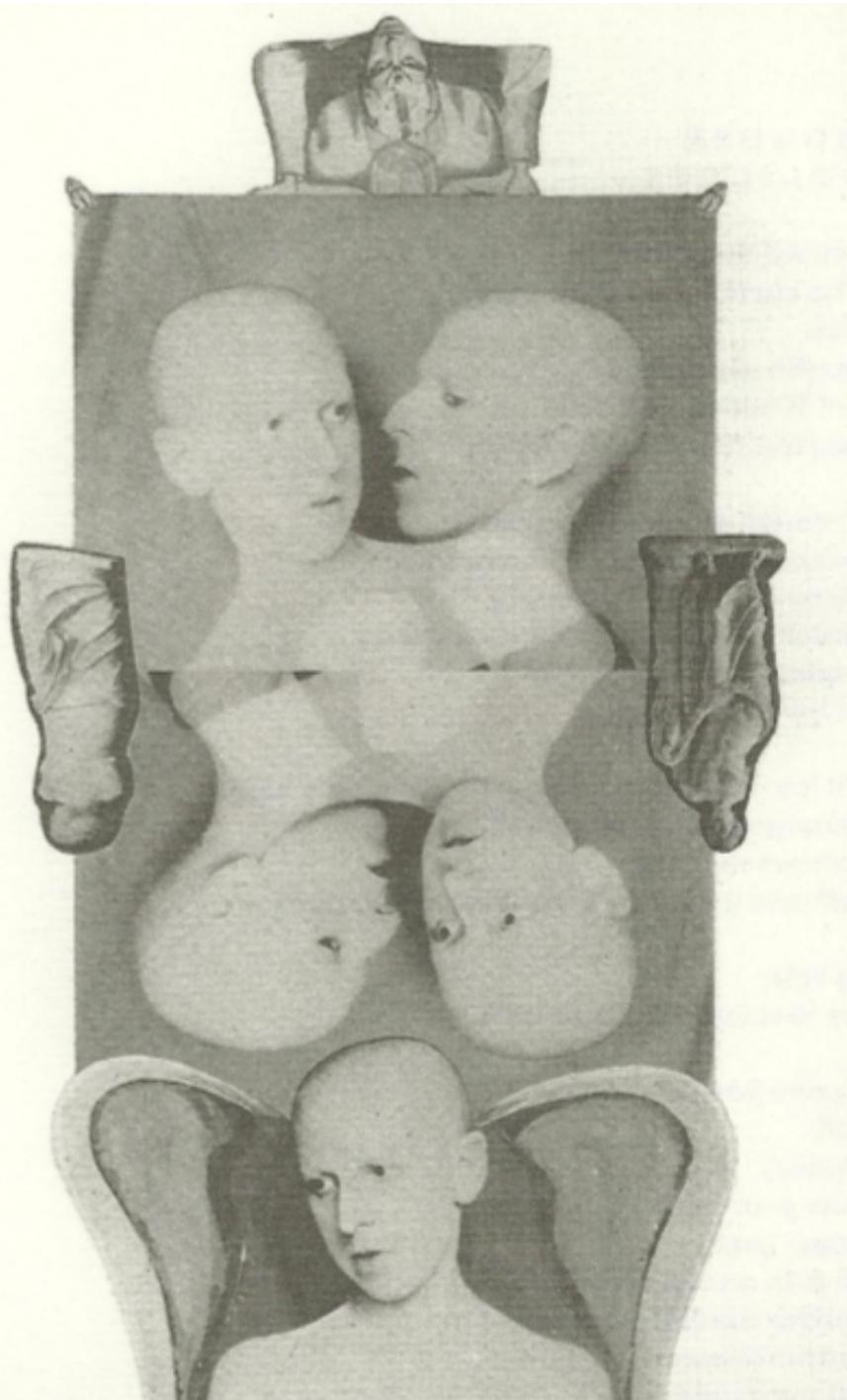


Figura 5
Claude Cahun, s.d, 1912. Fotocolagem.
Fonte: CAHUN, Claude. *Écrits*. Organização por François Leperlier. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2002.

riação, esse saber muitas vezes apenas removido de cena sob o significativo da loucura, que está profundamente implicado na obra de Cahun. Nesse sentido, a variação não é apenas um estilo ou recurso, mas a constatação de uma inerência: se admitirmos a dimensão inconsciente do sujeito, a fala de si haverá sempre de ser uma fala mal-dita. Essa evidência, por muitas vezes, é manejada culturalmente através do horror à dissimulação, à variabilidade, à reversibilidade - e não por acaso, via de regra, esse horror se relaciona à misoginia. A potência da indefinição na obra de Cahun é, acima de tudo, a potência de sustentar a variabilidade para além do registro dicotômico verdade x mentira. A impossibilidade de revelar-se plenamente não a leva nem ao silêncio e nem à aderência ao falso: mas aos estilhaços, às refrações, à multiplicidade, à constante reinvenção.

Em suas fotocolagens, a artista recorre à sua própria figura em repetição e acúmulo, de modo a criar um ser híbrido a partir de sua imagem: uma figura com duas cabeças ou um aglomerado de membros superiores e inferiores, com dimensões múltiplas, sem periferia e nem centro evidentes. A relação entre o feminino e o manejo radical da forma até a sua face deformada pode ser pensada a partir da atualização de uma formulação aristotélica. Dentre as inúmeras diferenças entre os corpos, o filósofo grego se ateve às diferenças genitais e marcou ontologicamente o feminino a partir da ausência do falo. Assim, associou o feminino à incompletude, pois não foi capaz de pensar a diferença como um elemento *si*, considerando-a antes em termos hierárquicos - a natureza masculina como plena e a natureza feminina como insuficiente, mal-formada (ARISTOTELES apud PINTO, 2010, p. 26). O que Claude Cahun coloca em cena é uma deformação que não tem a ver com insuficiência, mas com uma espécie de indiferença à forma fixa e com o interesse pelo constante processo de formação, de invenção daquilo que se é.

Nesse sentido, Cahun opera na lógica feminina, da produção de uma verdade-mulher, não por trabalhar com a própria imagem, mas por estar comprometida em borrar os limites entre ficção e factualidade, ser e parecer, confessar e fabular do que em se afirmar a partir de um esclarecimento totalizante - fálico. Interessa-a antes a sustentação de uma mácula, um furo, uma dissonância nos sentidos. Um furo que é deslocado de mera supressão para abertura à multiplicidade, o maldito se faz mal-dito – e por isso não cessa de ter o que dizer.

Referências

BRETON, André. Nadja. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAHUN, Claude. Écrits. Organização por François Leperlier. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2002.

_____. Heroínas. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2016.

DERRIDA, Jacques. Esporas. Os estilos de Nietzsche. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

FOUCAULT, Michel. História da loucura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MILLER, Jacques-Alain. Mulheres e semblantes I. Revista Opção Lacaniana. v.1, n.1, mar., 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. São Paulo: Hemus, 1976.

_____. Para além do bem e do mal. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PINTO, Maria José Vaz. O que os filósofos pensam sobre as mulheres: Platão e Aristóteles. In: FERREIRA, Luísa Ribeiro Ferreira (Org). O que os filósofos pensam sobre as mulheres. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2010.

RODRIGUES, Carla. Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade: [sobre ética e política em Jacques Derrida]. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

