

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES HÍBRIDAS**

DENISE ELIZABETH HEY DAVID

**QUIMERAS NO AUTORRETRATO -
VIRGINIA OLDOÏNI E CLAUDE CAHUN**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

CURITIBA
2016

DENISE ELIZABETH HEY DAVID

**QUIMERAS NO AUTORRETRATO -
VIRGINIA OLDOÏNI E CLAUDE CAHUN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientador(a): Prof(a). MSc. Simone Landal

CURITIBA
2016

TERMO DE APROVAÇÃO

QUIMERAS NO AUTORRETRATO - VIRGINIA OLDOÏNI E CLAUDE CAHUN

por

DENISE ELIZABETH HEY DAVID

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Híbridas pelo Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof(a). MSc. Simone Landal (UTFPR) – Orientadora

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Prof(a). Dra. Maurini de Souza (UTFPR)

Curitiba, maio de 2016.



Fotografia é uma palavra feminina. Arte também.
Para todas as mulheres fotógrafas cujos trabalhos ainda nos inspiram.

AGRADECIMENTOS

Com a alegria de haver podido contar com o incentivo de muitos na realização deste trabalho, deixo registrados nesta página os meus mais profundos agradecimentos:

À Professora MSc. Simone Landal, pela sua amizade, valiosas sugestões na orientação e ensinamentos, que foram muito além dos assuntos pertinentes aos conteúdos de sala de aula.

À minha mãe Vilmarize pelo carinho e apoio incondicionais. Como resistir sem você?

Aos professores do Curso de Especialização em Artes Híbridas: Amábilis de Jesus da Silva, Ismael Scheffler, Irã José Taborda Dudeque, Juliana Greca, Laíze Márcia Porto Alegre, Lydio Roberto Silva, Maurini de Souza e Paulo Biscaia que incitaram questões e vivências sobre o fazer artístico.

Aos colegas de Artes Híbridas pelos conhecimentos compartilhados em sala de aula.

Ao amigos e colegas do Departamento Acadêmico de Eletrônica e à UTFPR, pela oportunidade e incentivo para conquistar mais um título acadêmico e ampliação de conhecimento.

E a todos aqueles que, de alguma maneira, contribuíram para a concretização deste trabalho.

Muito obrigada!!

AUTO-RETRATO

Poderia ser apenas
sombra de si
o outro no espelho
a viver as poucas
quimeras e sinos.

Poderia ser rica
a sombra que restou,
a sonhos viver,
morrer sem memórias.

Rogério Silva, in Poemas Verdes

O fotógrafo quando faz uma foto - usa os olhos, a alma, o coração e a emoção.
E no final o dedo.
Para ver e entender a mesma, use tudo, menos o dedo.

Adilson Santos, fotógrafo

RESUMO

DAVID, Denise Elizabeth Hey. *Quimeras no autorretrato - Virginia Oldoïni e Claude Cahun*. 2016. 32 f. Monografia (Especialização em Artes Híbridas) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

Artistas têm produzido autorretratos fotográficos como forma de expressão criativa e, também, para questionar questões de representação do feminino. No desenvolvimento deste trabalho optou-se por evidenciar duas fotógrafas: Virginia Oldoïni e Claude Cahun. A abordagem deste estudo é Qualitativa e quanto aos objetivos é Descritiva. O foco incide sobre as diferentes “identidades” assumidas por elas e suas autorrepresentações. Simultaneamente, destaca-se o papel que desempenharam na história da fotografia e suas contribuições para a produção de autorretratos como expressão artística que continuam a inspirar artistas contemporâneas.

Palavras-chave: Virginia Oldoïni. Claude Cahun. Autorretrato.

ABSTRACT

DAVID, Denise Elizabeth Hey. Chimeras in self-portrait - Virginia Oldoïni and Claude Cahun. 2016. 32 f. Monografia (Especialização em Artes Híbridas) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

Artists have been producing photographic self-portraits as forms of creative expression and to question the representation of the feminine. In the development of this paper it was decided to show two photographers: Virginia Oldoïni and Claude Cahun. The approach of this study is qualitative and a descriptive way for the objectives. The focus is the different identities assumed by the photographers and their self-representations. Simultaneously, the role they played in the history of photography is highlighted and their contributions to the production of self-portraits, as a way of artistic expression, that continue to inspire contemporary artists.

Keywords: Virginia Oldoïni. Claude Cahun. Self-portraits.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Autorretrato: <i>Scherzo di Follia</i> , 1863 -66.....	11
Figura 2 – Autorretrato: Claude Cahun, 1917.....	11
Figura 3 - A Rainha de Copas, 1861-3	15
Figura 4 - A Rainha de Copas, 1861-63	15
Figura 5 - A Rainha da Etrúria, 1860 -64	16
Figura 6 - A Rainha da Etrúria, 1860 -64 – <i>carte de visite</i>	16
Figura 7 – Medéia (Vingança) 1863 -67	18
<i>Figura 8 - A Eremita de Passy, 1863</i>	18
<i>Figura 9 – Virginia Oldoini</i>	19
Figura 10 – Estudo das pernas	19
Figura 11 – No caixão	19
Figura 12 – Autorretratos: Claude Cahun, 1927	20
Figura 13 - Autorretrato Claude Cahun, 1928	22
Figura 14 - Autorretrato Claude Cahun, 1928	22
Figura 15 - Fotocolagem V <i>Aveux non avenues</i> , 1929	23
Figura 16 - Fotocolagem VII <i>Aveux non avenues</i> , 1929	23
Figura 17 – Autorretrato: Claude Cahun, 1947	24
Figura 18 – Autorretrato: Claude Cahun, 1949	24
Figura 19 – Os olhos	26
Figura 20 - <i>Countess de Castiglione as Elvira at the Cheval Glass</i>	26
Figura 21 – Autorretrato: Virginia Oldoini, 1895	26
Figura 22 – Autorretrato: Virginia Oldoini, 1895	26
Figura 23 – Autorretrato: Claude Cahun, 1928	27
Figura 24 – Autorretrato com manequins	27
Figura 25 - Amputação do <i>Gruyere</i>	28
Figura 26 – Autorretrato: Claude Cahun, 1926	28
Figura 27 – Autorretrato – Claude Cahun.....	30
Figura 28 – Autorretrato – Virginia Oldoini.....	30

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DESENVOLVIMENTO	12
2.1 O AUTORRETRATO, A IDENTIDADE E O ESPELHO	12
2.2 QUIMERAS FOTOGRÁFICAS.....	14
2.2.1 Virginia Oldoini, La Castiglione.....	14
2.2.2 Claude Cahun.....	19
2.2.3 PONTOS E CONTRAPONTO: O AUTORRETRATO EM FRENTE AO ESPELHO.....	25
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	29
REFERÊNCIAS.....	31

1 INTRODUÇÃO

“Fotografar é colocar na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração”. (Henri Cartier-Bresson)

A verdadeira força de uma fotografia não está naquilo que nos revela, e sim no que nos sugere. As imagens despertam no espectador a curiosidade e a imaginação. Juliet Hacking inicia o livro *Tudo sobre Fotografia* questionando: “O que há de tão sedutor nas imagens fotográficas?”. Pois, apesar de sermos bombardeados diariamente com uma grande quantidade de imagens, e muitas vezes nos fotografarmos diariamente, isso não atenua a magia de retratos pessoais ou obras exibidas em museus e livros (HACKING, 2012, p. 8).

No âmbito dos retratos, a pose elaborada e encenada dos retratados mostra a imagem como uma construção, consciente ou não, de uma persona almejada. Apesar de a imagem fotográfica ser uma ficção, ela permanece no imaginário popular como uma testemunha legítima e permite que se possa construir a noção de realidade.

Mulheres artistas têm produzido autorretratos pelos mais diversos motivos: tais como ficção, política, narcisismo, crítica e afirmação da própria identidade, entre outros, pois o distanciamento comum entre o assunto fotografado e a fotógrafa não tem sentido quando se trata de Autorretratos. Neles, as artistas abandonam a hipotética condição passiva de documentação para se tornarem partícipes do seu próprio espetáculo. Com efeito, um retrato não é mecanicamente tirado, ele é feito, pois pensado e planejado cuidadosamente. Ao se retratarem, as mulheres têm a oportunidade de reavaliar historicamente a sua imagem, controlar a sua própria representação e discutir questões de identidade e representação do feminino. Portanto, por meio dos autorretratos pode-se estudar a representação que a mulher concebe de si mesma, assim como a idealização cultural da imagem feminina mediada por ela.

Há muitos trabalhos excepcionais de mulheres que usam a fotografia e o autorretrato como forma de expressão criativa ou crítica social: Nikki S. Lee, que questiona preconceitos de identidade e etnia; Rosangela Rennó, que analisa os desdobramentos da imagem fotográfica; Nan Goldin, que reflete sobre as questões de autenticidade e autoconhecimento; Francesca Woodman, que põe em xeque a noção de subjetividade feminina; Sophie Calle, que usa sua intimidade como objeto de sua obra, entre tantas outras.

Cindy Sherman é um exemplo contemporâneo, modelo e fotógrafa de si mesma, pois é protagonista de suas próprias imagens, que “em vez de sua verdadeira face, retrata personagens construídos e incorporados por ela” (ESPM, 2016). Cindy se fotografa vestida de

diversas formas, tais como: vestida de palhaço, *cowgirl*, prostituta ou representando a mulher americana da década de 1950 e, assim, cria uma série de imagens conceituais. Além de ser a fotógrafa e a modelo, ela dirige todas as suas fotos usando recursos de maquiagem, penteados variados, um guarda-roupa vasto e inúmeras perucas para construir as suas personagens (ESPM, 2016; SANTOS, 2016). “Ao escolher sua própria figura como foco de suas imagens, Sherman utiliza-se como meio para enviar uma mensagem, tecendo comentários sobre uma série de questões do mundo moderno, como a visão estereotipada do sexo feminino e o papel do artista” (ESPM, 2016).

No desenvolvimento deste trabalho, optou-se por evidenciar duas fotografias preteridas pela história da arte e precursoras do trabalho de Cindy Sherman: Virginia Oldoini e Claude Cahun. Oldoini foi considerada uma das mulheres mais bonitas do século XIX, cujo notório interesse era capturar sua essência por meio da fotografia. Na Figura 1, enquanto faz seu retrato, ela observa o espectador espelhando “o olhar da lente ao usar uma moldura fotográfica para enquadrar seu próprio olho” (HACKING, 2012, p.125). Cahun por meio de seus autorretratos problematiza questões de identidade e gênero. Na Figura 2, ela se autorretrata como um indivíduo fragmentado, a cabeça decapitada de Medéia petrificada. A primeira intenta integrar suas identidades ficcionais à realidade, a outra dissociar-se e transfigurar-se numa miragem.



Figura 1 – Autorretrato: Scherzo di Follia, 1863 -66
Pierre-Louis Pierson, Virginia Oldoini
 Prata/gelatina a partir de negativo de vidro
 Fonte: Jallageas (2016)



Figura 2 – Autorretrato: Claude Cahun, 1917
 Fonte: pinterest¹

O foco incide sobre as diferentes “identidades” assumidas por elas e suas interpretações e autorrepresentações. Simultaneamente, destaca-se o papel que desempenharam na história da fotografia e suas contribuições para a produção de autorretratos como expressão artística.

1 Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/86061042853972056/?from_navigate=true>. Acesso em 30/mar/2016.

2 DESENVOLVIMENTO

"A fotografia longe de, literalmente falando, ser um espelho do mundo, é uma infinita e ilusória forma de representação".
(Charles G. Clarke)

2.1 O AUTORRETRATO, A IDENTIDADE E O ESPELHO

Primeiramente, antes de sondar a obra das fotógrafas Virginia Oldoini e Claude Cahun, é crucial que se conceitue o que significa aqui autorretrato e identidade, e, oportuno evocar o mito de Narciso e o espelho.

Lima (1988, p. 94) define: “um retrato é a imagem de uma pessoa que sabe que vai ser fotografada”. Por isso, um retrato é sempre a elaboração de uma persona, visto que ninguém fica absolutamente casual e indiferente ao ser focado por uma câmera. Um bom retrato deve fornecer informações de quem é a pessoa, do seu “eu”, de sua identidade, deve capturar a sua aparência, mas também a sua personalidade (HUNTER, 2009). Por conseguinte, “um autorretrato consiste em uma imagem de si feita por si mesmo, uma forma de representação na qual o retratado é quem se retrata, um registro onde o modelo é o próprio artista” (BOTTI, 2015). Nele o fotógrafo evidencia a sua individualidade.

A representação de si próprio não tem somente como objetivo reproduzir-se ou ver-se estampado sobre uma superfície qualquer. Demanda uma operação que envolve muitas escolhas, ou seja, a escolha do meio, dos materiais, dos suportes; e a definição de conceitos. Ocorre ainda um exame e uma vontade de entendimento da própria ação, dos recursos existentes e dos próprios conteúdos. (PESSOA, 2015)

O conceito de “identidade” é complexo, pois impregnado de diferentes significados, pode ser cultural, individual, social, sexual. No autorretrato define a maneira pela qual “o artista escolhe se mostrar, definindo sua posição na sociedade, seu posicionamento artístico ou mesmo suas reivindicações no que diz respeito à sua personalidade” (GAMBA, 2016). Neste trabalho, identidade individual refere-se ao conjunto de qualidades e atributos que determinam que uma pessoa é única, tais como nome e características físicas, além da consciência que cada indivíduo tem de si próprio. Neste caso, identidade denota autenticidade. Identidade cultural é o conjunto de características provenientes da interação dos membros de uma sociedade entre si e sua relação com o mundo (IDENTIDADE, 2015). Assim, o termo “identidade” significa, a princípio, uma imagem estável. Entretanto, “desde o início do século

XX estudiosos vêm combatendo a ideia de um eu estável e, ao final do século, a ideia de um eu autêntico e unificado sofria um ataque generalizado – denunciado como artefato ideológico e substituído pela ideia de eus múltiplos, cambiáveis, ficcionalizados” (HACKING, 2012, p. 465).

O fotógrafo, crítico e editor Joan Fontcuberta (1997) propõe que a fotografia é um espelho com memória, um espelho que imobiliza e prende a imagem para sempre. No livro *El Beso de Judas – Fotografía y verdad*, Fontcuberta destaca dois personagens dos mitos: os narcisos e os vampiros. Os primeiros são movidos pela busca obsessiva de si, de sua própria imagem e identidade, já os do segundo caso são o oposto; são destituídos de reflexo, estão sempre às voltas com a fragmentação do indivíduo, de si mesmos (FONTCUBERTA, 1997, p.40-41).

O mito de Narciso representa um personagem tentando encontrar sua identidade, sua essência. Narciso era um jovem de fascinante beleza. Um dia, ao caçar, encontrou um lago e ao ver sua imagem refletida nas águas cristalinas, tal como um espelho, apaixonou-se por si mesmo. Tentava abraçar a imagem, mas sempre que tocava o lago ela se desfazia em suas mãos. Depois de muito tentar, percebeu que tratava-se de um amor impossível e, sem esperanças, decidiu matar-se ali mesmo, à beira do lago. E do sangue que regou a terra nasceram flores brancas, as quais se deu o nome do jovem: narciso (ALVES, 2016; FERRAZ, 2016).

Kátia Canton diz que “o autorretrato é o espelho do artista” (CANTON, 2004, p. 13), pois na frente do espelho nos colocamos na posição do outro e por meio dele podemos nos observar como os outros nos observam – sujeito e objeto do olhar ao mesmo tempo. Entretanto, Fontcuberta (1997) pontua que o espelho aparentemente diz a verdade ou tem a capacidade de refletir a realidade, mas da mesma forma que pode mostrar as coisas como são, também pode ocultar e fornecer perspectivas diferentes.

2.2 QUIMERAS FOTOGRÁFICAS

2.2.1 Virginia Oldoïni, La Castiglione

Virginia Elisabetta Luisa Carlotta Antonietta Teresa Maria Oldoïni (*Florença, 22/março/1837 – †Paris, 28/novembro/1899) pertencia à nobreza Toscana. Recebeu uma educação cuidadosa, falava quatro línguas fluentemente e dominou a música e a dança. Considerada uma das mulheres mais bonitas de sua época, casou-se obrigada aos 17 anos com o Conde de Castiglione. Ganhou notoriedade aos 19 anos após ser enviada como espiã para a França por seu primo Camillo Benso, Conde de Cavour, ministro do Rei Victor Emmanuel II, com o objetivo de seduzir o imperador francês e conseguir seu apoio para a unificação da Itália. Torna-se por dois anos a amante favorita do Imperador Napoleão III, abala e escandaliza a corte francesa ao mesmo tempo em que atinge os objetivos políticos e torna-se musa do Ressurgimento italiano (ESCUER, 2016; LOPES, 2016; SCHILLING, 2016).

Entretanto, Virginia Oldoïni “foi também uma mulher singular para a sua época ao ter um papel significativo nos primórdios da história da fotografia” (PERDUE, 2016). Em 1856 conheceu Pierre-Louis Pierson, renomado fotógrafo e retratista da corte francesa, sócio do estúdio Mayer & Pierson, “uma sofisticada empresa na qual trabalhavam fotógrafos, químicos e pintores” (JALLAGEAS, 2016) e interessou-se pela arte da fotografia. Foi expulsa da França e retornou para a Itália em 1858, mas regressou à Paris em 1861, residindo num apartamento na Praça Vendôme até sua morte. Nos quarenta e três anos de amizade e parceria com Pierson, Oldoïni elaborou mais de 700 autorretratos, criou a primeira coleção de fotos de moda (livro publicado em 1858 com 288 retratos seus) e entrou também para a história como modelo, artista e fotógrafa.

A condessa era a designer de cada uma das imagens, do início à finalização. Desde a produção, era ela quem concebia a personagem com todos os detalhes do figurino, cenário, luz e enquadramento, até a pós-produção. Oldoïni idealizava as intervenções que as fotografias sofreriam por meio da pintura, especialidade do *Estúdio Mayer & Pierson*, e muito em voga nos meados do século XIX. (JALLAGEAS, 2016)

A criatividade, inteligência, vaidade e narcisismo de La Castiglione são ostensivos em sua produção fotográfica. Nas obsessivas fotografias de si mesma a Condessa reencenava episódios significativos de sua vida, como os saraus e bailes de máscara em que seus atributos físicos e seus extravagantes vestidos chamavam a atenção, em outras ela assumia papéis da

cultura popular, ópera, teatro e literatura (HACKING, 2012, p. 125; MS, 2016). Por esse motivo, fotografou-se como Lady Macbeth, Ana Bolena, Medéia, Beatriz, Judith entrando na tenda de Holofernes, entre outras idealizações, criando “identidades alternativas para si mesma” (JALLAGEAS, 2016).

Uma das identidades que elaborou e conseguinte fotografia mais famosa é a Rainha de Copas. Virginia Oldoini usou-a pela primeira vez em 1857 no baile de máscaras em que foi introduzida na corte francesa, a fotografia foi produzida mais tarde (entre 1861 e 1863) e a pintura a guache foi realizada sobre uma nova impressão. Nas obras de Oldoini e Pierson o objetivo da pintura era “transformar significativamente a imagem inicial” (JALLAGEAS, 2016). Observando-se as duas imagens, a primeira sem retoques (Figura 3) e a segunda um híbrido de fotografia e pintura (Figura 4), percebe-se o planejamento de composição da personagem, o cenário idealizado para a imagem e a diligente pintura posterior.

Esses dois trabalhos, inclusive, indicam como a condessa buscava fundir a vida à obra, tornando difusa a fronteira entre vida e arte, entre real e imaginário, ou entre realidade e ficção, natural e artificial e outros contrapontos, tantos quantos queiramos para buscar categorizar as nuances dessa obra que se origina em um assim denominado mundo noturno, dos sonhos e da imaginação criadora, para emergir na vida, na ação e depois retornar ao onírico de onde partiu originalmente, transformado-se em objeto de arte. (JALLAGEAS, 2016)



Figura 3 - A Rainha de Copas, 1861-63
Pierre-Louis Pierson, Virginia Oldoini
Impressão em albumen de prata
Fonte: Jallageas (2016)



Figura 4 - A Rainha de Copas, 1861-63
Pierre-Louis Pierson, Aquilin Schad, Virginia Oldoini
Impressão em papel salgado pintado com guache
Fonte: Jallageas (2016)

La Castiglione gostava de seduzir, provocar e chamar a atenção. Isto também fica evidente ao examinarmos a Figura 4, que foi pintada ressaltando sua beleza. A Rainha de Copas tem um coração na região púbica (o que causou furor no baile), ao fundo foi pintado um grupo de pessoas que olham diretamente para ela, mas estão longe e esmaecidas, com trajes muito mais simples do que o dela, enquanto o fundo a ilumina e destaca. Nessa imagem ela parece saída de um conto de fadas. Destaque-se também a moldura dourada com um V (de Virginia) dentro de uma coroa.

A Rainha da Etrúria (Figuras 5 e 6) é outra personagem elaborada por Oldoini que demonstra o emprego das diversas identidades criadas por ela consonantes entre realidade e fantasia. Usou a vestimenta em fevereiro de 1863, em um baile, no *Château des Tuileries* e a série de dez fotografias foram tomadas no dia seguinte ao baile (VIEIRA, 2016).



Figura 5 - A Rainha da Etrúria, 1860 -64
Pierre-Louis Pierson, Aquilin Schad, Virginia Oldoini
Impressão em papel salgado pintado com guache
Fonte: Jallageas (2016)



Figura 6 - A Rainha da Etrúria, 1860 -64
Carte de visite
Pierre-Louis Pierson, pintor desconhecido, Virginia Oldoini
Impressão em papel salgado pintado com guache
Fonte: MET Musseum²

A Figura 5 apresenta uma personagem ricamente trajada, com vestido de seda e veludo e acessórios de pedras preciosas e ouro. No vestido há uma fenda e dependendo dos movimentos sua perna aparecia das coxas até os pés. Outro escândalo: a corte considerou o traje insuficiente e inadequado (VIEIRA, 2016). Também chama a atenção na foto os braços

² Disponível em <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/261368>>. Acesso em 30/mar/2016.

desnudos. No caso dos braços e pernas, mostrá-los parece ser uma premência de Virginia, pois há diversas imagens, de diferentes períodos de sua vida, em que ela os destaca, inclusive os admirando com espelhos, outra fixação da Condessa. O seu caráter sedutor pode ser observado em outras imagens que fez com a mesma personagem, como a Figura 6, que oferece a Rainha da Etrúria sobre uma cama, pernas abertas e olhar fixo no observador. Em outra imagem desta série (não incluída neste trabalho), a Rainha parece convidar o espectador para a cama. Oldoïni enviava seus álbuns e *cartes de visite* para amigos e admiradores, conseqüentemente, toda a corte conhecia essas imagens. Essa *performance* provocou mais um escândalo e “significativa repercussão social e familiar” (JALLAGEAS, 2016) o que levou seu marido, que morava em Turin, a solicitar a guarda de Giorgio (*Turin, 9/março/1855 - † Madrid, 14/novembro/1879), único filho do casal. À vista disto, nasce a obra Vingança (Figura 7). A Rainha da Etrúria (da Figura 5) cobre os braços, troca o leque pelo punhal e olha fixa e ameaçadoramente para algo que não aparece na imagem, mas que está próximo. Envia a imagem para o marido, escrevendo no verso: "Ela tem um olhar assassino e uma faca pingando sangue" (MS, 2016). E assina como Medéia. O menino permanece com a mãe. “A resposta visual e escrita dimensiona a incorporação da personagem pela própria Virginia e sua necessidade de recorrer ao travestimento, para buscar outras dimensões de si mesma e se comunicar com o mundo” (JALLAGEAS, 2016).

Em outras performances de Oldoïni, também transparece a necessidade de apoderar-se de personagens para criar novas identidades para si mesma. Num baile de caridade, onde toda a corte esperava sua entrada em mais um de seus suntuosos trajes, ela veste um pesado hábito de freira carmelita, e denomina-se *Soeur Eliza*. No dia seguinte, fez vários *cartes de visite* (Figura 8) para vender e doou o dinheiro arrecadado para a caridade. Ainda hoje, esta artista múltipla surpreende e confunde os mais habituados às diversas linguagens da arte: os arquivistas do *The Metropolitan Museum of Art* classificaram essa obra fotográfica como teatro (JALLAGEAS, 2016).



Figura 7 – Medéia (Vingança) 1863 -67
Pierre-Louis Pierson, pintor desconhecido, Virginia Oldoini
Impressão em papel salgado pintado com guache
Fonte: Jallageas (2016)

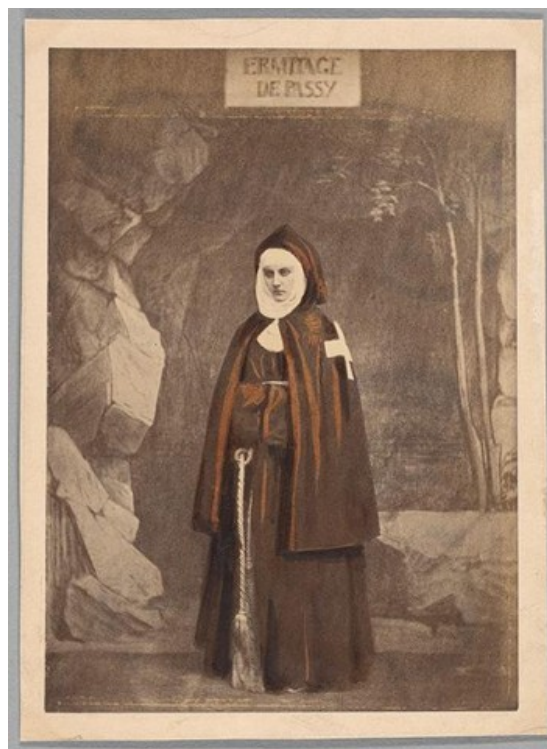


Figura 8 - A Eremita de Passy, 1863
Pierre-Louis Pierson, pintor desconhecido,
Virginia Oldoini
Impressão em albúmen de prata pintado com guache
Fonte: Jallageas (2016)

A partir de 1870, com a queda do II Império e o esvaecimento da corte, Virginia Oldoini passou a ter uma vida reclusa e misteriosa, saindo do seu apartamento para passear com seus cães apenas à noite e coberta por véus. Escureceu as paredes e cobriu com panos pretos todos os espelhos, antes seus cúmplices prediletos. Interessou-se por espiritismo e apresentava sinais de instabilidade mental. A obsessão que já demonstrava por seus olhos, pernas e braços (observável em imagens com espelho, em que fazia questão de realçá-los) aumentou com a idade e extrapolou para a sua obra, pois passou a fotografar partes do seu corpo isoladamente. Cria imagens em que aparece mostrando as pernas sem meias (Figuras 9 e 10), algo que apenas as prostitutas da época faziam. Talvez a imagem mais estranha seja aquela em que seus pés aparecem num caixão (Figura 11). Ela queria saber como seria vista no caixão depois de sua morte. Dessas imagens, ela dizia que eram uma forma de experiência fora do corpo. Seus últimos autorretratos, usando os vestidos glamorosos agora gastos e corroídos pelo tempo mostram uma perda do senso crítico e um anseio de ser vista ainda como uma mulher muito bonita e desejável (ESCUER, 2016; MS, 2016; OBERHUBER, 2016; PERDUE, 2016).



Figura 9 – Virginia Oldoini
Pierre-Louis Pierson, Virginia
Oldoini
Fonte: MS (2016)



Figura 10 – Estudo das pernas
Pierre-Louis Pierson, Virginia Oldoini
Fonte: Met Museum³



Figura 11 – No caixão
Pierre-Louis Pierson, Virginia
Oldoini
Fonte: Escuer (2016)

Virginia Oldoini planejou com Pierson que suas obras seriam exibidas na Exposição Universal de 1900, numa retrospectiva chamada “A mulher mais bonita do século”. Faleceu antes, aos 62 anos, deixando instruções específicas de como deveria ser vestida para o enterro.

2.2.2 Claude Cahun

Lucy Renee Mathilde Schwob (*Nantes, 25/outubro/1894 – †Ilha de Jersey, 8/dezembro/1954) nasceu em uma família de intelectuais judeus da alta burguesia. Em sua família havia escritores e romancistas. Lucy foi criada pela avó, Mathilde Cahun, pois quando ela tinha quatro anos de idade sua mãe foi internada permanentemente em uma clínica psiquiátrica. Cresceu só, mas rodeada de erudição. Em 1914 estudou Filosofia e Letras na Universidade de Paris, Sorbonne. Em torno de 1919 mudou seu nome para Claude Cahun, um nome ambíguo para uma personalidade dual: Claude por ser um nome tanto feminino quanto masculino e Cahun em homenagem à sua avó. Fotógrafa, iniciou aos 18 anos seu projeto sobre autorretratos. Neles, Cahun assume diferentes identidades e já transparece as preocupações estéticas e temáticas que vão nortear todos os seus demais trabalhos. Na elaboração dos retratos emprega técnicas de fotocoloragem, dupla exposição e inversões, entre outras técnicas fotográficas, o que causava estranheza em muitos dos seus trabalhos.

³ Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/261299#!#fullscreen>>. Acesso em 30/mar/2016.

Estabeleceu-se em Paris por mais de vinte anos com Suzanne Malherbe (alter ego de Marcel Moore), filha da segunda mulher de seu pai, também artista e sua parceira por toda a vida. Em conjunto, as duas produziram fotografias, fotomontagens, colagens, esculturas e trabalhos escritos (FERRO, 2015; GAMBI, 2015).

Na década de 1920, havia em Paris um grupo de escritoras e intelectuais, Gertrude Stein, Sylvia Beach, Alice B. Toklas, Colette, Djuna Barnes, Nancy Cunard, Natalie Barney, Jannet Flanner, Hilda Doolittle, Adrienne Monnier, Rene Vivien, entre outras, que questionavam o papel da mulher na sociedade daquele tempo e Cahun participava das reuniões e discussões. Em 1925, escreveu uma série de monólogos chamados “Heroínas”, baseados em personagens históricas, bíblicas e mitológicas, dando-as uma nova roupagem inspirada na mulher do início do século XX, o que resultou numa série de imagens espirituosas e vanguardistas. O texto é uma série de monólogos de arquétipos femininos mal compreendidos: Judite, a sádica, Safo, a incompreendida, Salomé, a cética, Dalila, a mulher entre as mulheres, Helena, a rebelde, Eva, a demasiado crédula, Andrógina, a heroína entre as heroínas, entre outras (ARVISAIS, 2013; GAMBI, 2015).

Entre os seus autorretratos mais conhecidos se encontra a série denominada “Estou treinando, não me beije”. A Figura 12 apresenta um conjunto com três destas fotografias.



Figura 12 – Autorretratos: Claude Cahun, 1927
Fonte: Sales de Plata⁴

⁴ Disponível em <<http://www.salesdeplata.com/wp-content/uploads/2014/03/cahungym.jpg>>. Acesso em 30/mar/2016.

Há vários pontos que chamam a atenção nestas imagens da figura 12. Nas duas primeiras, a personagem andrógina, maquiada, mas com trajes masculinos, levanta os halteres com facilidade, brinca com um símbolo de força e masculinidade. Na terceira, repara-se no exagero do rosto feminilizado. Cahun pintou os lábios formando um beicinho exagerado, aplicou enormes cílios, fixou o penteado com laquê e acentuou com corações as bochechas. Na blusa, as palavras “Estou treinando, não me beije” fazem o espectador questionar para que o indivíduo está treinando: ser um boxeador, ser uma mulher, ser um homem, ser andrógino? A pose é sedutora e convidativa, além de meio zombeteira. Tem as pernas cruzadas, mas na meia o coração desenhado chama a atenção do olhar do espectador para a mão pousada entre as pernas, entretanto, a frase nega o convite do resto de retrato (DOWNIE, 2016, p.12; HACKING, 2012, p.249).

Em 1929, Joan Rivière publica o ensaio “A feminilidade como máscara”.

A psicanalista comenta sobre uma feminilidade que funciona como estratégia para a mulher se defender e participar de ambientes então dominados por homens, como círculos profissionais e acadêmicos. Foi nesse ensaio que apareceu a palavra “mascarada” para definir esta estratégia, em que a feminilidade é associada a uma representação (GAMBI, 2015, p. 45).

Sobre esse ensaio, Claude escreveu: "Se você coloca a máscara em demasia, um dia, em frente ao espelho, com horror você descobre que a carne e sua máscara tornaram-se inseparáveis..." (DOWNIE, 2016).

Claude já empregava a máscara em seu trabalho no teatro de vanguarda, o *Teatro de Investigaciones Dramáticas Le Plateau*, um teatro pós-dadaísta no qual fazia performances. Ela criou vários autorretratos em que o dispositivo aparece, como nas Figuras 13 e 14. Nessas duas imagens não há buracos para os olhos, e Cahun parece uma boneca de porcelana, “sugerindo, talvez, que não há nenhuma pessoa real aqui, que este é um objeto inanimado, talvez uma reflexão sobre como as mulheres são vistas na sociedade” (DOWNIE, 2016, p.13).



Figura 13 – Autorretrato: Claude Cahun, 1928
Fonte: Downie (2016)



Figura 14 – Autorretrato: Claude Cahun, 1928
Fonte: Downie (2016)

Em outro livro, “Confissões não Confessadas” de 1930, uma autobiografia sonhada e ilustrada com fotocolagens, recheada de figuras mitológicas, questiona sua própria individualidade, a androgenia, a máscara e o espelho, motivos estes recorrentes na sua obra. Não é uma autobiografia, também não é literatura ficcional, é uma escrita de si. O livro é construído sobre o paradoxo de mostrar e esconder a identidade da autora (GAMBI, 2015). O livro contém dez fotocolagens realizadas com imagens significativas feitas anteriormente por Cahun. As Figuras 15 e 16 apresentam duas fotocolagens da obra. “A estrutura fragmentada do livro, formada por minicontos, relatos oníricos e aforismos, segue o ritmo das fotocolagens na apresentação de um sujeito em perpétua mutação” (GAMBI, 2015, p. 12).

Para Gambi (2015, p. 99), “a colagem, para a artista, servirá ainda como procedimento para suas representações individuais através da multiplicação de perspectivas e uma constante combinação de autorretratos”. Na fotocolagem da Figura 15, Claude utiliza diversos retratos seus de períodos bem distintos, criança, cabeça raspada ou cabelos curtos. Não parece haver relação entre as imagens e a fotocolagem parece sugerir múltiplos sentidos, ou nenhum sentido, ou uma rede de significação: Cahun presa, sem rosto, ouvidos cerrados, decapitada. Na verdade, uma identidade fragmentada. A inscrição diz: “Aqui o carrasco assume ares de vítima. Mas você sabe onde está pisando. Claude”. Será o carrasco ela mesma, que se aprisiona e fragmenta? Ou é a Claude das grades que está livre e nos observa dentro da cela?

Na fotocolagem da Figura 16, Claude reúne fragmentos de seu corpo, incluindo recortes de uma radiografia do seu pulmão. Dessa forma, interior e exterior ficam aparentes. A cabeça raspada e aterrorizada representa a revelação das imagens interiores e o retrato de Claude no alto representará sua recusa em encarar este interior? (GAMBI, 2015).

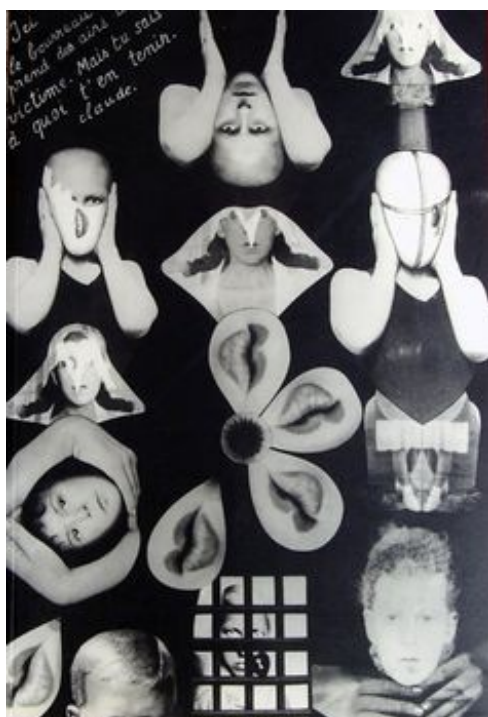


Figura 15 - Fotocolagem V Aveux non avenues, 1929
Fonte: Gambi (2015)



Figura 16 - Fotocolagem VII Aveux non avenues, 1929
Fonte: Gambi (2015)

Paris na décadas de 1920 e 1930 era uma efervescência de artistas, considerada a capital cultural e artística do mundo e abrigava vários movimentos artísticos, entre eles, o Surrealismo. Como escritora experimental, Claude Cahun conheceu André Breton em 1932, um dos líderes do movimento. Claude escreveu em publicações surrealistas na época e era membro da Associação de Escritores e Artistas Revolucionários, “o que a legitimou como integrante do grupo – embora suas obras e, principalmente, seus autorretratos, fossem visivelmente muito particulares em relação aos outros artistas da vanguarda surrealista” (FERRO, 2015, p.116-117). Ela assinou o manifesto Surrealista e em 1936 participou da Exposição Surrealista Internacional de Londres e da Exposição Surrealista de Objetos em Paris.

Em 1937, por motivos de saúde, Claude Cahun e Marcel Moore se mudam para a Ilha de Jersey, costa da Normandia Francesa, onde compram uma mansão perto do mar. Quando os nazistas alemães invadem a ilha, elas participam ativamente da resistência produzindo e

distribuindo panfletos surrealistas contra a guerra. “Suas ações eram políticas sem deixar de serem artísticas. Cahun usou muito de seu talento e de seu trabalho, durante toda a sua vida, para tentar minar poderes autoritários” (FREITAS, 2016). Em 1944, as atividades “subversivas” de Claude e Marcel são descobertas e elas são presas. A Gestapo saqueia a casa e destrói arquivos e obras de ambas (FERRO, 2015; GAMBI, 2015).

A “polêmica arte de Cahun fazia parte de seus posicionamentos, não só em relação ao gênero sexual, mas quanto aos seus ideais políticos antiguerra e ao favorecimento de uma liberdade política, social e artística” (FERRO, 2015). Após 1945, segue produzindo autorretratos surrealistas, normalmente ao ar livre, como visto nas Figuras 17 e 18. Em ambas as fotografias tem-se um cemitério ao fundo. Na primeira tem o rosto totalmente coberto, talvez para deixar de ver os horrores da guerra, na segunda, Cahun está descalça e mascarada.



Figura 17 – Autorretrato: Claude Cahun, 1947
Fonte: Downie, (2016)

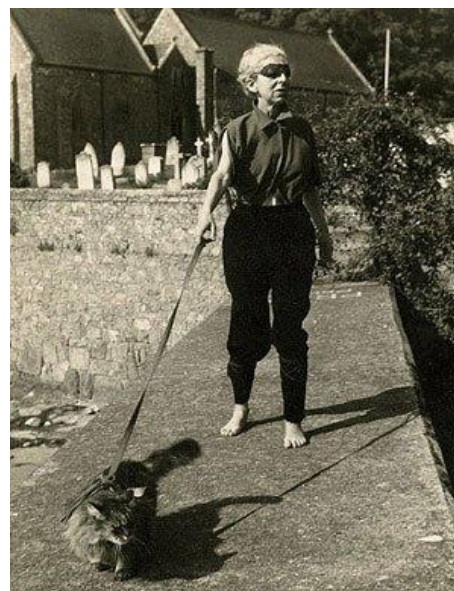


Figura 18 – Autorretrato: Claude Cahun, 1949
Fonte: Blog Camino de los gatos⁵

Depois da prisão, Cahun nunca mais recuperou plenamente a saúde, vindo a falecer em 1954. Sua obra ficou esquecida, sendo recuperada apenas em 1992 por François Leperlier, autor da biografia *Claude Cahun: L'écart y la métamorphose*. Claude Cahun deixou imagens fotográficas que discutem identidade, gênero, surrealismo e questões relacionadas à própria linguagem fotográfica (FERRO, 2015; GAMBI, 2015). Atualmente, sua obra retoma “uma importância crescente devido à multiplicidade e complexidade de seus questionamentos sobre sua individualidade” (GAMBI, 2015, p. 47).

5 Disponível em <<http://es.paperblog.com/el-camino-de-los-gatos-por-claude-cahun-3376252/>>. Acesso em: 30/mar/2016.

2.2.3 PONTOS E CONTRAPONTO: O AUTORRETRATO EM FRENTE AO ESPELHO

Claude Cahun tinha cinco anos quando La Castiglione faleceu. Não é apenas o tempo que as separa, nasceram em ambientes diferentes com tradições familiares bem diversas. Virginia e Claude atuaram em guerras, mas cada uma interviu com as armas que tinha: Virginia como espia e amante dos reis e poderosos, Cahun divulgando seus escritos e panfletos surrealistas contra a guerra. Quando Oldoini morreu, a polícia secreta francesa invadiu seu apartamento e destruiu suas cartas e textos. Cahun teve seus mais de trinta anos de trabalho destruídos quando foi presa na II Guerra Mundial. Virginia e Claude empregaram performances na consecução de seus retratos, que não podem ser exatamente classificados como autorretratos, pois ambas valeram-se de preciosos colaboradores. Oldoini sempre contou com Pierson, seu amigo e fotógrafo, e Aquilin Schad, que coloriu a maioria das fotografias de acordo com suas instruções. Cahun encontrou em Suzanne Malherbe amizade, parceria e cumplicidade por toda a vida. E, Virginia amava seus cães e Claude amava seus gatos.

A) Espelho, espelho meu

Para Virginia, encantada por si mesma, como Narciso ao mirar seu reflexo nas águas do lago, o espelho se apresentou como um companheiro fiel e depois como uma condenação. Na maioria de seus retratos com espelhos Virginia aparece ou admirando a si mesma, ou convidando o espectador a admirar outros ângulos de si. O propósito de capturar com a câmera suas facetas, recriá-las na fotografia e tornar-se objeto de desejo masculino é evidente (Figuras 19 e 20). Era obcecada pelos olhos. Na Figura 19 ela segura um espelho de bolso afastando-o do seu rosto para que seu olho seja a única coisa a ser mostrada nele. Então, ela fixa esse olho no fotógrafo/espectador. A Figura 20 apresenta a Condessa caracterizada como Elvira, posando em frente ao espelho. Inconformada com a velhice e a perda da fatídica beleza cobre todos os espelhos do apartamento para não ver mais sua própria imagem refletida neles, não consegue encarar lado a lado seus antigos retratos e seu atual reflexo. Apesar disso, na década de 1890 combina com Pierson de fazerem seus últimos retratos, acreditando-se ainda objeto de desejo de seus antigos amantes (Figuras 21 e 22).

Virginia Oldoini, uma mulher ousada, criativa, culta e livre, mas vaidosa e narcisista, que sucumbiu ao procurar sua alma nos reflexos do espelho, por fim, restou a fotografia, o “espelho dotado de memória”.



Figura 19 – Os olhos
Pierre-Louis Pierson, Virginia Oldoini
Fonte: pinterest⁶



Figura 20 – Countess de Castiglione as Elvira at the Cheval Glass
Pierre-Louis Pierson, Virginia Oldoini
Fonte: pinterest⁷



Figura 21 – Autorretrato: Virginia Oldoini, 1895
Pierre-Louis Pierson, Virginia Oldoini
Fonte: pinterest⁸



Figura 22 – Autorretrato: Virginia Oldoini, 1895
Pierre-Louis Pierson, Virginia Oldoini
Fonte: pinterest⁹

6 Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/361343570080952787/?from_navigate=true>. Acesso em 30/mar/2016.

7 Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/539376492844834185/>>. Acesso em 30/mar/2016.

8 Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/449234131556328838/>>. Acesso em 30/mar/2016.

9 Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/539376492844586657/>>. Acesso em 30/mar/2016.

Claude Cahun fez-se andrógina, não queria ser feminina nem masculina, dizia que se tivesse um sexo neutro ela seria seu representante (FERRO, 2015). Por conseguinte, não se identificava com seu reflexo no espelho como Virginia. Claude sabia que era múltipla, sua identidade não poderia ser materializada em uma imagem fixa e reconhecida. Cahun não tinha a vaidade exacerbada de Oldoini, cortou os cabelos curtos, depois raspou a cabeça, negando um dos símbolos da feminilidade. Nos seus autorretratos, Claude utilizava disfarces e máscaras, maquiagem, pintava os cabelos ou raspava a cabeça, empregava jogo de espelhos, distorções e dupla exposição, fotocollagens e o que mais sua criatividade propusesse.

Geralmente, as imagens de mulheres que se olham em espelhos referem-se a narcisismo. Entretanto, no autorretrato da Figura 23, Claude não está olhando para si mesma, está olhando fixo para o espectador, enquanto sua imagem olha para dentro do espelho, desconsiderando o espectador. Veste um casaco xadrez que segura fechado, mas no reflexo do espelho ele aparece entreaberto (DOWNIE, 2016, p.12). No retrato, apesar do batom nos lábios, o sexo do personagem não está claramente definido, tanto pode ser um homem como uma mulher. O retrato poderia ser uma fotografia de gêmeos, e será isso que Claude pretende com a imagem, mostrar sua dualidade e brincar com a imagem da mulher como objeto do desejo masculino? A figura 24 é um autorretrato com manequins, no qual ela aparece apenas no espelho observando o espectador enquanto os manequins olham para ela. Nesta fotografia ela transforma-se também em um boneco e sugere que não há pessoas reais na imagem.



Figura 23 – Autorretrato: Claude Cahun, 1928
Fonte: Downie, (2016)



Figura 24 – Autorretrato com manequins
Fonte: Lamentable¹⁰

10 Disponível em: <<http://lamentable.org/claude-cahun-la-fotografa-surrealista/>>. Acesso em: 30/mar/2016.

Os autorretratos de Cahun estão carregados de subjetividade e fazem apelo à imaginação e ao mundo dos sonhos. Em frente ao espelho diz: “são tantas máscaras que nunca conseguirei tirar todas” (DOWNIE, 2016).

B) Oh, pedaço de mim

Nos seus primeiros retratos Virginia está de frente para a câmera, mas ela aprende rapidamente e começa a elaborar cenários, poses e perspectivas diferentes das imagens tradicionais. Contudo, seu trabalho não compreende apenas retratos. Antes do Surrealismo surgir como movimento no século XX, ela já empregava algumas de suas técnicas: criou identidades alternativas para si mesma, empregou espelhos para fragmentar e multiplicar as imagens e tinha uma obsessão pelos olhos e partes individuais do seu corpo, como os pés, pernas e braços. Sabia que estava envelhecida, e a uma imagem do seu pé deu o nome de “Amputação do Gruyere” (Figura 25). A Figura 26 é mais um dos autorretratos de Claude em que ela apresenta sua cabeça completamente desconectada de um corpo.



Figura 25 - Amputação do Gruyere
Pierre-Louis Pierson, Virginia Oldoini
Fonte: pinterest¹¹



Figura 26 – Autorretrato: Claude Cahun, 1926
Fonte: pinterest¹²

Não está claro se Virginia participou ou conhecia os movimentos e as tendências artísticas de sua época. Claude foi participante ativa do movimento feminista do início do século XX e também do movimento surrealista.

11 Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/53972895511472979/>>. Acesso em: 30/mar/2016.

12 Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/445504588110198492/>>. Acesso em: 30/mar/2016.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“No fundo a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”.
(Roland Barthes)

Virginia Oldoini fez da sua vida um projeto fotográfico. A fotografia foi para ela mais do que a oportunidade de ilustrar seu guarda-roupa repleto de vestidos extravagantes. Historiadores não são justos com sua obra quando a citam apenas como amante de reis ou primeiro modelo da história da moda e seus retratos como um catálogo de roupas. Ela encontrou, na fotografia, o instrumento ideal para construir um fantástico mundo de fantasias e sonhos, repleto de performances e de experiências fora de si.

O espelho esteve presente nas obras de Virginia Oldoini e Claude Cahun, contudo, a forma com a qual as duas artistas se relacionaram com ele foi diametralmente oposta. Virginia como Narciso, apaixonada e identificada pelo seu reflexo, presa na sua juventude e tentando exorcizar a velhice. Na busca obsessiva de si almeja integrar suas identidades ficcionais à realidade. Claude como o Vampiro, cujos espelhos não refletem sua imagem, uma presença escondida e dual, sempre às voltas com a fragmentação do indivíduo, de si mesma.

O “surrealismo” no trabalho de Oldoini é consequência de seus interesses pelo espiritismo e a vontade de sair de seu próprio corpo para conseguir “realmente se ver”. Em Cahun, o surrealismo foi o caminho que escolheu para expressar sua arte.

Antes de Claude Cahun e Cindy Sherman, *La Castiglione* já fazia performance fotográfica, e muito antes do Surrealismo como movimento, já Virginia criava identidades alternativas e usava espelhos para fragmentar e multiplicar imagens. Nos retratos, ela imortalizou a sua beleza, suas provocações, suas transgressões e sua liberdade.

A vida de Claude Cahun foi marcada pela sua identidade andrógina e sobre as noções que se tinham na época em relação à sexualidade, ao gênero e ao comportamento feminino. As fotografias de Cahun, seus textos, suas performances e sua vida em geral, como uma revolucionária artística e política, continua a influenciar artistas como Cindy Sherman e Nan Goldin. Ainda hoje, pela sua luta pela individualidade de criação e expressão, Claude continua a ser uma vanguardista.

Não há uma distinção clara entre as esferas da vida particular e da arte quando se trata de analisar as obras de Virginia Oldoini e Claude Cahun. E, no caso delas, é correta a

afirmação de Roland Barthes quando diz que a fotografia tem mais relação com o teatro do que com a pintura (BARTHES, 1984).

Virginia Oldoini e Claude Cahun têm juntas mais de 1000 retratos preservados, a tentativa de abraçar a extensão de suas obras em tão poucas e bidimensionais páginas não foi conquistada. Ainda há muito a dizer, pesquisar e escrever sobre elas.

Não obstante, finalizando, evidenciam-se mais dois autorretratos em uma imagem conjunta (Figuras 27 e 28). Nestas fotografias, Virginia e Claude fazem seus retratos dentro de molduras, retratam-se como se fossem retratos. Contudo, não estão definidas no enquadramento da moldura... nenhuma delas ficou ancorada em seu tempo.



Figura 27 – Autorretrato: Claude Cahun
Fonte: [pinterest](#)¹³



Figura 28 – Autorretrato: Virginia Oldoini
Fonte: [pinterest](#)¹⁴

Encerramos este trabalho, mas não a pesquisa sobre a vida e a obra destas duas fascinantes artistas, que inicialmente parecem tão díspares e longínquas no tempo, mas que continuam a inspirar artistas contemporâneas.

13 Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/445504588112017719/>>. Acesso em: 30/mar/2016.

14 Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/449234131556329005/>>. Acesso em: 30/mar/2016.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Roger. **O mito de Narciso**. Disponível em: <http://www.revolucaointerior.com.br/mitologia/o-mito-de-narciso/>>. Acesso em: 30/março/2016.
- ARVISAIS, Alexandra. “L’imaginaire féminin dans Heroïnes de Claude Cahun”. In: **Savoirs des femmes**, Automne. 2013.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOTTI, Mariana Meloni Vieira. **Espelho, Espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade**. Dissertação. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000385496>>. Acesso em: 26/nov/2015.
- CANTON, Kátia. **Espelho de artista**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CONLEY, Katharine. *Claude Cahun’s iconic heads: from ‘The Sadistic Judith’ to ‘Human frontier’*. In: **Papers of surrealism** Issue 2, Summer. 2004.
- DOWNIE, Louise. Claude Cahun self-portraits. **Heritage Magazine**. Disponível em: <<http://www.jerseyheritage.org/media/Find%20a%20place%20to%20visit/Cahun.pdf>>. Acesso em: 30/março/2016.
- ESCUER, Edmundo Fayanas. **Virginia Oldoini, belleza, sexo y espionaje**. Disponível em: <<http://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/virginia-oldoini-belleza-sexo-y-espionaje/20160218172444125558.html>>. Acesso em: 14/mar/2016.
- ESPM, Centro de Fotografia. **A fábrica de mulheres de Cindy Sherman**. Disponível em: <<http://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/virginia-oldoini-belleza-sexo-y-espionaje/20160218172444125558.html>>. Acesso em: 10/mar/2016.
- FERRAZ, Eustásio de Oliveira. **Narciso**. Disponível em: <<http://www.psiquiatriageral.com.br/psicoterapia/narciso.htm>>. Acesso em: 30/mar/2016.
- FERRO, Fernanda Ianoski. **A androginia nos autorretratos de Claude Cahun: uma subversão de gênero**. Revista Ciclos, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, Fevereiro de 2015.
- FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas. Fotografía y verdad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.,1997.
- FREITAS, Gabriela. **Claude Cahun**. Disponível em:<<http://f508.com.br/claude-cahun/>>. Acesso em: 2/abr/2016.
- GAMBI, Henrique do Nascimento. **Entre o inconfessável e o indizível: autobiografia e autorretrato em Aveux non avendus, de Claude Cahun**. 2015. 182f. Tese. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. 2015.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HACKING, Juliet (Edit. Geral). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HURTER, Bill. **Fotografia de retrato**. Santa Catarina: Editora Photos, 2009.

IDENTIDADE, Significado de. Disponível em:
<<http://www.significados.com.br/identidade/>>. Acesso em 25/nov/2015.

JALLAGEAS, Neide. **Virginia Oldoini**: fotografia, performance e identidade no Século XIX. Disponível em: <<https://www.jornaldafotografia.com.br/artigos/virginia-oldoini-fotografia-performance-e-identidade-no-seculo-xix/>>. Acesso em: 15/mar/2016.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

LOPES, Dias. **A amante italiana de Napoleão III**. Disponível em:
<<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,a-amante-italiana-de-napoleao-iii,3287>>. Acesso em: 14/mar/2016.

MS, Margarete. **Espelho meu, espelho meu**: a Condessa de Castiglione. Disponível em:
<[http://obviousmag.org/archives/2013/06/espelho meu espelho meu a condessa de castiglione.html](http://obviousmag.org/archives/2013/06/espelho%20meu%20espelho%20meu%20a%20condessa%20de%20castiglione.html)>. Acesso em: 16/mar/2016.

PERDUE, Virginia. **La Castiglione**. Disponível em: <<http://feira-das- vaidades-mil.blogspot.com.br/2011/02/la-castiglione.html>>. Acesso em: 15/mar/2016.

OBERHUBER, Andrea. *La théâtralité de la comtesse de Castiglione comme préfiguration des mascarades de Claude Cahun. Entre vanité et désir d'immortalité*. Disponível em:
<<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/12915>>. Acesso em: 17/mar/2016.

PESSOA, Helena G. R. **Auto-retrato: o espelho, as coisas**. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde.../4121124.pdf>. Acesso em 25/nov/2015.

SANTOS, Priscilla. **Fabricar um corpo de mulher**: Cindy Sherman. Disponível em:
<[http://obviousmag.org/archives/2010/08/fabricar um corpo de mulher cindy sherman.html](http://obviousmag.org/archives/2010/08/fabricar%20um%20corpo%20de%20mulher%20cindy%20sherman.html)> Acesso em: 16/mar/2016.

SCHILLING, Voltaire. **A Condessa Castiglione**, a musa do Risorgimento. Disponível em:
<<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/2005/06/01/000.htm>>. Acesso em: 14/mar/2016.

VIEIRA, Luiz Henrique. **Identidade e alteridade na construção do autorretrato**: quando o 'outro' é convocado a figurar na superfície especular. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8Z8QRD>>. Acesso em 10/mar/2016.