

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

VALDETE NUNES SILVA

UM OLHAR SOBRE O VAZIO:
IMAGEM E ESCRITA EM *DOULEUR EXQUISE* E *L'ABSENCE*,
DE SOPHIE CALLE

Belo Horizonte
2007

Valdete Nunes Silva

UM OLHAR SOBRE O VAZIO:
IMAGEM E ESCRITA EM *DOULEUR EXQUISE* E *L'ABSENCE*,
DE SOPHIE CALLE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Maria Valle
Arbex Enrico

Belo Horizonte
2007

Dissertação intitulada “*Um olhar sobre o vazio: imagem e escrita em Douleur exquise e L’Absence*, de Sophie Calle”, aprovada pela banca examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex Enrico – FALE/UFMG – Orientadora

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – EBA/UFMG

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres – Coordenadora do POSLIT/FALE/UFMG

Belo Horizonte, 22 de junho de 2007

Para Débora,

*poesia de todo dia,
imagem da alegria.*

MEUS AGRADECIMENTOS

À professora Márcia Arbex, meu agradecimento especial, pela seriedade no trabalho de orientação, pelas correções criteriosas, pela paciência, estímulo e carinho.

Às ilustres professoras componentes da banca, Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova e Maria do Carmo de Freitas Veneroso, pelas leituras que, certamente, irão ampliar meu horizonte de indagações sobre o *corpus* escolhido.

Ao professor Fernando Resende, pela alegria contagiante com que me iniciou na pesquisa acadêmica.

À professora Sabrina Sedlmayer, pelas aulas sempre regadas de sabedoria, leveza e prazer.

Ao professor Leonardo Soares, pelos diálogos iniciais, pela amizade silenciosa.

Aos meus pais, Gasparino e Maria, pelo amor incondicional.

À minha irmã Glorinha, pelo apoio, sustento e amizade.

Ao Sinésio Bina, companheiro de viagens, cúmplice do dia-a-dia, por dividir comigo todos os momentos desse percurso; por seu olhar cuidadoso, seu carinho desmedido e por sempre me acolher com o coração aquecido.

Ao Rômulo Monte Alto, pelas incessantes conversas e pela alegria que sua prosa me proporciona, mesmo quando as nuvens encobrem o sol.

À Aline Arruda, por partilhar os anseios, as dúvidas, o riso e as lágrimas. Pela amizade sincera e pela generosidade.

Aos amigos distantes, sempre tão presentes: Déia, Luca, Sara, Fernanda, Simone.

À Nair Cristina, pelas longas conversas durante as madrugadas, pelo estímulo diário e pela parceria.

À Aline, pelo sorriso aberto e sincero desde o começo.

À Graça Pinho, pela revisão cuidadosa deste trabalho.

À Denise Gomes, pelas lições de afeto.

Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revela-se algo que, inalcançado por mim, é alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revela a minha presença de ectoplasma. Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência?

Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo geral realizar um estudo sobre a obra de Sophie Calle, a partir das relações entre a escrita e a imagem no livro *Douleur exquise* (2003) e na trilogia *L'Absence* (2000). Tendo como eixo a temática da ausência e da memória, buscamos determinar o diálogo entre a fotografia e a narrativa no corpus selecionado, comparando os efeitos do real e do ficcional, verificando o processo de elaboração do texto e da imagem na composição de seus livros. No que se refere à fotografia, a análise se baseia nas pesquisas de Roland Barthes (1984) e de Philippe Dubois (1993). Para cotejar os limites da ficção e da realidade em *Douleur exquise* são utilizadas as noções de autobiografia, proposta por Philippe Lejeune (1975), e de autoficção, termo difundido por Serge Dubrovsky (1977). As descrições das obras de arte em *L'Absence* são examinadas à luz das teorias de Philippe Hamon (1991) e de Liliane Louvel (1997).

Palavras-chave: texto, fotografia, memória, ausência, ekphrasis, autoficção.

RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail est de réaliser une étude sur l'oeuvre de Sophie Calle, en particulier sur les rapports entre l'écriture et l'image dans le livre *Douleur exquise* (2003) et dans la trilogie *L'absence* (2000). A partir du thème de la mémoire et de l'absence, nous observons le dialogue entre la photographie et le récit dans le corpus sélectionné, en comparant les effets du réel et de la fiction, en vérifiant le processus d'élaboration du texte et de l'image dans la composition de ses livres. En ce qui concerne la photographie, l'analyse s'appuie sur les réflexions de Roland Barthes (1984) et de Philippe Dubois (1993). Les notions d'autobiographie (Lejeune, 1975) et d'autofiction (Dubrovsky, 1977) nous permettent d'approcher la question des limites entre le réel et le fictionnel dans le livre *Douleur exquise*. Les descriptions d'œuvres d'art, dans la trilogie *L'Absence*, sont examinées à la lumière des théories de Philippe Hamon (1991) et de Liliane Louvel (1997).

Mots clés : texte, photographie, mémoire, absence, ekphrasis, autofiction.

LISTA DE FIGURAS

1. Quarto de hotel (1)	36
2. Quarto de hotel (2).....	36
3. O dia da letra W.....	39
4. Cabine telefônica	40
5. Performance em Nova Iorque.....	40
6. Perseguição	42
7. Perseguição a Henri B. (1)	42
8. Perseguição a Henri B (2)	43
9. Perseguição a Henri B. (3).....	43
10. Seguir e ser seguida (1)	46
11. Seguir e ser seguida (2).....	46
12. Um relato do belo (1)	48
13. Um relato do belo (2).....	48
14. Bilhete de passagem.....	59
15. Hervé Guibert	62
16. A mensagem recebida.....	64
17. Um conto, um reconto e o telefone	69
18. Relatos em <i>Douleur exquise</i> : diálogos entre texto e imagem.....	72
19. A carta.....	75
20. Relato de uma dor (1).....	77
21. Relato de uma dor (2).....	78
22. Descrições de “Nu dans le bain”	89
23. Descrições de “Le grand nu”.....	89
24. Descrições e desenhos de “Le grand nu”.....	91
25. Descrições e desenhos de “Nu dans le bain”.....	91
26. Descrições e desenhos emoldurados de “ Le journaliste”.....	97
27. Descrições de “ Le journaliste”.....	100
28. Descrições emolduradas de “A lady and gentleman in black”	103
29. Descrições de “A lady and gentleman in black”	104
30. Espaço vazio em <i>Souvenirs de Berlin-Est</i>	111
31. Descrições do busto de Lenine	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - Urdidura de um roteiro	11
1. UMA ARQUEOLOGIA DO PRESENTE	17
1.1 Fotografia: pequenas histórias.....	17
1.1.1 A fotografia como arte da reprodução	19
1.1.2 Reinvenção do tempo e do espaço.....	21
1.1.3 Perspectivas do real fotográfico: espelho, transformação, traço.....	24
1.2 A inversão de papéis: da arte da representação à arte do acontecimento.....	27
1.3 Sophie Calle e a arte fotográfica: a inventividade dos jogos	33
1.3.1 Um jogo de olhares.....	34
1.3.2 Seguir e deixar-se seguir, ou um jogo de sombras.....	41
1.3.3 Investigar, descobrir, reinventar	47
2. JE EST UM AUTRE	51
2.1 Antecedentes	51
2.2 <i>Douleur exquise</i>: relatos de viagem.....	54
2.2.1 Autobiografia: um pacto entre autor e leitor	56
2.2.2 As cartas: relação amorosa ou correspondência?	58
2.3 Autoficção: pacto ou ruptura	66
2.4 Depois da dor: Je est un autre.....	68
2.4.1 A fotografia como elemento ficcional em <i>Douleur exquise</i>	74
3. UM OLHAR SOBRE O VAZIO.....	81
3.1 <i>L’Absence</i>: a imagem ausente.....	81
3.2 A ekphrasis: do (in) visível ao legível.....	83
3.2.1 A descrição literária: olhar, falar, agir e os dispositivos específicos.....	84
3.2.2 Os dispositivos específicos de descrição	86
3.3 O paradoxo da fotografia: a foto do vazio em <i>Fantômes</i>	88
3.3.1 Nu dans le bain, de Pierre Bonnard e Le grand nu, de Amadeo Modigliani.....	89

3.4 Recriações da imagem em <i>Disparitions</i>	96
3.4.1 Chez Tortoni (ou Le journaliste), de Edouard Manet	99
3.4.2 A Lady and Gentleman in Black, Rembrandt, 1633	103
3.5 Fotografia, texto e contexto em <i>Souvenirs de Berlin-Est</i>	108
3.5.1 Lenine	110
3.6 A descrição polifônica: infortúnio da linguagem.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS - Outros olhares, novos desafios.....	119
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

URDIDURA DE UM ROTEIRO

O olhar encontra naquilo que o torna possível o poder que o neutraliza, que não o suspende nem o detém, mas pelo contrário, impede-o de jamais terminar, corta-o de todo o começo, faz dele um clarão neutro extraviado que não se extingue, que não ilumina, o círculo, fechado sobre si mesmo, do olhar.

Maurice Blanchot, *O espaço literário*

Ao iniciar seu texto *A câmara clara*, Roland Barthes se vê diante da impossibilidade de classificação da fotografia. Ele se coloca, então, a seguinte pergunta: “quem podia guiá-me?”. Frente ao desejo “ontológico de saber o que é a fotografia “em si”, “por que traço individual ela se distingue da comunidade das imagens”, o autor decide tomar como guia para sua análise a atração que sente por certas fotografias, “pois dessa atração ele tem certeza”¹.

Este trabalho também nasce de um fascínio pela fotografia, e da volição de investigar suas relações com a escrita na obra de Sophie Calle - fotógrafa, escritora e *performer*, nascida em Paris, em 1953. Meu primeiro contato com seu trabalho se deu através do catálogo de uma das suas exposições, *M'as tu vue*, visto, por acaso, na casa de um amigo fotógrafo, em Belo Horizonte. No trabalho de Sophie Calle, a fotografia e o texto geram uma obra em que as noções de anonimato, de memória e ausência são constantes. A imagem e a escrita são os elementos necessários para ela compor suas histórias, promover situações que recriam a vida cotidiana, dos outros e de si mesma, explorando as fronteiras entre o real e o ficcional, a experimentação e a invenção.

¹ BARTHES. *A câmara clara*, p.12.

Diante do leque de possibilidades que seu trabalho permite, decidi percorrer esse caminho não linear que circunda a fotografia e o texto na obra da artista francesa. Ao iniciar minha pesquisa, deparei-me com a primeira e talvez maior dificuldade: a insuficiência de referências à sua obra. Durante a pesquisa bibliográfica não encontrei livros publicados que fizessem uma abordagem de seu trabalho. Mais precisamente, no Brasil, as referências encontradas eram basicamente voltadas para o estudo de sua fotografia no campo da Comunicação. Alguns artigos esparsos de internet e uma dissertação de mestrado, de Magali Nechtergael (2000), eram os únicos materiais especificamente sobre Sophie Calle utilizados no início desse percurso, além dos primeiros livros adquiridos: *Douleur exquise* (2003) e a trilogia *L'Absence* (2000).

Ao escrever o projeto desta dissertação lancei como objetivo um estudo sobre a interseção da imagem e da escrita na obra de Sophie Calle; como eixo temático busquei falar sobre a *ausência* nos livros que compõem *L'Absence*. Os livros que compõem a trilogia apresentam relatos descritivos de quadros de pintura e outros objetos artísticos, desaparecidos ou apenas ausentes, em que há uma tentativa de reconstituição dessas imagens “invisíveis”, presentes apenas na memória daqueles que as descrevem. Todavia, era preciso conhecer um pouco mais sobre o seu trabalho para contemplar os objetivos específicos do meu projeto: determinar as relações entre a fotografia e o texto em outros livros da autora, cotejar as relações entre o real e o ficcional, verificar o processo de elaboração do texto e analisar aspectos como a memória, a autobiografia e a *performance*.

Ainda que seus livros, edições luxuosas indisponíveis no Brasil, não sejam muito acessíveis, consegui adquirir vários títulos de sua vasta obra², debrucei-me sobre eles, delicieei-me com as leituras e traduzi uma grande parte, para que integrassem esse trabalho. E

² Os livros que compõem a obra de Sophie Calle são, geralmente, editados pela Actes Sud, em Arles, França. Em nossa pesquisa, encontramos mais de vinte títulos publicados pela autora, entre os anos 1992 e 2007.

foi por meio das leituras desses outros livros, como por exemplo, *Les Dormeurs* (2003), *L'Hôtel* (1998), *Le Carnet d'adresses* (1998), *A Suivre* (1998), *Gothan Handbook* (1998), *L'Obéissance* (1998) e *La Filature* (1981) que percebi a dimensão do trabalho da artista francesa.

A trajetória de Sophie Calle iniciou na década de 70, quando a artista viajava pelo mundo, em uma espécie de peregrinação. Ao visitar um cemitério na Califórnia, ela se deparou com a imagem de duas pedras tumulares identificadas apenas pelas expressões *Brother* e *Sister*. Ela se viu fascinada pela imagem; fotografou o túmulo e desde então a fotografia tornou-se parte de seu trabalho artístico.

Foram sete anos longe de Paris. Ao voltar, Sophie Calle encontrou um lugar completamente diferente do que deixou. Ela não possuía mais amigos naquele país, não havia vínculos depois de tanto tempo ausente. Como identificar-se, então com esse novo ambiente? Talvez por isso ela tenha começado a seguir pessoas, observado seus hábitos, como um *voyeur*, pelo simples prazer de segui-los e não por interesse, pelo desejo de se identificar, de reconhecer o seu espaço, seu lugar.

Seu trabalho se inicia, portanto, com um olhar sobre a cidade. A artista se põe a registrar, por meio de fotografias, esse novo lugar que seus olhos vêem, bem como os transeuntes que encontra pelos caminhos dessa nova cidade, na tentativa de encontrar nas imagens algum vestígio do que conhecia.

A fotografia desses lugares teria, assim, a função de unir as “duas pontas da vida” da artista, como o narrador de *Dom Casmurro* que, ao tentar unir as distâncias de sua vida por meio de um exercício da memória, estabeleceu vínculos entre passado e presente, evidenciando o que não se via, ao mesmo tempo que representava o que fora abolido.

Sua primeira exposição, *Filatures parisiennes* (1978), é o resultado dessas fotografias que mostram uma cidade e várias pessoas como símbolo de um lugar à maneira de Ítalo Calvino que, ao percorrer cidades invisíveis, entende o olhar do estrangeiro, aquele que tem uma outra perspectiva, porque “cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares”³.

Esse olhar sobre a cidade, as “perseguições” ao outro e a busca de vestígios, como tentativa de reconstruir uma imagem do lugar onde vive, se transformam nas primeiras estratégias que a artista utiliza para a sua arte fotográfica e que traduzi nas palavras: olhar, seguir, investigar.

Nas obras compostas pelo artifício do olhar incluí os textos em que a artista ora se comporta como um *voyeur*, ora se deixa ver pelo olhar do outro, como nos trabalhos que se apresentam como performáticos e/ou autobiográficos, em que ela se coloca como partícipe do próprio jogo fotográfico. O jogo proposto pela arte de seguir compreende as obras em que a temática está voltada para “as perseguições” que a artista realiza e, reciprocamente, se deixa seguir a si mesma. Por último, os textos que assumem o caráter da investigação, o *descobrir*, em que há um diálogo com o outro, em busca de vestígios para que se construa uma imagem.

Nessa divisão, feita a partir de minhas leituras, pude verificar que cada um de seus trabalhos se configurava em mais de uma das categorias que lhe atribuí ou, por que não dizer, elas se misturavam em todas elas. Sem dúvida não me seria possível, no espaço desta dissertação, abordar todos os aspectos que circundam sua obra. Reportei-me, então, ao meu recorte inicial: *L'absence*. Ainda, ainda que eu tivesse indicado a ausência como eixo temático, a memória, sem dúvida, se apresentava como um fio para tecer minha argumentação. E para melhor contemplar meus objetivos, acrescentei à minha proposta uma

³ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 34.

leitura de *Douleur exquise*, livro em que Sophie Calle descreve a história de uma perda amorosa, causada por uma ausência. Composto de relatos da própria autora, de alguns depoimentos e fotografias, *Douleur exquise* é uma expiação amorosa, narrada pelo viés da memória.

O primeiro capítulo desta dissertação, *Arqueologia do presente*, realiza um pequeno percurso sobre a fotografia, principalmente sobre a sua relação com a arte. De acordo com Deleuze, a arqueologia nada mais é que o arquivo. Segundo esse autor, “é preciso extrair as coisas para extrair delas as visibilidades. E a visibilidade de uma época é o regime de luz, as cintilações, os reflexos, os clarões que se produzem no contado da luz com as coisas”⁴. Sendo assim, torna-se imprescindível percorrer os caminhos já traçados para situarmos o trabalho de Sophie Calle. Para isso, os estudos sobre fotografia de Walter Benjamin (1994), Roland Barthes (1984) e Philippe Dubois (1993) foram essenciais para minha análise e é baseada em suas reflexões que me pronuncio.

O segundo capítulo, *Je est un autre*, é uma leitura de *Douleur exquise*, livro em que Sophie Calle narra uma história através de fotografias e escritos em um diário de viagem vivida por ela, e que permite uma análise da dicotomia: real e ficcional. As trajetórias individuais e suas relações com outros gêneros literários, entre os quais o diário, as cartas e as memórias, consistem em um dos assuntos mais discutidos na modernidade, principalmente no âmbito dos estudos literários. Como consequência dos estudos do gênero autobiográfico, os limites entre real e ficcional são, frequentemente, abordados. *Douleur exquise* se inclui nessa categoria de textos em que a fidelidade ao real é posta em xeque, o que possibilita um estudo de sua narrativa à luz da autobiografia e da autoficção. Tentei ponderar minhas considerações

⁴ DELEUZE. *Conversações*, p. 120.

amparando-me nos estudos de Philippe Lejeune acerca da autobiografia, e do conceito de autoficção proposto por Serge Dubrovsky.

O terceiro capítulo trata de um paradoxo na obra de Sophie Calle: a fotografia de uma ausência. *Um olhar sobre o vazio* diz respeito às descrições de obras de arte desaparecidas ou ausentes em *Fantômes*, *Disparitions* e *Souvenirs de Berlin-Est*. Reunidos sob o nome *L'Absence*, os três livros são um misto de trabalho da memória, trabalho de investigação, jogo de olhares e relatos descritivos. No primeiro livro Sophie Calle apresenta as descrições de quadros de pintura ausentes de dois museus, um em Nova Iorque e outro em Paris. A artista solicitou aos guardas que buscassem as imagens dos quadros na memória e as descrevessem e desenhassem. Os desenhos e as descrições foram “emoldurados”, colocados no espaço vazio deixado pelas obras e fotografados. Em *Disparitions* ela repetiu a experiência no museu Isabela Stewart-Gardner, em Boston, focando o vazio deixado por objetos artísticos roubados e de outras telas que foram parcial ou totalmente destruídas. *Souvenirs de Berlin-Est* é composto pelas descrições de monumentos que foram destruídos ou que desapareceram na Alemanha, depois da queda do muro de Berlim, e das fotografias do espaço vazio deixado por esses objetos. Essas descrições, ou *ekphrasis*, foram analisadas mediante os estudos de Philippe Hamon e Liliane Louvel.

A obra de Sophie Calle é apresentada, portanto, a partir das analogias entre a autobiografia e a autoficção, que colocam em dúvida o real e o ficcional; e entre a fotografia e o texto que a descreve, através do paradoxo entre o que é visto e o que é lembrado. A memória e a ausência são os fios que compõem essa teia.

CAPÍTULO 1

UMA ARQUEOLOGIA DO PRESENTE

O mundo tornou-se, de certa forma, “familiar” com o advento da fotografia. Ele se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, ilustrado.

Boris Kossoy, *Fotografia e história*.

1.1. Fotografia: pequenas histórias

Este capítulo consiste na apresentação do trabalho da artista francesa Sophie Calle, nascida em Paris, em 1953. Sua obra se destaca a partir da década de 70, frente às perspectivas do século XX, quando os artistas, acompanhando as mudanças sociais, econômicas, políticas e filosóficas do mundo, passam a desejar novas expressões artísticas.

Nesta década em que as artes visuais e a literatura dialogam constantemente possibilitando uma quebra de fronteiras entre o texto e a imagem, os poetas se conscientizam da visualidade da escrita e da página e incorporam elementos gráficos e imagens aos seus trabalhos. Os artistas visuais, por sua vez, fazem uso de elementos textuais em suas obras, tais como o grafismo, as letras de diversos alfabetos, colagens de fragmentos de textos impressos, etc. Nesta nova proposta de articulação entre as linguagens, há também uma apropriação de suportes não convencionais para se fazer arte, como por exemplo, as instalações – espaço de interação entre a obra e o espectador – e as intervenções.

O trabalho artístico de Sophie Calle também se articula nos moldes da arte contemporânea. Seu olhar para a arte dispensa um cuidado com o corpo, com o espaço e com os suportes, tendo a fotografia como mote. Ela passeia pelas cidades, como um *flâneur*, e tenta conhecê-las ou reconhecê-las através da lente da câmara fotográfica. Segue transeuntes e

desconhecidos e os fotografa; busca vestígios na memória de pessoas, através de entrevistas e reinventa suas respostas; fotografa a si mesma, como *performer*; se apropria de objetos e de histórias para compor sua arte. Sua obra pode ser conhecida através de instalações de fotografias, exposições, que depois são transpostos para o formato de livros. Seu trabalho apresenta o resultado e o prolongamento de situações postas em cena e vividas, muitas vezes, de forma autobiográfica. Desse modo, sua arte pode ser comparada às dos artistas dos anos 60-70, em que o estatuto da imagem fotográfica refere-se ao vestígio, à própria experiência do artista, às suas *performances*.

“Signo-pensamento, signo-palavra, ícone e símbolo ao mesmo tempo”, para usarmos a perfeita expressão de Vera Casa Nova¹, a fotografia de Sophie Calle direciona nosso olhar para um território em que a imagem e o texto se entrecruzam e, nesse trabalho, nossa reflexão se volta para essas interações e as interseções proporcionadas pela fotografia e o texto. Antes, porém, de iniciarmos nossa reflexão, voltamos ao que nos ensina George Didi-Huberman (2002). Segundo esse autor, ao afirmar algo sobre um objeto precisamos abrir os olhos para nos tornarmos atentos, para respeitar o objeto de nosso questionamento. Optamos, assim, por fazer um pequeno percurso sobre a fotografia e sua influência na arte contemporânea, refazendo os caminhos primeiros da história da fotografia, os fios das transmissões e dos parentescos assimilados por Sophie Calle, para melhor compreendermos seu trabalho.

Dessa forma, este capítulo é uma *arqueologia do presente* que tenta aproximar o atual às suas raízes e, por isso, o iniciamos com algumas reflexões sobre a fotografia, apresentando as idéias de Walter Benjamin, Roland Barthes e Philippe Dubois. Em seguida, fazemos alguns apontamentos referentes à fotografia e suas relações com a pintura e a arte contemporânea.

¹ CASA NOVA. *Texturas*, p.65

Por fim, apresentamos a obra de Sophie Calle evidenciando as características de seu trabalho, bem como os suportes utilizados por ela para seu fazer artístico.

1.1.1. A fotografia como arte da reprodução

A discussão que envolve as relações entre a fotografia e a pintura data de meados do século XIX, com a invenção da fotografia. Walter Benjamin, em “Pequena história da fotografia”, nos aponta o pensamento positivista de Antoine Wiertz (em 1855), sobre o advento da fotografia em contraste com o pensamento de Charles Baudelaire, que rejeita a idéia desta ser considerada arte.

Enquanto Wiertz sauda a nova invenção, caracterizando-a como arte e comparando-a com a pintura, afirmando que ela seria, no próximo século, “o pincel, a palheta, as cores, a destreza, a experiência, a paciência, a agilidade, a precisão, o colorido, o verniz, o modelo, a perfeição, o extrato da pintura”, Baudelaire anuncia o surgimento da fotografia como aquela que pode colocar em risco o estatuto da arte ao se permitir que esta nova técnica substitua a pintura em algumas de suas funções. “Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá completamente”, diz o poeta; e acrescenta que a fotografia deve cumprir “o seu verdadeiro dever, que é o de servir às ciências e às artes”².

Baudelaire, a exemplo dos primeiros adversários da fotografia, nega que a fotografia seja uma expressão artística por se tratar de uma arte mecânica, incapaz de suscitar emoções, por se tratar de uma atividade reprodutora que não tem como premissa a imaginação criativa. Entretanto, se para Baudelaire há o perigo de que a reprodução idêntica do real apague a nossa

² BENJAMIN. *Obras escolhidas*, p.106-107.

sensibilidade diante da obra de arte, para alguns artistas e intelectuais da época o problema se situa no plano da reprodução mecânica das obras originais.

A esse respeito, é relevante a reflexão feita por Benjamin sobre a reprodução no âmbito da arte. Primeiro porque suas observações sobre a influência da técnica no âmbito da arte provocam o debate sobre uma questão cujas dimensões, ainda na primeira metade do século XX, não se podiam, com certeza, prever. Em segundo lugar, porque embora a invenção da fotografia tenha ocupado o centro de muitas polêmicas entre intelectuais e artistas no século XIX a propósito de seus efeitos negativos para a criação artística, o teórico potencializa o debate acadêmico, extraindo dessa questão todo um instrumental teórico que há muito tempo se fazia presente nos estudos que tratavam das conseqüências da reprodutibilidade técnica no campo da arte. Benjamin, longe de condenar a reprodução da arte fotográfica, afirma que “em sua essência, mesmo a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens”³.

Entretanto, nessa reprodução mecânica da obra de arte, Benjamin levanta como problema a autenticidade do objeto que está intimamente ligada à sua auratização, uma vez que a aura,⁴ o caráter único de uma obra de arte, possui um vínculo com o original que, por sua vez, estabelece uma relação com a tradição que identifica esse objeto. Com a perda da aura, há um prejuízo para a autenticidade do objeto, rompe-se o paradigma do tempo e do espaço, “o aqui e o agora”, e o essencial de tudo o que foi transmitido pela tradição. Dessa forma, a reprodução dos objetos separa-o da tradição, substituindo o único pela série.

A reprodução mecânica tem, assim, duas conseqüências opostas: libera a arte da submissão ao sagrado, mas pode, por outro lado, agir no sentido de uma auratização de um

³ *Ibidem*, p.166.

⁴ A aura de um objeto é definida por Walter Benjamin como “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Cf. BENJAMIN. *Obras escolhidas*, 1994, p.170.

outro poder, exatamente porque a cada dia “fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou seja, na sua cópia, na sua reprodução”⁵.

Se o argumento de Benjamin sobre a autenticidade da obra de arte elege como um dos problemas da reprodução a ausência do “aqui e agora” do objeto, esse será, talvez, o mote para que Roland Barthes também desenvolva um estudo sobre a fotografia.

1.1.2. Reinvenção do tempo e do espaço

Barthes inicia sua reflexão sobre a fotografia ainda em 1962, na revista *Communications*, abordando principalmente as relações entre texto e imagem nas fotografias de imprensa. Em *Mensagem fotográfica*, artigo que integra o livro de ensaios *O óbvio e o obtuso* (1982), o autor identifica a fotografia não como o real, mas como um *analogon* do real, e afirma que a imagem fotográfica é uma mensagem sem código:

[...] é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. Surge, assim, o estatuto da imagem fotográfica: *é uma mensagem sem código*; proposição de que se deduz imediatamente um importante corolário: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua⁶.

De acordo com o autor, apesar de, no primeiro momento, a fotografia nos dar idéia de um equivalente do real, em que o objeto fotografado pode ser visto com nitidez e precisão, por outro lado existe a possibilidade do fotógrafo manejar a perspectiva e esse mesmo objeto pode ser visto de outras formas, à escolha de quem o fotografou. Barthes nos leva, assim, a uma aporia proporcionada pela imagem fotográfica: ora ela pode ser uma mensagem denotada, ora pode ser uma mensagem conotada.

⁵ *Ibidem*, p.170

⁶ BARTHES, *O óbvio e o obtuso*, p.12-13, grifos do autor.

Se no primeiro caso associamos a imagem fotográfica a uma cópia do real, no segundo momento esta imagem será analisada de acordo com os padrões culturais, graças à escolha do fotógrafo. Assim, Barthes reconhece que há, em sua análise, um paradoxo: ao mesmo tempo que a fotografia permite ser lida como uma mensagem sem código, ela pode ser uma mensagem codificada, no ato de sua identificação pelo leitor.

Em *A câmara clara* (1984), ao retomar seus estudos sobre a fotografia, Barthes abre mão de todo o conjunto teórico-conceitual que já havia utilizado e aborda a fotografia mediante sua experiência como espectador. O autor, então, discute a natureza ontológica da imagem fotográfica, unindo-a, indissociavelmente, à realidade que a gerou. Mas também nesse estudo o autor aponta os obstáculos metodológicos de uma análise da fotografia uma vez que, para se construir um *corpus*, é preciso classificar e realizar amostragens, o que consiste em uma problemática, porque “a fotografia se esquiva”: suas divisões se submetem tanto ao fato quanto ao empirismo, à retórica e à estética, sem relação com sua essência⁷.

A fotografia é, assim, inclassificável, nos diz Barthes, que observa ser a imagem fotográfica inseparável de seu referente: ela “traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro [...]”⁸, afirma. É essa indissociabilidade entre a imagem fotográfica e seu referente que interessa Barthes em *A câmara clara*. Através dessa reflexão, ele tenta encontrar na fotografia uma prova material de algo perdido, e faz sua análise a partir de algumas fotografias, como um *spectador* delas.

Dessa forma, seduzido por essa indissociabilidade da fotografia com seu referente, ele descreve sua admiração do ato da percepção da imagem e se posiciona como um “mediador” dessa imagem, na tentativa de formular seu “traço fundamental”. E, ao se

⁷ *Ibidem*, p.13

⁸ *Ibidem*, p.15

debruçar sobre algumas fotografias, aponta possibilidades de ver, sentir e perceber o prazer da descoberta do real e da imagem fotográfica. Para ele, através do confronto com esse imenso leque de produções visuais captadas pela máquina fotográfica, tecnologicamente preparada para congelar ou alongar o tempo, para dar nitidez ou embaçar o espaço, para aumentar ou diminuir o contraste das imagens, é preciso “nomear” a fotografia sob dois aspectos: *studium* e o *punctum*. O primeiro é definido como o gosto de alguém, o que é culturalmente perceptível; é o *studium*, como processo de observação, que possibilita sua nomeação, sua conceituação, e está representado nas “cenas belas, mas que não comportam qualquer marca”. O *punctum*, por sua vez, é aquilo que parte da cena e traspasa, fere, punge, mortifica o *spectator*; é aquilo que, na fotografia, está carregado de subjetividade, é o encantamento frente ao detalhe que surge repentinamente, inesperadamente, tomando o *spectator* de surpresa, podendo lhe causar prazer ou dor. O *studium* seria o prazer; e o *punctum* a fruição.

Ao abordar o enigma da imagem e salientar a estrutura da linguagem fotográfica, Barthes também não deixa de ressaltar a “dupla posição conjunta da fotografia: de realidade e de passado”⁹. Dessa forma, a imagem fotográfica é, ao mesmo tempo, o presente – o instante captado – e o passado – o tempo detido, a memória. E, é a partir dessa analogia, da intermitência do isso-foi, que o autor relaciona a imagem fotográfica com o seu corolário, a morte. De acordo com ele, a morte é “o eidos da fotografia, já que na imagem fotográfica há uma presença em um tempo que não mais vai existir”¹⁰. A fotografia e sua relação com a morte se dá, então, a partir da idéia de que a foto é a imagem em sua essência, a evocação do espaço-tempo, na imagem que quer “conservar a vida”. Ela não é, senão, a imagem que permite a permanência do objeto, a memória viva daquilo que existiu.

⁹ *Ibidem*, p. 115.

¹⁰ *Ibidem*, p. 27 (grifo nosso).

1.1.3. Perspectivas do real fotográfico: espelho, transformação, traço

A associação entre imagem fotográfica e o seu referente também constitui um dos pontos abordados por Philippe Dubois em *O ato fotográfico* (1993). O autor inicia seu estudo abordando o tema do realismo na fotografia. Segundo ele, a fotografia, como uma imagem indissociável da enunciação e da recepção que, analisadas à luz da semiótica, se apresenta sobre três perspectivas: a primeira, o discurso da mimese, se refere à fotografia que “é considerada como a imitação mais perfeita da realidade”; na segunda perspectiva, a fotografia é analisada como o discurso do código e da desconstrução e, em terceiro lugar, a fotografia é considerada como o discurso do índice¹¹.

Esses apontamentos citados por Dubois, a fotografia como espelho, transformação e traço do real, na obra de Sophie Calle poderiam, talvez, ser traduzidos, respectivamente, em seu projeto artístico (incluindo as etapas das fotografias), o resultado desse projeto (as instalações e as exposições) e a transformação desse projeto para outro suporte (o livro).

No primeiro caso, podemos considerar que o projeto artístico de Sophie Calle equivale ao discurso da mimese, “princípio atribuído à *semelhança* existente entre a foto com seu referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um “*analogon*” objetivo do real”¹². No momento de fotografar, privilegia-se a captura de um instante, em determinado espaço, sem dissociá-lo de seu contexto. A fotografia assume, assim, a condição de espelho do real, parecendo mimética por essência.

A segunda proposta de Dubois, a fotografia como transformação de um real, é uma manifestação contra o ilusionismo criado pela aparente fidelidade da imagem fotográfica. Esse princípio de realidade, afirma o autor, é “designado como pura impressão, um simples

¹¹ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 26.

¹² *Idem*, p. 26.

efeito. (...) A imagem fotográfica não é como um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real [...] ¹³

Se o projeto inicial é o espelho do real, a transformação deste real fotográfico implica, na obra de Sophie Calle, no espaço destinado às fotografias. Ao expor ao público sua obra de arte, a artista permite que a observação do espectador produza um novo sentido para seu trabalho, uma reinterpretação. A idéia inicial de fidelidade choca-se ao infinito de leituras possibilitadas pelas instalações e exposições, já que a imagem projetada estará sob o julgo de olhares que lhe extrapolam os limites da “verdade” fotográfica.

A última proposição de Dubois se relaciona à fotografia como traço de um real, que ele afirma ser a imagem singular, determinada unicamente pelo seu referente:

Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação,” subsiste *apesar de tudo* na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração ¹⁴.

Esse teórico considera como o *traço* na fotografia o elemento realista que lhe permite um sentido. Já distante do mimetismo que denota a imagem enquanto espelho do real, ao transpor a imagem fotográfica para os livros, depois de projetada e relida pelo olhar perquiridor do espectador, Sophie Calle guarda um vestígio desta imagem, atestando o “isso foi”, anunciado por Barthes: “Isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectador*); ele esteve lá e, todavia, de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente e, no entanto, já diferido” ¹⁵

Os suportes se constituem em um fator importante na obra de Sophie Calle, e se desdobram na exposição e nos livros. No que diz respeito às exposições, antes de se deslocarem para o livro, as fotografias que constituem os seus projetos artísticos “são

¹³ *Ibidem*, p. 26.

¹⁴ DUBOIS. *op. cit.* p. 26.

¹⁵ BARTHES. *op. cit.*, p. 116.

encenados num espaço e tempo determinado”. A artista utiliza o livro para transformar o conjunto de fotografias de suas exposições e instalações em uma narrativa, uma vez que as imagens que compõem seus livros são acompanhadas de um texto que relatam a idéia inicial do projeto. Entretanto, vale lembrar que nessa alteração de suporte há uma preocupação com a nova perspectiva que se desenvolve, afinal, as fotografias não constituem um álbum ou catálogo das exposições, mas um outro produto autônomo.

A mudança de suporte transforma-se, assim, em um estímulo para que o acontecimento captado pela máquina perdure, tornando-se “inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda”¹⁶. Ao projeto inicial, Sophie Calle acrescenta textos, depoimentos, documentos. Textos e imagens tornam-se referências entre si, provocando no leitor uma ilusão da realidade. Não há entre eles nenhuma supremacia. Se por um lado, o complemento textual possibilita uma compreensão das narrativas apresentadas no livro, por outro lado, é a fotografia que “certifica, ratifica, autentica a existência do que se vê”, uma vez que “o infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma, é por natureza, ficcional”¹⁷.

Dessa forma, podemos dizer que o traço, aqui, corresponde ao *punctum*, “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver”¹⁸. O traço seria a janela que permite ao espectador compreender sem partilhar, sua leitura pessoal de um passado no tempo presente.

Podemos verificar, portanto, que há, entre os teóricos, uma diversidade de abordagens sobre a fotografia, das quais dois enfoques serão privilegiados no estudo de Sophie Calle: o primeiro, a teoria barthesiana, em que a fotografia é analisada a partir da distância entre ela e

¹⁶ DUBOIS. *op. cit.*, p. 53.

¹⁷ BARTHES. *op. cit.*, p.128..

¹⁸ *Idem*, p. 89.

o objeto, “a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia”¹⁹; o segundo enfoque, a reflexão de Dubois, segundo a qual a imagem fotográfica é analisada a partir de uma perspectiva de índice, no objeto e na sua representação.

1.2. A inversão de papéis: da arte da representação à arte do acontecimento

É a arte contemporânea inteira que se torna fotográfica, no sentido fundamentalista do termo.

Philippe Dubois. *O ato fotográfico*

A técnica fotográfica, ao inaugurar a “era da reprodutibilidade técnica”, através da descoberta da câmara escura²⁰, possibilitou aos artistas proporções exatas e melhores perspectivas para os seus desenhos e pinturas. Com a invenção da fotografia foi possível, por meio de composições e percepção mais nítidas de imagens, a sobreposição da máquina sobre o olhar humano, menos preciso e mais deficitário. Assim, a fotografia, graças à sua capacidade de produzir uma imagem fiel, contribui para que a pintura se desprenda da responsabilidade de retratar o real.

Embora a pintura utilize muito da técnica da fotografia, surge uma nova discussão que tem como mote a concorrência entre as duas formas de produção de imagens, graças à evolução óptica que a fotografia confere à representação da realidade. Por um lado, a fotografia passa a rivalizar com a pintura, inicialmente, na concorrência dos retratos que antes, pintados à mão, não apresentavam a mesma fidelidade à imagem que a reprodução mecânica possibilitava. Por outro lado, a fotografia utiliza as mesmas estratégias da pintura, como uso das poses e dos cenários, mas tem a seu favor a ampliação da disposição e

¹⁹ *Idem*, p.115.

²⁰ A câmara escura é um compartimento fechado, com um orifício em uma das paredes. Ao projetar a luz ou mesmo um objeto luminoso neste orifício, forma-se, na parede oposta, uma imagem invertida do objeto projetado.

iluminação de objetos, enquadramento e enfoques novos que possibilitam uma maior dinâmica e detalhamento na produção de imagens²¹. Coube, então, à pintura, buscar novas estratégias para a arte, e os pintores, então, passaram a pesquisar sobre o uso das técnicas fotográficas na pintura, tais como enquadramento, uso e os efeitos da luz, cores e sombras.

Os impressionistas são os primeiros a se beneficiarem dessas pesquisas. Claude Monet, por exemplo, desenvolve suas atividades artísticas ao ar livre, na tentativa de captar melhor a incidência da luz sobre os objetos e, com isso, obter uma imagem que não poderia durar muito, tal qual o instantâneo fotográfico. O efeito das experiências de Monet pode ser percebido nas dezoito telas da fachada da *Catedral de Rouen* (1894). Em cada uma delas a catedral é representada de acordo com as mudanças da luz durante o dia.

Edouard Manet e Toulouse-Lautrec também são influenciados pela fotografia. Habitados, até então, a representar em suas telas os ambientes naturais, ambos buscam novas opções para suas pinturas e passam a escolher cenas de interiores em que se registram movimentos, como as telas *Execução de Maximiliano* (1867) e *Bar em Folies Bergère* (1889), de Manet, e *Moulin Rouge* (1891) e *No Salão da Rua de Moulins* (1894), de Lautrec.

O pintor Edgar Degas, por sua vez, torna-se fotógrafo e “encontra no instantâneo aquelas mesmas qualidades que pretende explorar na própria pintura: imediatez, fragmentação, espontaneidade”²². Essas qualidades podem ser percebidas nas telas em que o pintor representa o *ballet* e suas bailarinas, os movimentos distintos que cada “modelo” executava é captado por ele, como o instante único resultado do *click* fotográfico. Em *Bailarinas amarrando sua sapatilha*, de 1887, Degas representa, em uma mesma tela, as bailarinas amarrando os calçados, em poses diferentes, com as rodas esvoaçantes de suas saias

²¹A esse respeito, ver ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottman e Frederico Carott. São Paulo: Companhia das Letras. 1992, p. 79 e FABRIS, Anna Teresa. *Fotografia: usos e funções no século XX*. 1998, p.14.

²² FABRIS. *Fotografia: usos e funções no século XX*, p.194.

criando ângulos distintos. O movimento peculiar de cada personagem da tela mostra como Degas compreendeu a visão que a fotografia proporcionava e se aproximou dela, valendo-se de “suas composições descentralizadas, seus contornos sintéticos, cortes ousados, angulações oblíquas”²³.

Mas é a partir dos movimentos artísticos de vanguarda que a fotografia ganha uma maior importância e se inclui nas pesquisas artísticas, sendo o Dadaísmo e o Surrealismo os principais agentes dessa evolução, uma vez que os artistas dadás e surrealistas são os pioneiros na utilização da fotografia, incorporando-a às técnicas de colagem e fotomontagens, dentre outras.

O Dadaísmo, com sua idéia de libertação da arte, torna-se palco de experiências que permite uma reflexão sobre a fotografia e sua condição de representação do real. De acordo com Dubois, a arte dadaísta, e mais especificamente, Marcel Duchamp, está “baseada essencialmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial, que é a própria lógica que a fotografia faz emergir”²⁴.

O Surrealismo, por sua vez, com as experimentações de Man Ray, estabelece com a fotografia a noção de uma *escrita automática*, uma vez que a instantaneidade do *click* da máquina fotográfica pode trazer à baila dados que remetem ao mundo inconsciente. Man Ray revoluciona a arte fotográfica ao desenvolver técnicas que utilizam o jogo de luz e sombra, capaz de alterar os objetos, dar-lhes nova realidade, modificar sua forma, ou seja, construir algo novo a partir de uma desconstrução.

Os movimentos de vanguarda preparam, assim, “o caminho para a construção fotográfica”²⁵. Passado o momento de liberdade e autonomia da arte, que na década de 50 se torna excessivamente experimental e por isso mesmo tem o público afastado por não

²³ *Ibidem*, p.197.

²⁴ DUBOIS. *op.cit*, p. 254.

²⁵ BENJAMIN, *op.cit*, p.106.

compreender sua manifestação, tem-se início um novo capítulo em sua história: a arte contemporânea. Em meio a muitas discussões sobre arte, a preocupação acerca da fotografia como arte é substituída por algo mais pontual: a arte fotográfica. Dessa forma, a fotografia estabeleceu relações privilegiadas com os movimentos que compõem a arte conceitual e as várias correntes de criação artística eclodidos nos Estados Unidos, depois da década de 50, como por exemplo, a *pop art*, ao lado do expressionismo abstrato e do hiper-realismo.

O expressionismo abstrato tem no trabalho de Jackson Pollock sua maior expressão. Esse movimento se caracteriza pela ruptura com os moldes tradicionais da pintura, e privilegia a rapidez na execução dos trabalhos bem como a espontaneidade. A relação de Pollock com a fotografia não está, contudo, no resultado de sua obra, mas no momento de sua concepção. Ele utiliza as mesmas bases da fotografia aérea, dentre as quais: “flutuação do ponto de vista, perda de qualquer quadro de referência preestabelecido (as ortogonais), deslocamentos multidirecionais, sentimento físico de liberdade”²⁶

O hiper-realismo, por sua vez, deseja mostrar a maior nitidez possível das imagens. Para obter esse resultado, os artistas projetam a imagem que desejam pintar em uma grande tela e pintam a imagem projetada, atingindo, dessa forma, o maior grau possível de figuração do objeto a ser representado. O pintor Chuck Chose pode ser considerado um dos expoentes do movimento e seu quadro *Big self portrait* (1967) – um auto-retrato em preto e branco com dimensões ampliadas, baseado em uma fotografia do artista – é uma das referências do hiper-realismo.

A *pop art* surgiu nos anos 50 na Inglaterra. Tendo como fonte e temática a história em quadrinhos, a publicidade e os meios de comunicação de massa, Hollywood e os aspectos mais triviais da civilização tecnológica, esse movimento surge, nos Estados Unidos, por volta

²⁶ DUBOIS. *op.cit.*, p. 266.

dos anos 60 logo após a segunda guerra mundial. Passado esse momento de privações e traumas, o país vê nos objetos de consumo uma promessa de felicidade popular. Os artistas tentam aproximar a arte do povo e, para isso, utilizam as mesmas imagens oferecidas pelos objetos instaurados nessa sociedade a fim de que, dentre outros aspectos, o homem pudesse refletir sobre a importância da arte em sua vida. Os artistas se valem, então, de técnicas da serigrafia, do *fac-símile* e da fotografia para representar a impessoalidade dos objetos produzidos em série para consumo como embalagens, propagandas e rótulos, dando-lhes novo valor artístico e rompendo, assim, com a idéia de exclusividade e originalidade dos objetos.

Os artistas da *pop art*, com "um gosto cada vez mais insistente pela encenação e formalização do objeto de consumo", realizam montagens fotográficas que fazem referência ao banal, aos clichês. Tal é o objetivo de Andy Warhol, ao explorar as imagens dos rostos de mitos do cinema e da música, como Elvis Presley e Marilyn Monroe. O artista, ao utilizar a fotografia de Monroe em latas da sopa Campbell's, atribui à fotografia a condição de reprodutora e desconstrói a noção de mito; transforma a atriz em produto de consumo, em embalagem descartável, fazendo, assim, uma crítica àqueles mitos criados a partir da repercussão de suas imagens na mídia.

Para os artistas desse período, que em sua maioria eram pintores, “a foto é o instrumento indispensável para o seu trabalho, não apenas no plano técnico da construção, mas também (e sobretudo) do ponto de vista simbólico: a obra elabora-se, isto é, faz-se e pensa-se pela fotografia”, como afirma Dubois. A observação desse pensador vai ao encontro da proposta de Sophie Calle e de vários artistas que utilizam a fotografia como meio de expressão para a *performance*, a instalação, a pintura e outros, a exemplo de Annette Messager, Nan Goldin, Jean le Gac, Christian Boltanski e Cindy Sherman, que permitem constatar, entre a fotografia e a arte contemporânea, relações de “uma complexidade

intelectual e formal bastante grande, mas sempre singular”, uma vez que “cada artista, às vezes cada obra, tenta um golpe, experimenta, trança um fio, fia um arдил nessas relações. São esses os golpes, esses fios, esses ardis “fotógrafos” que fazem finalmente a arte contemporânea”²⁷.

De acordo com Dubois, essas práticas artísticas dos anos 50, por “excesso de representação, desvio, manipulação ou questionamento”²⁸, ao utilizar a fotografia como meio, terminam invertendo-lhe o papel, fazendo-a voltar a si como prática artística primeira, transformando assim a arte contemporânea em arte fotográfica, favorecendo o surgimento de quatro grupos nos anos 60 e 70, que incluem a arte conceitual, a arte ambiental (*land art*, *earth art*), a arte corporal (*body art*) e a arte de evento (*happening* e *performance*).

A respeito de cada uma dessas modalidades, podemos dizer que, se a fotografia, nos movimentos de vanguarda, possuía o estatuto da representação, a partir dos anos 60 e 70, ela se une à idéia do acontecimento. Exatamente por isso a fotografia torna-se elemento imprescindível para o instante da manifestação artística, e acumula as funções de suporte, de documento e arquivo. Enfim, “a foto não está mais em busca da pintura. É a arte contemporânea inteira que se torna fotográfica, no sentido fundamentalista do termo”²⁹.

²⁷ DUBOIS. *op.cit*, p. 279.

²⁸ DUBOIS. . *op.cit*, p. 280.

²⁹ DUBOIS. *idem*, p. 280.

1.3. Sophie Calle e a arte fotográfica: a inventividade dos jogos

Séduit par ce double, j'ai décidé de jouer (...) et de mêler, à mon tour et à ma façon, réalité et fiction³⁰.

Sophie Calle. *Le carnet d'adresses*

Ainda no início de 1980 Sophie Calle começa suas primeiras fotografias de um modo, talvez, incomum: segue as pessoas, observa seus hábitos e gestos e captura esses instantes; imagens de desconhecidos transeuntes nas ruas de Paris. Dentre os aspectos abordados em sua arte estão o uso de jogos performáticos, reconhecidos, principalmente, através da parceria com Paul Auster³¹, que “cria” textos para a *performance* da artista; também podem ser observados no seu fazer artístico uma reflexão sobre a vulnerabilidade do ser humano e uma valorização às questões de identidade e alteridade.

O ato fotográfico de Sophie Calle pode ser visto como um jogo: não importa o *click* fotográfico, mas, sobretudo, a idéia que se encerra nesse ato. A artista propõe uma recriação da realidade, um jogo de olhares (e de espelhos), em que é um *voyeur*, mas também se deixa ver pelo outro; um jogo de sombras, em que persegue o outro, mas também se deixa seguir; e um jogo de palavras, no qual interroga pessoas e recria ou reinventa as respostas.

³⁰ “Seduzida por este duplo, foi a minha vez de brincar (...) e misturar, à minha maneira, realidade e ficção”

³¹ Os livros *Le rituel d'anniversaire*, *L'Hôtel*, *L'Obéissance*, *Les panoplies*, *A suivre*, *Le carnet d'adresses* e *Gotham Handbook*, de Sophie Calle constituem uma série denominada *Double jeux*, publicada pela editora francesa Actes Sud. A coletânea, como o nome sugere, é um jogo duplo com *Leviatã* (2001), do escritor Paul Auster, escritor e amigo de Sophie Calle. Auster se inspira na artista francesa para criar a personagem Maria Turner que, em seu livro, é como a artista no plano real: escritora, fotógrafa, artista conceitual. Em *Leviatã*, a personagem se caracteriza por dedicar-se a rituais inusitados, a maioria deles trabalhos de arte já realizados por Sophie Calle. Da mesma forma, há vários episódios de *Leviatã* em que Sophie Calle se “apropria” dos rituais da personagem Maria para o seu projeto artístico. Os livros de *Double jeux* possuem também a mesma estrutura, imagens e textos, e apresentam em seu início um pequeno trecho do livro de Auster, nos quais o autor faz referência à personagem Maria.

1.3.1. Um jogo de olhares

Em 1979 Sophie Calle convida vinte e oito pessoas entre amigos e desconhecidos, para dormir em sua cama: *Les Dormeurs*, sua primeira exposição renomada, que se constitui das fotografias desses “dorminhocos”. O projeto da artista consiste em manter sua cama ocupada durante oito dias. Cada convidado ocuparia a cama por oito horas, e teria direito a café da manhã e lençóis limpos, como em um hotel. Entretanto, havia um compromisso entre Sophie Calle e o convidado: ela teria direito a fazer perguntas variadas e, enquanto ele dormia, ela poderia fotografá-lo. A exposição das fotos e dos textos resultados dessa experiência é exibida na XI Bienal de Paris, em 1980. Posteriormente, a exposição é transformada em livro, composto por dois volumes: o primeiro, em que se vêem as imagens dos “modelos”, e o segundo, com narrativas sobre o que eles conversaram com a artista antes de dormir. É a arte da fotografia ancorada pelo texto escrito.

L'hôtel (1981) é um livro que se constitui de fotografias e de pequenos contos sobre pessoas desconhecidas. É mais um projeto da artista para investigar pessoas e objetos que lhes pertenciam. Para isso ela começa a trabalhar em um hotel como arrumadeira, responsável pela limpeza e organização de doze quartos. Nas horas de folga, Sophie Calle aproveita a ausência dos viajantes para observar os seus pertences. Paul Auster, escritor americano amigo de Sophie Calle, afirma que,

Na verdade ela intencionalmente os evitava, restringia-se ao que se podia deduzir com base nos objetos espalhados em seus quartos. Mais uma vez, tirou fotos; mais uma vez inventou histórias de vida para eles, à luz dos indícios disponíveis. Tratava-se de uma arqueologia do presente, por assim dizer, uma tentativa de reconstituir a essência de alguma coisa a partir dos fragmentos mais elementares: o canhoto de uma passagem, uma meia rasgada, uma mancha de sangue no colarinho de uma camisa³².

³² AUSTER. *Leviatã*, p. 87.

As fotografias de *L'Hôtel*, em sua maioria preto e branco, apresentam imagens de roupas deixadas displicentemente sobre a cama, restos de alimentos em cesto de lixo, copos quebrados no banheiro, anotações, livros abertos, sapatos alinhados, brinquedos, meias largadas ao chão e outras imagens que sugerem o comportamento e profissão do hóspede cujo quarto foi invadido, como podemos verificar nas imagens selecionadas (figuras 1 e 2).

O projeto *Le carnet d'adresses* (1983) surge a partir de uma agenda de telefones que a artista encontra na rua. Antes de devolvê-la, telefona para os nomes ali anotados e pede que as pessoas falem sobre o dono da caderneta, na tentativa de “criar uma imagem” do desconhecido. Sophie Calle devolve a caderneta ao dono, mais tarde, quando já havia publicado, em um jornal local, algumas anotações e depoimentos recolhidos sobre ele.

Sophie Calle realiza a exposição *Voyage en Californie* entre os anos 2000 e 2003. A história que envolve essa exposição diz respeito a um senhor americano que, depois de conhecer *Les Dormeurs*, envia a Sophie Calle um e-mail dizendo-se muito triste e pede a ela para dormir em sua cama. Como a artista não o recebe em Paris, envia-lhe a cama para sua casa, na Califórnia. Depois de um tempo, o cidadão a devolve afirmando estar curado do seu mal. A exposição mostra fotografias da cama embalada, do e-mail recebido, das correspondências trocadas entre eles, embora não exiba a foto do americano.

Os livros *Le rituel d'anniversaire*, *L'Obéissance*, *Les panoplies* e *Gotham Handbook* são textos em que Sophie Calle se coloca ao olhar do outro; são livros que podemos considerar performáticos. Ressaltamos, de antemão, que na obra de Sophie Calle, o que denominamos *performance* não é o resultado de seus relatos e fotografias, mas sim, o seu processo de construção do texto e das imagens. Ou seja, é a criação que supõe um projeto performático no qual a sua função de artista é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da própria obra.



Figura 1 – Imagem dos quartos 46 e 47
Fonte : *L'Hôtel*, 1981

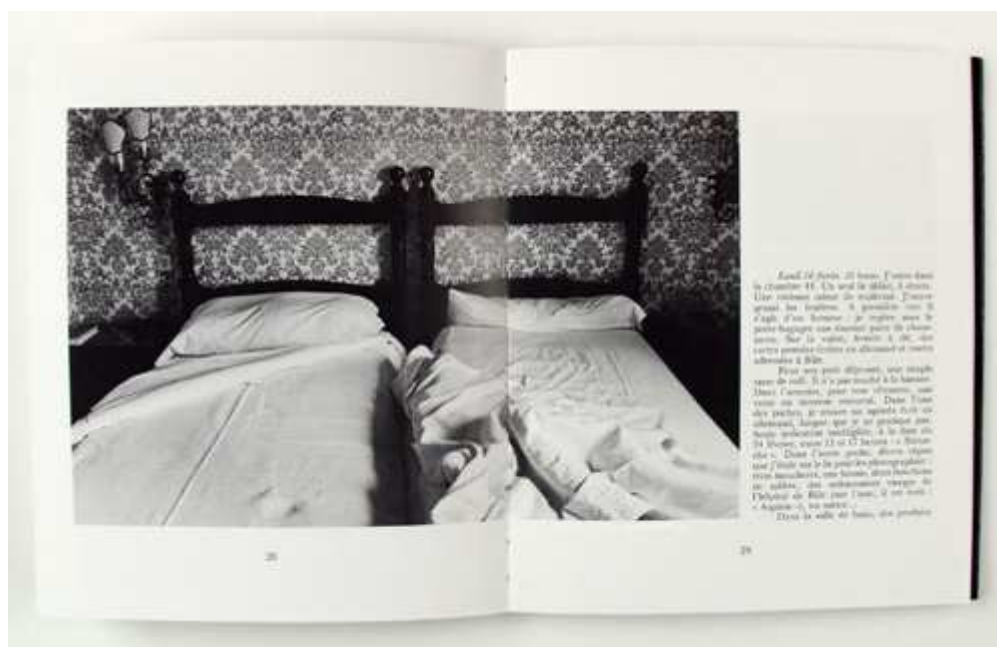


Figura 2 – Imagem do quarto 44
Fonte : *L'Hôtel*, 1981

Le Rituel d'anniversaire (1980) é um projeto que tem como atributo o “olhar” do outro sobre Sophie Calle, um deixar-se ver. Trata-se de uma exposição de fotografias que diz respeito a um ritual: uma festa de aniversário da artista que ela organiza durante treze anos, na qual o número de convidados (tendo sempre um desconhecido entre eles) corresponde ao número da idade que ela completa. Sophie Calle aluga como espaço para a realização da festa uma loja em que há muitas janelas, local onde ela deposita os presentes que ganha. Sob cada janela a artista descreve os presentes recebidos e os fotografa.

Em *L'Obéissance* (1998), Sophie Calle “troca” de lugar com a personagem Maria Turner, de *Leviatã*, livro do amigo e escritor Paul Auster. O livro da artista apresenta em seu início uma explicação para essa “brincadeira”:

No livro *Leviatã*, o autor, Paul Auster, me agradece por tê-lo autorizado misturar a realidade e a ficção. Com efeito, ele se serviu de certos episódios da minha vida para criar, entre as páginas 84 e 93 de sua narrativa, uma personagem de ficção de nome Maria, que seguidamente me imita para viver a sua própria história. Seduzido por este duplo, foi a minha vez de brincar com a novela de Paul Auster e misturar, à minha maneira, realidade e ficção. [...] A fim de nos aproximar, Maria e eu, decidi obedecer ao livro: o autor impõe à sua criatura um regime cromático composto de alimentos de só uma cor por dia: seguirei o mesmo regime. Ele lhe faz viver dias inteiros baseados em certas cartas do alfabeto: farei como ela.³³

Sophie Calle segue, à risca, a “receita” do livro de Auster. Podemos citar, por exemplo, a terça-feira, que é considerado o dia do vermelho. Em *L'Obéissance* as imagens e o texto mostram a artista se alimentando de um bife mal passado e salada de tomate, acompanhados de um copo de vinho tinto. Da mesma forma, o livro relata o ritual de Sophie Calle nos dias das letras: no dia dedicado ao “W”, ela decide reunir todos os nomes que

³³ « Dans le livre *Léviathan*, l'auteur, Paul Auster, me remercie de l'avoir autorisé à mêler la réalité à la fiction. Il s'est en effet servi de certains épisodes de ma vie pour créer, entre les pages 84 et 93 de son récit, un personnage de fiction prénommé Maria, qui ensuite me quitte pour vivre sa propre histoire. Séduite par ce double, j'ai décidé de jouer avec le roman de Paul Auster et de mêler, à mon tour et à ma façon, réalité et fiction. [...] Afin de nous rapprocher, Maria et moi, j'ai décidé d'obéir au livre: L'auteur impose à sa créature un régime chromatique composé d'aliments d'une seule couleur par jour: je suivrai le même régime. Il lui fait vivre des journées entières basées sur certaines lettres de l'alphabet: je ferai comme elle. » CALLE. *L'Obéissance*, p. 6.

começam pela letra, a partir de um dicionário de bolso, e passou todo o dia 14 de março de 1998 sob o sinal da letra. (Ver figura 3)

Gotham Handbook (1998) é um projeto em parceria entre Sophie Calle e Paul Auster. A artista pede ao amigo que escreva (invente) uma personagem para que ela represente. Auster escreve, então, *Gotham Handbook*, uma espécie de manual, que indica qual a melhor maneira dela se comportar bem na cidade de Nova Iorque. Auster faz uma lista de recomendações que perpassam pelo ato de sorrir para as pessoas, falar com desconhecidos, fazer provisões de sanduíches e oferecê-los às pessoas famintas nas ruas, dar cigarros àqueles que fumam, não apenas um, mas alguns maços. E ainda sugere que ela deva contar os sorrisos, sem se decepcionar por não receber um outro de volta. A última recomendação: escolher um local público para a realização das ações. Sophie Calle escolhe uma cabine telefônica, decora o espaço, abastece-o com alimentos. (Ver figuras 4 e 5). Em seguida, convida os transeuntes e as pessoas que utilizam a cabine para deixar em seu bloco de anotações as impressões sobre seu procedimento. Realiza então as ações, indicadas no manual escrito por Auster, anota em seu “prontuário” as suas reflexões pessoais sobre cada ato realizado, fotografa e se deixa fotografar em um determinado momento do dia. Sophie Calle transgride assim, os limites entre o público e o privado. Ao escolher a cabine telefônica, reinventa o espaço, dando-lhe um novo ritmo. Mas principalmente, deixa que o olhar do outro a atravesse. O livro é constituído das fotografias e dos resultados “contabilizados” da experiência:

Balanço da operação:
125 sorrisos dados para 72 recebidos
22 sanduíches aceitos para 10 recusados
8 maços de cigarros aceitos e nenhum recusado
154 minutos de conversação³⁴.

³⁴ CALLE. *Gothan Handbook*, p.20.



Figura 3 – O dia da letra W
Fonte: *L'Obéissance*, 1998



Figura 4 – Imagem da cabine telefônica
Fonte: *Gotham Handbook*, 1998



Figura 5 – Imagem do bloco de anotações de Sophie Calle e transeuntes em Nova Iorque
Fonte: *Gotham Handbook*, 1998

1.3.2. Seguir e deixar-se seguir, ou o jogo de sombras

Suite Vénitienne, exposição realizada no Centre Pompidou nos anos 80, foi transposta para o livro *A suivre* (1998). O trabalho é um dos mais conhecidos da artista e trata da história de uma mulher que persegue um desconhecido pelas ruas de Veneza. As fotografias, em preto e branco, ilustram as cenas da “perseguição”

A artista conhece um homem durante uma festa e lembra-se de que já o seguira pelas ruas de Paris, mas que o havia perdido. Nesse reencontro ele lhe diz que viajará para Veneza e que ficará hospedado em um hotel de nome San Bernadin. Ela, então, resolve retomar a sua “perseguição”. Parte para Veneza, munida de uma peruca loira, maquiagem, óculos, chapéu, luvas e, claro, a máquina fotográfica. A artista passa mais de uma semana tentando encontrar o hotel que ele lhe dissera, sem, contudo, obter sucesso. Vai à delegacia de polícia tentar localizá-lo nos hotéis, através do provável nome dele: Henri B. Foi novamente em vão. Ela não desiste. Fica em Veneza por duas semanas passeando pela cidade, como um *flâneur*, que tenta descobrir nos espaços escondidos pelas sombras, a essência das coisas. Sai sempre disfarçada com a sua peruca loira, como uma precaução, caso o veja. Um dia resolve ligar novamente para uma lista de hotéis. Ao pedir para falar com Henri B. em um deles, ouve como resposta que *eles* não estão, que saem bem cedo e que só voltam à noite. Ela fica à espreita, perto do hotel, na intenção de vê-lo. Uma semana depois, vê o homem sair com uma mulher a seu lado. (Ver figura 6). Retoma, mais uma vez, sua perseguição. Segue ambos, à distância, imitando o caminho traçado por eles. Depois os perde de vista, mas não perde a esperança de encontrá-lo sozinho. E, como esperado, ele aparece, certo dia, sozinho. Ela o fotografa de longe e, por isso, não consegue captar seu rosto, como observamos nas reproduções das fotografias a seguir.



Figura 6 – Imagem do casal em perseguição
Fonte: *Suite Vénitienne*, 1980



Figura 7 – Imagem da perseguição a Henri. B.
Fonte: *Suite Vénitienne*, 1980



Figura 8 – Cena da perseguição Henri B.
Fonte: *Suite Vénitienne*, 1980



Figura 9 – Cena da perseguição Henri B.
Fonte: *Suite Vénitienne*, 1980

Por isso ela se aproxima um pouco mais, talvez, de maneira negligente para quem persegue o outro sem desejar ser vista. Tanto que ele a percebe; e ao se dar conta de ser seguido, inverte o jogo: aparece à sua frente e lhe diz que a reconhece, pelos olhos. Então, repentinamente, ele a fotografa. Depois eles passeiam por Veneza e ele lhe conta o que viu na cidade. Despedem-se. Sophie Calle ainda tenta fotografá-lo, mas ele não permite. Posiciona as mãos sobre o rosto: “Não, isto não faz parte do jogo”³⁵. Ela ainda descobre o dia do retorno dele para Paris e volta antes dele. Fotografa-o descendo os degraus do trem. Termina assim sua perseguição.

Para Jean Baudrillard,

Seguir o outro é apropriar-se de sua trajetória, é tomar conta de sua vida sem que ele o saiba, é desempenhar o papel mítico da sombra que tradicionalmente nos segue e nos protege do sol – o homem sem sombra encontra-se exposto à violência de uma vida sem mediações –, é livrá-lo desse fardo existencial que é a responsabilidade pela sua própria vida – simultaneamente aquele ou aquela que segue também fica liberto da sua, já que se compromete cegamente no rastro do outro³⁶.

Seguir o outro seria, então, uma forma da artista se libertar e, de acordo com Baudrillard, esse desejo se configura na comunhão consigo mesma, uma vez que seguir o outro também é deixar-se seguir pelo caminho determinado pelo outro. “A rede do outro é utilizada como forma de você se ausentar de si mesmo. Você só existe no rastro do outro, mas sem que ele saiba, na verdade você segue seu próprio rastro, quase sem saber”³⁷. O encontro se faz, assim, como uma metamorfose, estabelecendo uma “maravilhosa reciprocidade”.

Contrariamente ao que fizera em *Suite Vénitienne*, a artista contrata um detetive para seguir a si mesma, com o objetivo de registrar suas atividades diárias, como se fosse uma forma de “retratar parte da sua vida”. Em seguida, pede a uma outra pessoa que se infiltre nesse jogo e fotografe tanto a ela, quanto àquele que julgar ser o seu agente investigador. O

³⁵ *Ibidem*, p. 26

³⁶ BAUDRILLARD. *A arte da desapareição*, p. 56.

³⁷ *Idem*, p. 56.

resultado é *La Filature* (1981), exposição que apresenta os diferentes olhares cruzados descritos através de relatos e fotografias distintas feitas em único dia – as fotografias da artista, tiradas pelo detetive, e as imagens deste, feitas por uma terceira pessoa contratada por Sophie Calle, além da narração da própria artista sobre o seu dia, o relatório do detetive sobre as atividades dela, e ainda o relato de uma outra pessoa acerca das ações do detetive. (Ver figura 10 e 11). Em *La Filature*, ao se deixar seguir pelo outro, a artista permite entrever uma busca ostensiva de olhares, como se fosse uma forma de propiciar um encontro consigo mesma. Ser seguida seria abrir-se para o olhar capaz de devolver aquilo que é olhado, se constituindo como sujeito, um ver o que nos olha, como sugere Georges Didi-Huberman: “O que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”³⁸.

Nessa tendência dos artistas utilizarem o próprio corpo como material para a sua arte fotográfica, podemos citar o trabalho de Cindy Sherman. Artista contemporânea de Sophie Calle, elas têm em comum o uso da fotografia como meio de transmutação para a *performance* e a *art body* e transformam-se em personagens da sua narrativa. Sherman começou a fotografar a si mesmo por volta dos anos 80 e reuniu uma série de imagens intitulada *Retratos históricos* (1989), cujas fotos são da artista representando telas de pintores famosos. A respeito dessa relação com o próprio corpo na fotografia, no jogo existente entre o artista e o objeto, Barthes afirma que “diante da objetiva sou ao mesmo tempo: aquele que me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte”³⁹. Sophie Calle se torna, assim, uma experimentadora de si mesma, através de uma subjetividade construída nesse *entre* eu e o outro.

³⁸ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 34.

³⁹ BARTHES, *op. cit.*, p.27.



Figura 10 – Imagens de Sophie Calle sendo seguida (1)
Fonte: *La filature*, 1981

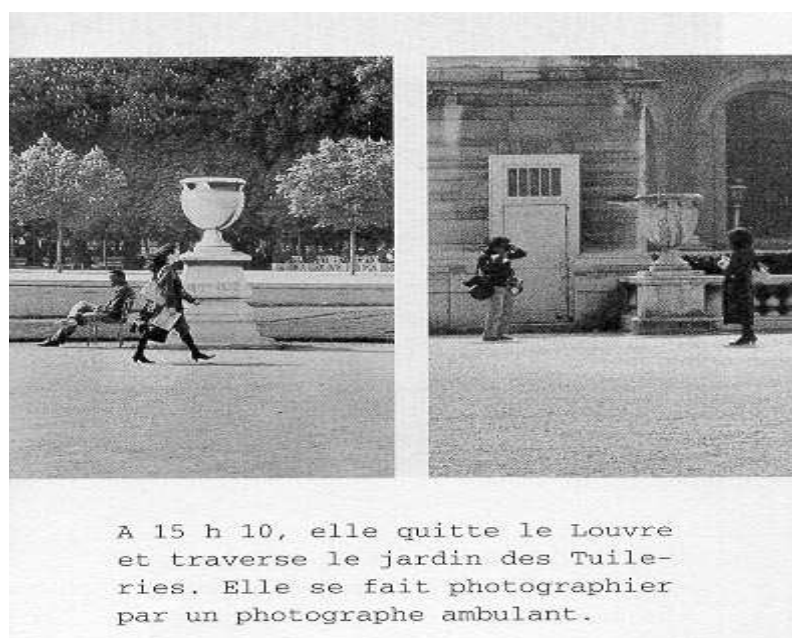


Figura 11 – Imagens de Sophie Calle sendo seguida (2)
Fonte: *La filature*, 1981

1.3.3. Investigar, descobrir, reinventar

Les aveugles, de 1986, é calcado na idéia de olhar além do que é visível. Trata-se de uma exposição em uma sala especial do Museu de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, que mostra um projeto paradoxal: mostrar o que pessoas cegas consideram como belo. Abaixo de cada retrato fotográfico dos cegos estão as respostas que eles deram à questão: “qual sua imagem de beleza?”. As respostas dos entrevistados são transcritas para o papel e, junto com a descrição, a fotografia do rosto do autor do depoimento, com a lente focada em seus olhos e, a esse “quadro” são acrescentadas imagens dos lugares, objetos ou pessoas que representam a descrição do entrevistado, como por exemplo a definição de um dos entrevistados: “O mar, o imagino belo, muito mais do que todas as descrições que já me fizeram. Eu teria tendência a gostar do azul porque associo-o ao mar. Creio que, se pudesse ver, seria marinheiro.”⁴⁰ (Ver figura 12)

Há, também, fotografias sem a descrição de beleza, como se o “padrão” não houvesse sido apreendido na entrevista e, por isso, a ausência de um relato, como mostra a figura 13, que corresponde à seguinte descrição: "Do belo, tenho feito meu luto. Eu não tenho necessidade da beleza, eu não tenho necessidade de imagens em meu cérebro. Como eu não posso apreciar a beleza, eu fujo dela."⁴¹ No catálogo da exposição, Sophie Calle afirma ter tomado conhecimento sobre o universo dos cegos, descobrindo as particularidades de cada um; e que dentre os textos que integram a exposição alguns são inventados por ela, mas não se pode descobrir quais; e as imagens que representam os rostos dos entrevistados não se referem exatamente ao seu depoimento e vice-versa, tornando-se, assim, uma realidade mascarada, uma ficção.

⁴⁰ CALLE, *op. cit.*, 1997.

⁴¹ *Idem.*



Figura 12 – Um relato do belo (1)
Fonte: *Les aveugles*, 1986

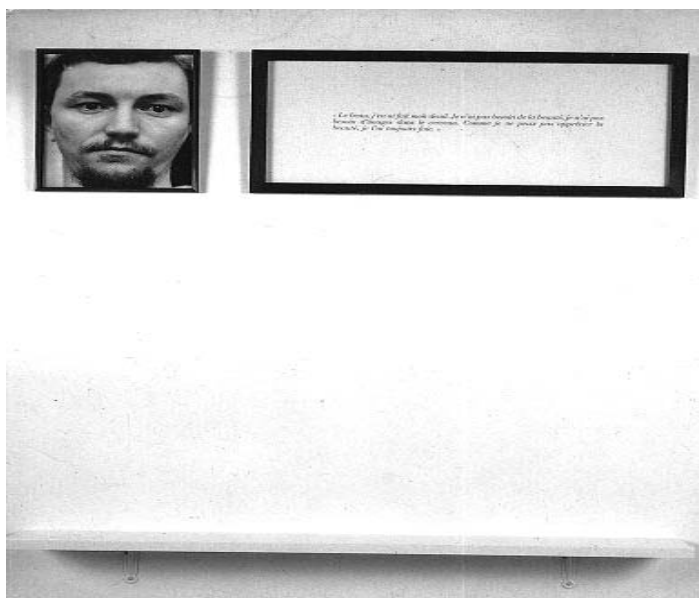


Figura 13 – Um relato do belo (2)
Fonte: *Les aveugles*, 1986

Disparitions (1990), *Souvenirs de Berlin-Est* (1996) e *Fantômes* (1989) são exposições que também possuem um caráter documental e descrevem obras de arte desaparecidas. Os livros compõem a trilogia *L'absence* (1996) que será apresentada no terceiro capítulo deste trabalho.

Sophie Calle, em 1996, se dedicou a obras de cunho documental, como *L'Erouv*⁴² de *Jerusalém*, projeto que consiste em fotografar locais públicos em Jerusalém, considerados, por seus habitantes, como privados. A artista, ao ser apresentada ao lugar, solicita a treze habitantes que descrevam algo sobre aquele espaço: uma lembrança agradável e também o contrário. O resultado desse projeto transforma-se em um livro, e posteriormente em uma instalação, compostos das fotografias dos habitantes entrevistados e dos relatos em que descrevem algo de sua memória.

Pelo exposto, podemos perceber que há, na obra dessa artista, um comportamento repetido, com características de um ritual e regras de um jogo que devem ser seguidas: ouvir o *outro*, fotografar o desconhecido, fazer experimentações consigo mesma e com o outro para produzir arte: um jogo de olhares (*voyeurismo*), uma articulação de memórias (ficções, invenções, fatos). E, como resultado, textos e imagens tornam-se referências entre si, provocando no leitor uma ilusão da realidade, através de uma constante exploração das fronteiras da ficção e da verdade, da experiência e da invenção. Um exemplo disso está em *Casamento falso* (1992), trabalho em que convidou sua família e amigos para compor uma fotografia em frente a uma igreja, representando uma cena de casamento, e a descreveu como se fosse verdadeira, se apropriando da imagem como uma história de sua vida, brincando com a ficção e a realidade.

⁴²*Erouv* é um perímetro simbólico que atribui, a lugares públicos, o aspecto de privado. O espaço é delimitado por fios suspensos que ligam postes de eletricidade.

A despeito desta ficcionalidade do texto/imagem de Sophie Calle, também Christian Boltanski utiliza a fotografia relacionando-a com a ficção e a memória, como em *10 retratos fotográficos de Christian Boltanski (1946-1964)*, obra que apresenta imagens fotográficas do artista em vários momentos de sua vida. Nessa publicação, o jogo entre a ficção e a realidade encontra-se no fato de que alguns dos retratos apresentados na obra não são do artista, mas apropriações que este fez de outras pessoas. Podemos citar, ainda, *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et ou j'ai trouvé la mort*, de 1969, obra em que Boltanski simula seu falecimento e reúne documentos sobre a sua provável morte.

Sophie Calle, como Boltanski, revelam uma tensão entre a singularidade e o que é estereotipado na fotografia, permitindo um jogo entre passado e presente, realidade e imaginação, simulação e aparência. Assim, na obra de Sophie Calle a imagem fotográfica não se restringe ao aspecto artístico e visual. Ao transpor seus projetos fotográficos para livros, a fotografia transforma-se em narrativa e a artista a utiliza para narrar histórias e situações que recriam a vida cotidiana, dos outros e de si mesma.

CAPÍTULO 2

JE EST UN AUTRE¹

A Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade.

Roland Barthes, *A câmara clara*

2.1. Antecedentes

O desejo de narrar fatos de sua própria vida é algo que acompanha o ser humano bem antes da invenção da escrita, como se pode comprovar por meio das imagens desenhadas pelo homem primitivo no interior das cavernas, que servem de testemunho do seu cotidiano, de suas aventuras, caçadas, conquistas e busca de roupas e alimento para o seu sustento. Um outro meio utilizado pelos homens para descrever os acontecimentos de sua vida consiste na narrativa oral que, para não se perder no esquecimento, é recontada, em voz alta, reiteradas vezes. Há, dessa forma, sempre uma relação com o outro: o sujeito da enunciação, aquele que registra a imagem, que narra, que escreve, e o *outro*, aquele que vê, ouve e que lê.

Escrever sobre si mesmo surge, então, como uma consequência do conhecimento que o homem tem de si enquanto sujeito histórico, aliado ao desejo de ver a própria história se perpetuar através do diálogo construído com o outro. Os textos confessionais nascem, portanto, de uma reflexão do homem sobre a singularidade de sua presença no mundo, e buscam relatar as aspirações do “eu”. Assim, as cartas, as autobiografias, os diários íntimos e os textos memoriais podem ser vistos, a princípio, como a narrativa fiel de uma realidade

¹ “Eu é um outro”. Expressão do poeta francês Arthur Rimbaud, que pressupõe um imbricamento entre o sujeito “je” e sua imagem especular, “autre”.

vivida por um indivíduo (autor-personagem), que se configura, nesse caso, como um ser desnudado e sem máscaras, ao desvelar o seu próprio discurso.

Dentre os textos considerados autobiográficos, podemos citar as *Confissões*, obra em que Hippone Augustin narra a trajetória de sua vida e de suas experiências durante sua conversão ao cristianismo; as *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, que também fala de sua vida e se coloca à mercê do leitor; além dos conhecidos *Essais*, de Montaigne ou *La porte étroite*, de Gide, entre muitos outros. Os textos de confissão, que por volta do século XVIII, difundem a idéia de um sujeito que toma a si mesmo como objeto de conhecimento, serão objeto, a partir do século XX, de um debate acadêmico sobre os aspectos que os cerceiam, principalmente no que diz respeito à noção de fidelidade e verossimilhança presumidas por eles, que resvalam na linha tênue que separa o real do ficcional, ao se conferir a estes textos o estatuto de literatura.

Tzvetan Todorov, em *Os gêneros do discurso*, ao elaborar o conceito de gênero, esclarece que, na verdade, o que existe é um discurso, um ato de fala, em que se encontram propriedades discursivas. Ao argumentar sobre as fronteiras em que se encontram os textos reais e ficcionais, afirma que um gênero “nada mais é do que uma codificação de propriedades discursivas” e que, no caso dos textos autobiográficos, essa codificação se encontra no “fato de o autor pretender contar fatos e não ficções”². O autor ainda acrescenta que nos textos autobiográficos a relação intrínseca entre autor, narrador e personagem, se constitui em uma das propriedades discursivas mais importantes, sendo a identidade destes o que os separa dos textos históricos ou ficcionais.

Philippe Lejeune também considera a autobiografia um texto referencial que traz em seu bojo informações sobre uma realidade fora do texto e que se pode, de alguma maneira, comprovar. O autor, em *Le pacte autobiographique* (1975), faz um percurso sobre os textos

² TODOROV. *Os gêneros do discurso*, p.48.

autobiográficos e apresenta as diferenças existentes entre os gêneros ditos referenciais. Contudo, há, segundo o autor, entre os textos autobiográficos, diferenças consideráveis quanto ao seu aspecto temporal. Nos diários, por exemplo, a narrativa não se dá pela forma retrospectiva, como é o caso da memória, da biografia e da autobiografia. Ele pressupõe uma escrita no presente, registrando os fatos à medida que acontecem, no dia a dia. A biografia, por sua vez, apesar de utilizar a memória como elemento retrospectivo, não presume a identidade do autor-narrador, e o emprego da primeira pessoa nos relatos biográficos não estão associados ao personagem central da história. Por fim, a autobiografia, em que a identidade produz a semelhança, contrariamente à biografia, implica em uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfatizando a sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade”.³

Na leitura de *Douleur exquise* podemos constatar uma oscilação entre os gêneros textuais: o diário de viagem, por vezes, se transforma em um diário íntimo, em cartas e, na segunda parte, em um resultado de entrevistas. Essa profusão de gêneros, contudo, se encontra no território dos gêneros referenciais, em que há uma predisposição ao critério da verdade.

Neste trabalho, porém, não é nossa finalidade discutir sobre os gêneros. Nossa pequena referência a eles se faz necessária apenas como um “passaporte que possibilita cruzar fronteiras”, e assim, legitimar nossa argumentação nesta viagem por *Douleur exquise*. Nosso objetivo, neste capítulo, consiste em mostrar como esta obra de Sophie Calle, ao utilizar diferentes meios — o texto, as imagens fotográficas, a tipografia, o projeto gráfico do livro — e ao misturar diversos gêneros, se situa nos limites diáfanos do real e do ficcional, revelando também um sujeito autor-narrador-personagem múltiplo e fragmentado que vem questionar a própria noção de identidade.

³ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.12

2.2. *Douleur exquise*: relatos de uma viagem

Mas, se uma verdade individual é tudo que um livro pode encerrar, resta-me aceitar escrever a minha. O livro de minhas memórias? Não; se a memória é verdadeira, ela assim o é enquanto não for fixada, enquanto não for encerrada numa forma. O livro de meus desejos? Também estes só são verdadeiros quando seu impulso atua independentemente de minha vontade consciente. A única verdade que posso escrever é a do instante que vivo.

Ítalo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*

Douleur exquise se apresenta, inicialmente, como um diário de viagem, no qual Sophie Calle relata sua viagem a “Mon amour”, como em uma substituição ao tradicional “querido diário”. O livro apresenta imagens fotográficas de uma viagem de Sophie Calle ao Japão, em 1984, por ocasião de uma bolsa de estudos concedida pelo Ministério das Relações Exteriores. Ao iniciar a viagem que se estendeu por três meses, num percurso entre Rússia, China e Japão, Sophie Calle deixou para trás um amor que a encontraria em Nova Delhi, fato que não aconteceu. Esse desencontro, consequência de um provável acidente que obrigou seu companheiro a se internar em um hospital em Paris, é definido por Sophie Calle como uma “ruptura banal” de um caso de amor e é considerado um dos piores momentos vividos por ela.⁴ (p.203). A artista, que afirma ser a viagem o fator principal dessa ruptura, ao retornar para a França, solicitou a amigos e outras pessoas que lhe respondessem a pergunta: “Quando você mais sofreu?”, na intenção de minimizar a sua dor ao ouvir a experiência do outro. (p.203)

Douleur exquise se apresenta, então, dividido em duas partes bem definidas: na primeira, “Antes da dor”, trata-se de um relato da viagem de Sophie Calle que se inicia com o momento em que a artista descreve seu jantar de despedida com sua mãe e amigos, antes de

⁴ Todas as citações de *Douleur exquise*, ao longo deste capítulo, se referem ao livro publicado pela editora Acdes Sud, 2003. Optamos por indicar apenas a página nas citações no corpo do texto, salvo quando se tratar de outra obra da autora, para o qual utilizaremos a referência completa.

embarcar, e termina no momento em que ela recebe a notícia de que o encontro marcado não aconteceria. Esta parte da narrativa inclui fotografias de Sophie Calle, de passageiros que a acompanharam e dividiram com ela compartimentos do trem em que viajou, além de imagens fotográficas de objetos e de lugares, todas emolduradas e enquadradas em belas páginas brancas margeadas de vermelho. São noventa e duas fotografias, iguais ao número de dias que durou a viagem, e em todas elas há um carimbo com números, em uma contagem regressiva até que se chegue ao momento da “dor”. As imagens fotográficas, nesta parte, ora ocupam as páginas à direita do livro, ora ocupam quase toda a superfície das duas páginas.

A segunda parte do livro, descrita pela autora como “Depois da dor”, é composta pelos relatos de amigos e outros interlocutores que descrevem quando foi que sofreram uma dor tão forte quanto à de Sophie Calle. De acordo com a artista, ouvir os depoimentos dos outros, à medida que contava a sua própria história, fazia com que seu próprio sofrimento fosse minimizado e sua dor, definitivamente, expurgada. Esse “roteiro” é anunciado pela narradora-personagem ao leitor ainda no início da história, ou melhor, antes do início, quando ela descreve, em primeira pessoa, na contra-capá do livro, sobre o assunto a ser lido:

Eu parti no dia 25 de outubro sem saber que esta data marcaria o início de uma contagem regressiva de noventa e dois dias que me conduziria a uma ruptura, banal, mas que eu vivi como se fosse o momento mais doloroso da minha vida. Considero essa viagem responsável por isso. De volta para a França, em 28 de Janeiro de 1985, escolhi, por conjuração, contar o meu sofrimento ao invés de minha viagem. Em contrapartida, pedi a meus interlocutores, amigos ou encontros casuais: "quando você sofreu mais"? Esta troca cessaria quando eu esgotasse a minha própria história de tanto a contar, ou relativizando minha tristeza em relação à dos outros⁵. (p.13)

Esse tipo de declaração pode ser considerada uma forma de se criar uma identidade entre o autor/narrador/personagem e estabelecer com o leitor um pacto autobiográfico.

⁵Je suis partie le 25 octobre sans savoir que cette date marquait le début d'un compte à rebours de quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais que j'ai vécue alors comme le moment le plus douloureux de ma vie. J'en ai tenu ce voyage pour responsable. De retour en France, le 28 janvier 1985, j'ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contrepartie, j'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune: "Quand avez-vous le plus souffert"? Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. (p.13)

2.2.1. Autobiografia : um pacto entre autor e leitor

De acordo com Philippe Lejeune, são quatro os elementos para se caracterizar um texto como autobiográfico: 1) uma forma de linguagem, que pode ser tanto narrativa quanto prosa; 2) um tema central, relacionado à vida individual ou de uma personalidade; 3) a situação do autor e do narrador, ligada à identidade do autor, a uma pessoa real; 4) a posição do narrador, se este se identifica com o personagem principal e a perspectiva retrospectiva do relato.

Todavia, os elementos definidos por Lejeune para caracterizar um texto como autobiográfico não seriam suficientes para diferenciá-lo de um texto ficcional,⁶ principalmente quanto ao seu aspecto narratológico, já que ambos possuem uma estrutura parecida. Dessa forma, ele propõe a noção de pacto autobiográfico: uma relação intrínseca que permite ao leitor uma confirmação sobre a identidade do autor, e conseqüente personagem-narrador. De acordo com Lejeune, a importância deste pacto implica uma atitude do leitor com o texto que, ancorado nesta tríade autor-narrador-personagem, reconhecerá, em sua leitura, as características de um texto autobiográfico. Assim, a sua definição aponta a autobiografia tanto como um modo de leitura, quanto uma forma de escrita.

O autor ressalta, ainda, a importância desse contrato, que vai determinar a atitude do leitor nos textos autobiográficos cuja narrativa se faz como um texto referencial, passível de comprovação e que não tem objetivo de ser apenas verossímil, mas que pretende se associar a uma imagem do real, do factual. Lejeune afirma que, ao estabelecer um pacto com o leitor, é como se o autor se comprometesse a fazer um juramento no qual a verdade fosse absoluta

⁶ Philippe Lejeune ao conceituar a autobiografia como um texto em que a identidade do narrador e do autor é identificada pelo leitor se preocupa com os limites do termo ao compará-lo aos romances autobiográficos (ou ficcionais), uma vez que cada um desses gêneros pressupõe níveis diferentes no critério de identidade do autor, narrador e personagem. Segundo ele, nos textos de ficção, o leitor pode suspeitar da identidade do personagem e do autor, porque este pode ou não se afirmar como sujeito da narrativa, contrariamente à autobiografia que postula uma semelhança entre o personagem e aquele que assina o texto.

sobre as afirmações sobre a própria vida, o que no caso da autobiografia se refere ao que o autor tem interesse de contar. E, atrelado a esse texto que ecoa a voz do autor, emerge a figura imprescindível do leitor, o *outro*, sujeito do diálogo entre o que é mostrado e o que é visto, aquele que tenta desfazer os fios emaranhados dos textos que se lhe apresentam.

A partir da teoria de Philippe Lejeune, podemos dizer que *Douleur exquise* se apresenta, inicialmente, como um texto autobiográfico em que Sophie Calle relata fatos da sua vida, através de uma retrospectiva em prosa, relacionada à sua vida individual, personagem-autora real de um texto contado por ela mesma sob a forma de um diário. Esse pacto é reafirmado ao longo da narrativa, principalmente pelo aspecto confessional presente em *Douleur exquise*. Sophie Calle se apresenta como uma personagem frágil e insegura, que se encontra solitária em um momento difícil de sua vida; fala ao leitor sobre o medo que a cerca, sobre a viagem, seus desejos e escolhas, bem como o que acontece com ela, relata o motivo da viagem, suas incertezas e suas decisões (p. 16).

A escrita do diário, que pressupõe um diálogo do sujeito com ele mesmo, carrega consigo a idéia de algo particular e secreto, que, à maneira da autobiografia, se constitui em uma prática de escrita e leitura, mas que destaca o que se passa em nosso interior, nossa singularidade, da qual apenas aquele que escreve é capaz de testemunhar. O confessional torna-se, pois, em *Douleur exquise*, a forma que Sophie Calle utiliza para garantir a credibilidade na narrativa, afinal, o aspecto do diário pressupõe um relato cotidiano de uma experiência pessoal, em que as dúvidas e indagações são desnudadas no papel.

A própria estrutura do texto também confere à noção de confiabilidade ao leitor, a partir da forma escolhida pela artista para narrar sua história: *as cartas a Mon amour*, a quem ela relata vários momentos da sua viagem, sua impressão sobre pessoas com quem conversou e os lugares que visitou, bem como seus momentos de angústias e alegria. A iminência de uma história verdadeira se resguarda, também, nas imagens fotográficas que, ao lado do texto,

compõem a narrativa, uma vez que as fotografias poderiam “atestar que o que é visto, de fato aconteceu”⁷. Sophie Calle deixa o leitor inteirado sobre datas, nomes e lugares, através das fotografias de documentos que podem comprovar a história descrita, como a passagem de trem em seu nome, bem como vistos no passaporte, confirmando os lugares que ela afirma ter visitado, conforme evidencia a figura 14.

2.2.2. As cartas a *Mon amour*: relação amorosa ou correspondência?

Voltemos, porém, ao roteiro anunciado por Sophie Calle. Segundo ela, o texto descreve a retrospectiva de uma história de amor que se acabou, o que lhe teria causado uma grande dor. A personagem também se afirma solitária e angustiada no início da viagem, o que a leva a refletir sobre a própria solidão e a sua vida. Sophie Calle, assim, se desvela ao leitor apresentando suas fraquezas humanas, exprimindo-se com total liberdade. Ao longo do texto, através da narrativa epistolar, Sophie Calle se justifica para o leitor, como se quisesse mostrar-lhe, ao final da narrativa, o quanto ela sofreu. É desse modo que ela descreve seu encontro com um dos passageiros do trem em que ela viajava:

Meu amor,
Ele dorme na segunda classe e eu na primeira. No primeiro dia, a caminho do vagão-restaurante, ele atravessou o meu vagão e me olhou furtivamente. No dia seguinte, o ritmo de suas passagens aumentou. Cada vez ele demora, põe a mão direita sobre seu coração, inclina-se antes de sair. No terceiro dia, às quatorze horas, deu-me um chocolate. Às quinze horas colocou uma cerveja sobre a minha mesinha e, às dezesseis, um bombom. Mal deu tempo de lhe sorrir e ele já achava longe. Às dezoito horas consegui colocar entre as suas mãos um broche, representando a torre Eiffel. Ele enrubesceu, aproximou-se e beijou-me a mão. Por várias vezes na noite ele passou agitando o pequeno broche barato, amarrado ao seu pulso com um fio. Às vinte e uma horas, entrou no meu compartimento, ajoelhou-se na minha frente e, com uma voz suave, se apresentou, falando baixinho: Victor. Respondi: Sophie. Ele sorriu e saiu rapidamente. Eu não o vi mais.⁸ (p.26)

⁷ BARTHES. *A câmara clara*, p.123

⁸ Mon amour, Il dort en *classe dure* et moi en *classe mole*. Le premier jour, sur le chemin du wagon-restaurant, il a traversé mon wagon et il m'a furtivement regardée. Le lendemain, le rythme de ses passages s'est accru.

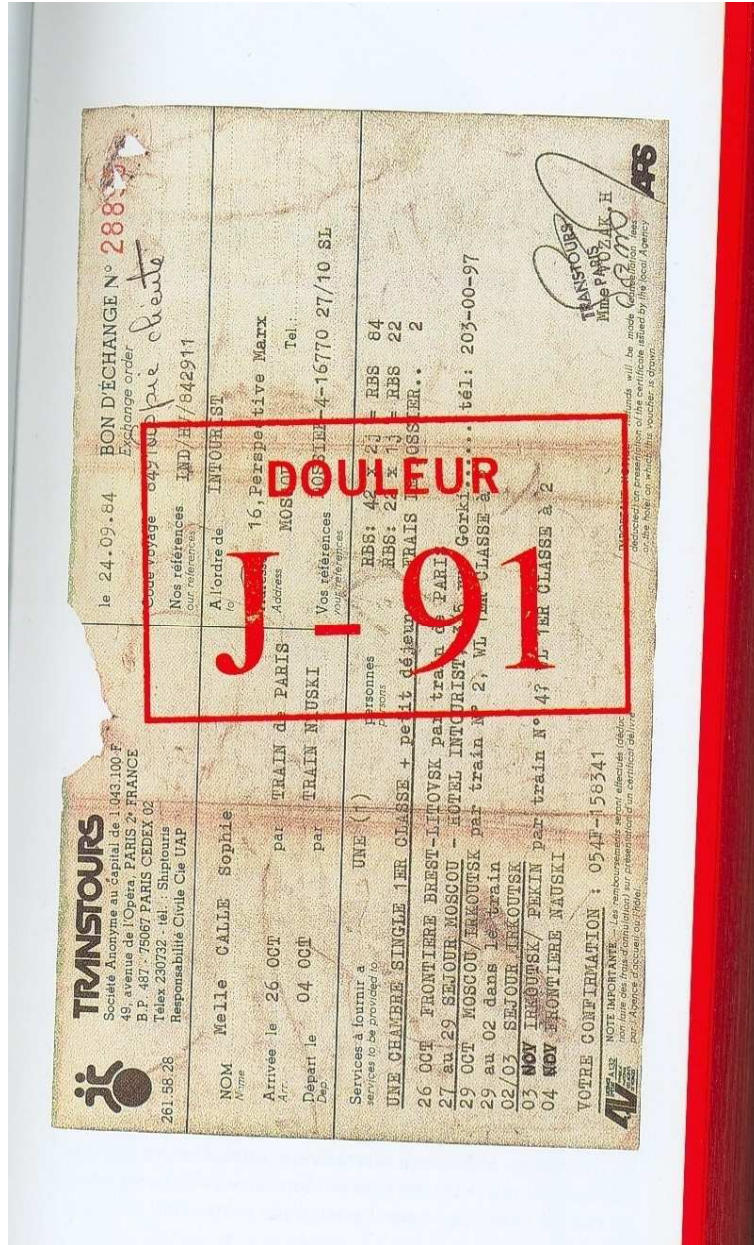
Ao relatar o seu “flerte”, parece-nos que Sophie Calle se justifica perante o leitor, como se quisesse se admitir sem máculas no desenrolar da história que gerou a ruptura do caso amoroso, sua dor. Essa “justificativa” nos faz evocar o narrador de Mário de Sá-Carneiro que, em *A confissão de Lúcio*, após ter sido acusado de um crime que afirma não ter cometido, e ainda assim, ter cumprido uma pena de dez anos, decide se confessar inocente: “Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, no entanto, nunca me defendi, morto para a vida e para os sonhos: nada podendo já esperar e coisa alguma desejando - eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é, demonstrar a minha inocência”⁹. A confissão do narrador em primeira pessoa de *A confissão de Lúcio*, nos faz pensar no seu caráter paradoxal, afinal, a confissão é o alívio para aquele que tem culpa e não o contrário.

Do mesmo modo, Sophie Calle se apresenta fiel ao pacto de leitura anunciado no início de sua história, relatando os fatos, minuciosamente, como se estivesse documentando os episódios de sua vida, sem deixar “escapar um pormenor, por mínimo que seja, ou aparentemente incomum”, como diz Sá-Carneiro, de forma a não permitir que o leitor encontre dissonância na narração.

Em *Douleur exquise* são apenas fatos e palavras ditas pelo narrador, deixando o julgamento ao leitor, com quem já havia feito um pacto. Daí a importância desse contrato, que vai determinar a atitude do leitor nos textos autobiográficos, cuja narrativa se faz como um texto referencial, passível de comprovação e que não tem objetivo de ser apenas verossímil, mas que pretende se associar a uma imagem do real, do factual.

Chaque fois, il ralentit, pose sa main droite sur son coeur, s'incline avant de s'enfuir. Le troisième jour, à quatorze heures, il m'a lancé un chocolat. A quinze heures, il a déposé une bière sur ma tablette et à seize heures, un bonbon. A peine le temps de lui sourire, il était loin. A dix-huit heures, j'ai réussi à déposer entre ses mains une broche représentant la tour Eiffel. Il a rougi, s'est approché, et m'a baisé la main. Il est repassé plusieurs fois dans la soirée en agitant le bijou de pacotille, attaché avec un fil à son poignet. A vingt et une heures, il est entré dans mon compartiment, s'est agenouillé devant moi, et d'une voix douce, en se désignant, il a murmuré: Victor. J'ai répondu : Sophie. Il a souri et il est reparti en courant. Je ne l'ai plus revu. (p.26)

⁹ SÁ-CARNEIRO. *A confissão de Lúcio*, p.16.



Figuras 14 – Imagem do bilhete de passagem
 Fonte: *Doaleur exquise*, 2003

Em busca de confirmações e constante reafirmação desse pacto de leitura preestabelecido, Sophie Calle volta a dar ao leitor pistas “reais”, que pode ser verificado na descrição do seu encontro com o fotógrafo Hervé Guibert¹⁰:

Meu amor,
Lembra-se de Hervé Guibert? Não o conhecia. Ele queria tirar uma fotografia minha para o *Le Monde*. Ele veio a minha casa. Primeiro ele perguntou minha data de nascimento. Eu disse que havia nascido em 9 de outubro de 1953. Pois bem, continue! - ele falou. Será que ele queria que eu contasse toda a minha vida, detalhadamente, desde o início? Que seja. Decidi jogar o seu jogo. Falei por cinco horas, ininterruptamente. Ele tomava notas. E sorria.
Ele havia observado, pendurada na parede, uma fotografia que meus pais haviam tirado de mim quando eu tinha onze anos e que me agradava especialmente. Ele me pediu para lhe emprestar para ilustrar a sua matéria. Eu preferi não emprestar. O negativo havia desaparecido. Hervé comprometeu-se a não perder a imagem de vista. Eu estava reticente, mas tive que ceder. Pouco depois, nos dias 9 e 16 de agosto 1984, os artigos são publicados. Começava assim: "Sophie Calle nasceu no dia 9 de Outubro de 1953..." Foi magnífico.[...] ¹¹ (p.72)

Podemos afirmar que, nesse ponto da história contada pela personagem, o leitor tem a convicção de que se trata de um relato real. A veracidade do seu relato é sustentada aqui por “provas”, documentos capazes de serem comprovados, como o nome do jornal (*Le Monde*), a data da publicação da matéria (9 e 16 de agosto 1984), o nome da jornalista (Yvonne B.) e também do fotógrafo, a data do aniversário (9 de Outubro de 1953) de Sophie Calle, bem como uma fotografia sua, ainda criança, e a de Hervé Guibert; que ao ter seu nome citado, faz com

¹⁰ Hervé Guibert é jornalista, escritor e fotógrafo, trabalha como crítico de fotografia e cinema no jornal *Le Monde*, em Paris, na década de 80. Em sua produção artístico-literária destacam-se *Suzanne e Louise* (1980), livro constituído de texto e fotografia; livros de fotografia como *O único rosto* (1984) e *A imagem de si ou a injunção de seu bom momento* (1988). Dentre outras publicações, estão *A imagem fantasma* (1981), *Os cegos* (1985) e *Para o amigo que não me salvou a vida* (1990), o primeiro de uma série de quatro livros autobiográficos escritos a partir do momento em que ele se descobriu soropositivo. Falecido em dezembro de 1991.

¹¹ Mon amour, Tu te souviens d'Hervé Guibert? Je ne le connaissais pas. Il souhaitait faire mon portrait pour *Le Monde*. Il est venu chez moi. Il a d'abord demandé ma date de naissance. J'ai dit que j'étais née le 9 octobre 1953. "Et bien continuez!" a-t-il ordonné. Voulait-il que je lui raconte ma vie en détail et depuis le début? Soit. J'ai décidé de jouer son jeu. J'ai parlé cinq heures, sans interruption. Il prenait des notes. Il souriait. Il avait repéré, accrochée au mur, une photographie que mon père avait prise quand j'avais onze ans et à laquelle je tenais particulièrement. Il m'a demandé de la lui confier pour illustrer son papier. Je ne préférerais pas. Le négatif avait disparu. Hervé s'est engagé à ne pas quitter l'image des yeux. J'étais réticente, mais j'ai dû m'incliner. Peu après, les 9 et 16 août 1984, les articles sont parus. Ça commençait ainsi: "Sophie Calle est née le 9 octobre 1953 ..." "C'était magnifique" [...]

que o leitor se ambiente com fatos que suscitam a verdade. Esse comprometimento detalhista torna-se, então, imperativo para garantir a autenticidade das informações e dos fatos.

As imagens fotográficas, em toda a narrativa, funcionam como uma tentativa de comprovação das assertivas de Sophie Calle, como por exemplo, a imagem fotográfica de Hervé Guibert (ver figura 15), a qual se refere ao seguinte trecho:

Antes da minha partida para o Japão, eu havia deixado com os responsáveis do jornal, por via das dúvidas, o número do meu telefone em Tóquio. E hoje, Yvonne B., do *Monde* me ligou. Propôs-me que eu a encontrasse no hotel Imperial. Estávamos entrando no hall quando apareceu Hervé Guibert que, secamente, sem uma palavra, entregou-me o meu retrato.¹² (p.72)

Esse encontro registrado por Sophie Calle apresenta-se como uma prova irrefutável no relato da artista, e condiz com o enredo anunciado por ela: alguém que conta uma verdade e prova o que afirma.

Os relatos sobre a viagem da personagem se encerram com ela se dizendo feliz pelo encontro marcado: “Só mais um dia. Nunca estive tão feliz. Espero-te” (p.194). Nesse ponto da narrativa, lembramos da história contada em *Os Sofrimentos do Jovem Werther*¹³, lembrada por Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*. Barthes evoca a história do jovem alemão Werther e define a carta de amor como uma dialética que é, “ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo)”. As cartas enviadas a *Mon amour* por Sophie Calle, do mesmo modo que as cartas enviadas a Charlotte por Werther, seguem o mesmo plano:

¹²Avant mon départ pour le Japon, j'ai laissé aux responsables du journal, à tout hasard, mon numéro de telephone á Tokyo. Et aujourd'hui, Yvonne B., du *Monde*, m'a appelée. Elle m'a proposé de la retrouver à l'hôtel Imperial. Nous étions assises dans le hall quand j'ai vu apparaître Hervé Guibert qui, sèchement, sans un mot, m'a tendu mon portrait.

¹³*Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774) do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, que relata a história de Werther, um jovem apaixonado por Charlotte, que é casada com seu melhor amigo. O texto, narrado através de cartas (datadas), é escrito em primeira pessoa e descreve o sofrimento do jovem que, por não ter seu amor retribuído por Charlotte, suicida-se.



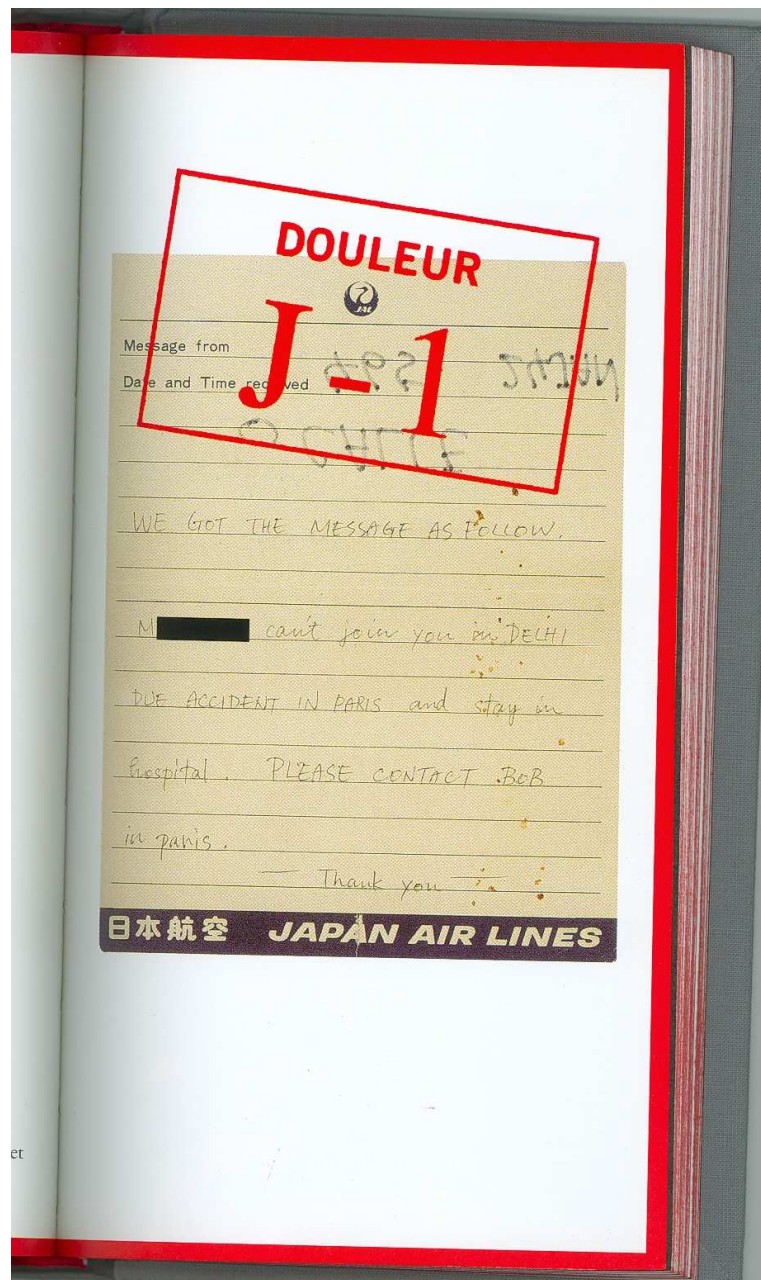
Figuras 15 – Hervé Guibert
Fonte: *Douleur exquise*, 2003

1. Que bom pensar em você! 2. Aqui estou eu num meio mundano e, sem você, eu me sinto muito sozinho; 3. Encontrei alguém (a senhorita de B...) que parece com você, e com quem posso falar de você; 4. Faço votos que possamos estar juntos.¹⁴

Douleur exquise, apesar da distância temporal que os separa, apresenta a mesma estrutura do livro de Goethe, analisada por Barthes. No início da narrativa, que é também o da viagem, Sophie Calle relata a *Mon amour* os primeiros episódios de sua viagem, descrevendo pessoas e diálogos que conduzem o leitor a refletir sobre os fatos que cercam a narrativa - o impasse que a personagem carregava consigo mesma, nesta viagem: estava sozinha, ou melhor, na companhia de estranhos, e por muitas vezes, era levada a pensar em sua vida e na solidão. Era como se dissesse a *Mon amour*: “que bom pensar em você! Aqui estou eu num meio mundano e, sem você, eu me sinto muito sozinha”. O encontro com Hervé Guibert também se assemelha ao plano proposto por Barthes. “Você se recorda de Hervé Guibert?”, pergunta Sophie a *Mon amour*, como se afirmasse ter encontrado alguém para falar sobre ele. A carta seria, de acordo com Barthes, uma maneira de se esquecer aquele a quem se ama, “e despertar freqüentemente desse esquecimento”. A escrita da carta transforma o sujeito amado em uma lembrança, que é evocada a cada vez que se escreve, e vai se tornando cada vez mais esquecida, à medida que é evocada.

O desejo de se encontrar com o seu companheiro pode ser visto, ao final da primeira parte de *Douleur exquise*, através das fotografias que mostram imagens alegres de Sophie Calle, roupas compradas para encontro anteriormente combinado, sua preparação para receber seu amado, reafirmando o desejo de estarem juntos. Entretanto, o encontro combinado entre Sophie Calle e seu companheiro não acontece. O último registro desta primeira parte de *Douleur exquise* é a cópia da mensagem (figura 16) deixada por um funcionário do hotel que diz: “Recebemos a seguinte mensagem: <O Sr. não poderá encontra-la em Deli em razão de um acidente em Paris e se encontra hospitalizado. Contate Bob em Paris. Obrigado>.(p.196).

¹⁴ BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p. 58



Figuras 16 – Imagem da mensagem recebida
Fonte: *Douleur exquise*, 2003

2.3. Autoficção: pacto ou ruptura?

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional. (...) O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. (...) Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.

Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*

O “diário de viagem” de Sophie Calle coloca o leitor diante de uma situação de mudança dolorosa, uma experiência da própria narradora, cujo relato vem acompanhado de noventa e duas fotografias referentes ao mesmo número de dias que durou a viagem da artista. O que encontramos em *Douleur exquise* é uma presentificação do passado, com a vida e a obra da artista se justapondo, como em um texto autobiográfico. Todavia, se a autobiografia possibilita uma primeira abordagem do texto de *Douleur exquise*, por vários momentos o conceito de autoficção parece-nos ser o mais apropriado para esse exercício.

O termo autoficção foi empregado por Serge Dubrovsky, em 1977, no prefácio de seu livro *Fils*¹⁵, e pode ser entendido como a inclusão do ficcional em uma narrativa de cunho autobiográfico, ou ainda como uma narrativa em que o factual e o ficcional se diluem no texto, intencionalmente, com a autoridade do autor¹⁶. A autoficção seria, portanto, uma forma de se legitimar um outro pacto, o ficcional, através de um contrato entre o leitor e o autor.

Dubrovsky defende a tese de que a autoficção é independente da veracidade dos fatos narrados; a autoficção desenha uma possibilidade de uma autobiografia crítica da sua verdade e consciente dos seus efeitos de discursos. Assim, a autoficção promove uma liberdade da escrita autobiográfica que permite ao autor se posicionar frente ao leitor sem precisar se preocupar com o desenrolar da narrativa.

¹⁵ *Fils* (1977) é um romance narrado em primeira pessoa do singular pelo personagem, que é também o autor do livro, Serge Dubrovsky.

¹⁶ *Magazine littéraire*, p. 62. Tradução nossa.

Se a autobiografia é um texto constituído por uma narrativa que tende a organizar o passado em torno de uma determinada lógica e fatos que, embora colocados à prova, estão vinculados à idéia de representação do real, a autoficção, por sua vez, seria uma forma modificada da autobiografia, na qual a escrita do personagem estaria ligada a uma experiência que não possui nenhum comprometimento com a verdade, inclusive deixando pistas ao leitor para que este encontre as diferenças entre o real e o ficcional no texto. Estas pistas se espalham ao longo da narrativa de Sophie Calle e apresentam de várias maneiras.

Se, por um lado, *Douleur exquise* está repleto de elementos de caráter autobiográfico – o nome da autora na capa do livro, seu nome nas cartas fotografadas, no bilhete de viagem e nos vistos do passaporte; a alusão a outros projetos artísticos de sua autoria, futuros ou já concluídos, como *Les aveugles* (p.110-112), *Des Histoires vraies* (p.92) e *Suite Vénitienne* (p.180) —, por outro lado, o livro contém elementos que colocam em questão essa verossimilhança.

Sophie Calle deixa à mostra, por exemplo, o envelope com o carimbo do correio e o seu nome como destinatária na imagem de algumas correspondências inseridas no diário. Todavia, o nome do remetente vem sempre coberto com uma tarja, censurando-o, não permitindo a sua identificação. Há também elementos que podem criar um efeito de “real”, como os agradecimentos na contra capa do livro, em que a artista menciona nomes de pessoas que contaram sobre sua dor na segunda parte de *Douleur exquise*, bem como os lugares em que trabalham:

Gostaria de agradecer meus amigos e os desconhecidos que concordaram em me contar seus sofrimentos, Jean-François Leven, do escritório da AFP de Nova Deli, o ministério das Relações Exteriores, aqueles que me ajudaram, em Tóquio, a acabar com essa história: Toshio Hara, Yoko Uchida, o museu Hara, Arsuko Koyanagi, Miho Yajima e a galeria Koyanagi, Jean-Baptiste Mondino, como sempre. E, com a distância, M., sem o qual este projeto não teria existido.¹⁷

¹⁷ Je souhaite remercier mes amis et les inconnus qui ont accepté de me raconter leurs souffrances, Jean-François Leven, du bureau de l'AFP de New Delhi, le ministère des Affaires étrangères, ceux qui m'ont permis, à Tokyo, d'en finir avec cette histoire: Toshio Hara, Yoko Uchida, le musée Hara, Arsuko Koyanagi, Miho Yajima et la

Entretanto, essas pistas da autenticidade do relato, deixadas por Sophie Calle, resvalam nos limites do real e do ficcional, uma vez que os nomes que se encontram como interlocutores não são assinados nos depoimentos, o que dialoga com o pensamento de Dubrovsky, de que a autoficção seria um texto aparentemente autobiográfico, em que o pacto autobiográfico de desfaz em função dessas inexatidões referenciais¹⁸.

2.4. Depois da dor: Je est un autre

Mas nenhuma escrita é inocente (...) ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta.

Silviano Santiago. *Nas malhas da letra*

Autobiografia ou autoficção: há, entre essas duas modalidades, um ponto em comum, que diz respeito àquele que conta a história. Silviano Santiago (1989), em “O narrador pós-moderno” reflete acerca deste narrador e lança as seguintes indagações: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?”¹⁹. De acordo com o autor, esse narrador (pós-moderno), que “encontra seu lugar na modernidade”, “é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade”²⁰. Na segunda parte de *Douleur exquise*, encontramos um narrador que responde às indagações de Santiago: Sophie Calle é, ao mesmo tempo, o narrador que conta sua própria história, mas é também aquele que narra “a história que vê” e, ao ouvir o outro e partilhar sua própria vivência, oferece “autenticidade” ao relato alheio.

galerie Koyanagi, Jean-Baptiste Mondino, comme d’habitude, Et, le temps ayant passé, M., sans lequel ce projet n’existerait pas.

¹⁸ JENNY. *L'autofiction, Méthodes et problèmes*, 2003.

¹⁹ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p.38.

²⁰ *Idem*, p.40.

“Depois da dor”, como a artista denomina esta outra parte da história, é realizada após a volta de Sophie Calle para a França, quando ela ouve amigos e desconhecidos que respondem sua pergunta sobre quando tiveram uma dor tão forte quanto a sua. Essa segunda parte do livro é composta, de um lado, pelas respostas à sua pergunta e, de outro, pela própria repetição da história da narradora. Como a artista mesmo afirma, foi no intuito de minimizar, compreender, comparar e, por fim, expurgar a própria dor, que ouvir de outros as descrições de “quando foi que você sofreu mais?” obtiveram sucesso.

Nesta segunda parte, as imagens fotográficas que se referem aos depoimentos dos entrevistados de Sophie Calle ocupam a parte superior das páginas brancas à direita do livro, acompanhando cada relato descrito, ilustrando-os. As páginas da esquerda são ocupadas pelo texto da narradora, com fundo escuro, como se as cores pudessem representar o seu sentimento: preto como a cor própria dor, da morte, do luto contrapondo com o vermelho utilizado na primeira parte “antes da dor”, indicando a paixão, como nos mostra a figura 16.

Podemos aproximar o procedimento de Sophie Calle com a afirmativa de Barthes, segundo o qual

Se há alguma semelhança entre a crise amorosa e a cura analítica, elaboro então o luto de quem eu amo, como o paciente elabora o luto do seu analista: liquido minha transferência, e parece que, assim, a cura e a crise terminam. Entretanto, (...) essa teoria esquece que o analista também deve elaborar o luto do seu paciente, (sem o que a análise corre o risco de não terminar nunca); do mesmo modo, o ser amado (...) deve entrar na melancolia de sua própria decadência²¹.

A representação desse esquecimento é marcada pelo efeito tipográfico produzido nas páginas de *Douleur exquise*: o texto aparece em parágrafos cada vez menores e a letra branca vai se tornando cinza na página, escurecendo e diminuindo, até não mais existir, como a dor do luto que “por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor”.²² (Ver figura 17)

²¹ BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p.161.

²² BARTHES, *op.cit.* p. 113.



Il y a **7** jours, l'homme que j'aime m'a quittée. C'était un ami de mon père. Petite fille, déjà, j'étais entichée de lui, mais j'avais trente ans quand j'ai réussi à le conquérir. De temps en temps, il me rappelait qu'il n'était pas vraiment amoureux et je me moquais de cet avertissement : il vivait avec moi. On m'a alors proposé une bourse d'études au Japon. Il a menacé de me quitter durant cette absence de trois mois : trop long. J'ai tout de même préféré partir. Par crainte de lui reprocher toujours cette occasion manquée. Pour me reconforter, malgré son ultimatum, il m'a proposé un rendez-vous à New Delhi, au terme de mon périple. J'ai quitté Paris le 25 octobre 1984. Je haïssais ce voyage. Puis j'ai reçu une lettre qui disait simplement : "Ma petite femme chérie." Il patientait. Dès lors, je n'ai vécu que dans la perspective du 24 janvier, date de nos retrouvailles. Ce jour-là, trois heures avant de s'envoler, il m'a confirmé son arrivée. Mais à l'aéroport, un télégramme m'attendait : il avait eu un accident, il était à l'hôpital. Une partie de la nuit s'est écoulée à tenter de le joindre, et à imaginer le pire. Il était deux heures du matin quand il a décroché. Il s'était bien rendu à l'hôpital : pour se faire ôter un panaris, a-t-il précisé, j'ai su. Quelques mots bafouillés au téléphone m'ont appris qu'il venait de rencontrer une autre femme, qu'il espérait que c'était sérieux. Avant de raccrocher, j'ai murmuré : "Je n'ai pas de chance." J'ai passé le reste de la nuit dans la chambre 261 de l'hôtel Impérial, à fixer la moquette molle, le téléphone rouge. L'Inde, c'était son idée. C'est lui qui avait fait les réservations. Lui qui avait choisi ce cadre qui allait être celui de ma douleur.



C'était chez moi, à Bondy, le 18 mai 1980. Un dimanche. J'avais dix-sept ans. Nous avions déjeuné en famille, mes parents, mes deux frères et moi. A treize heures, mon frère aîné s'est levé. Il a dit : "J'ai une course à faire." Il a embrassé mon père avant de sortir. Deux heures plus tard, ma mère a reçu un coup de téléphone. Quand elle a raccroché, elle a prononcé des mots qui paraissaient simples : "Il s'est passé quelque chose, Didier, quelque chose de très grave. J'arrive bientôt, reste tranquille." Elle pleurait. L'apogée de la douleur, c'est entre quinze heures et dix-sept heures. Deux heures d'attente. Cent vingt minutes passées sur un lit, à penser paralysie, à penser mort, à fixer, à travers les rideaux, le ciel. A dix-sept heures, j'ai appris qu'il avait sauté du train qui reliait Bondy à la gare de l'Est. Il avait vingt-trois ans. Je me souviens qu'il faisait beau et chaud, que c'était l'anniversaire de mon père. Nous avions déjeuné ensemble, toutes les conditions pour un dimanche heureux et paisible étaient réunies.

Figuras 17 – Um conto, um relato e o telefone: portador de má notícia
Fonte: *Douleur exquise*, 2003

Ainda na página esquerda, acima do texto da narradora, foi reproduzida a fotografia de um telefone, “a voz má”, portador da trágica notícia. Seguindo a leitura de Barthes, podemos afirmar que o telefone é, talvez, a representação da “imagem amorosa” que a personagem deseja esquecer:

No luto amoroso o objeto não está nem morto, nem distante. Sou eu quem decido que a sua imagem deve morrer (e ele talvez nem saberá disso). Durante todo o tempo de duração desse estranho luto, terei que suportar duas infelicidades contrárias: sofrer com a presença do outro (continuando a me ferir à sua revelia) e ficar triste com a sua morte (pelo menos tal como eu o amava). Assim me angustio (...) por causa de um telefone que não toca, mas ao mesmo tempo devo dizer que esse silêncio é de *qualquer feito* inconstante, porque decidi elaborar o luto dessa preocupação: é a imagem amorosa que deve me telefonar; desaparecida essa imagem, o telefone, toque ou não, retoma sua existência fútil²³.

A fotografia do telefone torna-se, então, o objeto que evoca uma lembrança da dor sofrida pela narradora Sophie Calle; é a imagem que, por ter lhe causado sofrimento, deverá ser esquecida, a imagem que une o outro a ela, mas também o fio que os separa, a distância.

Do lado direito encontramos as histórias narradas pelos entrevistados de Sophie Calle que são, muitas vezes, de rupturas amorosas, de perdas de familiares, de acusações de roubo, sempre com referências de datas e lugares, mas não nomeadas. São respostas que, para a pergunta de Sophie Calle, permitem uma idéia de fatos reais, próximos do dia-a-dia do leitor. Para cada história do “outro” narrador, ou do narrador “convidado”, uma fotografia acompanha o texto, não apenas ilustrando-o, mas dialogando com ele, como indica a figura 18. O resultado é uma combinação de imagem e texto, arte e vida, recordações, memórias. Sophie Calle afirma que método foi radical e três meses foram o suficiente para sua cura.

Portanto, em *Douleur exquise*, se muitos dos depoimentos da primeira parte relatam fatos passíveis de comprovação, os depoimentos que compõem a segunda parte de *Douleur exquise* fogem à noção de autobiografia principalmente porque, embora a narradora utilize o mesmo tema, não é apenas sobre si mesma que o texto se refere: à narrativa são acrescentadas

²³ BARTHES, *op.cit.* p.160.

várias vozes, de outros sujeitos, personagens-autores de suas histórias. As relações entre personagem-autor são, então, redimensionadas no texto, e pode-se afirmar que o “juramento” pactual se dissolve, uma vez que a artista não pode se responsabilizar pela veracidade de informações prestadas pelo *outro*. O desvio fictício da autobiografia em *Douleur exquise* se encontra, também, no aspecto retrospectivo decorrente dos depoimentos: devido à seleção que se opera na memória do narrador (entrevistado), a linearidade do discurso se agrava, uma vez que ele isola certos fatos de sua vida para relacionar com o sentimento sugerido por Sophie Calle. A visão retrospectiva do relato é, então, deformada e o pacto autobiográfico formado pela tríade autor-narrador-personagem é, então, rompido.



Il y a **5** jours, l'homme que j'aime m'a quittée. C'était un ami de mon père. Il m'avait toujours fait rêver. Pour notre première nuit, je me suis glissée dans le lit vêtue d'une robe de mariée. Avant ce jour, j'avais demandé une bourse d'études, de trois mois, au Japon. Elle me fut, inopportunément, accordée. M. n'appréciait pas une aussi longue absence. Il m'a menacé d'oubli. Peut-être désirais-je savoir s'il m'aimait assez pour patienter, car je suis partie. De son côté, il allait essayer d'attendre. Il m'a donc proposé un rendez-vous en Inde, au terme de mon périple. J'ai quitté Paris le 25 octobre 1984. Un cauchemar. Je détestais ce voyage, je ne vivais que dans l'espoir de nos retrouvailles, fixées le 24 janvier. La veille, trois heures avant le décollage de son avion, il m'a téléphoné pour confirmer son arrivée : il atterrissait avant moi, il attendrait à New Delhi le vol de Tokyo. J'avais gagné. Mais à l'aéroport, on m'a transmis ce message : "M. ne peut pas vous rejoindre à Delhi. Accident Paris. Hôpital. Contacter Bob." Nous venions de nous parler, j'ai pensé à un accident sur la route d'Orly. Bob, mon père, étant médecin, j'ai imaginé M. gravement blessé, peut-être mort. J'ai pris la chambre qu'il avait réservée à l'hôtel Impérial. Impossible d'obtenir la communication, il m'a fallu dix heures pour joindre mon père qui n'a rien compris à ce télégramme. M. était bien passé à l'hôpital, mais dix minutes, le temps de se faire ôter un panaris. C'est tout. J'ai appelé chez lui. Il a décroché. Il a prononcé ces mots : "Je voulais venir et t'expliquer certaines choses." J'ai répliqué : "Tu as rencontré une femme?" "Oui." J'ai passé le reste de la nuit à fixer le téléphone. Je n'avais jamais été aussi malheureuse.



Il s'appelait Jean. J'avais vingt-sept ans, lui, quarante-sept. Nous vivions ensemble. C'était la passion, la passion véritable. Ce matin-là, je me suis réveillée, je suis allée dans la salle de bains. Une lettre était posée sur le lavabo. Quelques mots compliqués, je ne me souviens plus lesquels, qui signifiaient qu'il fallait nous séparer. Je ne m'étais doutée de rien. J'ai mis la lettre dans ma poche. J'ai descendu l'escalier. Je me suis échappée, j'ai tout laissé. En moi un vide, un blanc total, comme on dit une voix blanche, une peur blanche. J'étais en thérapie, j'ai traversé le Luxembourg pour aller à ma séance. J'ai demandé à mon analyste de me prêter un livre, afin de partir avec quelque chose dans les mains pour combler ce vide. Il a pris dans sa bibliothèque un ouvrage ancien, en maroquin rouge, avec des gravures. Comme une somnambule, pendant des mois, je me suis retirée du monde, j'ai souffert nuit et jour. Je ne pleurais pas, mais mes larmes coulaient, continuellement. Et ce lavabo me hantait. La brutalité féroce de la lettre blanche sur le lavabo. C'est peut-être la raison pour laquelle, depuis douze ans, j'ai un appartement sans salle de bains.

Figuras 18 – Relatos em *Douleur exquise*: diálogos entre texto e imagem
Fonte: *Douleur exquise*, 2003

2.4.1. A fotografia como elemento ficcional em *Douleur exquise*

A autobiografia é comumente analisada em sua forma narrativa, não se ponderando as representações picturais, como a pintura e a fotografia. No que se refere à fotografia, ela pode valer da mesma premissa que a autobiografia: o de legitimar um referente, o de atestar que “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectador*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto, já diferido.”²⁴ A fotografia, mais que o texto, pode ser um elemento de autenticação do autobiográfico. Segundo Barthes,

“A linguagem é, por natureza, ficcional; para tentar tornar a linguagem inficcional é preciso um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica, ou na sua falta, o juramento; mas a Fotografia, por sua vez, é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa; é a própria autenticação”, afirma o autor²⁵.

Em *Douleur exquise*, todavia, se em alguns momentos a imagem delinea o aspecto verossímil da narrativa, em outros ela se apresenta apenas como efeito ilustrativo; a fotografia, sem o texto introdutório presente no livro, não constitui um “traço que não precisa de explicação”, como afirma Barthes. O livro apresenta, assim, a seguinte composição: as imagens fotográficas e o texto escrito por Sophie Calle são introduzidos desde o início da história, com a fotografia dela e dos amigos que se despedem.

Em alguns momentos é possível ver a fotografia de Sophie Calle e de outras pessoas citadas ao longo da história, como por exemplo, Hervé Guibert, o que aproximaria a narrativa de um “real”. Além, disso, *Douleur exquise* reúne também imagens de papel de bala, flores, lugares vazios, entre outros, revelando seu contexto; são fotografias que, segundo Barthes, suscitam uma verdade, uma garantia de factualidade²⁶.

²⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 116.

²⁵ *Idem*, p. 128-129

²⁶ *Ibidem*, p. 158

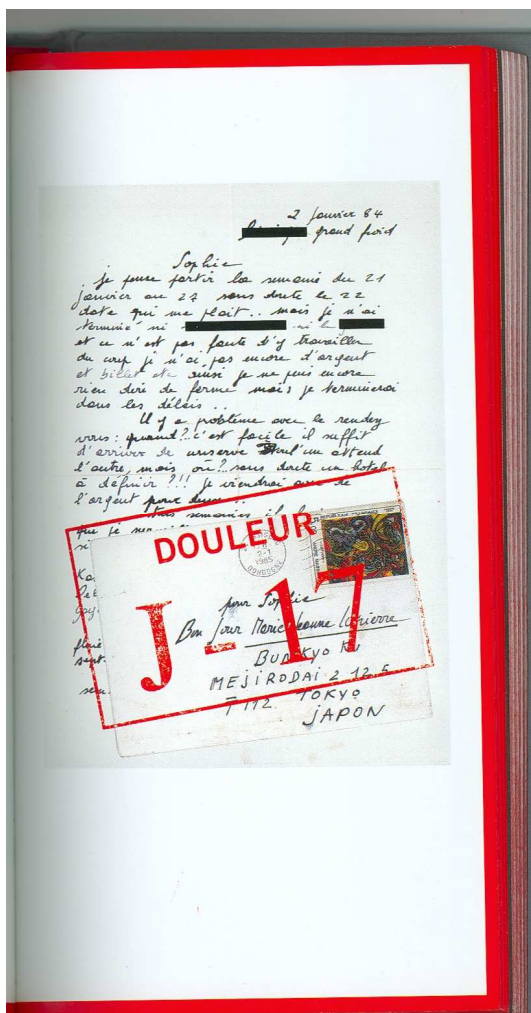
O texto se torna, na maioria das vezes, legenda das fotografias, e estas se constituem em “imagens geradoras de textos de ficção”. Em alguns pontos da narrativa, as fotografias vêm sem nenhum texto que lhe sirva de “legenda” na página, sendo encontradas as referências a essas imagens apenas em páginas mais à frente, como uma alusão às falhas da memória, na reconstituição de um fato. Apesar de fazerem parte da narrativa, as fotografias, em sua maioria, necessitam da escrita para se afirmarem. As fotografias em *Douleur exquise* não possuem autonomia em outro contexto; é o texto que preenche as lacunas deixadas por elas, colocando em dúvida a afirmação de Barthes de que pelas fotografias "o poder da autentificação sobrepõe-se ao poder de representação".²⁷

Mas se algumas das fotografias conferem veracidade ao relato de Sophie Calle, outras possibilitam uma leitura ficcional de *Douleur exquise*. As cartas destinadas a Sophie Calle, e que se encontram no livro, constituem, talvez, os elementos que mais denotam a autoficcionalidade do relato, em função das datas e assuntos contidos nelas. (Figura 19)

A primeira carta data de oito de dezembro (embora não especifique o ano) e descreve alguém que se sentia solitário, mas que estava bem, embora inquieto por não ter notícias da artista e por isso mesmo resolvera escrever. O conteúdo não é totalmente visível porque o envelope onde se vê o carimbo (com a data do ano em a viagem de Sophie Calle aconteceu) e o nome do destinatário foi sobreposto à parte final da carta, envelope este introduzido como forma de assegurar a veracidade da correspondência.

Ao contrário da primeira, a segunda carta, datada do dia quinze de dezembro de 1984, com caligrafia diferente da primeira, é a de alguém que afirma ter tomado a decisão de ir ao encontro de Sophie Calle e, por isso, precisava que ela lhe telefonasse para que trocassem informações e ele pudesse se organizar antes de partir. Nesta carta, em que se pode ler todo o conteúdo, o envelope também é fotografado ao final, porém, sem encobrir o texto.

²⁷ *Ibidem*, p. 132



Figuras 19 – Imagem da terceira carta
Fonte: *Douleur exquise*, 2003

A terceira carta, da mesma forma que a primeira, tem o envelope cobrindo sua parte final. Além disso, ao longo do seu conteúdo há algumas tarjas que escondem algumas palavras. Pode-se ler a respeito de alguém que gostaria de confirmar um encontro, anunciava sua viagem, mas tinha como empecilho a indefinição do hotel. Contudo, ao contrário da primeira carta, esta apresenta a data por inteiro, dia dois de fevereiro de 1984, que destoa do carimbo do correio no envelope que é datado com o ano de 1985.

Como podemos perceber, há algumas contradições nessas referências, em relação ao relato de Sophie Calle. Na primeira carta, não há uma clareza acerca do ano em que é escrita. Também há a informação de que o remetente não recebe notícias de “Sophie”, nome que aparece logo no início da correspondência. A segunda carta, por sua vez, é como uma declaração sobre o encontro anunciado no livro. E na terceira, a data não confere com a apresentada no envelope, tampouco com as informações da narradora Sophie Calle, que viajara em data posterior à da carta.

Estes pequenos “deslizes” quanto às datas apresentadas nas cartas, (que não conferem com as informações prestadas no início da narrativa), têm, em nossa análise, um papel importante. Primeiro porque nos dá a possibilidade de uma leitura do “real”, como nos diz Barthes, “a data faz parte da foto: não porque ela denote um estilo (...) mas porque ela faz erguer a cabeça, oferece o cálculo da vida (...)”²⁸. Em segundo lugar porque podemos associar *Douleur exquise* a um texto autoficcional, uma vez que essas inexactidões das datas podem ser um indício para que o leitor “desconfie” da fidelidade do pacto realizado no início da narrativa. Ou ainda, são dados deixados, propositadamente, para indicar uma ficção.

Na segunda parte de *Douleur exquise*, para cada história contada, uma fotografia é inserida na página, às vezes, com se representasse o “tema” do depoimento, em outras, de forma apenas alusiva ao assunto, como podemos observar nos dois exemplos a seguir.

²⁸ *Ibidem*, p. 125.



Ce sont ses funérailles. En décembre 1984. Le 18 ou le 20. Le matin. Je revois la grande église du 16^e arrondissement. Son ex-mari et moi, l'un en face de l'autre. Son père, qui portait un gros pull-over noir dont les manches dépassaient du manteau. Sa première fille était morte en mer. Elle, elle s'est écrasée en avion. Sur les entrepôts de Conforama. Carbonisée. A tel point qu'on lui avait fait un cercueil de petite taille alors qu'elle mesurait plus d'un mètre quatre-vingts. Un absurde, insupportable, trop petit cercueil.

239

Figura 20²⁹ – Relato de uma dor (1)

Fonte: *Douleur exquise*, 2003

²⁹ Trata-se de seu funeral. Em dezembro de 1984. Dia 18 ou 20. Pela manhã. Eu revejo a imponente igreja do 16^o *arrondissement*. Seu ex-marido e eu, um frente ao outro. Seu pai que usava um pulôver grande preto cujas mangas ultrapassavam o casaco. Sua primeira filha havia morrido no mar. Aquela tinha caído com o avião. Sobre os depósitos do Conforama. Carbonizada. A tal ponto que haviam feito para ela um caixão pequeno, quando de fato ela media mais de um metro e oitenta. Um absurdo, insuportável, muito pequeno, o caixão. (p. 239)

Douleur exquise, 2003



La souffrance a duré cinq heures et quinze minutes. C'est tout. J'avais vingt-trois ans. J'étais enceinte de mon premier enfant. La scène s'est déroulée à la clinique Saint-Roch, à Montpellier. Le 6 août 1966. Entre douze heures et dix-sept heures quinze. La sage-femme a posé son stéthoscope sur mon ventre et m'a dit qu'elle n'entendait pas les battements de son cœur. Elle était formelle : "Il est mort-né, nous allons provoquer les contractions." Cinq heures et quinze minutes à me tordre de douleur, à ne penser qu'à ce bébé qui allait sortir tout raide. Je me disais : "S'il ne vit pas, je me tue." La chambre était jaune. Il faisait très beau, très chaud. Je portais une chemise de nuit de ma grand-mère. Je ne pensais qu'à nos deux morts. L'accoucheuse était une grosse femme avec des cheveux blancs, un visage rouge, des pommettes hautes, un petit nez en trompette, la cinquantaine. A dix-sept heures quinze, heure de la délivrance, il a poussé un cri. J'ai foudroyé d'un regard assassin le stéthoscope. J'ai pleuré de joie. Elle a dit : "Calmez-vous."

Figura 21³⁰ – Relato de uma dor (2)

Fonte: *Douleur exquise*, 2003

³⁰ O sofrimento durou cinco horas e quinze minutos. Foi tudo. Eu tinha vinte e três anos. Estava grávida de meu primeiro filho. O episódio aconteceu na clínica Saint-Roch, em Montpellier. Dia 6 de agosto de 1966. Entre meio dia e dezessete horas e quinze. A parteira colocou seu estetoscópio sobre minha barriga e me disse que ela não ouvia os batimentos de seu coração. Ela foi formal: "ele está morto, nós vamos provocar as contrações". Cinco horas e quinze minutos a me torcer de dor, a pensar apenas nesse bebê que ia sair todo rígido. Eu me dizia: "se ele não viver, eu me mato." O quarto era amarelo. O tempo estava lindo, muito quente. Eu usava uma camisola da minha avó. (...) às dezessete horas e quinze, hora da libertação, ele gritou. Eu lancei um olhar assassino ao estetoscópio. Chorei de alegria. Ela disse: "Acalme-se". (p. 259)

No primeiro exemplo, a imagem do estetoscópio por si mesma já nos permite fazer uma inferência a algo ligado à dor ou doença. Ao tomar contato com a narrativa a que ele se refere, podemos dizer que a fotografia, nesse caso, se apresenta como parte do relato e não apenas como uma alusão a ele. O objeto fotografado está indissociavelmente ligado à “dor” descrita, ainda que não seja o foco principal da história narrada.

No caso da figura 21, a fotografia da igreja se refere apenas a um ponto descrito no depoimento desse interlocutor de Sophie Calle. Porém, a descrição dessa “dor” não tem como tema central a imagem fotografada; o assunto narrado não pode ser identificado a partir dela. Nesse caso, a fotografia é uma referência pessoal ao sentimento daquele que conta a história, servindo apenas de ilustração.

Em ambos os depoimentos a função da fotografia é pontuar a dor descrita. Tanto a imagem da igreja, quanto a do estetoscópio são representações da dor, como o telefone no quarto de hotel onde Sophie Calle estava hospedada. Mas sem o texto, a fotografia dos objetos não seria capaz de se autenticar. Ela “é contingência pura e só pode ser isso (é sempre *alguma coisa* que é representada) – ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão”³¹. As imagens fotográficas servem, assim, como o fio condutor do relato da memória. Se de alguma forma, o texto é suscitado pela imagem, nem sempre ele discursa sobre ela, como no primeiro exemplo. Assim, se configuram as fotografias em *Douleur exquise*: elas não podem dizer o que dão a ver.

³¹ *Ibidem*, p. 49.

CAPÍTULO 3

UM OLHAR SOBRE O VAZIO

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. (...) Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas.

Gaston Bachelard, *O Ar e os Sonhos*.

3.1 *L'Absence*: a imagem ausente

No início dos anos 90, Sophie Calle apresenta no *Centre Pompidou*, em Paris, uma exposição intitulada *Fantômes*: uma série de fotografias, resultado de sua investigação acerca do desaparecimento de obras de arte em museus da Europa. O trabalho da artista plástica consistiu em solicitar a várias pessoas, dentre as quais, curadores, restauradores e visitantes do museu, que, ao observar o vazio deixado pelos objetos desaparecidos, olhassem para o lugar que eles antes ocupavam e os descrevessem ou desenhassem.

O desaparecimento e a ausência de obras de arte continuam a ser sua temática em *Last Seen* (1990-1995), exposição que, a exemplo de *Fantômes*, se constitui das descrições de objetos artísticos e das fotografias do espaço antes ocupado pelas obras de arte do Museu Isabella Stewart Gardner¹ que, na década de 90, teve alguns objetos artísticos roubados.

Por volta de 1996, a artista entrevista habitantes na Alemanha sobre seus sentimentos em relação aos monumentos representativos da Alemanha comunista, desaparecidos após a

¹ Informações acerca do roubo das obras de arte do Museu Isabella Stewart Gardner, em 1990, podem ser obtidas através do site do próprio museu: www.gardnermuseum.org, ou ainda, através do documentário *Stolen* (2005), dirigido por Rebecc Dreyfus.

queda do muro de Berlim. Assim surge *Souvenirs de Berlin-Est*, que se constitui das descrições dos objetos ausentes, das fotografias dos espaços vazios deixados pelos monumentos e das fotografias dos monumentos, tal como eram antes de serem removidos.

A trilogia *L'absence*, lançada em 2000, é constituída pelos três projetos artísticos de Sophie Calle: *Fantômes*, *Disparitions (Last Seen)* e *Souvenirs de Berlin-Est*. A tríade é composta de livros que possuem dupla estrutura: há as fotografias da exposição realizada no *Centre Pompidou*, onde se vêem imagens dos lugares onde, supostamente, os objetos estariam antes de seu desaparecimento, e há a reprodução das descrições dos objetos desaparecidos. Em todos os livros um texto introdutório informa ao leitor acerca do fato que envolve esses desaparecimentos.

É sobre estas relações entre a imagem e a escrita presentes em *L'absence* que trata esta parte do trabalho: tentamos mostrar, pelo viés da *ekphrasis* e da polifonia, de que forma as imagens ausentes são convocadas pelo texto escrito na trilogia de Sophie Calle.

A estrutura deste capítulo se apresenta, portanto, da seguinte forma: inicialmente, introduzimos o conceito de *ekphrasis*, que será a base para nossa análise; em seguida, apresentamos os livros que compõem a trilogia, sua estrutura, as imagens que a constitui e o contexto de sua produção. Além disso, verificamos, a partir de exemplos dos três livros que a compõe, de que modo se articulam texto e imagem nos relatos em que as imagens picturais são resgatadas pela memória; por fim, tentamos mostrar o aspecto polifônico dos textos da trilogia *L'absence* que, apesar de proporem uma visão da imagem, neste enlace entre a fotografia do vazio e o texto que a descreve, resulta em uma narrativa fragmentada, resultado do discurso de várias vozes.

3.2. A Ekphrasis: do (in) visível ao legível

Toda descrição literária é uma visão.

Roland Barthes, *S/Z*.

O termo *ekphrasis* está ligado, desde a Antigüidade, à idéia do legível e do visível. Uma das primeiras referências para o termo, e talvez a mais conhecida, está ligada ao Escudo de Aquiles, arma que Homero ofereceu ao herói para a conquista de Tróia. O objeto, composto de três níveis de metal gravados e trabalhados pelo fogo de Hefasto, tem sua fabricação detalhada no Canto XVIII da *Iliada*, onde também está representada a história que envolve a arma; há a descrição da Terra, do Céu, do Mar, limitados pelo Oceano, e a descrição detalhada de duas cidades, uma em paz e a outra em guerra².

Descrição verbal de uma representação visual, a *ekphrasis* tem sido comumente utilizada na pintura para explicar ou analisar as imagens que a compõe; também é empregada na literatura, como forma de se descrever uma obra de arte. Na definição de Philippe Hamon, *ekphrasis* é a “descrição literária (seja ou não integrada na narrativa) de uma obra de arte real ou imaginária”³.

Um exemplo de *ekphrasis* que se adapta à definição de Hamon está em uma das obras de Honoré de Balzac, *A obra-prima ignorada*, que relata a história do pintor Frenhofer que, durante dez anos trabalha em um retrato que poderá, segundo ele, revolucionar a arte. Frenhofer é “desiludido” por seus amigos Poussin e Porbus que não conseguem captar da imagem o que o olhar do pintor traduzia em palavras. O texto descreve, através da narrativa de Frenhofer acerca do seu “quadro”, uma obra de arte que, talvez, pelo fato de já ter sido pintada várias vezes sobre a mesma tela, não estivesse legível para Poussin e Porbus, ainda

² HOMERO. *Iliada*, Canto XVIII, vv.396-617.

³ HAMON. *O que é uma descrição?* p.56

que *visível* para Frenhofer. Trata-se de uma descrição em que os aspectos plásticos são colocados em evidência, através do texto, como uma tentativa de impor visibilidade à tela.

A exemplo da obra de Honoré de Balzac, a trilogia *Fantômes, Disparitions e Souvenirs de Berlin-Est* também reivindica o estatuto da descrição em sua narrativa para que, através da escrita, seja possível *ver* o que não está visível, já que as obras de arte descritas não estão mais presentes. A descrição se inscreve, então, como um recurso retórico para a reconstituição da imagem em *L'absence*, de Sophie Calle.

3.2.1. A descrição literária: olhar, falar, agir

Philippe Hamon, em seus estudos sobre a descrição, propõe três possibilidades de análise para o termo: a descrição como um corte na narrativa, como uma interrupção e como uma expansão. No primeiro caso, definição dada por um leitor não especialista, a descrição seria identificada como aquele corte na narrativa que se interrompe para que o cenário passe ao primeiro plano⁴. Neste âmbito, ela seria aquela que descreve coisas e objetos, diferindo da narração que estaria ligada ao verbo, à ação; ela seria um complemento da narrativa e, inserida livremente no texto, não possuiria marcas que a identificassem.

No caso da descrição como uma *interrupção da narrativa*, a descrição “suspende” a narrativa, ao mesmo tempo em que armazena informações. Como *uma expansão da narrativa*, a descrição pressupõe “um enunciado contínuo ou descontínuo, unificado do ponto de vista dos predicados e dos temas, cujo fechamento não abre nenhuma imprevisibilidade para o seguimento da narrativa, mesmo porque a expande e a explicita”⁵. Logo, seria possível

⁴ HAMON. *Ibidem*, p.57

⁵ *Ibidem*, p.58

identificar o modo como ela se insere, como se dá sua coesão semântica e qual o seu funcionamento e utilidade na narrativa.

É na descrição como expansão da narrativa que encontramos os “signos demarcativos, introdutórios e conclusivos da descrição” – que estão ligados ao tema, e aos predicativos qualificativos ou verbais⁶. Contudo, para analisar as descrições (que estariam inseridas em uma narrativa), Hamon lembra que o autor não deve “aparecer nem transparecer no seu enunciado como tendo o ar de monopolizá-lo em seu único benefício (postulado da “objetividade”, da “impessoalidade”), são as personagens que deverão encarregar-se dela”.⁷

Dessa forma, caberá às *personagens* efetuar uma descrição sob três possibilidades: a do olhar para o objeto descrito, a do falar sobre o objeto descrito e a do agir sobre o objeto descrito. No primeiro caso, a descrição deve ser sentida pelo leitor como tributária dos olhos da personagem que a tem a seu cargo; no segundo, a personagem é detentora de um conhecimento que outra personagem não conhece e o transmite por meio da descrição; e, no terceiro, a personagem tem o poder de agir sobre o objeto descrito, ao mesmo tempo em que o descreve. Assim, de acordo com a proposta do autor – o olhar, o falar e o agir – o que diferenciará a descrição dentro de uma narrativa será a focalização.

Ainda que Hamon trate da descrição dentro das narrativas, suas reflexões quanto às três possibilidades de “ver” o objeto nos parecem ser apropriadas para a análise de *L’Absence*, uma vez que, se considerarmos os interlocutores personagens da trilogia, podemos identificar nas descrições dos objetos artísticos: 1) *o olhar* dos personagens que apenas contemplam os objetos e os descrevem; 2) *o falar* de outros “personagens” que conhecem sobre a história da

⁶ São exemplos de temas introdutórios: a) os meios transparentes: janelas, portas abertas, luz do sol, ar transparente, vastas paisagens; b) personagens-tipo: o pintor, o espião, a comadre, o intruso, o técnico, o explorador; c) cenas-tipo: a chegada adiantada a um encontro, o surpreender de um segredo, a visita a um lugar desconhecido, a subida a um lugar elevado, a descida a um lugar subterrâneo, a viagem de avião, a aventura num submarino; e d) motivações psicológicas: a distração, o pedantismo, a curiosidade, o interesse, o prazer estético, o horror, o fascínio, o olhar maquinal, a desocupação.

⁷ *Ibidem*, p.58

arte e a biografia dos artistas, detendo um conhecimento diferente e transmitindo-o pelo viés da descrição; 3) o *agir* de outros entrevistados: ao mesmo tempo que descrevem o objeto, realizam uma ação sobre ele, como por exemplo, os desenhos que acompanham as descrições.

3.2.2. Os dispositivos específicos da descrição

Como descrever o que não se vê? Como evidenciar os critérios necessários para uma comprovação da *ekphrasis*? Esse questionamento, voltado para a identificação dos elementos pictóricos, é feito por Liliane Louvel. Para ela, quando há a “presença explícita da pintura no texto, sob forma de uma visão, de uma comparação, de uma atividade de criação, *in praesentia*”, os critérios são facilmente identificados. Já em uma relação *in absentia*, “o crítico deverá se esforçar para recuperar no texto os indicadores que assinalarão sua pictoricidade”.⁸

Esses critérios não devem ser, contudo, procurados nem no texto biográfico, nem no ideológico ou no psicológico para que se justifique a existência da obra de arte. É preciso recusar as afirmativas duvidosas que tendem a dar condição de uma análise ao extra-texto, tais como “o que faz pensar em”, “porque sabe-se que”. Assim, Louvel sugere que se estabeleça uma escala de graduação em que se possa identificar o nível de picturalidade no texto, através de marcadores picturais – o léxico técnico, a referência aos gêneros picturais, o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural; a colocação de focalizadores e operadores de visão; o recurso às comparações explícitas⁹ – elementos necessários para que seja possível identificar a imagem

⁸ LOUVEL. “A descrição pictural: por uma poética do iconotexto”. In. ARBEX. *Poéticas do visível*, p.198

⁹ *Idem*, p.198

no texto, e que nos permitem uma caracterização detalhada de determinado objeto ou cena em uma condição estética.

O léxico da obra de arte, por exemplo, pode ser visto a partir das referências “às cores, às formas, à luz e às diferentes fontes de iluminação, os efeitos de claro-escuro (*chiaroscuro*) ou de *sfumato*”. Também podem ser confirmados a partir do recurso à simetria ou à dissimetria, e ainda quanto ao posicionamento dos componentes do objeto artístico que, tanto “em termos qualitativos mais que quantitativos, destacarão a pictoricidade da descrição.¹⁰ Quanto à colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural, através dos “dêiticos, os enquadramentos de narrativa como os encaixes de narrativa, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo ‘era’”, também são elementos que “abrem o texto à imagem pictural”.¹¹

Além disso, há outros fatores capazes de definir o nível de picturalidade no texto, como o nome do pintor e o título da obra. O nome do artista poderá ser utilizado de maneira transgressora ou não. Sendo ele fictício ou não, exercerá um efeito de real ou, ao contrário, virá fechar o texto quanto a sua própria referência. O título da obra, aparecendo no início da descrição, poderá funcionar “como ancoragem”¹².

Assim, através de uma tipologia das descrições, será possível classificar o grau de saturação pictural no texto que, em uma seqüência e em ordem crescente, são a vista pitoresca, hipotipose, “quadros vivos”, arranjo estético, descrição pictural e *ekphrasis*.¹³ Em *L'absence*, o grau de picturalização no discurso sobre as imagens eleva-se em seu maior grau, efetuando a passagem entre o visível e o legível nas obras de arte. Os instrumentos picturais

¹⁰ *Idem* p.214

¹¹ *Ibidem*, p.213

¹² LOUVEL. “A descrição pictural: por uma poética do iconotexto”. In. ARBEX. *Poéticas do visível*, p.198.

¹³ *Idem*, p.191

definidos por Louvel se encontram nas descrições da trilogia, permitindo, assim, uma “visão” da obra de arte pelo viés da escrita, num prolongamento da imagem.

Como objetos para essa verificação, escolhemos para análise duas telas descritas em *Fantômes*: *Nu dans le bain*, de Bonnard e *Le grand nu*, de Modigliani; duas telas em *Disparitions*: *A Lady and Gentleman in Black*, de Rembrandt e *Chez Torton*, de Edouard Manet, em *Disparitions*; e, por último, a descrição do busto de Lenine, em *Souvernirs de Berlin-Est*.

3.3. O paradoxo da fotografia: a foto do vazio em *Fantômes*

A foto é assim um exercício do olho, tanto no lugar do fotógrafo quanto no do leitor-espectador. Possibilitando a construção de um discurso arqueológico, não só porque constitui um lugar privilegiado de visibilidade que se presta a descrições, mas também porque retém em suas redes de signos, a imagem, a fotografia é um lugar perceptível onde se distribuem jogos de aparição, a fotografia revela ao revelar-se a arte do tempo.

Vera Casa Nova, *Texturas*

O título da obra provoca um efeito instigante: o que seria possível *ver* em um livro de nome “*fantasmas*” que possui a fotografia como um dos elementos que o compõe? Sophie Calle se apossa da própria etimologia da palavra para construir sua primeira obra da trilogia *L'absence*. A palavra fantasma é de origem latina e pode assumir vários significados, como por exemplo, aparência destituída de realidade, puramente ilusória, pessoa que possui apenas a aparência daquilo que deveria ser, ou ainda, obsessão ou fixação que permanece presente na mente de alguém. Segundo a psicanálise, pode também ser uma situação imaginária em que o sujeito está presente e na qual se realiza um de seus desejos, mais ou menos disfarçado¹⁴. *Fantômes* não foge ao que o dicionário propõe: é composto de palavras que tentam traduzir

¹⁴ AURÉLIO. *Dicionário eletrônico*.

uma imagem situada no imaginário de algumas pessoas, e de imagens destituídas de realidade. A capa do livro, em tom de roxo, também é um jogo com o significado da palavra: o desenho de uma casa, uma cruz, e setas indicativas de uma provável cova vazia.

O projeto artístico de *Fantômes* tem início em 1989, quando a artista é convidada a participar de uma exposição no Museu de Arte Moderna, em Paris. A tela *Nu dans le bain*, de Pierre Bonnard, estava temporariamente emprestada e, com isso, seu lugar vazio. A artista, então, solicita aos curadores, vigias e outros funcionários do museu que lhe descreva e desenhe o quadro. Em seguida, reconstrói o quadro que faltava com as ilustrações e descrições dos entrevistados, fotografa essa instalação, exposta no Musée d'art moderne de la Ville de Paris¹⁵.

Em outubro de 1991, Sophie Calle repete a experiência no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, quando verifica a ausência dos cinco quadros de pintura que haviam sido removidos para restauração: *The menaced assassin* (1926), de René Magritte; *Reclining nude* (1919), de Amadeo Modigliani; *The enigma of a day* (1914), de Giorgio de Chirico; *House by railroad* (1925), de Edouard Hopper; e *Evening, honfleur* (1886), de Georges Pierre Seurat.

3.3.1. *Nu dans le bain*, de Pierre Bonnard e *Le grand nu*, de Amadeo Modigliani

Fantômes é constituído das descrições das obras de arte, dos desenhos reagrupados e emoldurados descritos pelos entrevistados de Sophie Calle, além da tabuleta de identificação de cada objeto, como mostramos nas figuras 22 e 23. Dessa forma, para cada quadro ausente há sempre uma outra maneira de *vê-lo*, nas tentativas de se recriar o que está estava distante dos olhos.

¹⁵ CALLE. *Fantômes*, p.05.

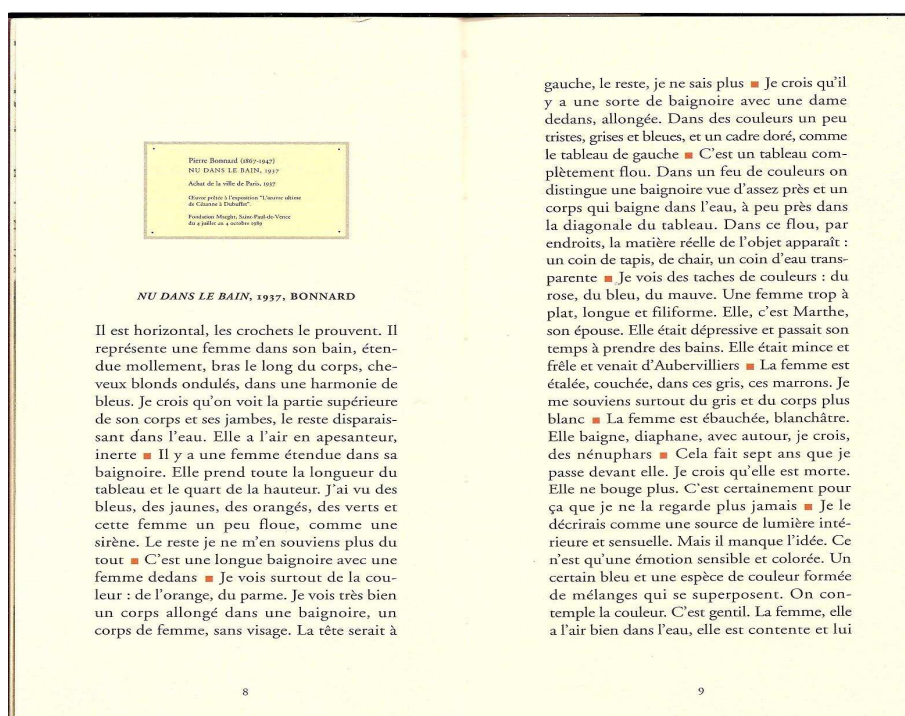


Figura 22 – Imagem das descrições de “Nu dans le bain”.
Fonte: *Fantômes*, 2000

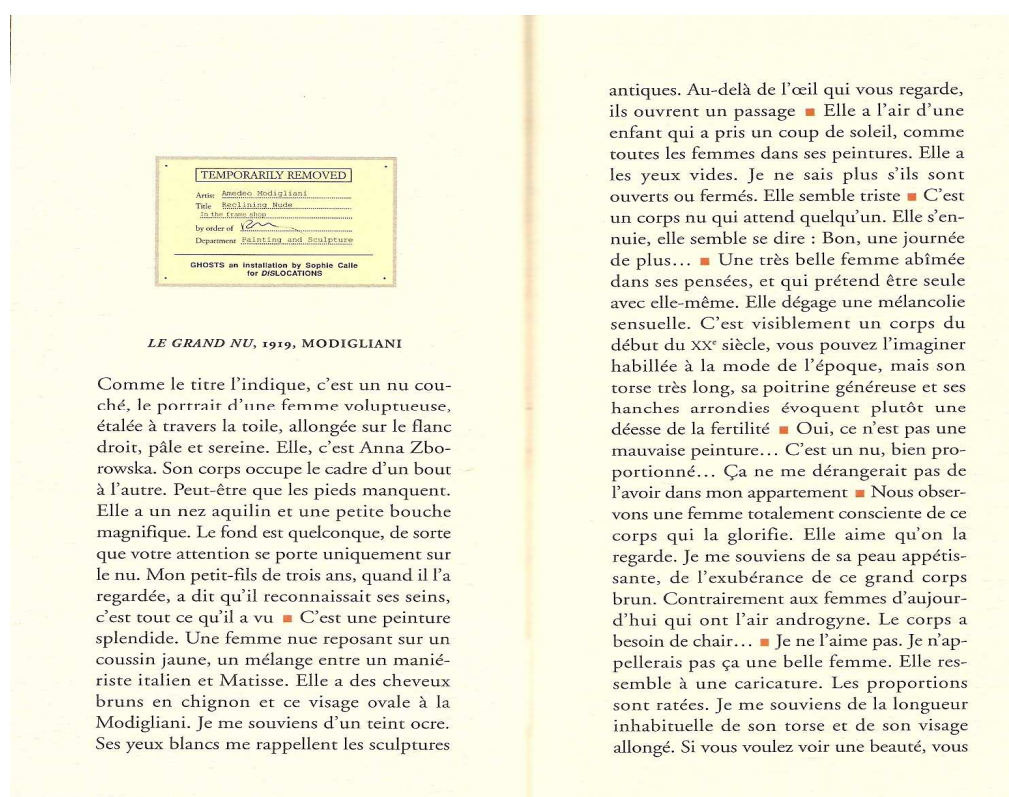


Figura 23 – Imagem das descrições de “Le grand nu”.
Fonte: *Fantômes*, 2000

Nas descrições de *Nu dans le bain* e *Le grand nu*, em *Fantômes*, percebemos que há um olhar que se dirige tanto para as características dos pintores, quanto para a imagem que constitui o quadro. Nota-se, nesta tentativa de reconstituição da imagem da obra de arte, que ao descrever um único quadro, as *vozes* que o fazem se misturam em uma profusão de imagens diferentes. Esse modo de descrever algo não visível retoma o que Walter Benjamin afirmara: “que ao buscar algo na memória, há sempre perdas e ganhos, já que buscamos no esquecimento *imagens* que podem não mais se reconstituir”.¹⁶

É dessa forma que as descrições dos quadros de Bonnard e de Modigliani¹⁷ se compõem em *Fantômes*: narrativas feitas de forma sucinta por alguns narradores, outras mais detalhistas, tentando captar na memória marcas da imagem que não está mais visível; e há, ainda, aquelas descrições, cujo relato se liga ao nome do pintor e às suas características, e descrições que se referem a outras telas, mas não à tela desaparecida. As descrições das telas *Nu dans le bain* e *Le grand nu* intercaladas com os desenhos feitos pelos entrevistados de Sophie Calle são dispostas em quadros, como se fossem substituições das telas; em seguida, essas “novas telas” são colocadas no lugar ocupado anteriormente pelos quadros de pintura e fotografadas pela artista, como podemos verificar nas imagens a seguir.

¹⁶ BENJAMIN. *Obras escolhidas*, p.118, grifo nosso.

¹⁷ Pierre Bonnard é considerado pela crítica um mestre do jogo da cor e da luz. Reconhecido como um dos grandes pintores do século XX, Bonnard conheceu a sua musa inspiradora, Marthe, por volta de 1893 e a partir daí ela foi retratada por ele em muitas de suas obras. Bonnard também é conhecido por seu estilo “intimista” e, em uma herança da arte japonesa a que ele se dedicou, transpôs muitas vezes para a tela cenas da vida doméstica, mulheres no banho e imagens de jardins. Amadeo Modigliani é conhecido por sua irreverência na então conservadora cidade de Paris, local em que expôs suas pinturas de mulheres nuas colocando em evidência suas formas, mostrando a sensualidade do corpo feminino.

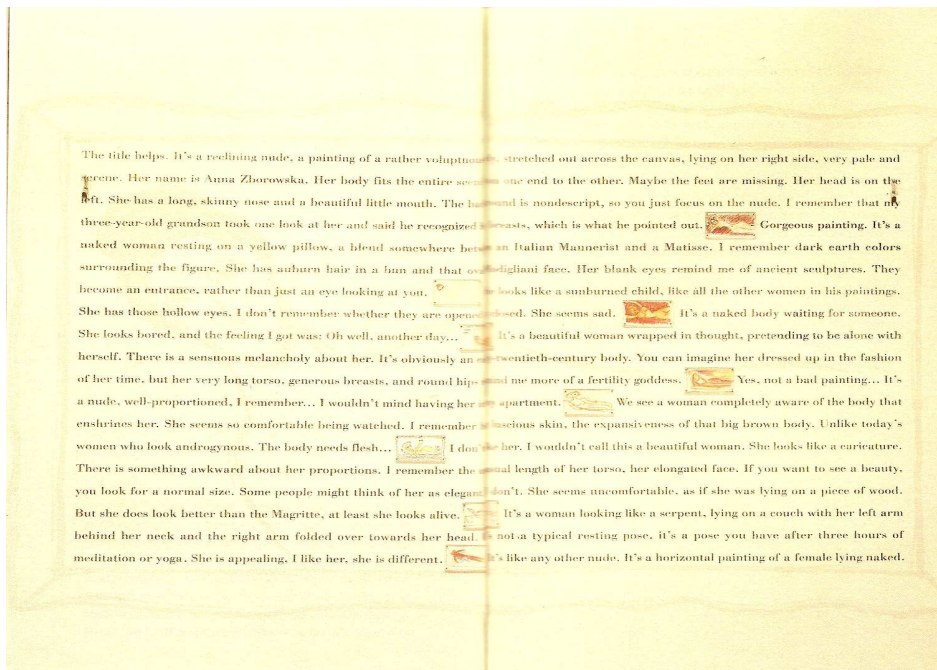


Figura 24 – Imagem dos relatos e desenhos de “Le grand nu”
Fonte: *Fantômes*, 2000

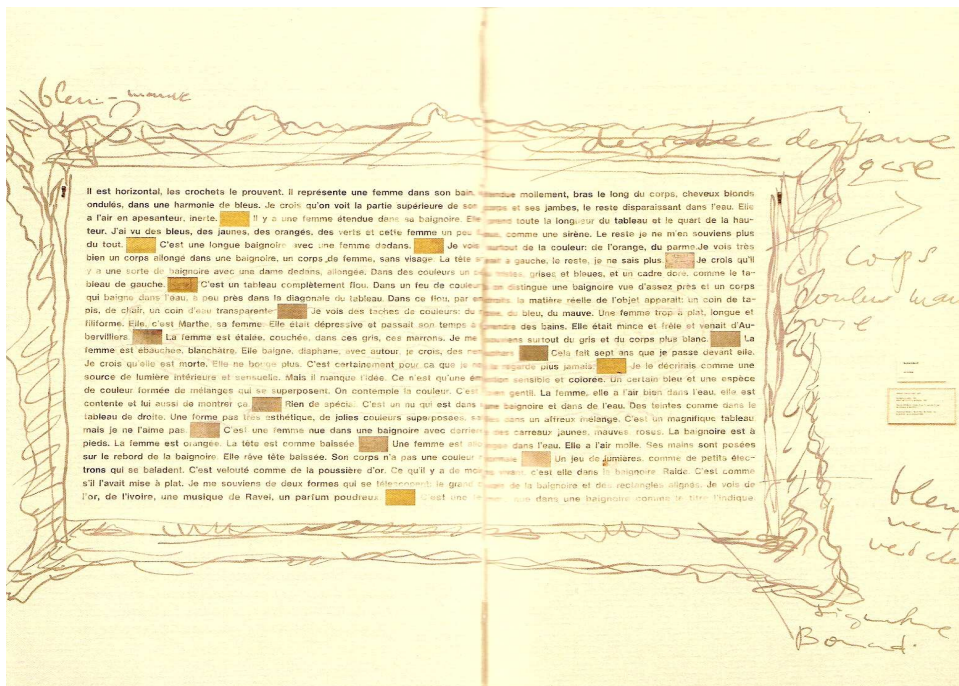


Figura 25 – Imagem dos relatos e desenhos de “Nu dans le bain”
Fonte: *Fantômes*, 2000

Nas descrições destas telas é possível notar os elementos que as compõem: há uma caracterização espacial do quadro, do modelo, do jogo de cores, das formas e da “impressão” de quem descreve a imagem. Alguns desses aspectos são mais valorizados em uma determinada tela que em outra. No que diz respeito aos modelos, observamos que seus atributos são descritos nos dois quadros:

(...) Ele representa uma mulher em seu banho, estendida suavemente, braços ao longo do corpo, cabelos louros ondulados, numa harmonia de azuis. Creio que se vê a parte superior de seu corpo e as suas pernas, o resto desaparece na água¹⁸. [*Nu dans le bain*]¹⁹

(...) O seu corpo ocupa o quadro de uma extremidade ao outro. Talvez falem os pés. Tem um nariz aquilino e uma pequena boca magnífica. [*Le grand nu*]²⁰

As referências ao léxico técnico, pelo viés das cores, por sua vez, não são recorrentes na tela de Modigliani, na qual encontramos apenas uma menção: “Recordo-me de uma tinta ocre”. Já no quadro de Bonnard, as cores são sempre citadas, como podemos constatar nas afirmativas de vários entrevistados, transcritas abaixo:

Vi azuis, amarelos, alaranjados, verdes.

Certo azul e uma espécie de cor formada de misturas que se sobrepõem. Contempla-se a cor. É agradável.

Em cores ligeiramente tristes, cinzentos e azuis, e um quadro dourado.

A mulher é alaranjada. [*Nu dans le bain*]²¹

É importante sublinhar também as breves indicações que se referem às “impressões” que os modelos causam naqueles que descrevem as telas, como se fossem reais, o que

¹⁸ As traduções encontradas ao longo deste capítulo foram feitas pela autora da dissertação, a partir do original CALLE, Sophie. *L'Absence*, 2000.

¹⁹ « Il représente une femme dans sons bain, étendue mollement, bras le long du corps, cheveux blonds ondulés, dans une harmonie de bleus. Je crois qu'on voit la partie supérieure de sons corps et ses jambes, le reste disparaissant dans l'eau. » (p. 8).

²⁰ « Son corps occupe le cadre d'un bout à l'autre. Peut-être que les pieds manquent. Elle a un nez aquilin et une petite bouche magnifique. Le fond est quelconque, de sorte que votre attention se porte uniquement sur le nu. » (p.26).

²¹ « J'ai vu des bleus, des jaunes, des orangés, des verts. »; « Un certain bleu et une espèce de couleur formée de mélanges qui se superposent. On contemple la couleur. C'est gentil. »; « Dans des couleurs un peu tristes, grises et bleues, et un cadre doré. »; « La femme est orangée. » (p.9).

acontece em maior grau em *Le grand nu*, de acordo com as descrições de alguns dos entrevistados:

Tem os olhos vazios. Não sei mais se estão abertos ou fechados. Parece triste.

É um corpo nu que espera algo. Irrita-se, parece dizer-se: Bom, um dia mais...

Uma mulher muito bonita, mulher perdida em seus pensamentos (...)

Observamos uma mulher totalmente consciente deste corpo que a glorifica. [*Le grand nu*]²²

Um outro aspecto a ser enfatizado nas descrições está no conhecimento que o narrador possui sobre a pintura, os artistas e as histórias que cercam suas obras, como a comparação da tela de Modigliani ao trabalho de Magritte:

As proporções estão erradas. Recordo-me do comprimento incomum do seu torso e o seu rosto alongado. Se quer uma beleza, procura dimensões normais. (...) Não parece à vontade; como se estivesse deitada sobre um pedaço de madeira. Mas tem melhor aspecto que a mulher do Magritte, pelo menos esta tem o ar vivo. [*Le grand nu*]²³

[...] tem o ar de uma criança que tomou um pouco de sol, como todas as mulheres nas suas pinturas.

[...] uma mistura entre um manierista italiano e Matisse. Tem cabelos morenos e um coque e o rosto oval à la Modigliani. [*Le grand nu*]²⁴

Em *Fantômes*, as telas de Bonnard e de Modigliani recebem uma “nova roupagem”, através de relatos que tentam resgatar a imagem ausente. E é possível perceber, nesses relatos, uma tentativa de aproximação da descrição com a imagem não visível, mas também é possível notar interpretações do quadro, observações pessoais, elogios ou críticas – “É agradável”; “Nada de especial”; “É um magnífico quadro”, como encontramos em *Nu dans le bain*; ou

²² « Elle a les yeux vides. Je ne sais plus s'ils sont ouverts ou fermés. Elle semble triste. »; « C'est un corps nu qui attend quelqu'un. Elle s'ennuie, elle semble se dire : Bon, une journée de plus... »; « Une très belle femme, abîmée dans ses pensées (...) »; « Nous observons une femme totalement consciente de ce corps qui la glorifie. » (p.26).

²³ « Les proportions sont ratées. Je me souviens de la longueur inhabituelle de son torse et de son visage allongé. Si vous voulez une beauté, vous recherchez des dimensions normales. (...) . Elle semble mal à l'aise, comme si elle était couchée sur un morceau de bois. Mais elle a meilleure mine que la femme du Magritte, au moins elle a l'air vivant, elle. » (p.27).

²⁴ « [...] Elle a l'air d'une enfant qui a pris un coup de soleil, comme toutes les femmes dans ses peintures. »; « [...] un mélange entre un maniériste italien et Matisse. Elle a des cheveux bruns en chignon et ce visage ovale à la Modigliani. » (p.27).

ainda – “Sim, não é uma má pintura”; “É uma pintura esplêndida”; “Eu não gosto dele”; “É como todos os outros nus”, a respeito de *Le grand nu*.

Na tentativa de reconstituir a imagem dos quadros, percebemos que alguns interlocutores de Sophie Calle deixam transparecer as lacunas da memória nesta “leitura” da pintura ausente, através de frases incluídas no interior da descrição, como por exemplo, “o resto, não sei mais”; “não recordo mais”; “tem os olhos vazios, não sei mais se estão abertos ou fechados”. Há, ainda, as referências às mulheres que possuem relação direta com os pintores e sua obra, como Anna Zborowska, na tela de Modigliani; e a alusão a Marthe, esposa de Bonnard, muitas vezes pintada por ele: “Ela é Anna Zborowska”²⁵; “Ela é Marta, a sua esposa.” Essa menção aos nomes podem também ser vista como um conhecimento sobre a história da arte e sobre a biografia dos artistas.

A memória, cujo infortúnio é o de não ser capaz de recompor uma imagem invisível aos olhos com perfeição, interfere nessas “variações” da descrição de uma mesma obra. Liliane Louvel refere-se a essas diferenças ao tratar da “translação pictórica”:

Como em toda tradução, haverá um resto, donde uma frustração do tradutor/narrador, incapaz de restituir totalmente o sabor do original, tanto mais que o iconotexto, como se viu, se coloca em situação de “duplo destaque”: na “translação pictórica”, diferentemente da tradução lingüística (passagem de um significante a outro, de mesma natureza, lingüístico), efetua-se a passagem de um significante (pictórico) a um outro significante (lingüístico) de natureza diferente.²⁶

A descrição de *Nu dans le bain* e de *Le grand nu* se prolonga, então, durante a sua ausência, através de outros quadros “criados” pelos diversos narradores que tentam tornar visível o que não está legível aos olhos. Esse exercício da memória, que tenta traduzir, através das palavras, as imagens ausentes em *Fantômes* é o mesmo que percorre as descrições de *Disparitions*.

²⁵ *Anna Zborowska* é também uma tela de Modigliani datada de 1917 e está em exposição no Museu de Arte de Nova Iorque, o mesmo em que estava a tela *Le grand nu*.

²⁶ LOUVEL. “A descrição pictural: por uma poética do iconotexto”. In. ARBEX. *Poéticas do visível*, p.196.

3.4. Recriações da imagem em *Disparitions*

Precisamos nos habituar a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, (...) não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele.

Maurice Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*.

A palavra *disparitions*, a exemplo de *fantômes*, também estabelece uma relação com a temática do livro: o desaparecimento de obras de arte. Composto pelas descrições de quadros de pintura desaparecidos em quatro circunstâncias diferentes, *Disparitions* apresenta em sua edição o mesmo cuidado dispensado em todos os livros da trilogia no que se refere a cor, papel e encadernação.

O livro pode ser dividido em duas partes: a primeira, constituída das descrições dos objetos roubados do Museu Isabella Stewart Gardner²⁷ na década de 90, compreendidos em três quadros de Rembrandt (*Storm on the Sea of Galilee*, e *A Lady and Gentleman in Black*, de 1633 e *Self-Portrait*, de 1634), uma obra de Johannes Vermeer (*The Concert*, de 1658), o quadro *Landscape with an Obelisk*, datado de 1638, do pintor Govaert Flinck, cinco desenhos do artista Edgar Degas, além da tela *Chez Tortoni*, de Edouard Manet, um vaso chinês em bronze, *Beaker*, datado de 1200-1100 A.C e uma águia napoleônica, escultura do primeiro regimento da guarda imperial de Napoleão Bonaparte.

A segunda parte, embora também comporte descrições de obras de arte desaparecidas, se refere a três episódios fictícios. O primeiro relata um provável ato de vandalismo no Museu

²⁷ Inaugurado em 1903 e batizado com o nome de sua idealizadora, o Museu Isabella Stewart Gardner se constitui em um legado cultural para a instrução e o enriquecimento do público. Porém, ao doar sua valiosa coleção ao município de Boston, Isabella Stewart Gardner deixou como cláusula em seu testamento que as obras adquiridas por ela e doadas à cidade não deveriam ser retiradas do museu, nem vendidas ou sofrer qualquer tipo de modificação sob a pena de se dissolver este espaço cultural. Durante mais de sessenta anos sua vontade foi respeitada fielmente. Entretanto, no ano de 1990, dois ladrões disfarçados de oficiais de polícia de Boston entram no Museu Isabella Stewart Gardner e roubam treze trabalhos artísticos. Como previsto no testamento de Isabella Stewart Gardner (e publicado em *Disparitions*), no lugar das obras de arte roubadas não foram colocadas quaisquer outras peças como substituição, ficando ali apenas as tabuletas de inscrição das relíquias ausentes.

Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Suíça, em 1980. Na ocasião, o quadro de Charles Gleyre, *Le Major Davel*, é parcialmente destruído pelo fogo e da tela resta apenas uma parte da imagem que retrata um soldado chorando, na parte inferior, à direita. A artista solicita, então, que restauradores, vigias e outros empregados do museu descrevam a parte destruída.

O segundo episódio se refere a uma pintura do espanhol Pablo Picasso: *Tête*, datada de 1928, tela roubada do museu Richard Gray no dia 3 de janeiro de 1994, em Chicago. Um desenho de Jean Dubuffet é colocado em seu lugar e Sophie Calle pede aos que observam essa imagem para descrever a outra obra, a tela desaparecida.

Por último, há a descrição de um quadro de Titien, *Rest in the flight into Egypt*, roubado em 1995 do marquês de Bath, em Longleat House, na Inglaterra. O espaço deixado pelo quadro no famoso castelo em Longleat House é substituído por uma reprodução do quadro, e Sophie Calle pede ao proprietário, aos vigias e demais frequentadores do castelo que descrevam a obra original, a desaparecida.

Em *Disparitions*, as descrições das telas são emolduradas em um novo quadro, sem o uso de desenhos, de forma contrária ao que acontece em *Fantômes*: Sophie Calle coloca o “novo quadro” ao lado da fotografia do espaço ocupado pela tela desaparecida, o que talvez nos permita dizer que não se trata de uma substituição, mas de uma comparação de “vazios” de imagens, como podemos observar na figura 26.

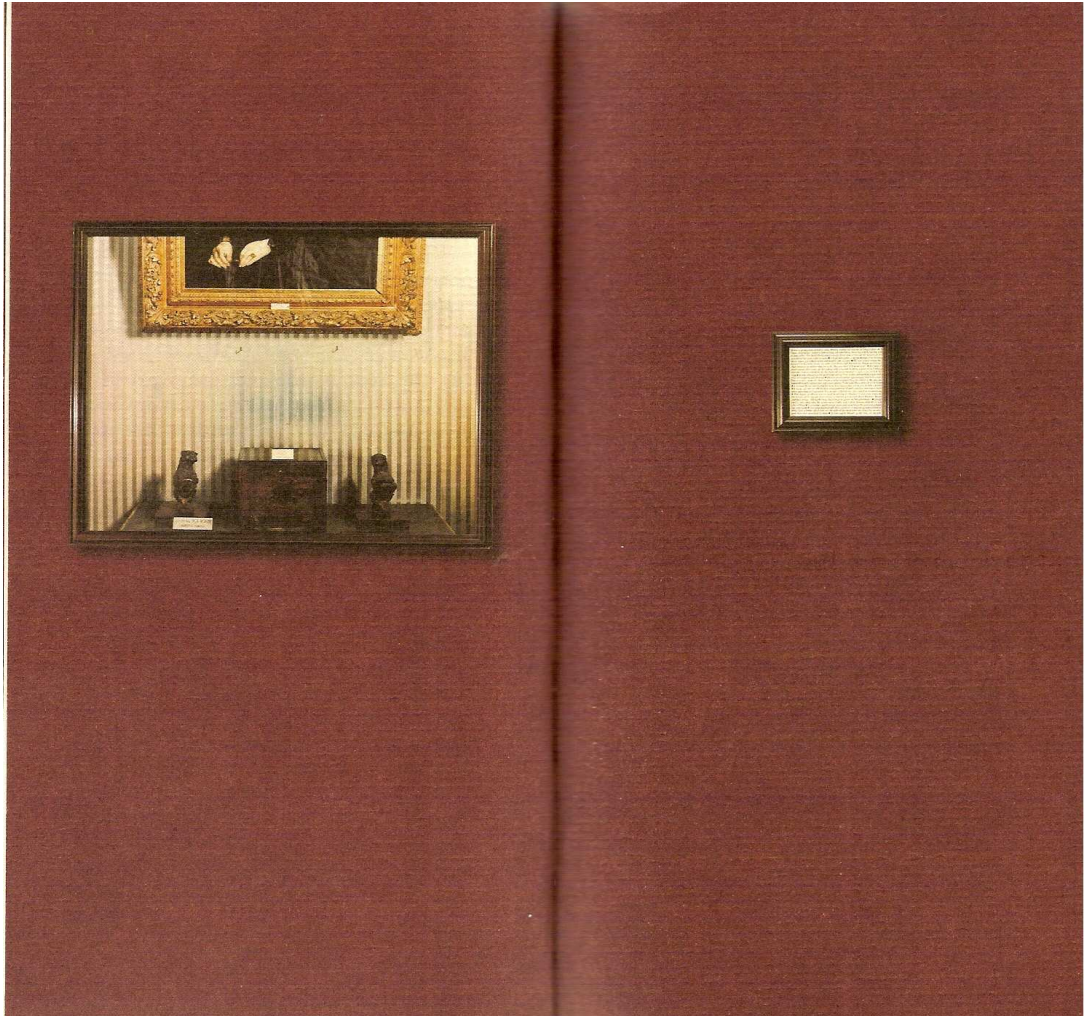


Figura 26 – Imagem dos relatos e desenhos emoldurados de “Le journaliste”
Fonte: *Disparitions*, 2000

3.4.1. *Chez Tortoni* (ou *Le journaliste*), de Edouard Manet

Chez Tortoni é o nome de um dos quadros de pintura de Edouard Manet, datado de 1878 e roubado do museu Isabella Steward Gardner, em 1990. Em *Disparitions*, Sophie Calle modificou o título da tela para *Le journaliste*, mantendo os dados que se referem ao pintor e à tela de Manet, como nomes e datas. Esse caráter inventivo do título junto às datas e ao nome do pintor, somado às descrições feitas pelas pessoas entrevistadas por Sophie Calle sugere ao leitor uma “visão” do quadro *Chez Tortoni*²⁸.

A primeira informação que faz alusão ao quadro de Manet está na tabuleta de identificação de obra que mostra o título *Le journaliste*, o ano de 1878, como provável data da obra, e indica como pintor Edouard Manet. Essa identificação inscrita na tabuleta é a primeira referência que dá ao leitor uma noção do quadro descrito. Numa substituição da moldura, a tabuleta converge o olhar do leitor para a imagem, servindo de suporte para “projetar o imaginário do sujeito que olha, mas, também, inversamente, servirá para receber imagens, e eventualmente, para proteger o espectador”.²⁹ A alusão ao nome do pintor torna-se, também, um caminho para que seja possível às pessoas entrevistadas estabelecerem uma relação entre o artista e a imagem que deveriam descrever. Podemos dizer, assim, que a descrição da tela se inicia a partir da identificação da obra de arte, data, local e nome do pintor.

Nas descrições de *Le journaliste*, os marcadores de picturalidade propostos por Louvel podem ser facilmente encontrados, possibilitando a translação entre o texto e a imagem, e nos permite falar de *ekphrasis*. Entre esses marcadores, encontramos uma referência aos gêneros

²⁸ Escolhemos utilizar em nossa análise o nome fictício *Le journaliste* proposto por Sophie Calle em substituição a *Chez Tortoni*, de Edouard Manet.

²⁹ LOUVEL. “A descrição pictural: por uma poética do iconotexto”. In. ARBEX. *Poéticas do visível*, p.205.

picturais: “Ele estava pendurado logo abaixo do impressionante *retrato* da mãe de Manet (...)”³⁰. Também o léxico técnico fica evidente nas descrições das cores que compõem a tela:

Exceto sua pele, que era muito branca, *as cores eram mais rústicas: marrom, azul escuro e muito preto.*

Eu me lembro de um *tom castanho-avermelhado dominante e do rosa pálido do rosto e das mãos.*³¹

E ao mesmo tempo que as cores são descritas, há uma sinalização quanto à perspectiva do quadro: “Do *lado esquerdo, no alto*, tinha uma *vista da parte externa* do restaurante. Eu não me lembro bem do *plano de fundo*. Olhava *para fora do quadro*”.³²

Encontramos, ainda, a colocação de operadores de abertura e de fechamento, como por exemplo, a marcação (♦) que separa um relato do outro, como é verificado na reprodução da página (ver figura 27); o uso repetido do motivo “era”, bem como os *tempos* e os *aspectos* que marcam a inscrição do enunciador no texto. Há, ainda, a própria seqüência narrativa que também é um marcador da picturalidade, uma vez que são várias as vozes no texto, e esse tipo de efeito pode também ser “assumido pelos *encadeamentos de narrativas*, os destaques em relação à narrativa primeira, quando a narração se reduz e as relações de narradores se destacam”.³³

Através da memória, responsável pela recomposição dos detalhes do quadro, os entrevistados de Sophie Calle assumem, então, o papel de descrever o que não está visível e, na recuperação da imagem, vários são os sinais de que a reprodução do quadro se faz de forma distorcida, resultado de um discurso polissêmico e polifônico.

³⁰ «Il était accroché juste sous l'impressionnant portait de la mère de Manet (...)» p. 32.

³¹ « A part sa peau qui était très blanche, les couleurs étaient plutôt rustiques : brun, bleu foncé et beaucoup de noir. » ; « Je me souviens d'un ton brun-roux dominant et du rose pâle du visage et des mains » p. 32

³² «Dans la partie gauche, en haut, il y avait une vue de l'extérieur du restaurant, mais on ne voyait pas grand-chose.» p. 32

³³ *Ibidem*, p. 187.

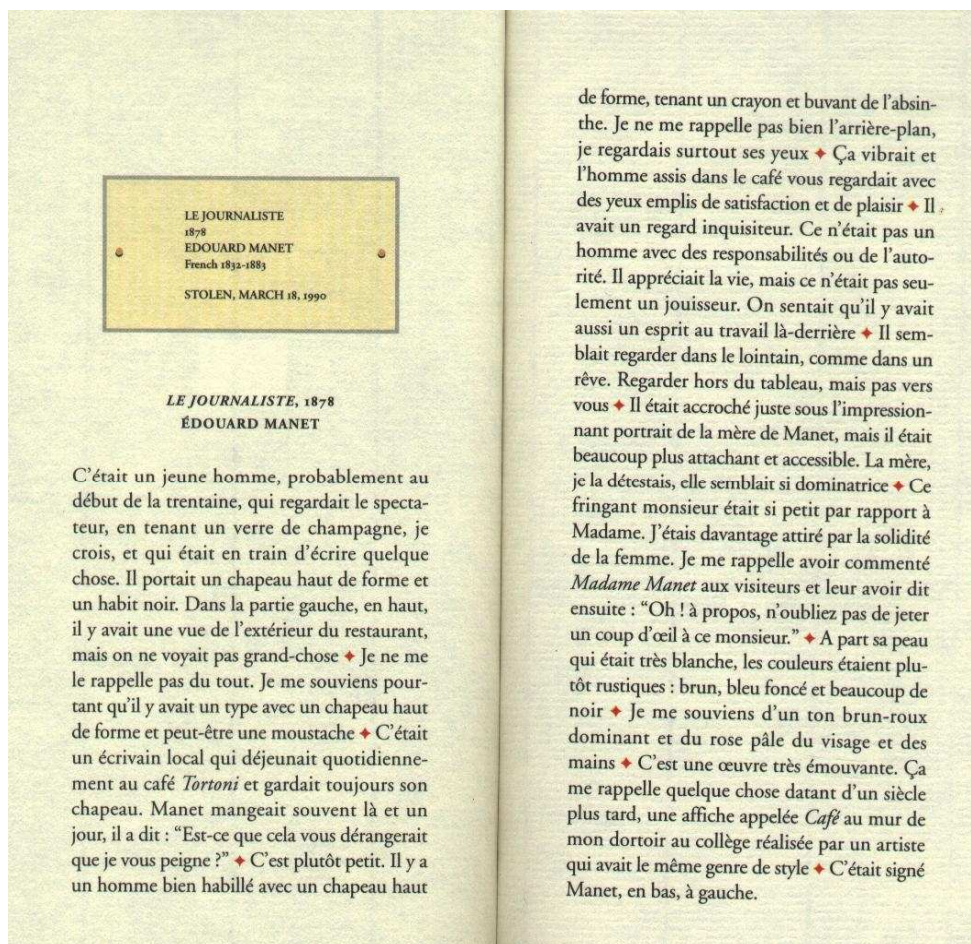


Figura 27 – Imagem das descrições de “Le journaliste”
Fonte: *Disparitions*, 2000

Exemplo dessa multiplicidade de “olhares” são as referências a outras pinturas, como a alusão a um outro quadro de Manet - *Madame Auguste Manet* e ao nome utilizado na descrição - *Tortoni* - ligado ao título da tela de Manet que está sendo descrita, *Chez Tortoni*:

Este senhor, tão vivo, ficava tão pequeno perto da Senhora. Eu ficava mais atraído pela solidez da mulher. Eu me lembro de ter comentado com os visitantes “*Madame Manet*” e, em seguida, dizer: “Ah, não se esqueçam de dar uma olhada neste senhor”. Era um escritor local que almoçava todos os dias no café *Tortoni* e nunca tirava a cartola. Manet sempre comia lá e, um dia, ele disse: “Você ficaria incomodado se eu te pintasse?”³⁴

Há, também, uma alusão ao fato da personagem do quadro “beber absinto” – “Ele segura um lápis e bebe absinto”³⁵ – o que pode ser entendido como uma menção a outro quadro pintado por Edouard Manet, *O bebedor de absinto*, de 1859³⁶, mas que também pode ser lido como uma referência a obras de outros pintores cujos títulos se assemelham.³⁷

Em *Le journaliste* verifica-se também, como em *Fantômes*, uma tentativa de descrição do quadro a partir de interpretações e observações pessoais, como nos mostram os depoimentos abaixo:

Ele parecia olhar ao longe, como em um sonho.

Ele estava pendurado logo abaixo do impressionante retrato da mãe de Manet, mas *ele chamava muito mais a atenção* e era mais acessível. A mãe, eu a detestava, ela parecia tão dominadora.

Não era um homem com responsabilidades ou autoridade. Ele apreciava a vida, mas não era somente um *bon vivant*. A gente sentia que, por trás disso, havia um espírito de trabalho.³⁸

³⁴ «Ce fringant monsieur était si petit par rapport à Madame. J'étais davantage attiré par la solidité de la femme. Je me rappelle avoir commenté *Madame Manet* aux visiteurs et leur avoir dit ensuite : «Oh ! à propos, n'oubliez pas de jeter un coup d'oeil à ce monsieur.» ; « C'était un écrivain local qui déjeunait quotidiennement au café *Tortoni* et gardait toujours son chapeau. Manet mangeait souvent là et un jour, il a dit : « Est-ce que cela vous dérangerait que je vous peigne? » p. 32-33

³⁵ « Tenant un cryon et buvant de l'absinthe. » p.33

³⁶ *O Bebedor de Absinto*, de 1859, consta como primeiro quadro de Edouard Manet, apresentado e rejeitado pelo Salão dos Artistas Franceses em 1860.

³⁷ Podemos citar, entre algumas obras, *O bebedor de absinto* (1901), tela de Pablo Picasso, e *O absinto*, (1876), de Edgar Degas.

³⁸ «Il semblait regarder dans le lointain, comme dans un rêve.» ; «Il était accroché juste sous l'impressionnant portrait de la mère de Manet, mais il était beaucoup plus attachant et accessible. La mère, je la détestais, elle semblait si dominatrice.» ; « Ce n'était pas un homme avec des responsabilités ou de l'autorité. Il appréciait la vie, mais ce n'était pas seulement un jouisseur. On sentait qu'il y avait aussi un esprit au travail là-dedans. » p.33

As comparações também são encontradas em várias “vozes”: É uma obra muito emocionante. Ela me lembrou de uma coisa que datava de um século posterior a este quadro, *um cartaz* chamado *Café* que ficava na parede do meu dormitório no colégio, realizado por um artista que possui o mesmo estilo.³⁹

Essa variedade de formas descritivas dialoga com a teoria de Hamon que pressupõe a possibilidade de haver uma combinação de processos descritivos: a descrição pode ser baseada nos predicados estereotipados ou partir dos próprios sentidos. As visões “desenhadas” pela escrita em *Disparitions* nos parecem, desse modo, recriações de uma visão distante feitas a partir da memória; e por isso mesmo, a imagem descrita que cada narrador descreve pode não nos dizer o que ele vê, mas sem dúvida nos fazer ver o que ele diz.

3.4.2. A Lady and Gentleman in Black, de Rembrandt

As descrições da tela *A lady and gentleman in black*, de Rembrandt são organizadas em *Dispartions* da mesma forma que a tela *Le journaliste*: os relatos e a fotografia são emoldurados e colocados lado a lado no espaço que antes era destinado à tela descrita, como indica a figura 28.

Nas descrições desta tela de Rembrandt é possível afirmar que não há apenas a tentativa de recompor a imagem, mas há também o desejo de associar a tela a seu autor, a suas características artísticas e à época em que o pintor viveu. No primeiro momento da descrição, notamos, através da composição dos personagens, uma caracterização e uma espacialização da tela:

³⁹ «C'est une oeuvre très émouvante. Ça me rappelle quelque chose datant d'un siècle plus tard, une affiche appelée *Café* au mur de mon dortoir au collège réallisée par une arstite qui avait le même genre de style.» p.33

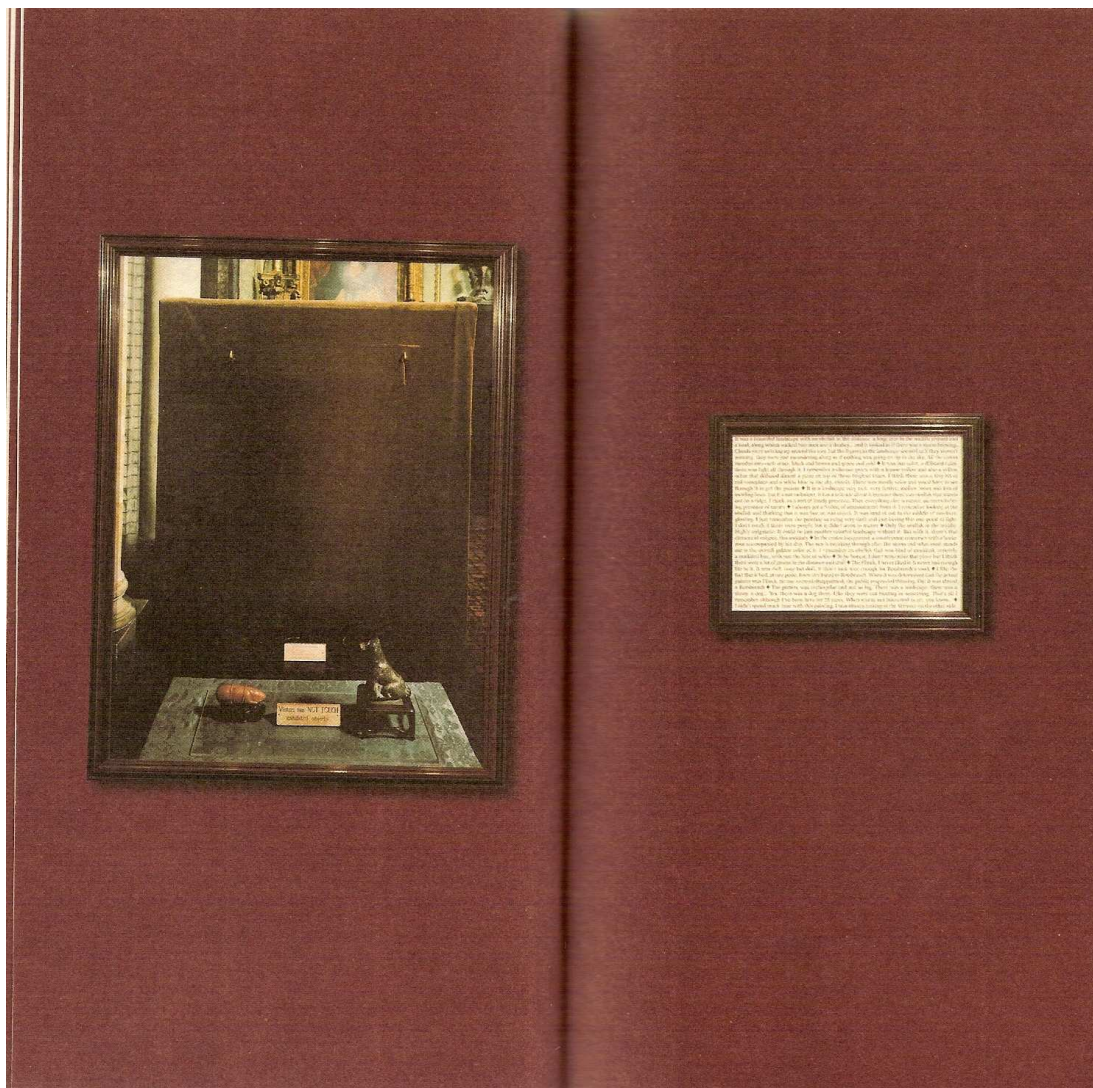


Figura 28 – Imagem das descrições emolduradas de “A lady and gentleman in black”
Fonte: *Disparitions*, 2000

deux personnes. Cela donne au tableau une qualité mystérieuse parce que vous ne pouvez pas vraiment comprendre ce manque de contact. Qu'est-ce qu'ils regardent ? Ça n'avait pas de sens ♦ Il y a une femme assise qui regarde dans le vide et un homme debout avec des gants, comme s'il était prêt à sortir. Quand ils ont examiné le tableau aux rayons X, ils ont trouvé un enfant entre les deux personnages, tenant la main de sa mère et serrant très fort ce qui ressemblait à un fouet ♦ Il y avait une théorie selon laquelle un petit garçon aurait été assis sur une chaise, un hochet dans la main, et d'une manière ou d'une autre l'esprit de l'enfant disparu éclairait d'une tonalité mélancolique le tableau. Quand vous saviez qu'il y avait un enfant, jouant entre eux, vous aviez l'impression qu'un fantôme était présent. Le tableau devenait beaucoup plus profond, il prenait une autre dimension. On peut se demander pourquoi il a été effacé... ♦ On disait que l'enfant était mort, c'est pourquoi ils l'avaient enlevé, et à la place Rembrandt a peint une chaise. Je venais d'avoir un enfant quand j'ai entendu cette histoire, alors j'allais dans cette pièce lorsqu'il n'y avait personne. C'était comme d'être assise avec eux. C'étaient des amis. De bons amis qui venaient de subir une perte ♦ La pose était traditionnelle, elle assise et lui debout. Je suppose qu'ils étaient mari et femme, mais ils ne semblaient pas amoureux. Je pense qu'il y avait un troisième

élément dans la peinture. Peut-être un chien ♦ Ils avaient l'air de poupées en porcelaine. Ils ne semblaient pas très réalistes. La femme avait un regard lointain, mais elle ne regardait pas hors du tableau, elle regardait probablement l'enfant ♦ Ils ont enlevé le petit garçon après que le tableau eut été peint, de sorte que leurs visages ne paraissent pas tristes ni affligés puisque l'enfant était là, au début ♦ La femme paraissait très maternelle. Le rêve de tout un chacun, la mère que l'on voudrait avoir, convenable, solide et bien nourrie. Quelqu'un qui se soucie de votre avenir et avec qui vous pourriez passer la vie entière ♦ J'aimais son visage, elle avait des joues rouges, mais elle n'était pas ordinaire. Elle semblait plus vivante que l'homme qui était sûr de lui et un peu solennel. Ce qui me touchait, c'étaient les détails des vêtements. Je me rappelle les fleurs dans ses cheveux et les splendides cols blancs. Je ne me souviens pas des pieds de la dame ♦ C'était encore un de ces tableaux très noirs à l'exception des rubans blancs. Les habits noir et blanc se détachaient très nettement sur le fond neutre. Le noir était très dense et, par-dessus, le ruban d'un blanc vif faisait ressortir la peinture. Il était un peu plus petit que *La Tempête*, peut-être 90 cm x 120 cm, quelque chose comme ça ♦ C'était un couple très impressionnant. Ils dominaient la pièce.

24

Figura 29 – Imagem das descrições de “A lady and gentleman in black”
Fonte: *Disparitions*, 2000

Em primeiro *plano*, à *direita do quadro*, havia uma mulher sentada, olhando para a esquerda. *Atrás dela, no centro*, um homem. Seu marido, eu suponho. Ele usava uma *capa preta e um chapéu*. Só uma de suas mãos estava com luva e segurava a outra. A mulher estava também de preto, com exceção daquela coisa bufante em torno de seu pescoço, aquele pregueado branco. Tudo parecia muito impessoal, muito estático. Ele olhava para o espectador. Ela não olhava ninguém. Havia uma escada e uma referência à viagem, com um mapa suspenso na parede de trás.⁴⁰

As referências ao quadro são, neste início de narrativa, muito vivas, traduzidas em palavras que dão a idéia da localização das personagens que compõem a tela – “primeiro plano, à direita do quadro, atrás, no centro”. Os elementos que compõem o vestuário das personagens também são descritos com muita precisão – “Ele usava uma capa preta e um chapéu; A mulher estava também de preto, com exceção daquela coisa bufante em torno de seu pescoço, aquele pregueado branco”. Em *A Lady and Gentleman in Black*, a exemplo de *Le journaliste*, o texto possui o mesmo “enquadramento na página”, os espaçamentos entre as descrições, o uso do verbo *ser* no tempo pretérito: “*Eram* amigos”, “ela não *era* comum”, “*Era* um destes quadros muito escuros”, “O preto *era* muito denso”. Os operadores de abertura e fechamento, do mesmo modo que *Le journaliste*, utilizam a marcação (♦) para separar as descrições dos entrevistados, como pode ser verificado na 29.

Entretanto, outras descrições deste quadro tomam um caminho diferente: não há uma tentativa de apenas descrever a imagem, mas também uma associação a fatos que ligam a tela ao pintor. É de conhecimento público que o pintor Rembrandt, depois de um certo tempo em sua carreira de sucesso, começou a pintar retratos que não realçavam seus modelos como estes o encomendavam, pintava não a imagem que os representava, mas uma imagem do que acreditava “retratá-los”. Talvez por isso algumas das impressões observadas pelos locutores possam ser atribuídas a esse conhecimento, como no trecho a seguir:

⁴⁰ « Au premier plan, sur la droite du tableau, il y avait une femme assise, le regard tourné vers la gauche. Derrière elle, au centre, un homme. Son mari, je suppose. Il portait une cape noire et un chapeau. Seule une de ses mains était gantée et tenait l'autre gant. La femme était également en noir à l'exception de cette chose bouffante autour du cou, cette fraise blanche. Tout semblait très impersonnel, très statique. Il regardait vers le spectateur. Elle ne regardait personne. Il y avait des escaliers et une référence au voyage avec une carte suspendue au mur derrière.» p.23

*A composição era um pouco estranha. Um homem, uma mulher e nenhuma relação entre eles. Eles estão em mundos diferentes. A gente tem uma forte impressão de solidão, embora haja duas pessoas. Isto dá ao quadro uma qualidade misteriosa, já que você não pode realmente entender esta falta de contato. O que eles olham? Não fazia sentido.*⁴¹

Esta análise das personagens comparando-as a seres reais é descrita no trecho acima, como uma demonstração de que aquele que narra conhece não apenas o quadro, mas também pode emitir uma opinião crítica sobre ele, uma espécie de interpretação da tela. Na concepção de Liliane Louvel isso acontece porque

O pictural abre para o sonho poético e designa a função mimética da narrativa. A dupla analogia instaurada pela pintura se introduz num sistema comparativo pelo desvio necessário do « como ». Podemos, então, repensar a figura em termos de distanciamento, mas de ponto de vista, quando a escolha do comparativo tem valor de orientação, quando já é uma interpretação, uma vez que revela pressupostos éticos e estéticos.⁴²

A busca por uma interpretação da tela de Rembrandt permeia grande parte das descrições. Em decorrência dessas interpretações, surgem também várias dúvidas nas vozes que descrevem a imagem, como um transe entre o que se forma pela memória e o que era tão pontual no momento em que ela estava visível, o que se pode comprovar a partir das expressões: “Eu *não me lembro* bem dos pés da mulher”; “*Penso* que havia um terceiro elemento na pintura. *Talvez*, um cachorro” ; “(...) Ela olhava, *provavelmente*, a criança”.⁴³

Outro fato a ser considerado é um certo mistério envolvendo a tela que alguns narradores fazem questão de ressaltar:

⁴¹ « La composition était un peu bizarre. Un homme, une femme et aucune relation entre eux. Ils son dans des mondes différents. On ressent une grande impression de solitude, bien qu'il y ait deux personnes. Cella donne au tableau une qualité mystérieuse parce que vous ne pouvez pas vraiment comprendre ce manque de contact. Qu'est-ce qu'ils regardent ? Ça n'avait pas de sens.» p.23

⁴² «Le pictural ouvre à une rêverie d'ordre poétique et designe la fonction mimétique du récit. L'analogie redoublée par la peinture entre dans un système comparatif par le détour nécessaire du “comme”. On peut alors repenser la figure non pas en termes d'écart, mais de point de vue, lorsque le choix du comparant a valeur d'orientation, qu'il est déjà une interprétation, puisqu'il révèle des présupposés éthiques et esthétiques.» LOUVEL. “Nuances du pictural”. In. *Poétique*, p. 186. Tradução Márcia Arbex

⁴³ «Je ne me souviens pas des pieds de la dame » ; « Je pense qu'il y avait un troisième élément dans la peinture. Peut-être un chien.» ; « (...) elle regardait probablement l'enfant.» p.24-25

Quando eles examinaram o quadro no raio-x, eles encontraram uma criança entre os dois personagens (...)

Há uma teoria, segundo a qual, um menino estaria sentado em uma cadeira, um guiso na mão (...)

Quando você sabe que havia uma criança, brincando entre eles, você tem a impressão que um fantasma está presente. O quadro torna-se muito mais profundo, ele toma uma outra dimensão..⁴⁴

Nesse caso, parece-nos pertinente alertar que “os mistérios” podem ser referências a outros episódios da vida do pintor. Mas, se por um lado em algumas destas descrições não se pode precisar elementos do quadro, por outro, a narrativa termina com uma descrição em que se pode comprovar um léxico especializado, ao identificarmos as referências às cores, às dimensões, às perspectivas. Além disso, há uma referência a um outro (provável) quadro de Rembrandt, como forma de conferir o tamanho da tela, as diferenças de tonalidade:

Era um destes quadros muito escuros, com exceção das fitas brancas. As roupas pretas e brancas se destacavam nitidamente do fundo neutro. O preto era muito denso e, por cima, a fita de um branco vivo fazia aparecer a pintura. Ele era um pouco menor que *A Tempestade*, talvez 90 cm x 120 cm, algo assim..⁴⁵

Nesta descrição, o narrador evoca, talvez, outra tela de Rembrandt, *Storm on the Sea of Galilee* (1633), também roubada do museu, da mesma forma que a tela aqui analisada. As dimensões citadas na descrição também são passíveis de comparação quanto ao tamanho das duas telas. Percebe-se, nesse trecho, um conhecimento mais peculiar na “voz” que descreve a imagem. O léxico utilizado é especializado e pode-se perceber, ainda, a noção de luz e sombra: “fundo neutro” e “branco vivo”. Isso pode ser entendido como um conhecimento do narrador sobre o trabalho do pintor, considerado um mestre do claro/escuro.

⁴⁴ « Quand ils ont examiné le tableau aux rayons X, ils ont trouvé un enfant entre les deux personnages (...) » ; « Il y avait une théorie selon laquelle un petit garçon aurait été assis sur une chaise, un hochet dans la main (...) » ; « Quand vous saviez qu’il y avait un enfant, jouant entre eux, vous aviez l’impression qu’un fantôme était présent. Le tableau devenait beaucoup plus profond, il prenait une autre dimension. » p.23-24

⁴⁵ C’était encore un de ces tableaux très noirs à l’exception des rubans blancs. Les habits noir et blanc se détachaient très nettement sur le fond neutre. Le noir était très dense et, par-dessus, le ruban d’un blanc vif faisait ressortir la peinture. Il était un peu plus petit que *La Tempête*, peut-être 90 cm X 120 cm, quelque chose comme ça. » p.25

Como última observação a respeito desta tela de Rembrandt, ressaltamos as descrições que parecem se referir a outros quadros do pintor, que também podem ser consideradas elementos “introduzidos” na imagem: “Havia uma escada e uma referência à viagem”; “Rembrandt pintou uma cadeira”; “havia um terceiro elemento na pintura. Talvez, um cachorro”. Podemos afirmar que essa mistura de elementos na composição descrita da tela se deve ao próprio tipo de descrição que não está ligada apenas aos elementos que pertencem a um léxico estético, mas também à memória falível, e por que não, inventiva do narrador.

3.5. Fotografia, texto e contexto em *Souvenirs de Berlin-Est*

A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência.

Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia*.

Souvenirs de Berlin-Est (1996) apresenta descrições de monumentos representativos da história e da política da Alemanha comunista. A ideia do projeto se iniciou em 1996 quando Matthias Arndt, dono de uma galeria em Berlim, propõe a Sophie Calle uma exposição em sua cidade. Como ela não conhecia a Alemanha, pediu a Matthias que lhe falasse da cidade, a fim de que tivesse uma inspiração sobre a temática para seu trabalho. Ao fim do diálogo, ela aceita o convite e viaja para Berlim com um propósito: investigar sobre o desaparecimento de alguns símbolos políticos daquele país; fotografar os lugares que antes eram ocupados por eles; solicitar a alguns habitantes que falem sobre esses objetos e os descrevam; e realizar uma exposição com o resultado desse trabalho.

Em *Souvenirs de Berlin-Est* são descritos a estátua de Lenine, localizada na embaixada russa; o monumento de Lenine, no interior das Nações Unidas; a placa comemorativa por ocasião da visita de Lenine à biblioteca do Bebelplatz; os dois monumentos aos grupos de

combatentes situados no Hohen-Schönhauser Strasse; as insígnias da República Democrática Alemã que ornaram a fachada do palácio da República; o memorial dos Desertores em Friedrichstrasse; a estátua de um soldado no cemitério soviético de Michendorf; a inscrição apresentada à Nikolaiviertel; a placa que indica o nome da rua em homenagem a Wilhelm Pieck; e a guarda de honra de Neue Wache.

Sophie Calle, no livro *Souvenirs de Berlin-Est*, apresenta os relatos sobre várias imagens desaparecidas da Alemanha, após a queda do muro de Berlim. As descrições das imagens de monumentos, placas ou símbolos políticos, agora ausentes, precisam ser completadas através da palavra e da memória daqueles que um dia as viram presentes para se fazer *visível*. Os desaparecimentos dos monumentos se devem, de acordo com Sophie Calle, a uma decisão do Senado de Berlim. Após a reunificação das Alemanhas Oriental e Ocidental é criada uma comissão independente com o objetivo de definir o destino de monumentos de caráter político: “Porquanto um sistema de governo dissolve-se ou se inverte, os seus monumentos – pelo menos os que serviam para legitimar e manter a sua existência – não têm mais razão de existir”⁴⁶.

O busto de Lenine, que antes se situava na embaixada da Rússia, é uma das imagens descritas por transeuntes entrevistados por Sophie Calle. A escultura, que ficava exposta ao ar livre, não mais está visível, e através dos relatos dos entrevistados há uma sugestão de que tal objeto esteja dentro de uma caixa:

Ela foi coberta por esta caixa pouco tempo após “a Mudança”.

Vejo a caixa, mais sei que está lá (...)

Estou certo que está ainda lá, sob esta caixa (...) Ocasionalmente, ele é limpo e colocado novamente na caixa.⁴⁷

⁴⁶ CALLE. *Souvenirs de Berlin-Est*, p.7.

⁴⁷ « On l’a recouvert de cette caisse peu de temps après «le Changement. » ; « Je vois la boîte, mais je sais qu’il est là (...) » ; Je suis sûr qu’il est encore là, sous cette caisse (...) De temps en temps, on le nettoie et puis on remet la caisse.» p.13.

A alusão à “caixa” pode ser, talvez, confirmada pela fotografia da página 12, em que vemos uma espécie de caixa de madeira sobre o pedestal de concreto, como observamos na fotografia da página 08 (figura 30).

3.5.1. Lenine

No decorrer das descrições da escultura, podemos comprovar também que os relatos se apresentam tanto de natureza impessoal, quanto de forma subjetiva, através de sentimentos relacionados às mudanças políticas da Alemanha. Se em alguns momentos a descrição tenta retratar a imagem a partir das suas dimensões: “há um busto de Lenine, de bronze, de uma altura de cerca de um metro e cinqüenta”; de outro modo, há uma fragmentação de elementos da sua composição, evidenciando um desejo de discorrer sobre as impressões que a lembrança provoca em quem narra, bem como o de reconstituir o objeto:

Lenine está embaixo. Em bronze. Eu o contemplava através das grades da embaixada soviética, sem poder me aproximar dele. Ele olhava para o norte. De pé sobre um pedestal branco. Apenas a cabeça e os ombros. Olhava direto na frente dele, com este ar pensativo que nós conhecemos.⁴⁸

Na descrição acima, podemos notar que ao evocar a imagem, a “voz” também evoca sentimentos, que passam pela admiração e pelo receio de algum movimento político ligado à imagem de Lenine:

Grave e sublime. Para além do bem e do mal. Não era possível esquecer-lo.

Um olhar majestoso, mas não demasiado majestoso. Um olhar firme, sublime. A cada inverno, cobria-o a fim de protegê-lo da erosão, mas também para prevenir uma súbita tensão política.⁴⁹

⁴⁸ « Lénine est dessous. En bronze. On le contemplait à travers les grilles de l’ambassade soviétique, sans pouvoir s’en approcher. Il regardait vers le nord. Debout sur un piédestal blanc. Seulement la tête et les épaules. Il regardait droit devant lui, avec cet air songeur que nous lui connaissons. » (p.14).

⁴⁹ « Grave et sublime. Au-delà du bien et du mal. Il ne faudrait pas qu’on l’oublie. »; « Un regard majestueux, mais pas trop majestueux. Un regard clame, sublime. »; « Chaque hiver, on le recouvrait afin de le protéger contre l’érosion, mais aussi pour prévenir une montée de tension politique. » (p.14).

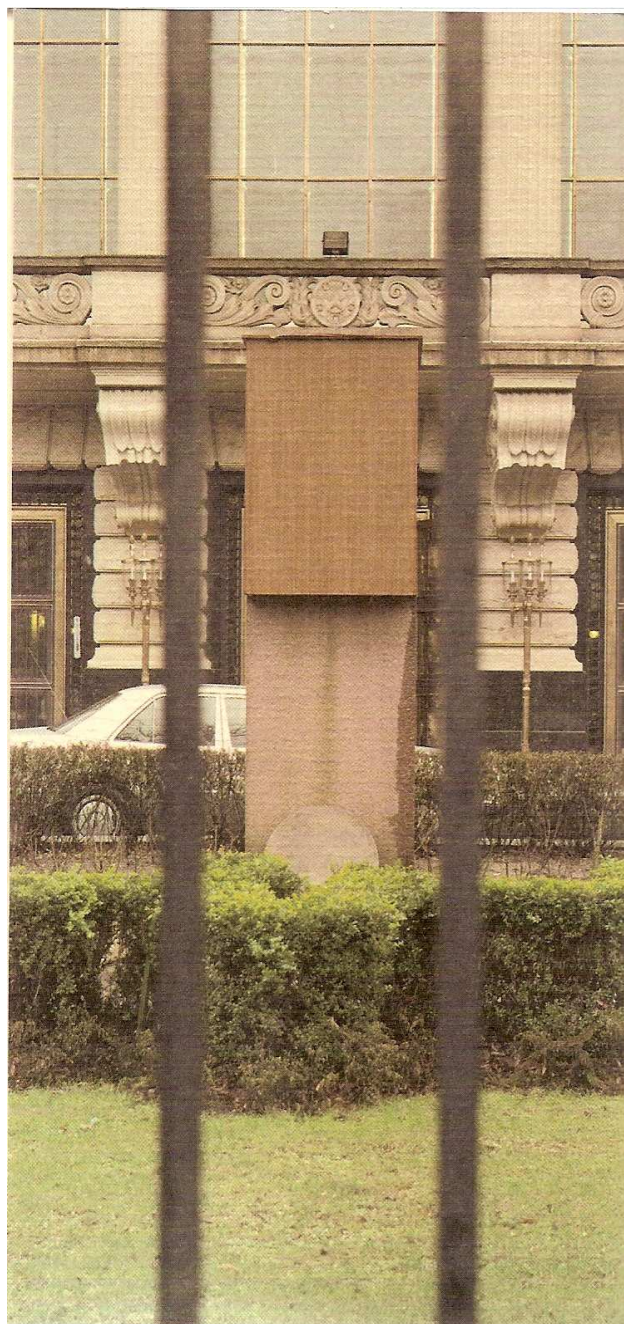


Figura 30 – Imagem do espaço vazio deixado pelo busto de Lenine
Fonte: *Souvenirs de Berlin-Est*, 2000

Em outros relatos encontramos, da mesma forma, um forte apelo ao aspecto político representado por Lenine, de forma que o leitor se perde entre a descrição da obra de arte e os aspectos referentes à pessoa representada.

Tem uma cabeça de monstro. Como estes personagens nos filmes de terror que têm uma cabeça quadrada engraçada e que vagueiam através da cidade (...)

(...) este Lenine tem o tamanho quase natural. Eu, provavelmente, teria ajudado a nos livrar do grande Lenine. Tinha um lado ditatorial, pretensioso. Mas este, percebe-se nele algo íntimo. Não me faz falta, mas preferia que estivesse lá.

Não é um ser humano que é representado, mas um estereótipo, uniformizado ao extremo, sem personalidade. De qualquer modo, não é fácil ter uma opinião sobre Lenine, como ser humano.⁵⁰

As informações aparecem de maneiras diferentes: para um dos entrevistados, a imagem é apavorante: “tem a cabeça de um monstro”; para outro, o busto se apresenta como um estereótipo, inalterado ao longo do tempo, mas uma representação, não conectando a imagem à pessoa: “não é um ser humano que é representado, mas um estereótipo, uniformizado ao extremo, sem personalidade”.

Nas descrições da escultura, várias vozes fazem referência ao tipo de material do objeto, à forma, e também à sua localização ou perspectiva espacial:

Olha para o outro lado da rua.

Pode-se distinguir uma cabeça em forma de bloco, presa ao pescoço.

Impossível saber se o material é de qualidade, como o mármore, ou simplesmente gesso patinado pelo tempo.

Olhava para o norte. De pé sobre um pedestal branco. Apenas a cabeça e os ombros. Olhava direto para frente.

Olhava direto para frente, defronte à rua.⁵¹

⁵⁰ « Il a une tête de monstre. Comme ces personnages dans les films d'épouvante qui ont une drôle de tête carrée et qui rôdent à travers la ville (...) » ; « (...) ce Lénine est à peu près grandeur nature. J'aurais probablement prêté main-forte pour nous débarrasser du grand Lénine. Il avait un côté dictatorial, prétentieux. Mais celui-ci, on sent chez lui quelque chose d'intime. Il ne me manque pas, mais j'aimerais mieux qu'il soit là. » ; « Ce n'est pas un être humain qui est représenté, mais un stéréotype, uniformisé à l'extrême, sans personnalité. De toute façon, il n'est pas évident de se faire une idée de Lénine, comme être humain. » (p.13-15)

⁵¹ « Il regarde vers l'autre côté de la rue » ; « On peut distinguer une tête en forme de bloc, juchée sur le cou. Impossible de savoir si le matériau était de qualité, comme du marbre, ou simplement du plâtre patiné par le temps... » ; « Il regardait vers le nord. Debout sur un piédestal blanc. Seulement la tête et les épaules. Il regardait droit devant lui. » ; « Il regardait droit devant lui, face à la rue. » (p.14-15)

O mais contundente, porém, é o aspecto *interpretativo* que não se dissipa ao longo das descrições. Assim, se alguns recorrem à memória para uma análise objetiva e precisa da estátua, para outros é a possibilidade de expor seu parecer pelo viés da história – crítico, irônico e, às vezes, confuso:

É o único Lenine berlinense que existe ainda. Goza da imunidade diplomática, por assim dizer. Mas um destes dias, ao se retirar a tampa ele terá ido embora.

Estou certo de que está ainda lá, sob esta caixa. Talvez Eltsine não quisesse mais olhar Lenine e eles se apressaram para cobri-lo antes de sua visita. De vez em quando o limpam e logo em seguida o colocam na caixa. Alguma coisa está e não está lá, ao mesmo tempo. Isso faz parte de uma mentalidade diplomática que quer salvar as aparências.

Não sei mais. No início talvez fosse um Stálin, que teve de ser substituído, mais tarde, por um Lenine.⁵²

Essa combinação de elementos diferentes na tentativa de recompor uma imagem se dá de forma inconsistente por duas condições fundamentais: a primeira, porque os modos de “ilustração” de uma obra de arte nem sempre serão feitos de uma mesma maneira. A segunda, porque a descrição de uma obra de arte está ligada não apenas aos elementos que pertencem a um léxico estético, mas também é preciso observar que na leitura de uma imagem ausente, “a descrição ‘resiste à linearidade’ acrescentando um espaço, aquele da imagem mental, cuja extensão terá como limites apenas a imaginação, a cultura artística e a capacidade de memorização do leitor”.⁵³

Diferentemente dos dois outros livros da trilogia, em *Souvenirs de Berlin-Est* Sophie Calle não solicitou aos entrevistados que desenhassem a imagem ausente (como também não o fez em *Disparitions*). Neste último livro, as descrições não são emolduradas, como nos

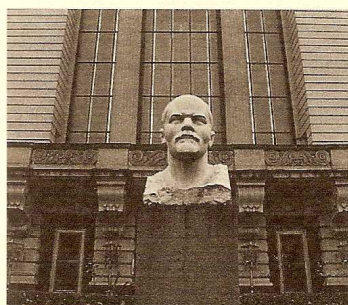
⁵² « C’est le seul Lénine berlinois qui existe encore. Il jouit de l’immunité diplomatique, pour ainsi dire. Mais un de ces jours, on va retirer le couvercle et il aura filé. » ; « Je suis sûr qu’il est encore là, sous cette caisse. Peut-être Eltsine n’avait-il plus envie de regarder Lénine et qu’ils se sont dépêchés de le recouvrir avant sa visite. De temps en temps, on le nettoie et puis on remet la caisse. Quelque chose est là et n’est pas là en même temps. Cela fait partie d’une mentalité diplomatique qui veut sauver les apparences. » ; « Je ne sais plus. Au début c’était peut-être un Staline, qu’on aurait remplacé, plus tard, par un Lénine. » (p.13-15)

⁵³ LOUVEL. *op.cit.* p.200

livros anteriores, e o espaço outrora ocupado pela obra de arte é apresentado através da fotografia. Em *Fantômes*, as imagens e os textos emoldurados ficam dispostos no lugar antes destinado às telas, o que pressupõe substituição. Já em *Disparitions* ligamos o agrupamento de texto e imagem, colocados no espaço ao lado da imagem descrita, a uma provável comparação; em *Souvenirs de Berlin-Est* talvez coubesse dizer que a reunião dos textos e imagens equivale a uma transformação, um jogo do antes/depois e vice-versa, uma vez que o livro apresenta a imagem do espaço no presente, as descrições que transitam entre o presente e o passado, e, por último, a imagem tal como era antes de sua ausência, como podemos verificar nas imagens a seguir:

ou simplement du plâtre patiné par le temps. Chaque hiver, on le recouvrait afin de le protéger contre l'érosion, mais aussi pour prévenir une montée de tension politique. Je me demande si la caisse est vide, ou si elle cache encore quelque chose ★ Lénine est dessous. En bronze. On le contemplait à travers les grilles de l'ambassade soviétique, sans pouvoir s'en approcher. Il regardait vers le nord. Debout sur un piédestal blanc. Seulement la tête et les épaules. Il regardait droit devant lui, avec cet air songeur que nous lui connaissons. Grave et sublime. Au-delà du bien et du mal. Il ne faudrait pas qu'on l'oublie ★ C'est simplement un buste de Lénine, enveloppé pour l'hiver. Il est – comme tous les Lénines – uniformisé. L'artiste a exécuté le travail conformément à la commande et le résultat a l'air de sortir d'une usine. Même à l'intérieur de la caisse, je suis sûr qu'il ne s'est pas déridé. Pourtant l'expression de Lénine changerait s'il était conscient de ce qui se passe actuellement ★ Il porte une casquette. Il semble gêné. En tout cas, il a l'air quelque peu perturbé. Le vêtement est suggéré, c'est un trait naturaliste tout à fait ridicule. En grès, gris clair, ce Lénine est à peu près grandeur nature. J'aurais probablement prêté main-forte pour nous débarrasser du grand Lénine. Il avait un côté dictatorial, prétentieux. Mais celui-ci, on sent chez lui quelque chose d'intime. Il ne me manque pas, mais j'aimerais mieux qu'il soit là. Encore

maintenant, quand je passe devant cette façade, je le cherche du regard. Serait-il de retour ? L'ambassade de Russie en est propriétaire. Erigé à l'occasion de l'inauguration du bâtiment au début des années cinquante, c'est le seul Lénine berlinois qui existe encore. Il jouit de l'immunité diplomatique, pour ainsi dire. Mais un de ces jours, on va retirer le couvercle et il aura filé ★ Il regardait droit devant lui, face à la rue. Je ne sais plus s'il était en bronze ou en pierre. Assez ennuyeux comme objet. Je suis sûr qu'il est encore là, sous cette caisse. Peut-être Eltsine n'avait-il plus envie de regarder Lénine et qu'ils se sont dépêchés de le recouvrir avant sa visite. De temps en temps, on le nettoie et puis on remet la caisse. Quelque chose est là et n'est pas là en même temps. Cela fait partie d'une mentalité diplomatique qui veut sauver les apparences.



14

Figura 31 – Imagem das descrições do busto de Lenine
Fonte: *Souvenirs de Berlin-Est*, 2000

3.6. A descrição polifônica: o infortúnio da linguagem

A nossa memória passa através dos fatos como de uma fila de vidraças, ou de estações, ou de folhas de álbum. Às vezes, porém, paramos em uma, e é como se toda a vida se fixasse aí. E giramos em torno, numa obsessão. Somente às vezes também, em vez de nos fixarmos realmente, quando menos esperamos, estamos parados em outra folha, outra janela, outra paisagem.

Virgílio Ferreira, *Estrela polar*.

A partir da leitura das descrições em *L'Absence*, percebemos a impossibilidade de se ter um discurso único em relação às imagens, já que são várias as vozes que trafegam nestas descrições, ocasionando a polifonia. Amplamente estudada por Mikail Bakhtin, a polifonia é parte de seus estudos acerca da obra de Dostoiévski, quando considerou que, na obra deste russo, outras vozes se faziam ecoar, sem haver uma submissão a um narrador central.

Também sobre a trilogia *L'Absence* é possível afirmar que há uma mistura de vozes que impedem uma imagem única de se reconstituir. Não há apenas um narrador, mas vários narradores que se assumem como cooperadores na elaboração de um texto escrito que pretende recriar uma imagem.

Além disso, o recurso da polifonia, em *L'Absence*, também pode ser ligado ao conceito de *ekphrasis*, uma vez que o objeto artístico a ser descrito encontra-se ausente. Dessa forma, é através da “imagem mental”, que se deseja reconstruir sua imagem e, graças à obliquidade característica da memória, no momento de se buscar uma imagem nas lembranças, várias vozes são trazidas à baila: a voz em que a obra é descrita por si mesma; a que descreve a obra a partir do autor; e a voz que descreve a imagem a partir do contexto.

Dessa forma, as descrições nos permitem garantir a impossibilidade de uma imagem única, ou de um discurso unívoco, não somente por pressupormos mais de um narrador, mas principalmente porque cada um, ou cada voz, pode se pronunciar de uma instância diferente. Essa afirmação sobre o texto, inclusive, dialoga com o primeiro estudo sobre fotografia feito

por Barthes, a respeito da conotação da imagem, em que ele pressupõe o fotógrafo como um produtor de significados variados, por posicionar a câmara sob vários ângulos.

Desse modo, também a fotografia pode ser considerada um elemento formador da polifonia em *L'absence*. Esse fato se afirma, talvez, a partir da ausência da imagem da obra de arte. No caso da imagem fotográfica de um objeto visível, há a presença do referente e, desse modo, a *ekphrasis* será apenas uma mediação, não um exercício de memória. Como a fotografia em *L'Absence* é a imagem de uma ausência, uma obra distante dos olhos, caberá aos narradores buscar na memória vestígios que possibilitem uma transferência de discurso: do verbal para o visual. E é nessa transferência que as vozes se misturam, porque a memória de cada indivíduo guarda fragmentos distintos daquilo que foi visto.

Nesse sentido, pensamos que as descrições de *Disparitions, Fantômes, e Souvenirs de Berlin-Est*, nos conduzem a um paradoxo: de um lado, o texto torna-se a presentificação da ausência, uma tentativa de reconstrução de uma imagem invisível aos olhos. Por outro lado, a polifonia que constitui o texto leva-nos a refletir acerca da linguagem cujo “infortúnio é o de não poder autenticar-se a si mesmo”⁵⁴, o que, na obra de Sophie Calle, traduz a uma impossibilidade de dar a ver o absoluto da imagem.

⁵⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p.128.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

OUTROS OLHARES, NOVOS DESAFIOS

Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.

Clarice Lispector, *Água viva*.

Buscamos, nessa dissertação, realizar um estudo sobre a obra de Sophie Calle, a partir das relações entre a imagem e a escrita. O plano preliminar dessa proposta previa uma comparação do real e do ficcional, bem como uma verificação do processo de elaboração do texto e da imagem na composição de seus livros. Desse modo, partimos, inicialmente, de uma apresentação de sua obra; em seguida, por meio da temática da ausência e da memória, analisamos os livros *Douleur exquise* e a trilogia *L'Absence*. Finalmente, após percorrer um caminho repleto de atalhos, acidentes e quase nenhuma planície, chega o momento de rever o trajeto percorrido.

No primeiro capítulo, *Arqueologia do presente*, tentamos aproximar a obra de Sophie Calle à dos artistas que contribuíram para a arte fotográfica. Porém, ao fazermos uma análise mais detalhada de sua obra, percebemos algumas diferenças significativas de seu trabalho em relação a esses artistas vanguardistas e contemporâneos. Podemos afirmar que, contrariamente a eles, que utilizam a fotografia como forma dessacralizadora da arte, Sophie Calle perfaz um caminho diferente, apesar de também fazer uso de estratégias semelhantes, como instalações e performances. Uma das diferenças está na apropriação de objetos e de imagens como componentes artísticos. Os dadaístas e os surrealistas, inicialmente, fizeram da apropriação seu ponto de partida, principalmente através dos *ready-mades* de Marcel Duchamp. Os surrealistas, ainda que alterassem a forma e função dos objetos, também se apropriavam de

objetos em sua forma original para sua arte. Já os artistas da *pop art* se apropriavam dos objetos e os modificavam para contestar sua originalidade. A apropriação de objetos realizada por Sophie Calle não se faz de forma crítica ou irônica, ou mesmo com intenção de distorcer seu significado. Se para os artistas contemporâneos a apropriação é o resultado do seu fazer artístico, para Sophie Calle, a apropriação é apenas o caminho. O apoderar-se de objetos assume, então, um outro lugar, o de conferir autenticidade e veracidade à sua idéia inicial. Exemplos dessa apropriação podem ser vistos em *L'Hôtel*, através das fotografias de objetos pessoais dos hóspedes; em *Le Carnet d'adresses*, com a posse da caderneta de outrem e, ainda, os textos das entrevistas realizadas pela artista com os conhecidos do dono da caderneta, que se tornam parte de suas exposições.

Uma outra forma de apropriação está no dialogo intertextual estabelecido com outros autores. Em *Douleur exquise*, a história narrada pela artista se baseia no livro *The Mystery Guest* (1990), de Grégoire Bouillier. O diálogo com a obra de Paul Auster também é constante em vários trabalhos de Sophie Calle. Em *Trilogia de Nova Iorque* (1999), de Auster, por exemplo, há uma passagem em que dois detetives são contratados, ao mesmo tempo, para se seguirem um ao outro e enviarem relatórios detalhados das respectivas atividades não se sabe para quem, estabelecendo um diálogo intertextual com *La Filature*.

No capítulo *Je est un autre*, buscamos evidenciar de que forma a artista, com a utilização da fotografia e do texto, permite o questionamento dos limites entre o real e o ficcional. A linha tênue que separa a realidade da ficção, em *Douleur exquise* é evidenciada de um modo incomum: a partir da fotografia, a forma mais usual para comprovação do factual, e de depoimentos, que também pressupõe uma verdade, dada a sua condição de testemunho. De acordo com Barthes, “a foto jamais mente: ou antes, pode mentir quanto ao

sentido da coisa, na medida em que por natureza é *tendenciosa*, mas jamais quanto à sua existência”¹. Em *Douleur exquise*, entretanto, um novo pensamento se instaura: a fotografia tem a função de confirmar um relato ficcional, uma invenção do real. Vale ainda lembrar que certos teóricos ressaltam a autonomia da fotografia, ao dizer que ela é capaz de mostrar, evidenciar, ao passo que à escrita resta apenas o argumento, a explicação. Porém, na leitura de *Douleur exquise* a fotografia não se autentica. A imagem se torna “lacunar” e só através da escrita ela pode existir em seu contexto. Mas também o texto incide ao ilusório, já que possui como característica a incerteza, afinal, “o infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma, é por natureza, ficcional”². Desse modo, em *Douleur exquise*, imagem e escrita dialogam convocando o leitor ao ficcional. Não há supremacia entre elas, ou seja, sem o complemento textual as fotografias não teriam efeito na narrativa porque embora elas representem o fato narrado, não lhes pode dar veracidade.

A leitura de *Douleur exquise* também suscitou outros desdobramentos, como a relativização da função dos gêneros textuais. A carta, por exemplo, é considerada um gênero textual que tem como função básica dar conhecimento de algo a outrem e, por isso mesmo, possui prescrições formais como a indicação do emissor, do receptor, local, data, saudações iniciais e finais, conteúdo distribuído no corpo do texto onde se manifestam os objetivos e as motivações de quem a escreve. Contudo, em *Douleur exquise*, Sophie Calle não a utiliza como uma correspondência ou uma comunicação, mas de forma intencional, a carta torna-se uma máscara, indícios de algo irreal, imaginário. Também o diário tem suas funções transformadas: não pode ser considerado um diário porque não registra os fatos acontecidos no dia-a-dia, mas é relato retrospectivo; não pode ser analisado como um diário de viagem

¹ BARTHES. *Op. Cit.*, p. 12

² *Ibidem*, p.128

porque não agrupa relatos de experiências, nem trazem informações adicionais sobre lugares, tampouco gera descrições de espaços geográficos. Há, então, em *Douleur exquise*, uma fusão entre os tipos de diário e as cartas que, somados às entrevistas que compõem a segunda parte, transita entre os gêneros, não nos permitindo “enquadrá-lo”.

Em *Um olhar sobre o vazio*, procuramos salientar a indissociabilidade da imagem e da escrita em *L'Absence*. Tentamos mostrar, pelo viés da *ekphrasis* e da polifonia, de que forma as imagens ausentes são convocadas pelo texto escrito na trilogia de Sophie Calle. Nos livros analisados, a fotografia não nos garante que o que vemos de fato aconteceu; não há imagens representando o “isso-foi”, *noema* da fotografia. A imagem está ausente; ela não pode, dessa forma, restituir o que já não mais existe; é apenas através das descrições que o olhar tenta reconstituir uma imagem abolida. Mas, se em *L'Absence* o texto é convocado para recompor uma imagem ausente, pelo viés da *ekphrasis*, surge, daí, a impossibilidade de reconstituição da imagem – a polifonia – proveniente de duas circunstâncias: a primeira porque são vários os narradores que tentam reconstruir a mesma imagem; e a segunda se deve ao fato de que memória possibilita uma reconstrução sempre fragmentada de uma imagem já vista, em função de sua obliquidade.

Chegamos, assim, ao final desse trabalho, sem respostas diretas. Talvez porque buscar conhecer seja se defrontar com a vertigem de uma busca sem fim. Podemos afirmar, contudo, que a obra de Sophie Calle oferece uma contribuição singular para os estudos literários, uma vez que suscita outros olhares para conceitos já consolidados; mas, sobretudo, porque seu trabalho permite um diálogo constante entre a literatura e a arte, caminhos que tornam a vida fluida e irrelatável.

REFERÊNCIAS

Obras de Sophie Calle

- CALLE, Sophie. *Douleur exquise*. Actes Sud, 2003.
- _____. *A suivre*, Actes Sud, 2002.
- _____. *Des histoire vraies*, Actes Sud, 1994.
- _____. *Disparitions*. Actes Sud, 2000.
- _____. *Doubles-Jeux*, Actes Sud, 1998.
- _____. *En finir*, Actes Sud, 2005.
- _____. *Fantômes*. Actes Sud, 1998.
- _____. *Gothan Handbook*, Actes Sud, 2002.
- _____. *L'Hôtel*. Actes Sud, 1998.
- _____. *L'Absence*. Actes Sud, 2000.
- _____. *Le Carnet d'adresses* . Actes Sud, 1998.
- _____. *L'Erouv de Jerusalem*. Actes Sud, 1996.
- _____. *Les Dormeurs*. Actes Sud, 2000.
- _____. *Les panoplies*, Actes Sud, 1998.
- _____. *Prenez soin de vous*, Actes Sud, 2007.
- _____. *Rituel d'anniversaire*. Actes Sud, 1998.
- _____. *Sophie Calle à New York*. Actes Sud, 1997.
- _____. *Sophie Calle et Léviathan*. Actes Sud, 2001.
- _____. *Sophie Calle et Paul Auster*. Actes Sud, 1996.
- _____. *Souvenirs de Berlin-Estl*. Actes Sud, 1998.
- _____. *De l'obéissance*. Actes Sud, 1998.

Obras consultadas

- ARBEX, Márcia (Org). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE, 2006.
- ARBEX, Márcia. A imagem escrita da infância. *Revista de estudos portugueses*. Belo Horizonte: FALE, v. 26, p.107-123, 2006.
- ARBEX, Márcia. Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem. In. ARBEX, Márcia, RAVETTI, Graciela (org). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2002. p.207-226
- ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottman e Frederico Carott. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira, 1992.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.
- AURÉLIO, Dicionário Eletrônico. Versão 1.0.3a
- AUSTER, Paul. *Leviatã*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *Arte da desapareição*. Trad. Ana Maria Skinner, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas, vol. 1 - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: *Obras escolhidas, vol. 1 - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 91-107.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro : Rocco, 1987.

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CALLE, Sophie. *M'as-tu vue*. Catálogo da exposição realizada no Centre Pompidou. Paris: Centre Pompidou / Xavier Barral, 2003.
- CALLE, Sophie. *Relatos*. Catálogo da exposição realizada na Sala de exposições da Fundación La Caixa - dez/96-jan/97. Curadoria de Manel Clot.
- CALLE, Sophie. *La Visite Guideé*. Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, 1994. Catálogo de exposição
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- CASA NOVA, Vera. *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2002.
- CASA NOVA, Vera; VAZ, Paulo Bernardo. *Estação imagem: desafios*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2002
- COHEN, Renato. *A linguagem como performance*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992
- DIDI- HUBERMAN, G. Coda: la Muse du chiffonnier. in *Ninfa moderna*. Paris: Gallimard, 2002.
- DIDI- HUBERMAN, G. *Phasmes: essais sur l'apparition*. Paris: Minuit, 1998.
- DUBOIS, Philippe: *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.
- EAKIN, Paul John. 1985. *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention*.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia - usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo, Col. Debates, 1987.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1995.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993 (1981).
- HAMON, Philippe. *Expositions*. Littérature et architecture au XIXe siècle. Paris : José Corti, 1989.

HAMON, Philippe. *La description littéraire*; de l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie. Paris: Macula, 1991

HAMON, Philippe. Qu'est-ce qu'une description. *Poétique*. Paris: Seuil, n° 12, 1972. p. 475-490. Trad. Fernando Cabral Martins.

HOMERO. Canto XVIII, vv.396-617. *Iliada*. Rio de Janeiro: Berlendis e Vertecch, 2002.

ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. 1979. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional", in COSTA LIMA (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed.rev. e ampl. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

JENNY, Laurent. *L'autofiction, Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt. de français moderne, 2003. Disponível em <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction>. Acessado em 21/02/2007.

JANSON, H. W. *História geral da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAUSS, H.R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KOSSOY, Boris. *Fotografia*. In: ZANINI, Walter (org). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p.867-913.

KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique - Pour une Théorie des Ecart*s. Paris: Editions Macula, 1990.

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. *O Que é Fotografia*. 4. Ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil. (Poétique.)

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In. ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: FALÉ, 2006

LOUVEL, Liliane. *Texte Image*. Images à lire, textes à voir. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MACHADO, Arlindo: *A Ilusão Especular: Introdução à Fotografia*; Brasiliense / Funarte, São Paulo, 1984.

Magazine littéraire, n.226, janvier 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NECHTERGAEL, Magali. « Vértié et fiction : l'exemple de Sophie Calle ». Université Denis Diderot Paris VII , 2000. (Dissertação)

NEWHALL, Beaumont: *The History of Photography*; The Museum of Modern Art, New York, 1982.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e artes plásticas: o Kunstlerroman na literatura contemporânea*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.

ROSEMBLUM, Naomi. *A World History of Photography*; Abeville Press, New York, 1984.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *A confissão de Lúcio*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

SAMAIN, Etienne(org). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHAFFER. Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Forma, 1994.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.