



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ANTONIA MARÍLIA DOS SANTOS OLIVEIRA

**FICCIONAR HISTÓRIAS REAIS: AUTOBIOGRAFIA, IMAGEM E PALAVRA NA
OBRA DE SOPHIE CALLE**

FORTALEZA

2019

ANTONIA MARÍLIA DOS SANTOS OLIVEIRA

**FICCIONAR HISTÓRIAS REAIS: AUTOBIOGRAFIA, IMAGEM E PALAVRA NA
OBRA DE SOPHIE CALLE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: fotografia e artes.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo

FORTALEZA

2019

ANTONIA MARÍLIA DOS SANTOS OLIVEIRA

FICCIONAR HISTÓRIAS REAIS: AUTOBIOGRAFIA, IMAGEM E PALAVRA NA
OBRA DE SOPHIE CALLE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: fotografia e artes.

Aprovada em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Henrique Codato
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Glória Maria dos Santos Diógenes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- O45f Oliveira, Antonia Marília dos Santos.
Ficcionar Histórias Reais : autobiografia, imagem e palavra na obra de Sophie Calle / Antonia Marília dos Santos Oliveira. – 2019.
126 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Gabriela Frota Reinaldo.
1. Sophie Calle. 2. Fotografia. 3. narrativa. 4. autobiografia. I. Título.

CDD 302.23

AGRADECIMENTOS

Quando eu era criança, mamãe lia para mim ou me contava histórias antes de dormir, pedia que eu fechasse os olhos e *imaginasse*. Algumas vezes ela me fazia perguntas como “o que você faria se um gênio lhe concedesse três pedidos?” e eu pensava tanto que dormia e sonhava que eram todos reais aqueles desejos e aquelas histórias. Algumas vezes, aos domingos, ouvíamos discos de vinil enquanto ela me explicava o que as letras das músicas significavam, enquanto eu dançava ou selecionava os próximos álbuns que queria ouvir. Eu ganhava revistas, materiais de desenho, massinha de modelar, cadernos e lápis. Ela me ensinou o gosto da música, da literatura, de todas as artes a que teve acesso. Leu todas as minhas redações do colégio, guardou bilhetes escritos quando eu mal sabia escrever e nunca disse que algo estava ruim ou que não era suficiente. Assim ela me ensinou a querer mais, a pensar mais, a fazer mais. A ela dedico esta e todas as coisas bonitas que eu fiz e faço como mulher, como pesquisadora e como artista.

Meus dois irmãos, com quem dividi briga e segredo, apoio e almoço, também são parte do que consegui construir até aqui. Eles me ensinam sobre dedicação e sobre empatia, sobre autocuidado e responsabilidade. São as pessoas mais admiráveis que eu já conheci, e a eles também dedico este trabalho.

Agradeço ao meu pai, que me disse de todos os modos possíveis o quanto era necessário que eu tentasse sempre mais, que eu fosse sempre além, que eu tivesse força para atravessar quaisquer situações que se apresentassem a mim. Me ensinou a dirigir e a jogar futebol, me cobrou boas notas na escola e boas escolhas profissionais: parte disto me trouxe até aqui.

À minha outra família, feita das pessoas que escolhi, uma gratidão imensa por tanto apoio: Isabel Cunha, Luana Diogo, Régis Amora, Caleb Brígdal, Hermínia Rocha, Dante Severiano, Isadora Margareth, Helenira Medina, Temístocles Anastácio. Reconheço vocês no meu texto e na minha memória, carrego vocês comigo e vou com vocês.

Davi Lopes e Taís Monteiro, amigos que me deram as mãos durante o caminho acadêmico, também têm minha gratidão. Com eles dividi as angústias e as delícias do percurso de pesquisa, atravessei e deixei-me atravessar por estas pessoas que tanto admiro e de quem tanto me orgulho.

À Nataly Rocha, companheira dos dias de chuva e de sol, que me ensinou que é preciso ser, sobretudo alegre; sua leveza e sua generosidade com o mundo, seu apoio e seu conforto diários me ajudaram a caminhar um caminho mais macio, menos árduo, mais doce e mais

divertido. Obrigada por me propor novos modos de ser. À atriz dos filmes que eu nunca fiz – e que talvez (ou jamais) farei –, parceira de amor, de trabalho, e de riso, obrigada.

Agradeço à Gabriela Reinaldo, uma mulher tão admirável, que me lembrou do sabor das perguntas sem resposta, sempre tão generosa como professora pesquisadora, leitora atenta de todas as versões desta pesquisa, oferecendo tanto do que tinha e fazendo multiplicar. Ser inspirada por uma mulher tão forte é motivo de muito agradecer.

Por fim – e primeiro –, eu agradeço a mim.

RESUMO

Ficcional Histórias Reais: autobiografia, imagem e palavra na obra de Sophie Calle é uma pesquisa que escava o livro *Histórias Reais*, o único de Sophie Calle publicado no Brasil. A pesquisa parte das narrativas do livro para discutir as categorias de imagem e palavra para construção de narrativas autobiográficas, considerando também algumas questões sobre ritual, repetição, dispositivo, experiência e passado. Os estudos aqui tratados tomam os escritos de Jacques Rancière, Michael Foucault, Didi-Huberman e Walter Benjamin, principalmente, para discussão das categorias tratadas na poética de Sophie Calle. Inspirada pelo conceito de escrita mimética em Walter Benjamin, parto do mínimo das narrativas para encadear os conceitos de escrita de si, a revolução estética das artes e espaço autobiográfico, de Leonor Arfuch. Junto ao percurso teórico de estudos, apresento o livro de artista *Todos são felizes nas fotografias*, peça artística assemelhada a um álbum, que relaciona fotografias de uma mulher desconhecida, na década de 1940, a frases comumente ouvidas em relacionamentos assimétricos. As imagens desta mulher foram retiradas de minha coleção pessoal de fotografias de anônimos, geralmente adquiridas em feiras de antiguidades ou encontradas no lixo. Dividindo com essas imagens o espaço da página estão as frases datilografadas, apontando para espaços de significação que estão antes e depois do clique fotográfico. Deste modo, teço simultaneamente estudos teóricos e práticos acerca da relação entre fotografia e palavra na composição de narrativas, trabalhando as categorias de estudo em meu trabalho como artista visual e como pesquisadora.

Palavras-chave: Sophie Calle. Autobiografia. Arte. Palavra. Livro de artista.

RESUMEN

Ficciónar Historias Reales: autobiografía, imagen y palabra en la obra de Sophie Calle es una investigación que escava el libro *Historias Reales*, el único de Sophie Calle publicado en Brasil. La investigación parte de las narrativas del libro para discutir las categorías de imagen y palabra para la construcción de narrativas autobiográficas, considerando también algunas cuestiones sobre ritual, repetición, dispositivo, experiencia y pasado. Los estudios aquí tratados toman los escritos de Jacques Rancière, Michael Foucault, Didi-Huberman y Walter Benjamin, principalmente, para la discusión de las categorías tratadas en la poética de Sophie Calle. Inspirada por el concepto de escritura mimética en Walter Benjamin, parto del mínimo de las narrativas para encadenar los conceptos de escritura de sí, la revolución estética de las artes y el espacio autobiográfico, de Leonor Arfuch. Junto al recorrido teórico de estudios, presento el libro de artista *Todos son felices en las fotografías*, pieza artística semejante a un álbum, que relaciona fotografías de una mujer desconocida, en la década de 1940, a frases comúnmente escuchadas en relaciones asimétricas. Las imágenes de esta mujer fueron retiradas de mi colección personal de fotografías de anónimos, generalmente adquiridas en ferias de antigüedades o encontradas en la basura. Dividiendo con esas imágenes el espacio de la página están las frases mecanografiadas, apuntando a espacios de significación que están antes y después del clic fotográfico. De este modo, hago simultáneamente estudios teóricos y prácticos acerca de la relación entre fotografía y palabra en la composición de narrativas, trabajando las categorías de estudio en mi trabajo como artista visual y como investigadora.

Palabras clave: Sophie Calle, Fotografía. Autobiografía. Art. Palabra. Libro de artista.

LISTA DE FIGURAS

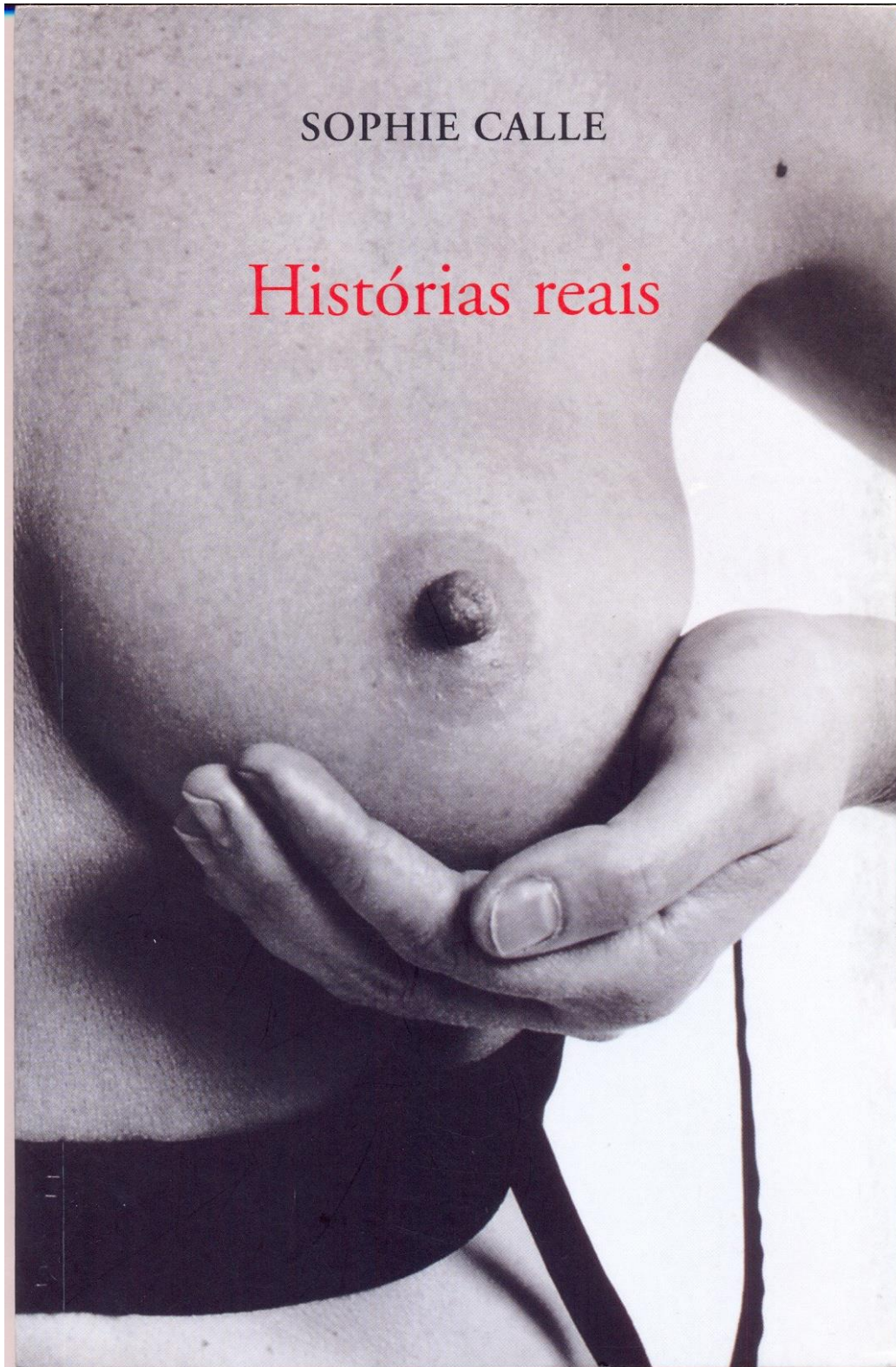
| | |
|--|-----|
| Figura 1 – Capa do livro <i>Histórias Reais</i> , de Sophie Calle ----- | 10 |
| Figura 2 – Exposição <i>Thes Histoires Vraies</i> , no museu Perrotin, em Miami ----- | 12 |
| Figura 3 – Dedicatória editada do livro <i>Histórias Reais</i> ----- | 13 |
| Figura 4 – Páginas do livro <i>Histórias Reais</i> , narrativa <i>O retrato</i> ----- | 19 |
| Figura 5 – Peça parte da obra <i>Les Dormeurs</i> , de 1979 ----- | 22 |
| Figura 6 – Páginas do livro <i>Histórias Reais</i> , narrativa <i>O sapato vermelho</i> ----- | 29 |
| Figura 7 – Fotografias das narrativas <i>O vestido de noiva</i> e <i>Casamento de sonho</i> , da obra <i>Histórias Reais</i> ----- | 33 |
| Figura 8 – Imagem extraída do livro <i>Gothan Handbook</i> ----- | 34 |
| Figura 9 – Imagens da dieta cromática de Sophie Calle ----- | 35 |
| Figura 10 – Narrativa <i>Viagem à Califórnia</i> , da obra <i>Histórias Reais</i> ----- | 36 |
| Figura 11 – Narrativa <i>O porco</i> , da obra <i>Histórias Reais</i> ----- | 42 |
| Figura 12 – Narrativa <i>A amnésia</i> , da obra <i>Histórias Reais</i> ----- | 50 |
| Figura 13 – Narrativa <i>A briga</i> , da obra <i>Histórias Reais</i> ----- | 55 |
| Figura 14 – Narrativa <i>Casamento de mentirinha</i> , da obra <i>Histórias Reais</i> ----- | 58 |
| Figura 15 – Narrativa <i>O striptease</i> , da obra <i>Histórias Reais</i> ----- | 64 |
| Figura 16 – Páginas do livro <i>La fille du docteur</i> , de 1991 ----- | 66 |
| Figura 17 – Narrativa <i>Os seios milagrosos</i> , da obra <i>Histórias Reais</i> ----- | 74 |
| Figura 18 – Imagem parte da narrativa <i>O nariz</i> , da obra <i>Histórias Reais</i> ----- | 81 |
| Figura 19 – Imagem parte da narrativa <i>A lâmina de barbear</i> , da obra <i>Histórias Reais</i> ----- | 92 |
| Figura 20 – Narrativa <i>O pescoço</i> , da obra <i>Histórias Reais</i> ----- | 94 |
| Figura 21 – Narrativa <i>A gravata</i> , da obra <i>Histórias Reais</i> ----- | 97 |
| Figura 22 – Fotografias do acervo da artista e pesquisadora Marília Oliveira ----- | 102 |
| Figura 23 – Página do livro de artista <i>Todos são felizes nas fotografias</i> ----- | 104 |
| Figura 24 – Página do livro de artista <i>Todos são felizes nas fotografias</i> ----- | 105 |
| Figura 25 – Página do livro de artista <i>Todos são felizes nas fotografias</i> ----- | 106 |

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO: UMA MIRADA PARA AS <i>HISTÓRIAS REAIS</i> ----- | 10 |
| 2 | QUANTAS SÃO SOPHIE CALLE ----- | 19 |
| 2.1 | Repetição e novidade ----- | 20 |
| 2.2 | Calle xamã de si ----- | 29 |
| 2.3 | Agenciamentos do dispositivo ----- | 36 |
| 3 | DIZÍVEL, VISÍVEL E INVISÍVEL: PALAVRA E IMAGEM ----- | 42 |
| 3.1 | A fotografia, o entre ----- | 42 |
| 3.2 | Palavra que fabrica imagem e produz silêncio ----- | 49 |
| 4 | REGIMES DE VERDADE, REGIMES DE FICÇÃO ----- | 64 |
| 4.1 | Experiência, passado e memória ----- | 65 |
| 4.2 | A imagem que fala, a palavra que vê ----- | 73 |
| 4.3 | A ficção das <i>Histórias Reais</i> ----- | 81 |
| 5 | DENTRE TODAS, SETE POSSIBILIDADES DE JOGO ----- | 87 |
| 5.1 | Quem elabora as regras explica o jogo ----- | 87 |
| 5.2 | <i>Todos são felizes nas fotografias</i> ----- | 101 |
| 6 | CONCLUSÃO ----- | 111 |

1 INTRODUÇÃO: UMA MIRADA PARA AS *HISTÓRIAS REAIS*

FIGURA 1 – Capa do livro *Histórias Reais*, de Sophie Calle.



FONTE: CALLE, 2009.

Ficcionar Histórias Reais: imagem e palavra em Sophie Calle é uma pesquisa que se debruça sobre a obra *Histórias Reais*, da artista francesa Sophie Calle, para o diálogo a mistura entre imagem e palavra para composição de narrativas autobiográficas. Único livro de Calle publicado no Brasil, em 2009, ano da França no país, *Histórias Reais* conta com 88 páginas, nas quais 38 histórias narram desventuras amorosas, experiências da infância, traumas, segredos, dúvidas, eventos ditos “misteriosos”. O livro é uma tradução da edição francesa *Des histoires vraies*, lançada em 2002 e apresentada ao público originalmente em 1994, sob o título de *Les Autobiographies*. O livro foi reeditado em 2010 para o prêmio *Hasselblad*¹ – com o qual Calle foi contemplada.

As histórias que a artista assume como autobiográficas, em *Histórias Reais*, são narradas com fotografias e curtos textos verbais, organizados sempre em pares, compondo páginas duplas. A maioria das histórias da publicação brasileira conta com fotografias em preto e branco e, via de regra, nesta publicação, a imagem ocupa maior espaço de página do que as palavras. Ao fim do livro a artista agradece a Jean-Baptiste Mondino², “autor discreto e generoso de algumas fotografias deste livro” (CALLE, 2009, p. 85), assim como, nos créditos, há a sinalização de que é este o autor da fotografia de capa. Não sabemos, entretanto, quais são, de fato, as fotografias clicadas por outros e clicadas pela própria Calle.

A obra inclui narrativas de performances realizadas anteriormente – como *Paisagem vista do quarto*, história que encerra a publicação brasileira, sobre a noite em que a artista dormiu no alto da Torre Eiffel, recebendo estranhos que deveriam lhe contar histórias ao pé do ouvido, por toda a noite, para que ela *não* dormisse. Mistura, também, fragmentos de livros anteriores, como *O striptease* e *O salto agulha*, trechos publicados na década de 1990, partes da obra *La fille do Docteur*, que mescla fotografias de um período em que a artista realizava *strip-teases* em parques de diversões e cartas que seus pais receberam quando ela nasceu.

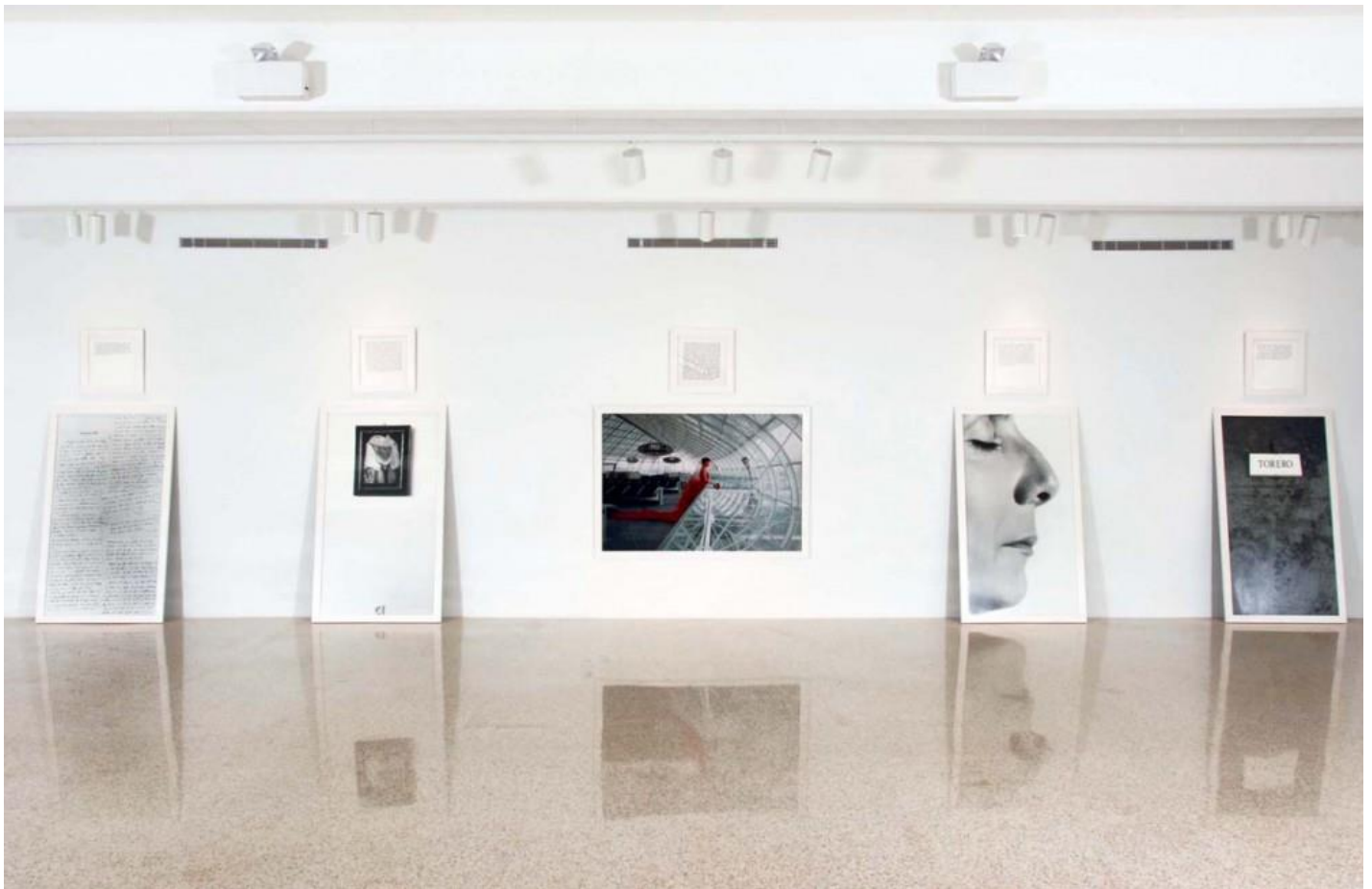
¹O Prêmio internacional da Fundação Hasselblad (Hasselblad Foundation International Award in Photography) é um prêmio internacional de fotografia concedido desde 1980 pela fundação sueca Hasselblad Foundation, honorando contribuições notórias de fotógrafos. O prêmio é dotado com 1.000.000 de coroas suecas e é considerado a maior condecoração internacional para fotógrafos. Já premiou artistas como Nan Goldin e Ansel Adams.

²Jean Babtiste Mondino é fotógrafo e diretor de moda francês, conhecido por trabalhos para marcas como Cristian Dior, Calvin Klein, Dolce Gabbana, Yves Saint Laurent. Publicou os livros *Déjà vu*, em 1999, *Two much*, de 2005, e *Three at Last*, em 2014. Dirigiu vídeo clipes de cantores como para Madona e Lenny Kravitz.

Há, no livro, algo como um “capítulo” separado das demais narrativas pelo título *O marido – 10 histórias*, sobre o período em que a artista foi casada com o escritor Greg Shepard e que já haviam sido ordenadas em uma obra anterior, de mesmo nome. Neste tomo – e obra anterior – Calle conta histórias que vão do encontro à separação do casal, passando por experiências que remetem ao filme autobiográfico que a artista realizou com Shepard, *Double Bling – no sex last night*, de 1996.

Histórias Reais, como a maioria das obras desta artista, é também exibida em formato expositivo, em museus como o *Perrotin* (Miami), em 2006 (FIG 2):

FIGURA 2 – Exposição realizada por Sophie Calle no museu *Perrotin*, em Miami.



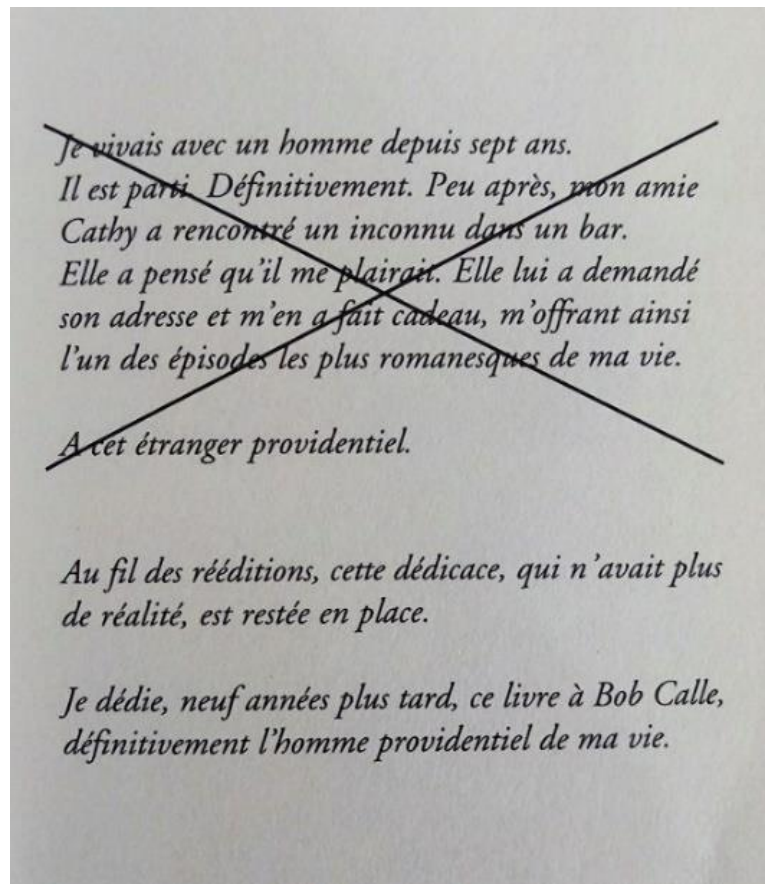
FONTE: Perrotin (2017).

A dedicatória do livro brasileiro é a “um estranho providencial” com quem Calle narra ter tido um encontro por intermédio de uma amiga – e não ao psicanalista para o qual, segundo a própria artista, a compilação das experiências pessoais foi ordenada³.

³Fala concedida à Paula Dume, em 12 de julho de 2009, pela *Folha de São Paulo*. Disponível em <<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u594029.shtml>>>. Acesso em: 30 de junho de 2016.

Na edição francesa de 2013, no entanto, esta dedicatória tem um grande X como marca de desistência, ao que se lê abaixo: “Ao longo as reedições, esta dedicatória, que não faz mais parte da realidade, ficou aqui. Eu dedico, nove anos mais tarde, este livro a Bob Calle⁴, definitivamente o homem providencial de minha vida” (CALLE, 2013, p. 5. Tradução nossa) (FIG 3):

FIGURA 3 – Dedicatória do livro *Des histoires vraies*, de Sophie Calle.



FONTE: CALLE, 2013, p. 5.

Um ajuntamento de histórias *reais* – cuja realidade é afirmada, de antemão, pelo título do livro em letras vermelhas – dedicadas a um estranho com quem a autora teve uma noite de amor e, depois, ao pai – histórias que Calle afirmou terem sido compiladas também como oferta a um psicanalista a que ela desejava impressionar: até aqui, um conjunto de informações que sugerem, de antemão, que adentro uma teia complexa de idas e vindas, confrontos e confirmações, dissoluções e retomadas constantes, muito mais que uma obra de fruição confortável e apaziguadora.

⁴Bob (Robert) Calle é pai de Sophie Calle.

O livro, atravessado pelo constante assédio ao que chamamos “realidade” (endossado pelo título), é marcado pelo uso do *eu* que assegura que “*essas histórias partem da vida de alguém e esse alguém diz ter vivido o que nos conta*”. Em contrapartida, “viver algo” é diferente de “contar *algo que se viveu*”. O primeiro é, efetivamente, a experiência, o presente. O segundo é narrativa sobre o passado, atualizada no agora – e, portanto, uma nova experiência –, marcada pelas afetações do sujeito que narra o que atravessou, pelas leituras que damos aos fatos quando os contamos e pelo ato de narrar como garantia de que o outro – o leitor da narrativa, oral ou escrita – terá acesso às camadas de significações que compõem a *experiência narrada*. Agencia sentidos que não necessariamente se ancoram no que chamamos realidade; contar *o que se viveu* pode ser contar uma mentira, pode ser contar *o que se quis viver*, e pode ser ainda contar algo que só aconteceu na esfera do pensamento, como Calle em *A amnésia* – uma das narrativas de *Histórias Reais*:

Por mais que eu preste atenção, nunca me lembro da cor dos olhos dos homens, nem do tamanho, nem da forma do seu sexo. Mas achei que uma esposa não tinha o direito de esquecer essas coisas. Fiz então um esforço para combater essa desagradável amnésia. Agora, sei que ele tem os olhos verdes. (CALLE, 2009, p. 63)

Considerando a imensa teia de linhas de força e significação que engendra a poética de Sophie Calle, esta pesquisa é a elaboração de caminhos possíveis para adentrar as *Histórias Reais* e, assim, roçar e deslizar por alguns de seus sentidos. A palavra, aqui, é tomada pela imagem, que se impõe, nas páginas do livro, ao seu lado ou sobre ela, que diz textos muitas vezes tão dissonantes da palavra que o espaço do que devemos tomar por real, nas histórias de Calle, aponta muito mais para a pluralidade de significações que toda obra, toda memória, todo texto e todo sujeito faz vibrar.

A obra de arte oferece linhas de sentido que “repuxam” a superfície pela qual deslizamos. Aponta não para o futuro do sentido, nem para o seu passado engendrado na tradição; aponta para tudo isto e também para o inteligível e para o agora, no presente da significação. Não nos é possível deslindar sentidos. Eles não estão escondidos, nos esperando à espreita, querendo ser descobertos. Os signos se chocam e se aliam, se movimentam no presente da obra de arte pela qual o pesquisador se aventura: dentre tantos fios desta teia, elejo alguns para trançar.

Tendo como gatilho as narrativas de Sophie Calle, me deixo guiar pelo *punctum* das narrativas e, só depois, elaboro seu *studium*. Assim como Barthes (*A câmara clara*, 1984) encontra na fotografia da mãe ainda bem jovem a fulguração da mulher que ele conheceu e, a

partir daí, pensa sobre o que as imagens carregam de invisível, dizível e indizível em sua tessitura, sou atingida pelo conjunto de peças deste quebra-cabeças da fabulação que Calle monta – e desmonta – com as *Histórias Reais*; como em um jogo, avanço pelas narrativas, delas enxergo miradas possíveis – e nunca únicas – para pensar a autobiografia no constante embate narrativo travado entre os textos visual e verbal. A fotografia opera em uma dupla capacidade: nos provoca uma ardência, desperta em nós algo de indizível – fatalidade e caos, *punctum* – e também nos faz falar e elaborar sentidos a partir do que nos mostra – o *studium*. Do mesmo modo, há uma dupla articulação entre o dito e o não dito nas narrativas autobiográficas de Calle, ponto de contato entre palavras que fazem ver e imagens que fazem falar.

Este estudo se compõe, assim, diretamente afetado em sua escrita pelo conceito de mimesis discutido por Jeanne-Marie Gagnebin⁵ (1993) quando discorre sobre a escrita de Walter Benjamin: a mimesis, como a entende Aristóteles, é componente ativo e criativo do processo de reflexão e de produção de saberes, está ligada ao lúdico e ao poético como instância de prazer e capacidade de reconhecer e produzir semelhanças (GAGNEBIN, 1993). É a característica mimética da escrita benjaminiana – o reencontro entre o *phatos* e o *logos*, o traço metafórico, a mirada para o particular, para o fragmento e para o mínimo – a que esta pesquisa se apega em sua redação.

A escrita que traço, influenciada pelas narrativas de Calle e pela escrita mimética benjaminiana, se aproxima da subjetividade e da crítica, do olhar sobre o detalhe, pensando a mimesis como operadora do conhecer – e do jogo, do lúdico –, como produtora de novidade, profundamente ligada ao tempo social em que vibra – e, portanto, sempre ponto de fricção entre uma subjetividade particular e um pensamento crítico ligado ao universal. Ativa mesmo enquanto teoria de linguagem, essencialmente uma mediação simbólica.

Benjamin contradiz o sentido como algo posto e bem acabado, fruto de uma operação entre os signo. Caminha para um sentido relacional, atualizado na experiência e modificável a depender dos contextos socioculturais em que estão inseridos. O sentido fulgura na relação entre o impulso mimético da produção e do reconhecimento de semelhanças e a inscrição de signos no tempo. A teoria da linguagem de Benjamin é próxima à sua teoria da história (GAGNEBIN, 1993), em que passado e presente não são pensados de maneira linear,

⁵Neste estudo, Gagnebin aborda ainda o conceito de mimesis na psicanálise como ligada ao recalque, como desejo de se dissolver/se igualar ao outro e forma de lidar com o medo de ser “devorado” (como no mimetismo animal), mas reconhece ainda o profundo prazer contido nisto, por se remeter ao desejo primário de desaparecimento, dissolução, indivisão dos limites entre o eu e o mundo. Trata ainda do conceito de mimesis ligado ao antissemitismo – essa repulsa ao diferente, “pretensamente natural” – abordado nos pensamentos de Adorno e Horkheimer.

sucessão de tempos, nem o presente como uma repetição do passado ou sua retomada. Linguagem é ação mimética em que as semelhanças entre passado e presente permitem uma transformação de ambos – a porção de atualização e de novidade da mimesis na linguagem e na história – como a relação entre linguagem e tempo, entre passado e presente, história e leitura. A mimesis preserva a diferença, não é mera reprodução ou imitação, por isso resvala na produção de sentido, dialoga com a confluência de tempos que não são lineares, mas concomitantes, como a própria história.

Este pensamento benjaminiano se afina ao que Deleuze (1974) defende sobre acontecimento – o que emerge do choque, do contato entre os signos da linguagem em cada proposição. É o que une e separa, ao mesmo tempo, o que se diz sobre as coisas e as próprias coisas. Não é nem atributo nem o próprio estado da coisa, é fronteira espreada em linhas possíveis para os interlocutores caminharem, é a dupla face que olha para as coisas e para as proposições ao mesmo tempo. O sentido existe na linguagem e mantém com ela relações expressas, fala das coisas *nas* proposições, subsidiado, constrangido e exprimível pela linguagem:

O acontecimento subsiste na linguagem, mas acontece às coisas. As coisas e as proposições acham-se menos em uma dualidade radical do que de um lado e de outro de uma fronteira representada pelo sentido. Esta fronteira não os mistura, não os reúne (não há monismo tanto quanto não há dualismo), ela é, antes, a articulação de sua diferença: corpo/linguagem. (DELEUZE, 1974, p. 26)

Me situo, assim, na *dobradiça* – mesmo território do sentido – que é o campo de trabalho de Sophie Calle. Encaro sua obra como concernente ao *regime estético das artes*, parte de uma revolução estética que promove “a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”. (RANCIÈRE, 2009, p. 25). Neste contexto, a obra é prova de si mesma, vale enquanto tal e não se condiciona a qualquer hierarquia entre materialidades, suportes ou temas. A obra é superfície em que deslizam os sentidos, espaço em que a arte não vale pela técnica empregada ou pela “pureza do tema”, mas pelo confronto com o paradoxo fundante de que a arte também é não-arte, de que o comum também é tema e de que as formas de visibilidade suscitam uma nova partilha deste sensível e uma redistribuição dos corpos e das ocupações dos sujeitos. O regime estético engendra uma articulação entre visível e dizível e entre o visível e o invisível:

A revolução estética moderna efetuou uma ruptura em relação a esse duplo princípio: ela consiste na abolição do paralelismo que alinhava as hierarquias das artes com as hierarquias sociais, a afirmação de que não há temas nobres ou baixos, tudo é tema da arte. Mas ela consiste também na abolição do princípio que separava as práticas da imitação das formas e dos objetos da vida comum. (RANCIÈRE, 2012, p. 117)

Em *Histórias Reais*, arte e vida se indivizam, bem como arte e não-arte, extraordinário e cotidiano. Calle trabalha uma arqueologia do comum, elegendo traços destas realidades ordinárias para com eles compor um conjunto de condições de verdade, um acervo de narrativas de si que participam de uma mitologia própria. Comunica da profunda seriedade dos aspectos ficcionais e maravilhosos do cotidiano e da memória e, mais amplamente, reflete as práticas e os sujeitos de um tempo social, de modo que as coisas da arte são coisas do pensamento, dão a ver as relações travadas entre os modos de visibilidade e de pensabilidade de uma sociedade e suas práticas – artísticas e sociais.

Enquanto artista-pesquisadora, traço ainda um caminho poético de afetação pelos temas e conceitos que envolvem a produção de Sophie Calle e, junto ao trabalho teórico elaboro também um livro de artista que burila, na minha produção autoral como fotógrafa, a relação entre imagem e palavra para compor narrativas em que o real e o ficcional se misturam.

Dando relevo às categorias encaradas como constitutivas das *Histórias Reais*, da poética de Sophie Calle e da mirada conceitual que lanço sobre o livro, a pesquisa relaciona as categorias do ritual e da repetição, da obra como um dispositivo em que a palavra e a fotografia trabalham (em consonância ou dissidência) para composição narrativa, da autobiografia, da experiência e do passado.

Quantas são Sophie Calle, primeiro capítulo, discute as repetições e os rituais na poética da artista, bem como os conceitos de dispositivo para Giorgio Agambem, Gilles Deleuze e Michel Foucault, que ponho em diálogo com as *Histórias Reais*, apontando as possibilidades de encarar a repetição como característica da obra de arte e do conceito de ritual, que se desdobra como potência catártica e como operação do cotidiano. O dispositivo é também abordado como gesto artístico disparador de um processo que se destina muito mais a pensar e burilar o próprio fazer ao invés de privilegiar o objeto bem acabado, aurático, ponto de chegada do artista.

Dizível e visível e invisível: narrativa de palavra e imagem é o segundo capítulo, que trata da fotografia e da palavra para elaboração das narrativas de *Histórias Reais*, articulando os conceitos de Michael Bahktin, Walter Benjamin e Roland Barthes. Neste capítulo, trato das questões específicas à palavra e à imagem, bem como teço os pontos de contato entre seus signos para elaboração dos significados das narrativas do livro. Incito, ainda, a relação entre o novo regime estético das artes, proposto por Jacques Rancière e a poética de Sophie Calle, quando observada sob o que o teórico francês nomeia “lei da grande parataxe” ou “lei do

profundo hoje”, e sob a categoria da palavra-muda.

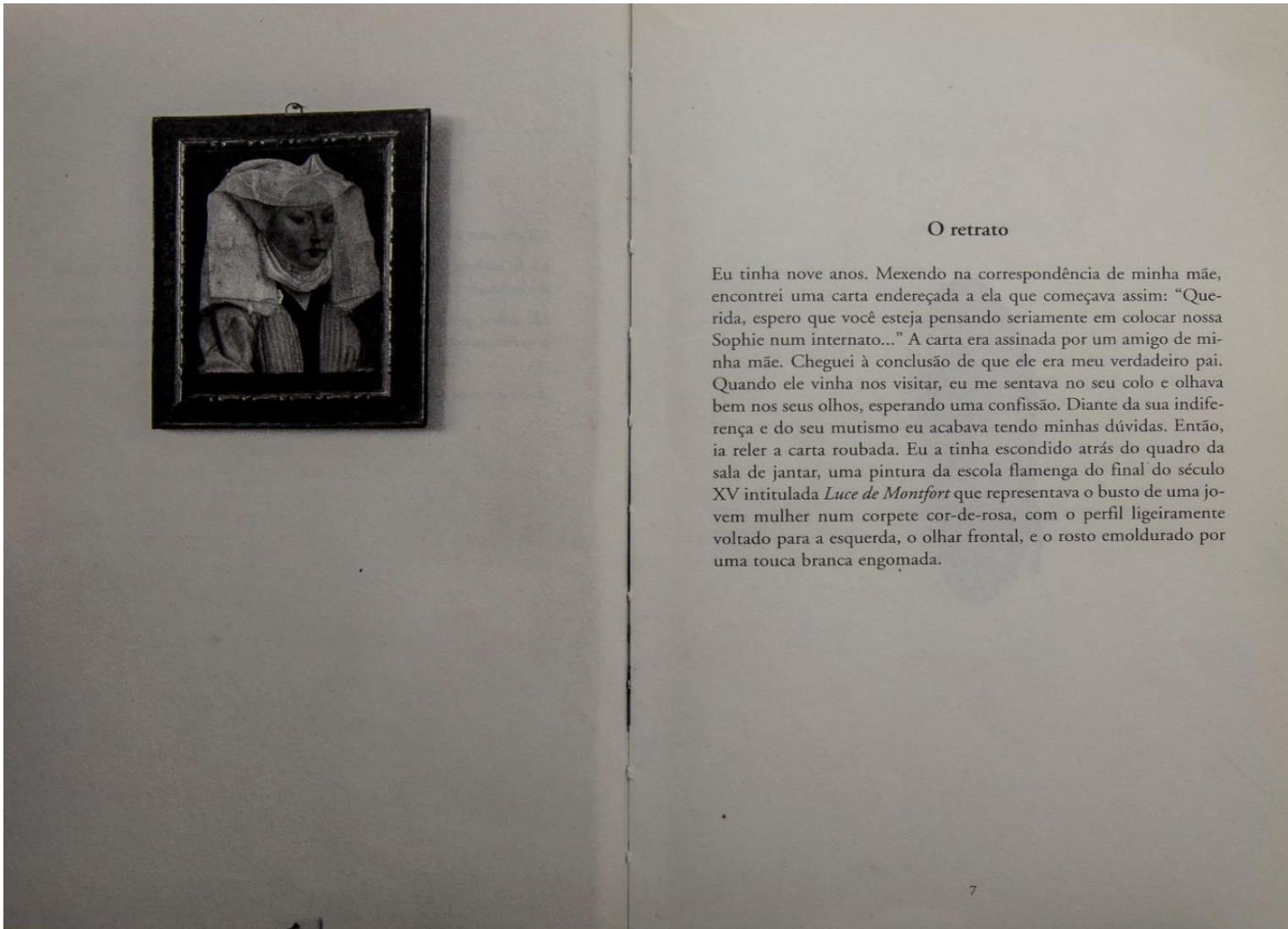
O terceiro capítulo, *Regimes de verdade, regimes de ficção*, trata das categorias de autobiografia e do espaço autobiográfico, de Leonor Arfuch, confrontada com o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune e associada à escrita de si, de Michael Foucault. *Dentre todas, 7 possibilidades de jogo* reúne as considerações finais, discutindo os conceitos de jogo – termo abordado ao longo da pesquisa – sob a perspectiva de meu próprio caminho pelas *Histórias Reais*. Elaborei sete regras de aproximação da obra, que nortearam meu mergulho no trabalho, e para cada uma traço algumas possibilidades teóricas de abordagem desta categoria.

Como artista-pesquisadora, traço ainda um caminho poético diretamente relacionado às categorias relevadas na pesquisa acadêmica e, junto ao trabalho teórico, elaboro também um livro de artista que burila, na minha produção autoral como fotógrafa, a relação entre imagem e palavra para compor narrativas. O livro, elaborado ao longo do segundo ano da pesquisa, é apresentado junto ao texto da dissertação, como material avulso e complementar da imersão nos eixos da pesquisa.

Todos são felizes nas fotografias é um livro de artista que articula fotografias de um álbum da década de 1940 – parte do meu acervo pessoal de fotografias de anônimos encontradas em sacos de lixo, feiras de antiguidades, mercados de pulgas e vendas particulares – a frases comumente ouvidas por mulheres em relacionamentos abusivos. A seleção de fotografias que trazem, quase sempre, mulheres em poses encenadas e com sorrisos estampados no rosto, contesta o que a imagem pode recobrir de avesso à felicidade que ela própria retrata. Provocada pelas camadas narrativas que uma mesma imagem pode abrigar em sua superfície, fricciono os sentidos dos dois sistemas simbólicos para elaborar uma narrativa descontinuada e conflitante, que reflete os modos de fazer e as categorias que investigo na pesquisa acadêmica.

2 QUANTAS SÃO SOPHIE CALLE

FIGURA 4 – Narrativa *O retrato*, da obra *Histórias Reais*.



FONTE: CALLE, 2009, p. 6-7.

Eu tinha nove anos. Mexendo na correspondência de minha mãe, encontrei uma carta endereçada a ela que começava assim: “Querida, espero que você esteja pensando seriamente em colocar nossa Sophie num internato...” A carta era assinada por um amigo de minha mãe. Cheguei à conclusão de que ele era meu verdadeiro pai. Quando ele vinha nos visitar, eu me sentava no seu colo e olhava bem nos seus olhos, esperando uma confissão. Diante da sua indiferença e do seu mutismo eu acabava tendo minhas dúvidas. Então, ia reler a carta roubada. Eu a tinha escondido atrás do quadro da sala de jantar, uma pintura da escola flamenga do final do século XV intitulada *Luce de Montfort* que representava o busto de uma jovem mulher num corpete cor-de-rosa, com o perfil ligeiramente voltado para a esquerda, o olhar frontal, e o rosto emoldurado por uma touca branca engomada. (CALLE, 2009, p. 7)

2.1 Repetição e novidade

Sophie Calle inicia suas *Histórias Reais* nos contando de uma carta endereçada à mãe que a artista, com então nove anos, escondeu atrás de um quadro da casa, e de como a correspondência a fez pensar sobre quem seria seu verdadeiro pai. A fotografia que se imbrica às palavras registra o quadro *Luce de Montfort*: na parede branca, uma mulher nos encara e parece guardar o segredo de Calle, nos intimidando com seu olhar frontal. Na margem inferior da fotografia, um interruptor quase nos incomoda a visão, cortado pelo enquadramento da imagem, lembrando-nos que não há, nesta obra, necessariamente a preocupação formal com pontos, linhas e demais elementos clássicos de composição fotográfica. Enquanto no texto temos a descrição das cores do quadro, a fotografia que nos chega está em preto e branco. Os pormenores descritivos da pintura eleitos por Calle para compor a história vão além do que podemos esperar de uma criança de nove anos, que provavelmente não saberia, por exemplo, a que período histórico o quadro pertence.

Com esta primeira narrativa, Calle parece indicar, já no início da obra, que precisamos seguir suas pistas e nos deixar guiar pelas suas interpretações dos fatos muito mais que pela objetividade dos relatos. O conteúdo da carta não importa tanto – apenas o início do texto nos é dado –, o rosto do homem que poderia ser seu pai ou qualquer marca da sua existência não parecem relevantes: só *Luce de Montfort*, na parede branca, nos encara, marcando o esconderijo do segredo de Calle – ao invés de efetivamente *revelar* algo.

Escolher a parede branca e a pintura como elementos fotográficos da narrativa ao invés de qualquer indício de quem é este “amigo de sua mãe”, ou qualquer comprovação da existência da correspondência encontrada caminha para a assunção de que as interpretações da menina de nove anos acerca do fato, a própria eleição desta experiência para compor um conjunto de relatos autobiográficos são mais importantes que o fato em si – ou que os dados da realidade que poderiam endossar a história. Em certa medida, é a isto que Sophie Calle, nesta obra, nos convida: a afrouxar o laço que nos atém à fidedignidade dos relatos e, nessa medida, tomar as histórias como pertencentes ao bojo de experiências reais da artista, ainda que algumas delas nos pareçam pouco críveis, como um estrangulamento “previsto” por uma fotografia *polaroid* ou o crescimento “milagroso” de seus seios na juventude.

Em *O retrato*, Calle não trabalha pela dissolução da dúvida – a do leitor ou a dela própria, quando criança – acerca de quem é seu verdadeiro pai. À autora pertencem as vivências, ordenadas pelo fluxo não linear da rememoração, e cabe a ela compilar e afirmar como

autobiográficas as experiências sexuais, a prática de roubos na infância, as decepções amorosas e mesmo algumas performances.

Temas da intimidade que, ao passo da memória, seus metamorfoseamentos e jogos ficcionais, são narrados em uma sequência que não segue necessariamente a cronologia dos acontecimentos – o que o leitor comprova por meio de marcadores textuais como datas, idades e referências a outros personagens. Este excesso de referências à realidade parece uma tentativa de garantir a verdade dos relatos, endossando ainda mais o título da obra. Veracidade, no entanto, confrontada pelo próprio desenrolar das narrativas – listas minuciosas, histórias ditas “milagrosas”, mistérios nunca decifrados, segredos vergonhosos, relações peculiares com homens em contextos diversos –, que não esgotam as experiências, mas se estruturam sobre as constantes reelaborações narrativas das experiências da narradora (e personagem).

Filha de Robert Calle, oncologista de formação e colecionador de livros e obras de arte, e de Monique Findler, crítica literária, a produção artística de Sophie Calle emerge no fim da década de 1970. Profundamente influenciada pela arte conceitual deste período, pelo acervo de seu pai e pelas mudanças ocorridas no cenário artístico com os ready-mades de Duchamp, a arte conceitual, o surrealismo, o dadaísmo e o situacionismo, se dedicava a fotografar anônimos no início de sua carreira. Disposta a se familiarizar novamente com sua cidade natal após uma viagem de alguns anos, Calle registrava o cotidiano parisiense em fotografia e texto verbal, seguia estranhos, tomava nota de suas ações durante esta extensa observação. Como resultado destas peregrinações, *Filatures parisiennes* é a exposição que inaugura a carreira da artista, em 1978.

Em seguida, Calle exhibe na XI Bienal de Paris a obra *Les Dormeurs*, em que convida pessoas para dormirem em sua cama, serem entrevistadas por ela e, durante o sono, fotografadas: “Pedi às pessoas que me dessem algumas horas de seu sono. Que dormissem em minha cama. Que se deixassem fotografar, observar. Que respondessem a algumas perguntas. Eu ofereci a cada um uma estadia de oito horas”⁶(CALLE, 1979). Já nesta obra, a eleição da intimidade e do comum como tema – deslocados do cotidiano e ganhando um status quase fantástico em obras posteriores – se evidencia. Aqui, também, já se mostra o gosto pelo jogo, pela repetição de procedimentos e elaboração de rituais como fios condutores de seu trabalho. *Les Dormeurs*, como a maioria de suas obras, é apresentada ao público em formato expositivo e, posteriormente, em livro (FIG 5):

Figura 5 – Parte da obra *Les Dormeurs*, de Sophie Calle.

⁶“J’ai demandé à des gens de m’accorder quelques heures de leur sommeil. De venir dormir dans mon lit. De s’y laisser photographier, regarder. De répondre à quelques questions. J’ai proposé à chacun un séjour de huit heures.” (CALLE, https://www.perrotin.com/fr/artists/Sophie_Calle/1/les-dormeurs/7366).



FONTE: Calle (2018)

Arte em favor da ideia, preterimento do objeto artístico como produto em favor dos conceitos envolvidos na obra, assunção da linguagem verbal como parte indissociável do processo artísticos, experiências editoriais inovadoras, como a publicação *Vinte e seis postos de gasolina*, de Ed Ruscha, contribuíram incisivamente para a construção da poética de Sophie Calle. A fotografia, na arte conceitual efervescente na década de 1960, fulgura como operadora de registro do processo artístico, como documento, como catalogação do cotidiano e como parte indissociável do todo da obra, equivalente à palavra, ao desenho e às demais linguagens. É neste sentido que Annateresa Fabris, sobre a fotografia na arte conceitual, discorre que

Graças a um conjunto de fatores, dentre os quais a leveza e a frágil consistência material, o menor investimento manual requerido, o déficit de legitimidade artística, a fotografia satisfaz um fenômeno fundamental do fim dos anos 1960: o declínio do objeto em favor das atitudes e dos processos. (FABRIS, 2008, p. 21)

A fotografia é usada pelos artistas conceituais porque se distanciava ao máximo, à época, dos valores pictóricos cristalizados que criticavam. A diferença cede à repetição, a aura

do objeto artístico é questionada e os fazeres da arte se aproximam dos fazeres até então alheios ao processo do artista, como no uso da máquina de xerox, por exemplo, que impulsionou a distribuição de fotolivros e livros de artista com pequenas tiragens e a maior circulação das obras. A fotografia alia-se a mapas, textos, esquemas, cadernos de anotações para se orientar em favor do conceito e se distanciar da dicotomia que cindia a arte e a vida cotidiana.

Vinte e seis postos de gasolina (RUSCHA, 1963) é considerado um marco para o que se convencionou chamar fotolivro. Inaugura um novo procedimento editorial ao apresentar ao leitor exatamente o que diz o título: vinte e seis fotografias de postos de gasolina nas estradas de Los Angeles ao Texas. As imagens não celebram grandes feitos americanos, não se ocupam das pessoas; registram o vazio dos espaços, abandonam o rebuscamento formal da composição fotográfica nos aproximando de locais “fantasmas”, desabitados e isolados ao longo das estradas que Ruscha percorreu. Há, na obra, a série se sobrepondo à imagem única, coordenada às questões da arte conceitual:

No livro, Ruscha trabalha com a ideia de série, elemento central na poética, e utiliza a fotografia por ser um meio desprovido de conotações “estéticas”. A preferência de Ruscha pela série responde a uma das principais características da arte conceitual: o desinteresse pela matéria é paralelo à concepção da obra como processo, como um conjunto de “momentos” em que há um desenvolvimento do pensamento em fases, todas importantes na elaboração de uma ideia ou de um tema de pesquisa. (FABRIS, 2008, p. 25)

Do mesmo modo, em *Histórias Reais*, as narrativas eleitas por Calle e as fotografias usadas para compor as histórias se dedicam ao ordinário da experiência, ao trivial do cotidiano – ora tratado como banalidade, ora dando a ver o extraordinário – e se distanciam dos aspectos formais da composição fotográfica. Algumas das imagens dão a sensação de terem sido captadas ao longo da vida da artista, no decorrer das experiências, e só agora ordenadas para compor uma obra de arte.

Na obra de Calle, embora as narrativas funcionem de modo “independente”, todas elas existindo sem relação expressa de sentido com as demais, podemos encarar a totalidade do livro como uma série de narrativas autobiográficas e, do mesmo modo que Fabris se refere à obra de Ruscha, vislumbramos esta sequência de momentos, ordenados em um conjunto e oferecidos como partes de um mesmo tema: as experiências pessoais de Sophie Calle, com fotografias e palavras se equivalendo para compor suas significações. Os títulos das histórias tendem – como caso do livro de Ruscha – a se aproximar bastante do teor das fotografias: *O retrato* traz a fotografia de uma pintura do busto de uma jovem, *O sapato vermelho* apresenta a fotografia de um pé esquerdo de sapato vermelho (uma das poucas páginas coloridas do livro), *O nariz* mostra Calle de perfil – o nariz apontando para as palavras – e de olhos fechados, *O*

roupão tem a imagem deste exato objeto, pendurado em uma parede – e são muitas outras as correspondências, ao longo do livro.

A produção do *Oulipo*, grupo literário francês da década de 1960, caracterizado pela forte influência da matemática e pela criação de restrições para orientar o processo de escrita (*as contraintes*), também apresenta pontos de contato com a poética de Calle. As restrições auto impostas pelos autores podiam operar pela própria linguagem – como no uso de figuras de linguagem ou no apagamento de determinadas letras do romance –, podiam se ligar a questões matemáticas – como a análise combinatória – ou ainda às regras de tarô, como no caso do romance de Ítalo Calvino, *O castelo dos destinos cruzados*. As regras rígidas, para este grupo formado na década de sessenta, eram possibilidade de domínio sobre o processo de criação e valorização das formas textuais.

Se nos aproximamos da poética de Sophie Calle pela via das *Histórias Reais*, marcada por regras rígidas ordenadas em rituais e norteadoras de todo o processo criativo da artista, encontramos a restrição pela auto imposição de normas das mais variadas – desde as mais arbitrárias, como o envio de uma cama a um estranho para que ele enfrentasse um luto amoroso (*Viagem à Califórnia*) até as mais bem demarcadas, como o gesto de fotografar uma estante com todos os presentes de aniversário, a cada ano, junto à resolução de convidar sempre o número de pessoas correspondente à sua idade com a inclusão de um desconhecido na lista (*Ritual de aniversário*, 1981). A restrição advinda das normas bem marcadas, para Calle assim como para o *Oulipo*, funciona como propulsora do processo criativo, ordenando o fazer poético-criativo e expandindo as possibilidades de uso dos textos visual e verbal e da própria autobiografia.

A obediência ao jogo de tarô também aparece na poética da artista que, em 2008, na obra *Où et quando?*, pede à vidente Maud Kristen que preveja seu futuro e vai ao encontro dele para antecipá-lo. Para tal, viaja pelas cidades que estavam previstas nas cartas e faz consultas à vidente para que ela oriente seu próximo passo. A obra é dividida em dois momentos, um para cada cidade visitada, Berck e Lourdes – esta última conhecida pelas suas mais de setenta cavernas milagrosas.

Aponto ainda a escolha da artista pelo título *La disparition* para uma obra de 2000, em que a artista “ocupa” os lugares vazios deixados por obras de arte retiradas das paredes de museus com textos que descrevem as peças ausentes. Este é o mesmo título de um dos romances mais representativos de Georges Perec – um dos membros do *Oulipo* –, de 1969, marcado pelo apagamento da letra e (a mais utilizada no idioma francês) de todas as páginas do romance. Esta obra de Perec também pode ser posta em relação à obra *Doleur Exquise* (2003), em que Calle

apresenta a fotografia de um telefone – que vai ficando mais clara a cada página do livro – junto a relatos de grandes dores atravessadas por anônimos, coletados pela artista para dirimir a própria dor pelo rompimento de um relacionamento amoroso. Neste caso, é o apagamento como força estrutural a marca comum das duas obras de Calle e do livro de Perec.

Calle, em suas produções, se avizinha também ao fotorromance – em *Histórias Reais*, percebemos as mesmas características de escrita literária na articulação narrativa com fotografias. Em contrapartida, o livro como suporte concorre, na grande maioria de suas obras, com o formato de exposição, confrontando a supremacia de um em relação ao outro, modificando a ordenação das obras para a leitura em seus diferentes suportes. Cécile Camart, quando trata das estratégias editoriais de Calle, salienta que “Em Calle, a passagem da sala de exposição ao livro do livro ao objeto pode ser concebida como uma outra experiência da temporalidade da narrativização” (CAMART, 2015, p. 127). Em decorrência do fato de que os públicos leitor e visitante das exposições não necessariamente coincidem, cada formato de apresentação abarca uma possibilidade específica de ordenação das narrativas. Camart situa, ainda, a produção de Calle contemporânea às mudanças nas produções editoriais francesas no início da década de 1980, quando os elementos do imaginário popular – com o fotorromance – a mistura entre literatura e fotografia e, mais tarde, a inserção de elementos de coleção, dos scrapbooks e das *very short stories* povoaram as edições dos livros de fotografia, o que se estende para as produções de fotolivros contemporâneos.

Fotolivro, livro de artista, livro-objeto: muitas são as tentativas de categorização das obras em que o livro é o suporte eleito. Conceituado por Júlio Plaza (1982) como uma “sequência de momentos”, o livro é um volume no espaço que apresenta, via de regra, também um recorte temporal. A sequência de páginas, a necessidade do gesto de folhear, a contenção física que o próprio objeto propõe corroboram para pensarmos o livro como obra em que as especificidades tanto do suporte quanto dos sistemas simbólicos e da postura do leitor concorrem para a construção dos sentidos.

Os chamados livros de artista afastam-se da dicotomia continente/conteúdo e operam de modo a aproximar significantes e significados no trabalho conjunto entre sistemas simbólicos. Remontam a obras como os *Cadernos*, de Leonardo da Vinci, de meados do século XV e XVI, e tem predecessores como os *livres de peintres*, cadernos de pintura dos anos de 1890, sendo praticamente impossível remontar sua origem (VENEROSO, 2012). Eles nos questionam, ao mesmo tempo, sobre a lógica de produção em massa, sobre o estatuto da obra de arte e sobre a relação entre as linguagens da arte. Dialogam, pelo próprio estatuto do livro, com a reprodutibilidade técnica apontada por Walter Benjamin (1939), no sentido de que a

tipografia e a imprensa constituíram primárias formas de reprodução em larga escala, além de que a própria produção do livro de artista para circulação fora dos espaços de arte como galerias e museus corrobora para o aumento maciço do público fruidor da obra, o que modifica as relações de produção da obra de arte, não mais encarada como obra única, desejosa de atingir as massas. Em consequência, o objeto artístico apresenta-se hoje transformado, tornando difícil a delimitação de sua artisticidade pelas rupturas nas coordenadas usuais de identificação; criando novas molduras e confundido com seu meio, o objeto chega a ser definido por sua forma de apresentação: vídeo-arte, *mail-art*, holograma, *computer-art*.

Longe de querer circunscrever as obras de arte cujo suporte eleito é o livro em categorias expressas, a esta pesquisa interessa pensar *Histórias Reais* como obra: atravessada por seu suporte e pelas linguagens que dialogam em sua superfície, configurando um recorte espacial e temporal, bebendo das influências da arte conceitual e contemporânea e da difusão massificada das artes após o período industrial, mas também afinada às produções de fotolivros e livros de artista, e às tendências editoriais do tempo social em que as obras se inserem.

A possibilidade de reprodução com vias à distribuição e à saída dos espaços institucionalizados de arte, a aproximação entre linguagens distintas e a mistura de materialidades, bem como o uso de elementos do cotidiano são pontos de aproximação entre *Histórias Reais* e as transformações editoriais impulsionadas pelo fotolivro de Ruscha e pela arte conceitual. Estes aspectos se imbricam na obra de Calle, em consonância com as questões artísticas – e, portanto, estéticas e políticas – que desembocam no que conhecemos hoje como arte contemporânea.

Seja como diário íntimo, seja como compilação de obras anteriores, deslocadas e misturadas, algumas características da poética de Calle ganham volume: a autobiografia como espaço também ficcional, o uso de procedimentos e rituais que norteiam vida e obra da artista, a mistura entre palavra e imagem para construção de narrativas e a escolha do fotolivro como suporte para as obras.

É pertinente considerar, já de início, como esta repetição de narrativas, que se fragmentam e se remodelam em obras diferentes, e que promovem constante releitura e revisão da poética da artista, acaba por promover no leitor/espectador a sensação ainda mais forte de que as histórias são, de fato, reais – como podemos duvidar de ações registradas em vídeo e fotografia, expostas anteriormente e/ou extraídas de outras publicações, se algumas delas realmente aconteceram (no caso das performances, por exemplo)? Em outro ponto, como acreditar completamente em histórias que contam de milagres ou previsões de futuro, e que colocam as performances e os fragmentos das obras anteriores em horizontalidade a elas?

A repetição, em Calle, anula a ideia de original. É excesso, jogo com a memória e com a narrativa, que acontece novamente a cada vez que a experiência é contada. Eis o paradoxo em que a obra de Calle se insere: como na mimesis benjaminiana, a repetição não é mera repetição do gesto de origem, é também a novidade da produção de sentido. A insistência da artista em contar a mesma história (e a mesma obra, no caso das performances narradas neste livro), reforça também a veracidade destes fragmentos ditos autobiográficos – afinal, contar várias vezes o mesmo fato, ainda que com diferentes nuances é, pela familiaridade advinda do ato de repetir, conferi-lo tom de verdade (o ditado popular “uma mentira contada mil vezes torna-se verdade” parece-me adequado para exemplificar este reforço de veracidade operado por Calle).

Aqui, a repetição é tratada como atuação do que foi esquecido. O que é repetido não é reproduzido como lembrança; acontecendo no agora, é atuado pelo sujeito como ação impregnada da reminiscência do passado (FREUD, 1980). Repetir é atuar, performar no agora este passado. Difere de recordar: enquanto o primeiro atualiza o que não pode ser lembrado, o segundo se afina mais à lembrança. Dito de outro modo: todos nós, sujeitos de linguagem, temos em nossa história mecanismos de recalque de situações diversas, formas de esquecer algumas experiências para nos defendermos inconscientemente de sentimentos desagradáveis. Aquilo que não podemos lembrar, mas que possui relevância na forma como percebemos o mundo e como elaboramos nossas emoções, tende a retornar várias vezes em nossa fala, em nossas ações e afetações. É isto o que a repetição faz: ela atualiza o que nos falta, o que tentamos esconder de nós e retomamos em nossos fazeres e dizeres.

Talvez por isto Calle peça à sua mãe que contrate um detetive para segui-la, de certa forma repetindo o ato de ser seguida (ou acreditar ser seguida) por um policial quando criança. Talvez por tirar repetidamente a roupa quando criança, no elevador do prédio em que morava (uma atitude, no mínimo, atípica para uma menina de 6 anos), é que mais tarde se dedica a *strip-teases* em um parque de diversões no bairro em que seus avós moravam.

Para Lacan (ALMEIDA e ATALLAH, 2008), a repetição é esta atualização do recalado em todo sujeito, uma operação que só existe porque tem uma porção de novidade: a repetição é um movimento de forças do agora, enquanto que a recordação é um esforço orientado para o passado. Por ser atravessada pelo agora, ela pressupõe uma porção de novidade a cada retomada. Aquele que repete, não recorda, atua; a repetição tem como força motriz o furo da linguagem, o espaço aberto do indizível, que visa a trazer à fala o não-representável e, por isso, sempre comporta o novo, porque volta revestido de outros signos, atuais.

Relevo, ainda, a relação entre a repetição e o apagamento de um original, que se perde em meio a sucessivas atualizações. Repetir é a possibilidade de mudar aspectos da própria história, atravessada pelas forças e subjetividades do sujeito que conta hoje, novamente, um fato passado. No caso das narrativas de Calle em *Histórias Reais*, a originalidade do fato – o que originariamente ocorreu, se ocorreu – não é para onde a atenção se orienta. Contar de novo uma mesma história – que se torna outra, se remodela em distintos suportes, se mistura a outras linhas de força e retorna modificada, diversas vezes – e, assim, atuar sobre ela, é a operação que aqui interessa.

Ao misturar fragmentos de obras anteriores, a artista relê sua própria produção, deslocando e reconfigurando sentidos, o que parece apontar que, no caso dela, não se trata de uma arte que imita ou traduz a vida, mas de uma vida que é orientada, rememorada e ordenada pela arte, sendo difusas as separações entre as instâncias arte e vida. *Histórias Reais*, por si só, funciona como grande ritual de rememoração, formado por rituais cotidianos descritos nas narrativas que giram em torno de situações de ausência – tema que perpassa toda a produção da artista. Esta rememoração, no entanto, extrapola as experiências pessoais de Calle, que se confundem e abrangem obras anteriores, o que remodela seus sentidos e nos lembra dos papéis que a artista assume em suas obras: narradora, autora, performer e personagem.

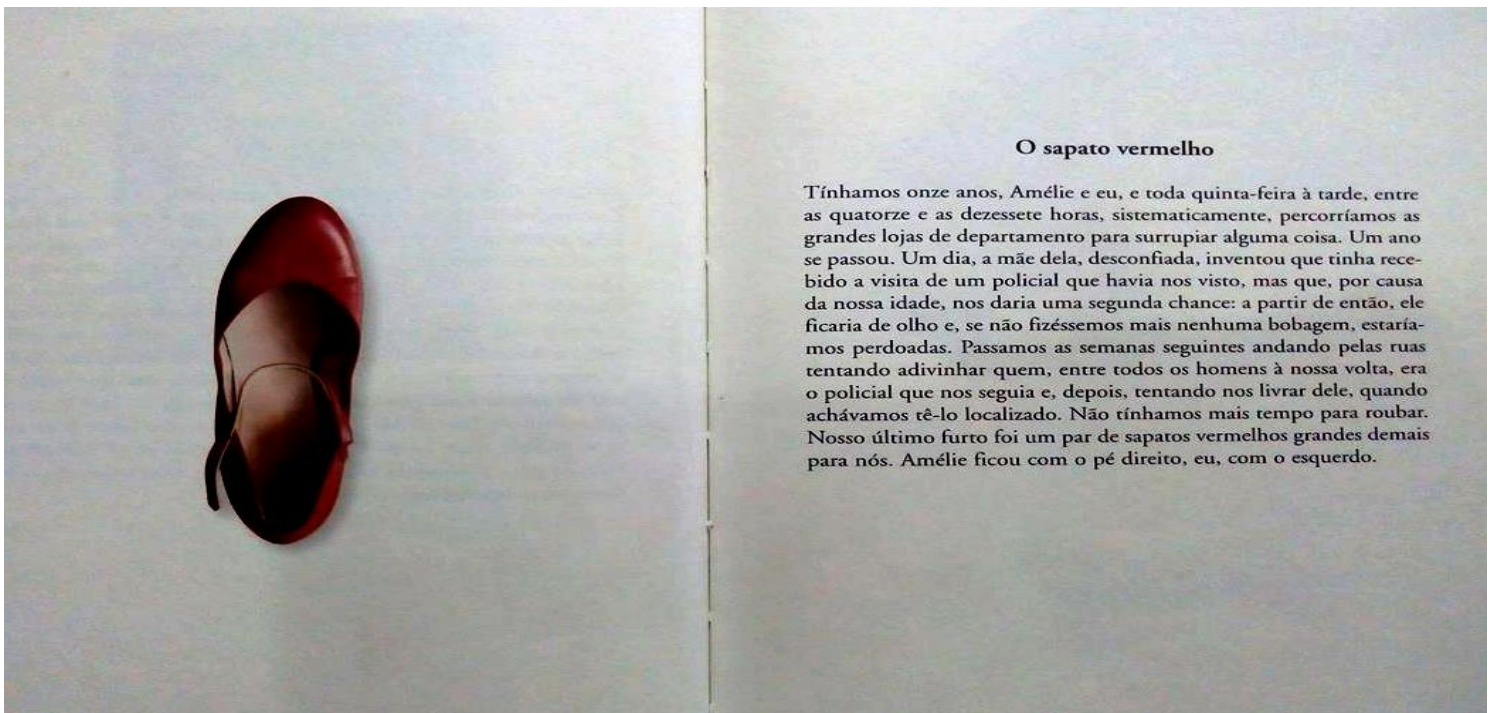
Há, no gesto de repetição de Calle, uma crítica ao sempre novo da obra de arte, do artista como aquele que cria realidades, universos. Repetir as mesmas histórias em obras distintas, repetir procedimentos de apresentação da obra em um livro e insistir na circulação da obra em suportes distintos – livro, exposição – é, de certo modo, caminhar na contramão da produção artística submetida à lógica capitalista de mercado. Além disto, há o abandono da importância do original, o questionamento sobre a obra única e singular, sobre a sacralização da obra artística – e se pensarmos na constante repetição de histórias cotidianas, a sacralização, por extensão, dos temas da arte, o que Jacques Rancière (2005) aborda largamente em suas considerações sobre a revolução estética das artes.

A repetição é carregada de intencionalidade, é marcada pela impossibilidade – dado que é impossível repetir com exata fidelidade ao original e que toda repetição é o retorno de algo, mas de algo sempre diverso. É também operação fundamental no processo de criação artística – considerando a produção do gesto que pode ser repetido para depois da obra. Sob a mira das histórias de Calle, a repetição pode suscitar algumas interrogações: em qual suporte a obra foi primeiro exibida? A narrativa que se apresenta é fragmento de uma obra anterior ou uma história “nova”? Há alguma mudança no formato de apresentação ou mesmo na construção linguística e semântica da narrativa? Estas e outras questões me parecem apontar para uma

espiral tautológica que não desejo adentrar. Se a repetição promove o retorno de algo que é sempre novo, é no agora da obra de arte e de sua leitura que ordeno a experiência teórica acerca das *Histórias Reais*.

2.2 Calle xamã de si

FIGURA 6 – Narrativa *O sapato vermelho*, de *Histórias Reais*.



FONTE: CALLE, 2009, p. 8-9

Tínhamos onze anos, Amélie e eu, e toda quinta-feira à tarde, entre as quatorze e as dezessete horas, sistematicamente, percorríamos as grandes lojas de departamento para surrupiar alguma coisa. Um ano se passou. Um dia, a mãe dela, desconfiada, inventou que tinha recebido a visita de um policial que havia nos visto, mas que, por causa da nossa idade, nos daria uma segunda chance: a partir de então, ele ficaria de olho e, se não fizéssemos mais nenhuma bobagem, estaríamos perdoadas. Passamos as semanas seguintes andando pelas ruas tentando adivinhar quem, entre todos os homens à nossa volta, era o policial que nos seguia e, depois, tentando nos livrar dele, quando achávamos tê-lo localizado. Não tínhamos mais tempo para roubar. Nosso último furto foi um par de sapatos vermelhos grandes demais para nós. Amélie ficou com o pé direito, eu, com o esquerdo. (CALLE, 2009, p. 9)

Já aos onze anos, conta-nos Sophie Calle, a repetição de procedimentos – organizados em rituais – e a quase obsessiva perseguição ao outro – anônimo ou não – é tema caro à sua vida e, conseqüentemente, se espalha por sua obra artística. Guardar, quando criança, um pé direito sapato roubado, que de nada serve efetivamente, é como guardar um amuleto, um

elemento que ganha *status* mágico, um souvenir que demarca o fim de um período – de roubos com a amiga Amélie. As ações da vida de Calle quando criança foram, em certa medida, ordenadas para que se repetissem por um ano, em uma rotina rígida para meninas de onze anos – “toda quinta-feira à tarde, entre as quatorze e as dezessete horas, sistematicamente” (CALLE, 2009, p. 9).

Este apego aos rituais e aos objetos como demarcadores de experiências atravessa as *Histórias Reais*. A artista se propõe, por exemplo, a construir uma sepultura de mármore e colocá-la em uma arena de Sevilla, para homenagear um toureiro morto com o coração “aberto em dois como um livro” (CALLE, 2009, p. 49). Conta Calle, em *Toreiro*, que esta foi a forma de materializar o seu luto, considerando que o homem havia sido cremado e que ela não havia comparecido ao funeral. Há ainda fotografias que predizem o futuro (*O pescoço*) e objetos que são eleitos pela artista como marcos – o último guia de tv recebido pela avó recém falecida ou as páginas do diário de duas irmãs mortas que Calle sequer conheceu, ou ainda *O lençol*, enviado ao amigo Hervé, gravemente doente – e falecido seis dias depois de Calle partir em viagem com Greg Shepard para filmar *No sex last night* (1996). *O presente* narra, nas páginas 44 e 45, uma viagem de despedida na qual seu namorado contou-lhe “um segredo terrível, uma história que havia atormentado a sua vida” (CALLE, 2009, p. 45), como presente para dirimir sua dor em terminar o namoro, e que representaria, então, a maior prova de intimidade entre os dois (CALLE, 2009).

Narrações catárticas também marcam a obra: são duas experiências de quase morte – em *O pescoço* e *O salto agulha* –, mortes (de familiares, animais de estimação e pessoas desconhecidas), encontros amorosos com homens diversos e presentes que demarcam experiências de transição. Os rituais realizam-se no sentido de ordenar a vida (e a poética) da artista. Tanto para restaurar e conformar passados – traumas da infância e adolescência, nuances de seu relacionamento familiares – como enquanto transição, passagem de um estado (físico ou emocional) a outro:

El rito o ritual es un conjunto de actos formalizados, expresivos, portadores de una dimensión simbólica. El rito se caracteriza por una configuración espacio-temporal específica, por el recurso a una serie de objetos, por unos sistemas de comportamiento y de lenguaje específicos, y por unos signos emblemáticos, cuyo sentido codificado constituye uno de los bienes comunes de un grupo (SEGALEN, 2005, p. 30).

A definição de Martine Segalen leva em conta alguns aspectos que são comuns à obra de Calle: as ações rituais da artista, tanto na vida cotidiana – nos conta em *O sapato vermelho* – como em seus processos artísticos⁶ são ordenadas e muitas vezes registradas em texto e fotografia; os objetos têm valor simbólico bem demarcado – como no uso dos vestidos de noiva ou na escolha de quais pertences alheios irá guardar.

Muitos dos rituais de Calle são, entretanto, solitários, ou se realizam com a participação de apenas um parceiro. É o caso de uma das narrativas do conjunto de dez histórias de *O marido*: em *O divórcio*, conta que ela e o ex-marido tinham um ritual secreto durante seu casamento, em que ela lhe desabotoava as calças, segurava seu pênis e o fazia urinar. Quando os dois se separaram, a artista sugeriu ao ex-marido que repetissem a prática uma última vez, diante da câmera fotográfica, antes de assinar o divórcio (CALLE, 2009). A repetição do gesto foi, assim, determinante para a transição da separação do casal. O ritual é, em Calle, conjunto de gestos que buscam reestruturar situações de caos, é passagem e preparação para um novo momento, gesto agregador e catártico.

Os rituais, assim, demarcam passagem e são passagem, designam mudança e duplicação (NESPOLI, 2004). Mudança porque regem transições – a festa de debutante, o casamento, os batismos, as comemorações de aniversário, de ano novo, as celebrações e os ritos religiosos de modo geral – e duplicação porque acontecem no espaço de dobra, no contato entre este mundo e outro – dos espíritos, dos deuses, da natureza – entre o passado e o devir, entre os vivos e os mortos, entre os estados físicos e emocionais anteriores e posteriores ao ritual, que se orienta da realidade cotidiana para o futuro. O caráter liminar dos rituais permite a negociação e a suplementação de sentidos em relação aos objetos e seus usos, corroborando novas possibilidades de significação para os mesmos elementos, metamorfoseados durante e após as experiências ritualísticas.

Pensemos em um ritual mágico, por exemplo, que conta, na grande maioria das vezes, com objetos da ordem do cotidiano, modificados em seus usos e sentidos: pigmentos podem ornamentar o corpo dos participantes como parte indispensável do processo, pedras podem definir círculos mágicos, mechas de cabelo representam ou invocam sujeitos, água e alimentos são “abençoados” para nutrir e proteger corpo e espírito. Rituais acontecem em

⁶Em *Rituel d'anniversaire* (1981), por exemplo, Sophie Calle convida para sua festa de aniversário a quantidade de pessoas correspondente à idade festejada, com a inclusão de um convidado surpresa; guarda todos os presentes em uma estante de vidro e fotografa todos, sem abri-los.

espaços do mundo real, mas que se divisam temporariamente deste mesmo mundo (SEGALEN, 2005), considerando que quando é findo o ritual, a mesa volta a ser lugar de refeições, a floresta ou o bosque se tornam novamente lugar de passagem e de contemplação, a igreja precisa ser esvaziada e limpa para dar lugar a fieis que não necessariamente participaram do ritual – seja ele a missa, o batismo, a comunhão – mas que usam aquele lugar como ponto de descanso, de passagem, de turismo.

O ritual restaura: os sacrifícios garantem a boa colheita e o apaziguamento dos deuses, pular as sete ondas garante sorte no ano que se inicia, contar a mesma história várias vezes dirime a dor. É também agregador e fortalecedor de um comum, de uma comunidade partícipe – Calle se sente mais próxima da avó ao remexer suas revistas e eleger o guia televisivo que se tornará memória, aproxima-se e estabelece novos espaços de partilha com os homens para quem usou seus vestidos de noiva.

É o ritual também que atualiza a cultura e a experiência: o material simbólico cultural é renegociado, reordenado, repetido, transformado e mantido pela comunidade que atua ritualisticamente. É lugar de trânsito, borda, travessia; é também, uma forma de manter a memória da comunidade: as crenças, as regras são negociadas e presentificadas no corpo e na fala dos partícipes do ritual. Por meio dele a cultura e a memória se afirmam e se mantêm, os saberes são reforçados no presente (DAMATTA, 2000).

Quem conduz os rituais são os sujeitos de borda, seres de fronteira: xamãs, padres, santos, pessoas capazes de transitar entre mundos e estabelecer contatos com o mundo espiritual. Em *Histórias Reais* é Calle quem elabora e realiza os rituais, quem os atualiza quando rememora, quando nos conta repetidas vezes, em distintos suportes, a mesma experiência dita pessoal. É ela quem apazigua seu passado e suas construções míticas acerca de si e do outro, é ela quem demarca quando os rituais serão realizados e a que eles se pretendem, quais objetos são “sagrados” e quais experiências serão repetidas, ritualizadas. Tornar um objeto sagrado é dar a ele uma disposição de realidade distinta da realidade corrente, implicá-lo nessa manifestação de algo que é de “outra ordem”: o objeto não é, ele próprio, efetivamente sagrado, mas por meio dele algo que “já não é ele” se revela (ELIADE, 2001). “Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente” (ELIADE, 2001, p. 13).

Nas histórias de Calle, um sapato não é *apenas* ele, mas é também a marca de um período, a chave ativadora das aventuras com a amiga de infância, um fragmento de memória e uma suposta prova de veracidade. As experiências relatadas, por influência da suspensão que o ritual opera, acabam por ganhar um status de sagradas: as ações já não são elas mesmas, mas

também são sacramentos, momentos de comunhão com algo que está para além da realidade corrente, parte de um espaço que apresenta quebras, que não é homogêneo, mas que se distende em camadas que orientam a compreensão do mundo (ELIADE, 2001).

O ritual de rememoração, ficcionalização e narração de Calle evoca o passado – esta instância mutante e instável por si só – e, ao mesmo tempo, atualiza-o nas narrativas do presente das *Histórias Reais*, neste espaço intermediário de restauro. Existe um caráter de liminaridade no ritual (NESPOLI, 2004): ele não está destacado do cotidiano, mas se coloca no entre, na transição entre o passado e o futuro – e suas estruturas organizadoras, marcando o ritual enquanto fluxo. Subverte, de certo modo, a estrutura anterior trazendo novas possibilidades de subjetivação. Na liminaridade, os símbolos tornam-se ambíguos, expressando dados paradoxais e estados amorfos. Ocorre uma multiplicação do material simbólico, que se conecta numa rede composta por diferentes estratos de sensação corporal: ação, sentimento, afeto, pensamento. Pela própria natureza desta multiplicação, cada objeto ou símbolo pode potencialmente se transformar em qualquer outra coisa, e cada nova coisa surgida poderá, infinitamente, se desdobrar em outras tantas coisas possíveis (NÉSPOLI, 2004, p. 21). O ritual reformula signos que se avolumam enquanto elementos de comunicação entre este mundo e outro, entre o eu e o outro, entre o antes, o agora e o depois, sempre polifônico, produtor de subjetividades.

Calle lança mão, em suas experiências, de objetos ritualísticos bem demarcados culturalmente, como os vestidos de noiva: *Casamento de sonho* conta da realização frustrada do casamento civil da artista em um aeroporto – a cerimônia foi impedida pela justiça –, e de sua decisão de acompanhar o noivo usando, ainda assim, um vestido vermelho com longa cauda. Já *O vestido de noiva* relata a ocasião em que Calle leva o objeto para usá-lo durante sua primeira noite com um homem a quem ela admirava há muito tempo (FIG. 7).

FIGURA 7 – Fotografias das narrativas *O vestido de noiva* e *Casamento de sonho*.



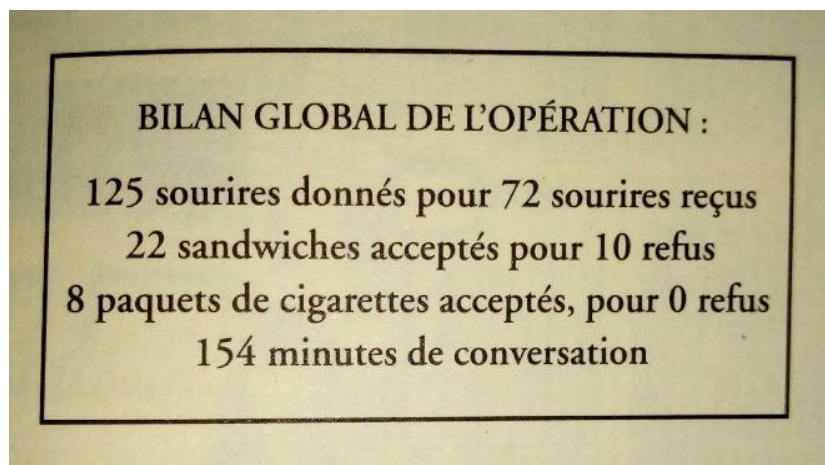
FONTE: CALLE, 2009, p. 28-76.

Esta relação entre elementos rituais e arte contemporânea se reflete na performance, linguagem artística que se aproxima, para Néspoli (2004), também da liturgia:

no processo de criação produz-se uma operação existencial e autorreferencial que aproxima o performer contemporâneo dos xamãs das sociedades arcaicas: a performance artística produz transportações subjetivas que transformam o sentido de realidade. Metamorfoseando e transportando-se para outros mundos o xamã atualiza suas relações com os espíritos, ou seja, com os seres diferentes, o que garante para a aldeia a operação de um princípio que regula as alteridades. Na performance artística contemporânea, tais passagens se fazem na incorporação de subjetividades e entidades, e na transmutação dos signos operada pelo performer. A performance artística assim como os rituais religiosos atualiza o universo de experiências dos atuantes através da manipulação do corpo e dos elementos estéticos e simbólicos. O ritual atua processualmente na criação de novos vetores de subjetivação, pois sua função é conduzir o corpo para a margem, colocando-o num espaço intermediário entre o real e o virtual. Esta é sua eficácia. (NÉSPOLI, 2004, p. 10)

O corpo, nos rituais e nas performances, está implicado: ele se indivisa do espaço e do tempo, torna-se ele próprio passagem, fluxo, amálgama de possibilidades, como todos os elementos de significação envolvidos. É neste sentido que Annateresa Fabris (2007) aproxima o gesto criativo de Calle da performance: no clique fotográfico, na condução das ações poéticas, na apresentação das obras ao público e nos textos verbais. Fabris (2007) discorre sobre *Gotham Handbook* (1998), obra de Sophie Calle em parceria com Paul Auster, em que ela realiza uma série de ações em Nova Iorque propostas pelo escritor, dentre elas: sorrir, falar com estranhos, adotar um lugar da cidade – ao que a artista escolheu uma cabine telefônica –, distribuir cigarros. O resultado deste roteiro elaborado pelo escritor e executado por Calle é descrito em textos, fotografias e contabilização de números (FIG 8):

FIGURA 8 – Página 90 do livro *Gotham Handbook*, de Sophie Calle e Paul Auster.



FONTE: CALLE, AUSTER, 1998, p. 91.

Fabris (2007) argumenta que “Ao colocar em prática o roteiro do escritor, Sophie Calle nada mais faz do que confirmar sua concepção da vida como uma performance contínua, como a criação de situações arbitrárias que assumem a forma de rituais” (FABRIS, 2007, p. 78). A separação entre a performance e a vida cotidiana é esfumada pelo tom das narrativas e pelas várias fotografias tomadas sem grandes preocupações com as regras clássicas de composição.

Gothan Handbook é um dos sete livros que compõem a obra *Double Game* (1998), sobre a qual Calle discorre:

No livro *Leviatã*, editado pela Actes Sud, o autor, Paul Auster, me agradece por tê-lo autorizado a misturar a realidade com a ficção. Ele de fato se serviu de alguns episódios de minha vida para criar, entre as páginas 84 e 93 de seu romance, uma personagem de ficção chamada Maria, que depois me abandona para seguir sua própria história. Seduzida por esse duplo, decidi jogar com o romance de Paul Auster e misturar, desta vez do meu jeito, realidade e ficção. (CALLE, 1998, p. 6)⁷

No primeiro livro dos sete que compõem *Double Game*, Sophie Calle performa duas ações que Maria Turner realizou em *Leviatã* e que eram criação de Auster. Com estas duas performances, Calle completa a relação que o escritor estabelecera entre ela e a Maria Turner. Ela segue a dieta cromática a que Maria Turner se impunha, a cada dia comendo alimentos de uma determinada cor (FIG 9).

FIGURA 9 – Imagens da dieta cromática de Calle, partindo das ações de Maria Turner.



⁷“Dans le livre *Léviathan*, paru aux éditions Actes Sud, 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. Seduite 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.” (CALLE, on line)

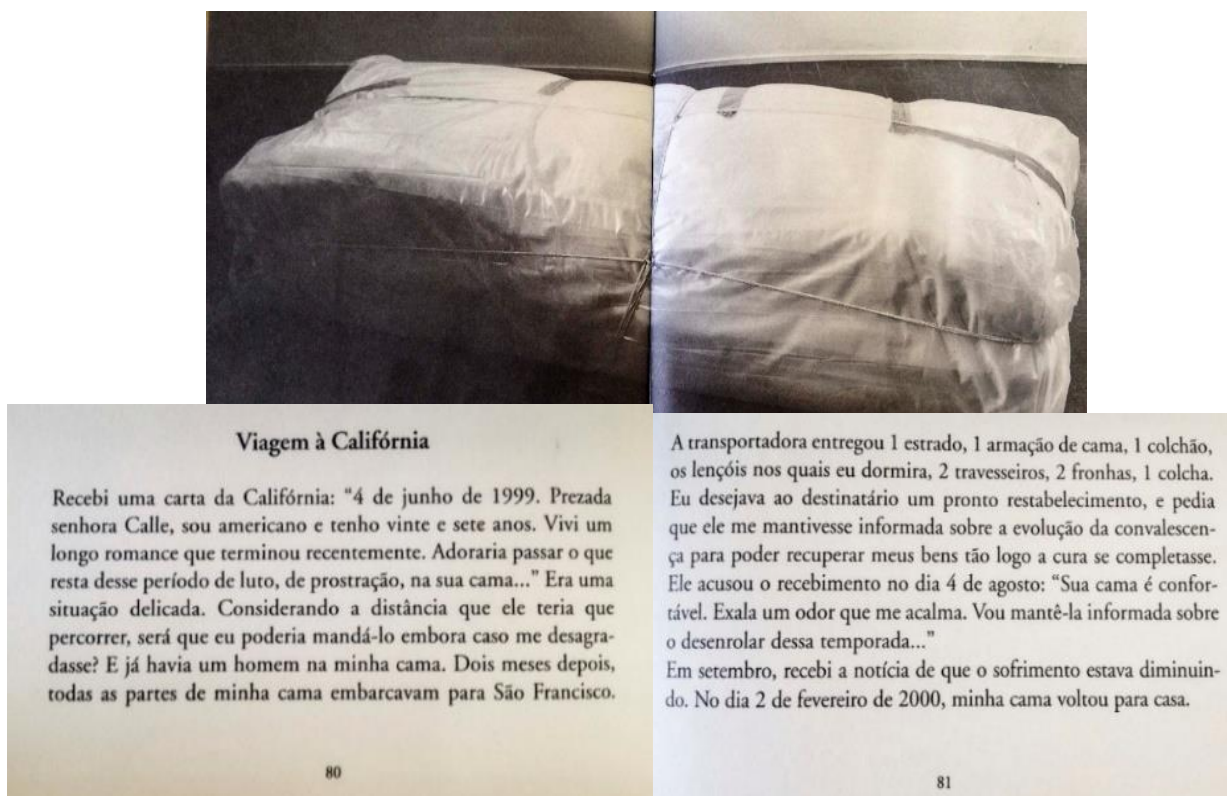
FONTE: Calle (2018).

Sophie Calle atua sobre as ações de Maria Turner, modificando-as ao realizá-las: se permite trocar ingredientes, adicionar cores aos dias de sexta e sábado e convidar pessoas para comer as refeições no domingo. O cotidiano desdobra-se em significações especiais conferidas por uma temporalização específica operada por ações, palavras e imagens ordenadas em um ritual que mistura ficção e realidade.

Esta obra, como as demais de Calle, traz uma espécie de jogo como cerne do procedimento: Calle torna ficção realidade enquanto Auster faz o inverso, usa as experiências de Calle para compor ficção; Calle performa as ações de Maria Turner e, neste trabalho, se torna personagem e autora da obra; Maria Turner parte da vida de Calle para existir e Calle usa as nuances ficcionais de Maria Turner para realizar as performances deste *jogo duplo*. Esta dupla articulação aponta para a mesma difusa linha entre experiência cotidiana, realidade e arte que Sophie Calle teima em borrar, esgaçar e contestar em seu trabalho poético. Não se fala aqui de verdade e ficção como aspectos que se opõem ou se anulam, há uma porção ficcional em todo componente de realidade e há realidade em toda composição ficcional.

2.3 - Agenciamentos do dispositivo

FIGURA 10 – Narrativa *Viagem à Califórnia*, do livro *Histórias Reais*, de Sophie Calle.



FONTE: CALLE, Sophie. 2009, p. 80-81.

Recebi uma carta da Califórnia: “4 de junho de 1999. Prezada senhora Calle, sou americano e tenho vinte e sete anos. Vivi um longo romance que terminou recentemente. Adoraria passar o que resta desse período de luto, de prostração, na sua cama...” Era uma situação delicada. Considerando a distância que ele teria que percorrer, será que eu poderia mandá-lo embora caso me desagradasse? E já havia um homem na minha cama. Dois meses depois, todas as partes de minha cama embarcavam pra São Francisco. A transportadora entregou 1 estrado, 1 armação de cama, 1 colchão, os lençóis nos quais eu dormira, 2 travesseiros, 2 fronhas, 1 colcha. Eu desejava ao destinatário um pronto restabelecimento, e pedia que ele me mantivesse informada sobre a evolução da convalescença para poder recuperar meus bens tão logo a cura se completasse. Ele acusou o recebimento no dia 4 de agosto: “Sua cama é confortável; exala um odor que me acalma. Vou mantê-la informada sobre o desenrolar dessa temporada...”. Em setembro, recebi a notícia de que o sofrimento estava diminuindo. No dia 2 de fevereiro de 2000, minha cama voltou pra casa. (CALLE, 2009, p. 80-81)

Em *Viagem à Califórnia*, Sophie Calle e um americano desconhecido acordam um conjunto de procedimentos para nortear a relação entre os dois: a artista não o aceita em Paris, como ele a propõe, em contrapartida envia-lhe sua cama para que a convalescença que ele atravessa seja experienciada no leito da artista, conforme o pedido feito por e-mail. Ambos se voluntariam a participar do jogo – acordam as regras e garantem sua permanência até que seja findado o sofrimento pela desilusão amorosa. A data da experiência é marcada no texto e a execução das regras estabelecidas entre os dois é minuciosamente descrita; como nas demais experiências narradas, a fotografia trabalha num caminho que não atesta a história, é mais um relevo de reminiscência: sobre o chão, repousa um pacote que parece conter um colchão.

O fragmento narrativo que é apresentado em *Histórias Reais* não contempla nenhuma prova de que aquela é a cama de Calle: não há nenhuma das cartas trocadas entre os dois, sequer um selo postal sobre o pacote fotografado. Também não há qualquer elemento na história que nos garanta que o e-mail enviado pelo americano é real ou a troca de correspondências durante o período de sofrimento aconteceu. Enquanto (supostamente) joga com o americano, a artista (efetivamente) joga conosco, de modo que permaneçamos na linha tênue entre a crença e a descrença, sem dados concretos suficientes a que possamos nos agarrar, mantendo a instabilidade de nos atermos ao que é dito enquanto somos confundidos pelo caráter inusitado de suas histórias.

Quando lança estas proposições ao outro, quando envia a um desconhecido sua cama para que ele atravessasse as dores de um amor perdido e pede cartas explicando seu estado durante o luto, Calle inicia uma sequência de ações que acontecem no mundo “real”, mas sobre as quais ela deixa de ter controle. Esta sua ação disparadora ativa linhas de significação a partir da delimitação de um espaço, um tempo e um conjunto de sujeitos, incitados por este disparo a movimentarem-se. O dispositivo não explica o passado (ou o presente), mas o recorta, é a

ativação de formas de atuação do sujeito e dos atores que ele inclui em suas ações. Assim, o dispositivo é um ativador de narrativas – que existem dentro dos momentos de ação provocadas pelo dispositivo (MIGLIORIN, 2018).

É no ato de contá-las que as *Histórias Reais* acontecem, ganhando contornos dentro do próprio espaço da narrativa, muitas delas impulsionadas pelo jogo travado entre Calle e os outros ou entre Calle e ela própria – um “si próprio” que também é outro, porque afetado por outros sujeitos e com outras compreensões do mundo e de si. De certo modo, quando lança proposições ao outro, e “pulveriza” de elementos fabulatórios suas narrativas, a artista se lança também, ela própria, ao inusitado e inexplicável da experiência, dando início a processos que não pode saber, de antemão, como irão culminar. É neste sentido que Migliorin (2008), quando discorre sobre as estratégias narrativas no cinema, defende que “o dispositivo não é roteirizável”, porque o impulso da ação é conhecido previamente, mas seus desdobramentos dependem de uma série de outras ações não controláveis pelo artista. Além disto, não há o desejo de explicar o que vemos ou lemos, mas um desenrolar de ações não necessariamente conectadas entre si.

Quando envia a cama a um estranho, Calle não pode prever que ele a responderá (nem como o fará), que ele devolverá o móvel ou que permanecerá em adesão às proposições que ela incita. Deste modo, tampouco pode saber se haverá efetivamente uma obra ao fim do processo: elege quais elementos serão parte da documentação do trabalho e oferece estes “blocos de experiências” ao leitor.

Discorrendo sobre o pensamento de Foucault, em *O que é um dispositivo?*, Deleuze (1990) indica que o conceito de dispositivo é multilinear, heterogêneo, e que atua sobre os eixos da subjetivação, do poder e do saber; disparador de um desenrolar de linhas heterogêneas que se cruzam, se entremeiam e não se conformam entre si, em um movimento de aproximação e distanciamento, para “fazer ver e fazer falar” (DELEUZE, 1990). O dispositivo

(...) é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. (DELEUZE, 1990, on-line)

Se a mutabilidade e o desequilíbrio são concernentes aos dispositivos, o universal não existe. Se é a crise que instaura os processos de compreensão e pensamento acerca das construções de significação do mundo, o próprio dispositivo é o processo do devir, da produção inclusive de novos dispositivos e, portanto, de novas possibilidades de ver, dizer, saber e poder. A novidade é, assim, outra importante consequência do pensamento dos dispositivos em

Foucault analisado por Deleuze – não a “completa novidade”, a originalidade total, mas a atualização. O novo é o atual, é o que aponta para o devir, é o traçado que distingue o que estamos a nos tornar, “é o que Nietzsche chamava o intempestivo, o inactual, esse devir que bifurca com a história, um diagnóstico que faz prosseguir a análise por outros caminhos. Não se trata de predizer, mas estar atento ao desconhecido que bate à nossa porta” (DELEUZE, 1990).

Quando, em *Paisagem vista do quarto*, Sophie Calle apresenta a performance realizada em 2002, em que, num quarto instalado no alto da Torre Eiffel passa a noite de 5 para 6 de outubro ouvindo histórias contadas por estranhos que durassem, no máximo, cinco minutos, “Podendo haver prorrogação se a história for palpitante” (CALLE, 2009, p. 83), a artista dá início a uma sequência de ações que não pode prever. Ela opera por meio dos dispositivo que engendra: da torre francesa, se abre às possibilidades disparadas por suas proposições ao outro – as pessoas podem não chegar à torre, podem contar-lhe histórias desinteressantes, podem se recusar a sair após os cinco minutos; não há como garantir que Calle não dormirá ou que desta ação redundará uma obra de arte e, ao mesmo tempo, a obra começa a existir no momento em que a artista se abre a estas possibilidades. Quando decide incluir esta narrativa no bojo de suas experiências ditas autobiográficas realiza novamente a experiência, porque a remodela, a ilumina por outros aspectos, a narrativa verbal e visual operando como atualização, um dispositivo outro, que existe a partir da performance realizada em 2002.

Agamben (2005) também discorre sobre o conceito de dispositivo no pensamento de Foucault, conceituando-o como

um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não-linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo e a rede que se estabelece entre esses elementos. (AGAMBEN, 2005, p. 9)

O dispositivo abarca, assim, um conjunto heterogêneo de práxis, de saberes, que estabelecem relações com os sujeitos e as formas de compreender e existir no mundo. Os sujeitos, assim, só são efetivamente sujeitos quando operam os dispositivos, pois assim participam de um conjunto de subjetividades, posto que não há um sujeito prévio ou uma subjetividade prévia – ambos se fazem em exercício, em processo. “O dispositivo é, na realidade, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações”. (AGAMBEN, 2005, p. 15). Sophie Calle inaugura estes dispositivos associando imagem e palavra, modelando operações de crise, produzindo agenciamentos entre os regimes de visibilidade e enunciação que investem também sobre si mesma.

Em *Suite Vénitienne* (1979) e *L'hotel* (1981), Calle também insere o outro em seus procedimentos artísticos e busca adentrar as histórias íntimas de anônimos. Na primeira obra, a artista narra a perseguição a um homem que conheceu em uma galeria de arte, o que a levou à Veneza por treze dias. Para ordenar o jogo persecutório, redigia textos – com descrição precisa da rotina mesclada a digressões pessoais, tabulados por data, tal como fazia com os anônimos de Paris – sobre o sucesso ou insucesso dos dias de perseguição, suas impressões sobre a cidade e sobre a rotina e os horários do homem perseguido, além de fotografá-lo diversas vezes. Algumas destas fotografias, Calle admite anos depois, foram feitas em visita posterior à cidade, por uma necessidade de compor a narrativa que iria a público. Ademais, e talvez por uma demanda do próprio jogo, as fotografias não mostram nitidamente quem é o homem perseguido, são tomadas em sua maioria de uma distância considerável e muitas vezes não têm tanto foco.

Após esta perseguição, e ainda em Veneza, Calle dá início ao trabalho que culminaria na obra *L'hotel* (1981). A artista emprega-se como camareira de um hotel de fevereiro a março de 1981 e se dedica, durante a arrumação dos quartos, a um trabalho quase arqueológico: fotografar e a fazer anotações acerca de objetos pessoais dos hóspedes na tentativa de criar algo como um perfil de cada um a partir da interpretação do que era visto em cada cômodo. Para que isto se efetivasse, Calle leu diários, bilhetes e documentos pessoais, comeu restos de comida encontrados nos quartos, se perfumou com a água de colônia de uma das hóspedes, retirou objetos do lixo, remexeu malas e chegou mesmo a ouvir conversas atrás da porta.

A obra é apresentada ao público em dípticos, ordenados de modo semelhante: os textos começam, via de regra, com a entrada da camareira na habitação; a listagem dos objetos é permeada por sensações da artista ao analisar os quartos – como tédio em um dos cômodos ou surpresa ante a quantidade de sapatos caros em outro. Os dípticos apresentam texto e fotografias em pares; as fotografias são ora coloridas, ora em preto e branco. Esta marcação clara da forma de apresentação e da estrutura das narrativas é também observada em *Histórias Reais*, e em toda a sua poética. Calle evitou, em *L'Hotel*, encontrar os clientes pessoalmente: mais um traço comum às *Histórias Reais*, o interesse recai muito mais sobre o que se pode contar a partir dos vestígios, a ficção elaborada a partir da ordenação de elementos do cotidiano, sob distintas articulações entre o eu e o outro, entre a fotografia e a palavra.

Ainda na década de 1980, em Paris, Sophie Calle inverte o jogo persecutório pela primeira vez e se coloca como sujeito a ser investigado. Pede que sua mãe contrate um detetive para segui-la e exhibe, como resultado, uma obra que reúne suas próprias anotações acerca do dia em que foi seguida e as anotações e fotografias realizadas pelo detetive contratado. Na

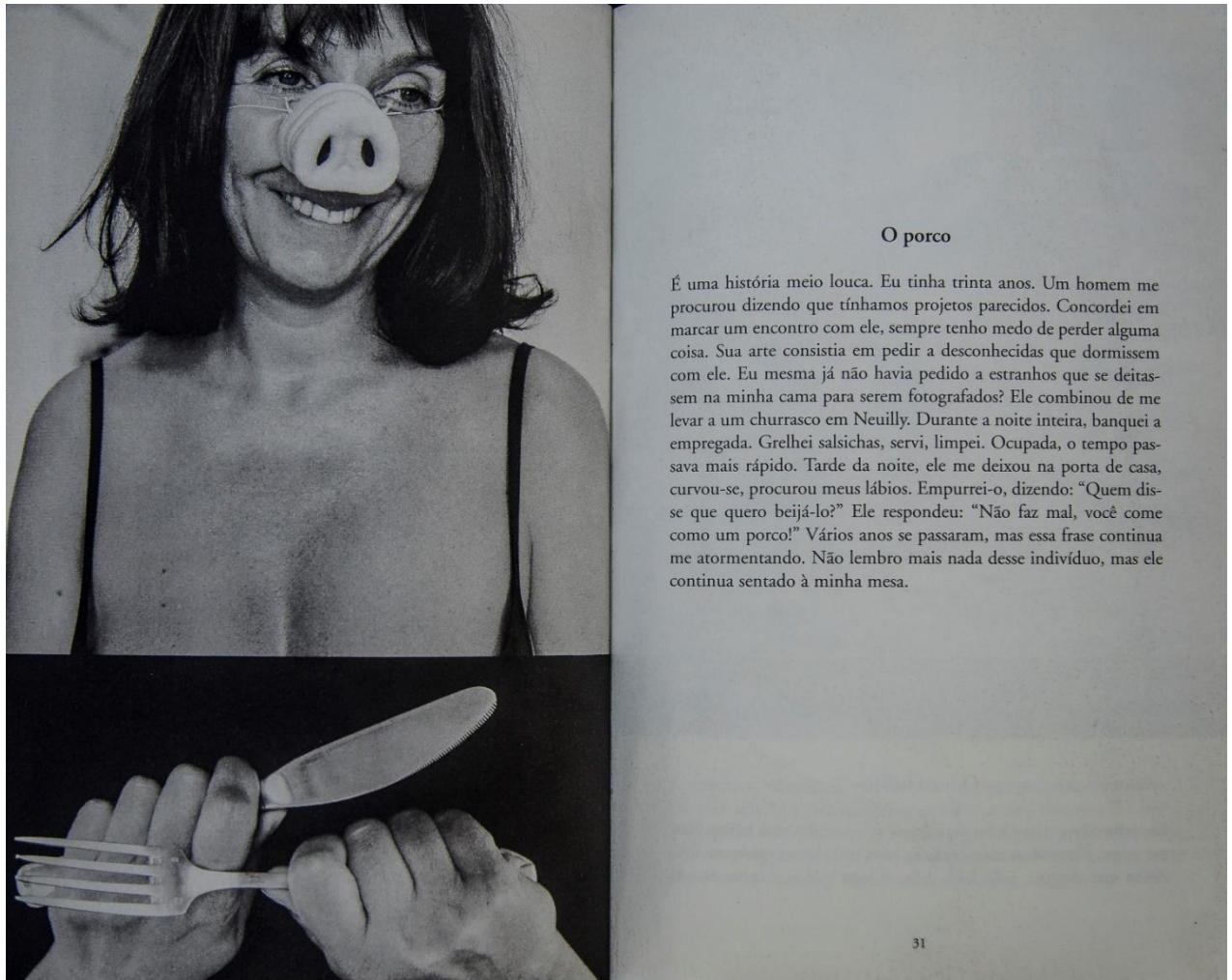
comparação entre os textos há uma diferença clara no tom das escritas, no que é privilegiado por cada escritor ao detalhar as ações daquele dia e mesmo em relação ao que as anotações conseguem “insinuar” ao leitor. Em paralelo a estas ações, Sophie Calle convida um amigo para fotografar a perseguição e estas imagens também se somam à obra, junto às informações dos dois outros narradores – ela e o detetive. Esta ação relativiza ainda mais o estatuto de prova das imagens: as fotografias dão acesso a distintas possibilidades de interpretação a partir do enquadramento, da ordenação dos elementos fotografados e da eleição dos momentos de clique. Conta a artista acerca desta obra: “A partir das minhas instruções, no correr do mês de abril de 1981, minha mãe foi à agência ‘Duluc, detetives particulares’. Ela pediu que me seguissem e, como prova, um relato escrito da minha rotina e uma série de fotografias.”⁹ (CALLE, 2003, p. 101).

O tom absolutamente pessoal das anotações que Calle faz em *La Filature*, confrontados com o tom frio e escolha vocabular do detetive, indicam o que a artista acaba por referenciar também em *Histórias Reais*: as mesmas ações cotidianas podem ter tons narrativos, interpretações e ordenações absolutamente diferentes a depender de quem e de como são narradas. Em *La Filature* fotografias e textos acerca dos mesmos acontecimentos destoam acintosamente uns dos outros, dando ao espectador quase a sensação de que tratam de experiências distintas. Em *Histórias Reais*, o crescimento dos seios da artista é dito como milagre, uma cama embalada em plástico marca o envio deste objeto a um desconhecido, um gato morto, três vezes repetido na mesma página, é prova dos animais de estimação que Calle perdeu na vida.

Ainda que pareça que Calle, nas obras em que se coloca como motivo principal, se deixa devassar em sua intimidade, ainda que se dê ao sabor do olhar o outro, a artista detém todo o controle do processo. Em *La Filature*, sabe o dia em que será seguida e cuida de escolher quais aspectos da vida cotidiana mostrar ao detetive – inclusive visita sua própria exposição, obrigando o profissional a também fazê-lo. É ela quem manipula as ações e a ordenação das “provas” – muitas vezes mais contraditórias que afirmativas –, enquanto é observada – pelo investigador, pelo leitor de seus livros, pelos clientes do parque de diversões onde realizava strip-teases, pelos anônimos que decidiram lhe contar histórias durante uma noite de outubro.

3 DIZÍVEL, VISÍVEL E INVISÍVEL: PALAVRA E IMAGEM

FIGURA 11 – *O porco*, narrativa de *Histórias Reais*.



FONTE: CALLE, 2009, p. 30,31.

É uma história meio louca. Eu tinha trinta anos. Um homem me procurou dizendo que tínhamos projetos parecidos. Concordei em marcar um encontro com ele, sempre tenho medo de perder alguma coisa. Sua arte consistia em pedir a desconhecidas que dormissem com ele. Eu mesma já não havia pedido a estranhos que se deitassem na minha cama para serem fotografados? Ele combinou de me levar a um churrasco em Neuilly. Durante a noite inteira, banquei a empregada. Grelhei salsichas, servi, limpei. Ocupada, o tempo passava mais rápido. Tarde da noite, ele me deixou na porta de casa, curvou-se, procurou meus lábios. Empurrei-o, dizendo: “Quem disse que quero beijá-lo?” Ele respondeu: “Não faz mal, você come como um porco!” Vários anos se passaram, mas essa frase continua me atormentando. Não lembro mais nada desse indivíduo, mas ele continua sentado à minha mesa. (CALLE, 2009, p. 31)

3.1 A fotografia, o entre

Do mesmo modo que grande parte das narrativas que compõem as *Histórias Reais*, Calle inicia *O porco* quase que nos fazendo descreditar do que será relatado, adjetivando como “meio louca” a história que vai nos contar. Mais uma vez, a idade como marcador temporal da experiência e a insistência no uso do eu como vocábulo que ressalta seu aspecto autobiográfico

e a consequente veracidade da história (eu digo que algo me aconteceu e tenho meu relato de experiência como prova de que falo a verdade). Uma fotografia assumidamente montada se soma ao relato verbal, nos antecipando algo do conteúdo da história e nos aponta também para o ponto crítico da narrativa ao mostrar Calle sorrindo, com um nariz de suíno cujos elásticos estão visíveis. Ela não nos encara. Uma faixa preta toma a parte inferior do enquadramento (seria uma mesa?), e sobre ela um par de mãos masculinas seguram garfo e faca. Calle dá-se ao leitor como um dos personagens de sua história a via: uma porca sentada à mesa. Performa exatamente a imagem que mais a incomoda, mesmo anos depois, na frustrante experiência de conhecer um artista com quem ela acreditava ter algo em comum.

A fotografia que nos encontra é uma escolha ambígua, marcando as emoções da artista em relação ao que foi vivido e não se pretendendo verdade em momento algum. Aponta também para o que não nos mostra: não nos mostra qualquer detalhe da noite do encontro entre os artistas, não dá pista alguma de quem ele é. O texto verbal indica: Calle não lembra de nada deste homem além do que ele disse a ela, além de sua própria imagem de porca construída e verbalizada por alguém (de quem ela nem mesmo recorda) quando tinha 30 anos.

Gatilho para a crise, evidência e produtora de subjetividades, a fotografia não comprova efetivamente que a história que Calle nos conta é “verdadeira”, mas nos atinge justamente ao dar a ver a fragilidade da artista, seus sentimentos de ridículo e de vergonha. Não se interessa por provas nem acode o observador menos familiarizado com a poética de Sophie Calle, habituado a acreditar na imagem como um testemunho para o que está sendo dito, em seu incauto desejo de verificação. Despreza as provas e desafia o observador a duvidar da imagem como um elemento indicial da verdade.

Nesta perspectiva, as imagens de Sophie Calle funcionam de modo não só a ampliar as possibilidades de significação oferecidas pela narrativa mas, em certa medida, atestam também o caráter irreal e distante das imagens e das interpretações que a artista faz de seu passado. Atuando sobre o que as palavras dão a ver, a fotografia opera por ruptura e por distanciamento. Não dá acesso imediato à realidade e, em nenhuma medida, a comporta, mas trabalha junto à palavra para a suposta elaboração de uma memória, que não é efetivamente comprovada pela fotografia. Palavra e imagem operam em conjunto – ainda que difuso e conflitivo –, elas não existem em separado, mas são partes de uma relação que se estabelece na experiência estética. Nem a imagem, nem as palavras que ela provoca serão capazes de preencher os vazios pelos quais ela opera; ao invés de apontar para a “imagem original” ou para “os sentidos originais”, estudar as imagens – e as fotografias de Calle em *Histórias Reais* – é admitir que a medida da liberdade das imagens é, também, a medida de sua indeterminação.

Quando Sophie Calle se coloca em frente à câmera, com um nariz de porco, atrás de um par de mãos que seguram talheres, nos coloca diante do paradoxo indissolúvel de sua poética visual: nos aproxima de algo distante como o pensamento de um homem acerca dela, nos coloca diante da imagem de seu incômodo e nos diz (com palavras) que esta imagem é sua via de aproximação com sua própria memória e com a outridade – com as imagens que este homem produziu “internamente” sobre ela. Leva-nos também ao passado da sua rememoração enquanto oferece-nos uma fotografia montada no tempo presente: nem o antes nem o agora, as fotografias de Calle apontam para as incertezas, os lapsos temporais e aos não-ditos.

A imagem como operadora e fundadora do real, como operadora histórica de construção de significados e não como sistema de signos submetidos às designações da palavra, é parte também do pensamento de Marie-José Mondzain que, em seus estudos, retorna ao paleolítico e analisa o gesto de produção da primeira imagem – um “negativo” do corpo do homem primitivo, o sopro de pigmento na mão colocada em anteparo rochoso –, sua gênese associada à separação do humano primitivo da imagem de seu próprio corpo, a cisão como traço e gesto inaugural de toda operação imaginal e icônica. Qualquer definição de imagem, neste sentido, é inseparável do conceito mesmo de sujeito.

Imagens – e, neste estudo, mais especificamente a fotografia – elaboram e mediam as significações sobre o mundo, constituem, independente da palavra e anterior a ela, um regime de subjetividade que se articula à existência não-natural do sujeito (MONDZAIN, 2005). Não dão conta de testemunhar a existência de algo, mas criam uma percepção particular do que a narrativa nos dá a ver, criam modos de ver e de fazer ver. A existência da imagem é, por si, condição de falta: uma fotografia não é nem o objeto que enquadra nem é, ela própria, necessariamente um objeto em si. Ambígua, faz da falta também seu poder, seu excesso e desejo: a fotografia tem como lugar o entre, a possibilidade, realiza operações no e com sujeito que vê, o convoca a uma posição ativa. Ver não é operação do aparelho da visão, é operação do corpo inteiro; é ação do pensamento. A imagem é zona de indeterminação (MONDZAIN, 2015), um recorte de espaço e de tempo por onde as subjetividades transitam. Sua condição crítica, que nos agita e nos convoca, é estruturadora de sentidos – que vêm, inclusive, com a produção de novas imagens; uma imagem gera outras, e esta relação é infinita. O que a imagem produz jamais preencherá a necessidade, o desejo que a constitui, e desta falta se formam outras imagens, que são originalmente a marca do desligamento, da ausência, da aproximação e da distância.

A estrutura crítica que a imagem da arte provoca é como um levantar de cortinas: estamos diante da cisão inelutável entre proximidade e distância, entre o que nos mira quando

olhamos imagens e o que elaboramos (e não elaboramos) sobre ela (DIDI-HUBERMAN, 2010). Nos provoca distância e proximidade porque, ao mesmo tempo que parece trazer pra mais perto de nós o que é visto – ou dar-nos a ilusão de ter algo – também nos mostra o quão distante está de nós, o quanto fala de um alhures que quase podemos tocar, mas que volta a se distanciar de nós quando pensamos tê-lo alcançado, como a linha do horizonte – saltada à frente quanto mais avançamos. Esta imprecisão é motor para o desenvolvimento da pensatividade da imagem (ALLOA, 2015), capacidade de criar uma atmosfera pensativa, espaço de significação entre aquele que olha e aquilo que é olhado.

A imagem exige (...) sempre um lapso de tempo e um lapso no tempo, um sobressalto, um pôr em movimento do olhar (...). Operadora de eclosão ou ainda de abertura, a imagem introduz um excedente não reintegrável na ordem do saber e provoca, a partir de dentro, uma exposição ao fora (ALLOA, 2015, p. 14)

Ver é, ao mesmo tempo, ganhar é perder. Por um lado, ao contemplarmos uma imagem, uma paisagem, sentimo-nos ganhando algo, crescendo-nos de algo; em contrapartida, quando estamos diante do que é visto, sabemos que as imagens - e as experiências - são irrepetíveis (ainda que reproduzíveis). O ato de ver não é o ato de perceber o real ou dar evidências (visíveis) à cognição. “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação do sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77). Para pensar as imagens da arte é necessário, portanto, dialetizar o que vemos, os discursos acerca do que vemos e mesmo o que não vemos (mas para onde a imagem também aponta, em um exercício constante de fala e mudez).

A imagem dialética é categoria explorada por Benjamin (2006), entrelaçada ao seu conceito de história e de modernidade – fortemente influenciada pela dinâmica capitalista, antigo e moderno não são tempos que se sucedem, na modernidade eles existem em concomitância e interpenetração. A imagem carrega esta dialética da confluência de tempos, o choque entre o *sido* e o *agora* – na dinâmica moderna entre a novidade e o sempre igual da mercadoria e seu fetichismo. É fragmento, sintoma e vestígio da história; sua legibilidade é produtora e, ao mesmo tempo, fruto deste tempo histórico em que é produzida e significada. A imagem dialética é “resto onírico a ser interpretado” (BENJAMIN, 2006).

Neste sentido, os traços materiais da experiência social moderna – e a imagem, dentre elas, com seu poder de cognoscibilidade e de legibilidade da história – são como “o esfregar de olhos” ante o sonho coletivo. Interpretar as imagens mostra os traços descontínuos e fragmentários da história, em que os tempos do passado e do agora não estão em uma linha de continuidade, mas se misturam e apontam duplamente para si e para um futuro (AQUINO,

2004). A imagem dialética carrega em si a violência da fulguração que antecipa e dá a ver a história, reúne o antes e o agora em um clarão (BENJAMIN, 2006), por isto é sempre uma imagem crítica.

A crítica da imagem perfaz-se em sua capacidade de hospedagem, de transporte de sentidos, este espaço escavado, de inquietação entre o ver e o não-ver, que se constitui como coisa do pensamento - estética, política, ética e cognição fundidas em uma amálgama visual. As imagens dialéticas lembram sem reproduzir, repõem os elementos em jogo e criticam a estrutura e seus elementos enquanto o fazem, são paradoxo e porção de novidade da memória. A imagem dialética é operação de desejo – desejo utópico do que virá, desejo violento de destruir o fio da continuidade da história e dos tempos: enquanto falta e enquanto excesso, retorno, reposição da perda em jogo, aproximação que revela distância.

A “dialética” de que falo não é feita, como terão compreendido, nem para resolver as contradições, nem para entregar o mundo visível aos meios de uma retórica. Ela ultrapassa a oposição do visível e do legível num trabalho – no jogo – da figurabilidade. E nesse jogo ela joga com, ela faz jogar, constantemente, a contradição. A todo instante a expõe, a faz viver e vibrar, dramatizar. Ela não justifica um conceito que sintetizaria, apaziguando, os aspectos mais ou menos contraditórios de uma obra de arte. Procura apenas – mas é uma modéstia muito mais ambiciosa – justificar uma dimensão “verbal”, quero dizer atuante, dinâmica, que abre uma imagem, que nela cristaliza aquilo mesmo que a inquieta sem repouso. Aqui não há portanto “síntese”, a não ser inquietada em seu exercício mesmo de síntese (de cristal): inquietada por algo de essencialmente movente que a atravessa, inquietada e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe. (HUBERMAN, 2010, p. 117)

A interpretação de Didi-Huberman acerca das imagens dialéticas que Benjamin propõe – e o próprio conceito de imagem dialética benjaminiano – aproxima-nos das questões acerca do significado de aura, de como a fotografia se insere enquanto obra de arte na modernidade e de que maneiras a reprodutibilidade técnica, potencializada pelo cinema e pela fotografia, interfere diretamente nas significações elaboradas sobre as imagens e a partir delas e mesmo sobre a arte. Para Walter Benjamin, a aura é algo próximo e distante ao mesmo tempo, a aparição única de algo longínquo, ainda que nos pareça próximo (BENJAMIN, 2012). A aura é confluência de espaço e de tempo, uma trama que se estabelece entre o olhante e o olhado – que Didi-Huberman acentua enquanto “poder de distância” (HUBERMAN, 2010, p. 147). A reprodução acelerada das fotografias e do cinema – este último tendo a reprodutibilidade como premissa para se efetivar, considerando inclusive seu alto custo de realização – é um forte determinante, de acordo com Walter Benjamin, para o declínio da aura, pois anula a ideia de um original e equivale a ele suas cópias, retirando da obra de arte seu caráter de unicidade – e portanto destituindo sua aura.

Didi-Huberman, neste sentido, trabalha a perspectiva da operação visual que o conceito de aura benjaminiana assinala, e aí encontra motivos para considerar que a aura enquanto operação de dupla distância e de dupla ausência permanece nas fotografias da arte.

Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente. O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente (...). Uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra anadiômena da ausência. (HUBERMAN, 2010, p. 148)

A aura é, assim, operação do olhar e da memória. Evoca o conjunto das imagens que se associam àquilo que vemos, os textos verbais e visuais que são interrogados e repostos em jogo pela nova imagem –, sendo porção de novidade da memória, é confluência de tempos, é trazer de novo e trazer o novo, simultaneamente. Esta operação não se perdeu com a fotografia. O poder de experiência que a fotografia convoca instaura seu poder aurático independente da sua reprodução – que atualmente se liga tanto mais às questões do mercado de arte e ao alto valor agregado dos seus produtos.

O desejo dos artistas de chegar às massas, impulsionado pelos movimentos artísticos dos anos 1960 – tão influenciadores das escolhas editoriais de *Calle* – não determinou o fim da aura, apesar da necessidade moderna de possuir as imagens. A aura também é uma operação da cultura e, na fotografia contemporânea, a dialética da trama entre o que olha e o que é olhado permanece como experiência e nos convoca, sujeitos do olhar, a pensar nossa posição nesta teia. A imagem contemporânea da arte permanece nos agitando e se constituindo espaço, mantendo sua porção de inacessível e de indizível, inquietando a visibilidade e incitando em nós palavras e silêncios.

Fotografia contemporânea é termo aqui pensado enquanto postura (ENTLER, 2009), como exercício de criticidade e de posicionamento ativo do artista (e das próprias imagens) ante sua produção e sua inserção enquanto objeto de arte. O impulso da reflexão crítica acerca das especificidades da técnica e do meio fotográfico ocorre com as mudanças operadas na década de 1970, com a arte conceitual, a *land arte*, o *dadaísmo*, o *surrealismo* e todas as tendências estéticas que transitaram entre as linguagens artísticas e incluíram em sua poética modos de fazer até então alheios à arte, como a *xerox*, os meios eletrônicos, a *serigrafia*. Quando as materialidades, as linguagens e os modos de fazer se misturam, não se faz mais pertinente discutir se a fotografia é ou não é arte, mas vê-la em sua capacidade de trânsito e de mediação entre os sujeitos e o mundo. Enquanto operação, relação e via de acesso e produção de conhecimento, a fotografia contemporânea é um modo de construção de realidades – e por

isto o sistema de representação e a ideia de fotografia como verdade foram profundamente abalados. A fotografia contemporânea se apoia sobre o fazer e não sobre o representar.

Borrando os limites entre o real e o ficcional, entre o documental e o fabulatório, Sophie Calle discute o estatuto de representação que de certa forma assolou a fotografia até a modernidade. Em suas obras, não importa se a imagem é retirada de um álbum de uma família desconhecida (como em *Nada, ninguém*) ou se foi montada por ela (na narrativa *O porco*), se é uma fotografia produzida para compor a obra ou se ela é fruto de apropriação. A fotografia aqui é parte da experiência da obra, parte das ações poéticas que Sophie Calle articula em seus processos de criação, e que chegam ao espectador para instigá-lo em sua atividade de elaboração de significações – o leitor é levado a tecer hipóteses, procurar fios narrativos e sentidos, articular narrativas distintas no todo das *Histórias Reais*; é instigado a comparar, somar e confrontar os textos visual e verbal para compor suas leituras. A fotografia, a palavra, o livro são dispositivos operados por Calle que disparam, em nós, leitores, novas experiências e novas vibratilidades de sentido, um regime que se engendra a partir do visível mas também no enunciável, e mesmo do invisível, com suas derivações, seus choques, suas mutações (DELEUZE, 1990).

Abriu a imagem pela palavra, habitar sua fenda com os discursos produzidos a partir e sobre ela, sem que uma seja a síntese da outra, mas exercício dialético de expansão e de sinalização para o que extrapola, o cozer de uma tessitura entre o visível e o invisível. A imagem da arte é operação e, por isto, o meio, a técnica, só se justificam em função do bojo de significações, não sendo algo valorativo em si; é provocadora e produto, ao mesmo tempo, de tais relações – dupla articulação, constante e fendida.

As fotografias de Sophie Calle são operações, articulações entre o todo e suas partes, entre a visibilidade e sua potência de significação, jogo entre os tempos – passado e presente, antes e depois. Imagens dialéticas – imagens da cisão, do entremeio, do jogo e da hospedagem de sentidos –, que apontam também para um esvaziamento pelo excesso. É justamente por insistir na imagem de si mesma como um porco (repetida na fotografia e no texto verbal) que Calle articula o visível da imagem e o invisível que é também motor para sua produção. É pelo excesso – de vergonha, de memórias daquela experiência, de reprodução da sua imagem como porca – que Calle opera catarticamente para esvaziar a lembrança – que aponta para o irreal da própria fotografia que compõe. Para destruir a imagem que o homem faz dela, ela cria a sua própria – e a compartilha conosco.

O teor autobiográfico que orienta os trabalhos de Calle traz consigo a possibilidade de estruturar de uma série de acontecimentos reais ou imaginários, dispostos em uma sequência

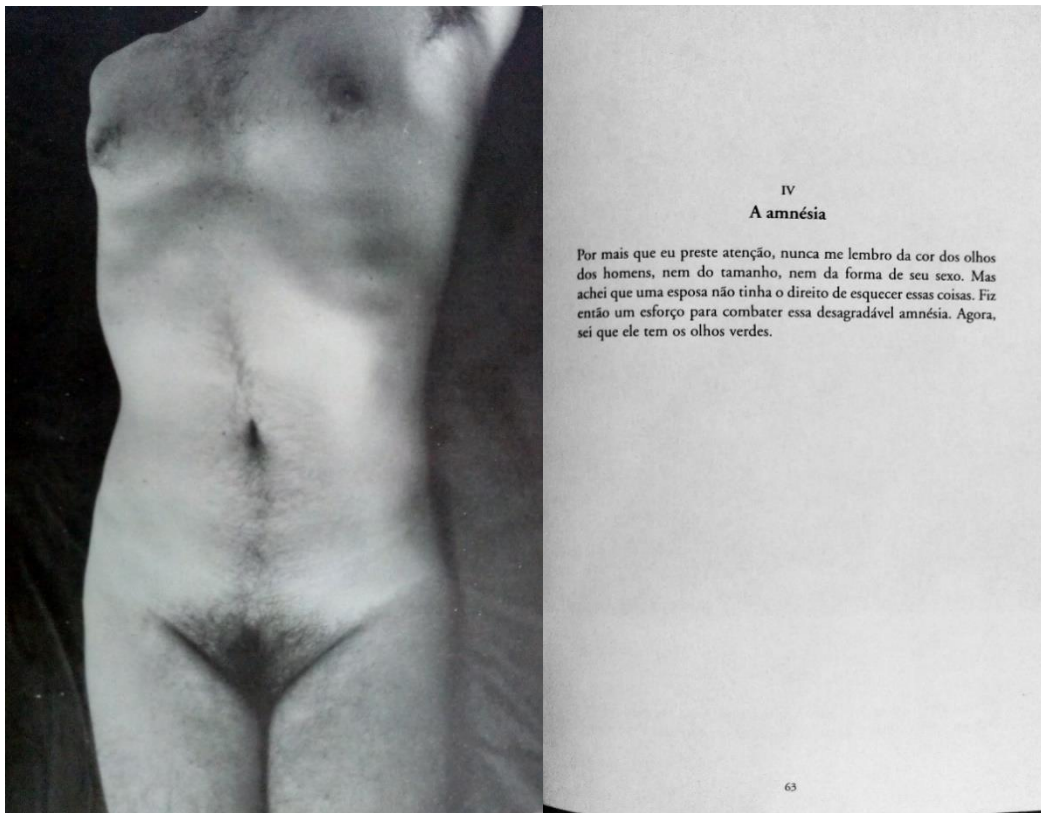
que não necessariamente corresponde à ordem cronológica dos eventos, sublinhando, em seu rearranjo, a economia ficcional da memória e a pluralidade das formas de contá-la. Este caráter é acentuado, de acordo com Annateresa Fabris (2007), com a introdução de fotografias que se somam aos sentidos do texto verbal, apontam para caminhos diversos de interpretação:

Se suas imagens são ‘evidências’, não há lugar nelas para qualquer apagamento do tempo e da memória, ou para exercícios de atomização do sentido – como acontece em diversas experiências que lançam mão da ideia do arquivo –, uma vez que o que ela persegue é justamente o contrário. O que se pode dizer é que se trata de ‘evidências’ sui generis, paradoxais, em virtude da inter-relação que estabelecem com um texto factual-ficcional, a apontarem, em conexão com ele, para a presença do simulacro no cerne das operações da artista. (FABRIS, 2007, p. 81)

É possível dizer que em *Histórias Reais* as fotografias ganham sentidos a partir de sua característica relacional com o texto factual-ficcional. Mas, simultaneamente, é preciso notar que elas apontam também para uma espécie de alhures, um lugar para além do texto, no qual os sentidos se encontrariam dilatados semanticamente, por assim dizer, extrapolando qualquer iniciativa de representação que se queira única ou verdadeira, ou, ainda, uma ancoragem do tipo direto entre imagem e texto. As imagens são, portanto, operações que produzem distância, dessemelhança: “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2012, p.11).

3.2 Palavra que fabrica imagem e produz silêncio

FIGURA 12 – *A amnésia*, uma das *Histórias Reais*, parte das dez narrativas do “tomo” *O marido*.



FONTE: CALLE, 2009, p. 62-63.

Por mais que eu preste atenção, nunca me lembro da cor dos olhos dos homens, nem do tamanho, nem da forma do seu sexo. Mas achei que uma esposa não tinha o direito de esquecer essas coisas. Fiz então um esforço para combater essa desagradável amnésia. Agora, sei que ele tem os olhos verdes. (CALLE, 2009, p. 63)

Embora o esforço de Sophie Calle se oriente no sentido de lembrar a cor dos olhos de seu ex-marido, a fotografia que compõe a narrativa deixa de fora os dois elementos do corpo de seus amantes que ela teimava em esquecer: os olhos e o sexo. É a palavra que nos mostra o verde dos olhos de seu ex-marido; a fotografia é muito mais fiel à lacuna de memória que à busca por complementá-la.

Não é nem o olhar, nem a imaginação, nem a arte que constitui as imagens. A imagem não foi constituída. Ela existe por si. Ela não é uma representação do espírito. Ela é matéria-luz em movimento. O rosto que olha e o cérebro que conhece as formas são, ao contrário, um anteparo negro que interrompe o movimento em todos os sentidos das imagens. É a matéria que é olho, a imagem que é luz, a luz que é consciência. (RANCIÈRE, 2001, p. 5)

A imagem não é um duplo do real. Não é a representação de algo, mas a própria coisa; imagens são propriamente as coisas do mundo (RANCIÈRE, 2001). Suas propriedades de imagem não se ligam ao meio técnico que a produziu – e, neste sentido, a fotografia abandona

sua subordinação à técnica – mas se ligam a um regime de visibilidade, um sistema de relações anterior à própria fotografia, que define seu modo de apresentação. A fotografia não se reduz à sua visibilidade, porque nela também operam o invisível, o dito e o não dito; é, ao mesmo tempo, autônoma e parte de uma relação de visibilidades e pensabilidades de um regime estético, que existe enquanto sistema de articulação do pensamento.

Sinalizo aqui as especificidades do uso da palavra estética, tomada como a articulação de relações entre arte, ética, política, como jogo, como partilha do sensível; a função estética, para Rancière, não se distingue da política, do saber, do que é cultural, social e do que constitui o homem. A experiência estética é um regime de pensamento que se expande para todas as áreas da experiência humana no mundo, sendo indissociável do cotidiano, e mesmo do pensamento. Assim, encontramos as noções de jogo, de ritual, de liturgia, de saber e de não saber no interior das articulações do que compreendemos como estética. Rancière define, ainda, que o próprio da arte, na revolução estética, é justamente a “identidade de contrários”: o saber e o não saber, o agir e o padecer, o que é arte e o que também não é arte, atividade e passividade. Estética, portanto, nos caminhos que percorro nesta pesquisa, se insere nas compreensões acerca de todas “as coisas do pensamento”.

(...) estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento. (RANCIÈRE, 2009, p. 12)

O regime estético é a articulação entre as formas de visibilidade, a inteligibilidade e os modos de fazer. Encara o meio (*medium*) como superfície de conversão, espaço de contato e fluxo das materialidades, que se equivalem nos modos de fazer da arte – que não se separam mais dos fazeres outros que compõem o mundo. A potência das palavras e das imagens se relaciona aos modos de fazer ver e de fazer falar (RANCIÈRE, 2012). Neste sentido, falar de fotografia e imagem, para Rancière, é falar de um regime de codificação e distribuição de dessemelhanças – e não um princípio de semelhança, imitação ou hierarquia. A revolução estética trabalha na perspectiva de que a pintura não “imita” a poesia, nem a fotografia “imita” a realidade ou o teatro “imita” a poesia. Neste sentido, a revolução estética é antimimética: rejeita a representação e o domínio das semelhanças, aproxima as materialidades em um novo regime, o de produção e distribuição de lugares em um sensível comum.

Se situar entre o verdadeiro e o falso, o excesso e a falta, o agora e o devir; investir numa economia de sentidos que se realiza na borda que divide – e, portanto, põe em contato e,

ao mesmo tempo, extrapola – é o trabalho de Sophie Calle com a construção das *Histórias Reais*. As fotografias são parte de uma experiência artística produzida a partir da obra, um lugar de relação – ou, como discorre Fabris, parte de uma performance – elaborada na soma de suas ações poéticas, na produção e montagem de texto e imagem, na sua dupla articulação enquanto sujeito e personagem de suas obras. Em Calle, a fotografia é uma máquina que faz ver e faz falar, que dobra e desdobra o cotidiano, as experiências e a memória, ordenadas e fabuladas no choque. As palavras não dão a ver apenas “explicações” para as fotografias, nem tampouco mostram as intenções da artista ou um regime de visibilidade apoiado na “verdade dos fatos”; as fotografias se relacionam com o espectador – e com o texto – de modo conflitivo e difuso, ativam diferentes linhas de subjetividade a depender do espectador e dos contextos de leitura, em uma tensão ativa e processual.

É assim que a imagem, para Rancière, é política. Não uma imagem que busca modificar hábitos, costumes ou situações sociais, não uma fotografia que postule em favor deste ou daquele discurso, não uma fotografia que, em seu regime de mostraçã, se ocupe do que “a autora quis dizer” ou da “transformação social pela arte”. A fotografia é política no regime estético das artes justamente porque aproxima contrários, porque os modos de fazer da arte não se diferenciam mais dos modos de fazer dos outros regimes de pensamento e das outras esferas da existência humana.

As práticas artísticas não são instrumentos que proporcionam formas de consciência nem energias mobilizadoras em benefício de uma política que seria exterior a elas. Tais práticas não saem de si mesmas para se converterem em formas de ação política coletiva. Elas contribuem para desenhar uma paisagem nova do dizível, do visível e do factível. Elas forjam contra o consenso outras formas de sentido comum, formas de um sentido comum polêmico. (RANCIÈRE, 2010, p.77).

A fotografia de Calle é política porque constrói comunidades: entre as palavras e as imagens, entre os espectadores, entre autora e leitores, entre o suporte livro e as exposições em que as obras se metamorfoseiam. A politicidade da arte, para Rancière, reside na suspensão da relação entre a intenção do autor e os efeitos de recepção que a imagem produz. A fotografia que compõe a obra de Sophie Calle não se relaciona com o leitor por meio de uma linha contínua, apaziguadora e confortável. A arte não é ferramenta para práticas de transformação, ela é regime de pensamento que desenha novas formas de fazer ver e fazer falar e, portanto, abre espaços para novos elementos possíveis e passíveis de sentido, de pertencimento à teia semiótica que compõe o mundo. Elas devolvem o dissenso, a ruptura.

A arte não transforma o mundo, ela transforma as relações entre os sujeitos e as formas como estes sujeitos elaboram e constroem o mundo. A política das imagens, portanto, não se situa fora delas: nas intenções dos artistas, nas leituras dadas pelo espectador. A política das imagens reside justamente em seu interior: sua capacidade de fazer ver,

falar, imaginar e silenciar, “ela é uma ação que coloca em cena o visível, um nó entre o visível e o que ele diz, como também entre a palavra e o que ela deixa ver” (RANCIÈRE, 2008, p.77).

A força da imagem reside no que lhe falta: está justamente na sua capacidade de trânsito para outras imagens, em sua incompletude e seu trabalho de engendrar pontes, caminhos que se fazem na superfície e a partir das próprias imagens, que produz ilimitadas outras paisagens também naquele que olha. É a sua complexidade e não a eficácia da representação o que, na imagem, confere sua potência. São as suas operações de choque, trânsito, acontecimento e sentido que a fortalecem enquanto instância de conhecimento e subjetividades muito mais que o que nela aponta para o mundo exterior e sua regulação sobre o texto visual: o enunciado e o visível nunca conterão um ao outro.

Em *Isto não é um cachimbo*, Foucault (1988) a partir de leituras das obras *Alvorada nos antípodas* e *La trahison des images*, de Magritte, analisa as relações de contestação entre palavra e imagem, negando a supremacia de uma em relação à outra na construção do pensamento. Evidencia a quebra do laço representativo, a imagem apontando para a falsidade do enunciado e este, por sua vez, apontando para a falsidade da representação, imagem e palavra se desautorizando entre si. *Ceci n'est pas une pipe*: a imagem da coisa não é a coisa, a ideia da coisa não é a coisa, nem mesmo o que se escreve e se entende, na escrita, como signo da coisa, o é.

Quando Magritte pinta “*ceci n'est pas une pipe*” não fora, mas dentro do espaço de tela destinado a pintar o próprio cachimbo, para Foucault, aproxima esta obra de um caligrama: quando dois discursos distintos se associam e dissociam para corroborar um único texto. Palavra e imagem equivalem-se e se apresentam ao mesmo tempo ao espectador. Esta relação de embate e extrapolação é, também, apontada por Foucault (2008) na dificuldade de Velázquez em nomear a obra *Las meninas*, tentando um título que “desse conta” das significações da obra, ao que falhou sucessivamente. A própria escolha do título se configura como indício de que a palavra não comportará as possibilidades significativas da obra.

Assim como, na obra de Velázquez, o espectador se vê encarado pelo pintor e dispensado do reflexo do espelho – que mostra, por sua vez, rei e rainha da Espanha –, é preciso se inserir na imagem ao invés de tentar lê-la, pois ela se desdobra em outras e jamais é uma, é realização de tempos distintos no presente do recorte que propõe. A imagem é movimento em si mesma, o movimento é, ele próprio, uma imagem.

Toda imagem não passa de um "caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo". Cada imagem age sobre

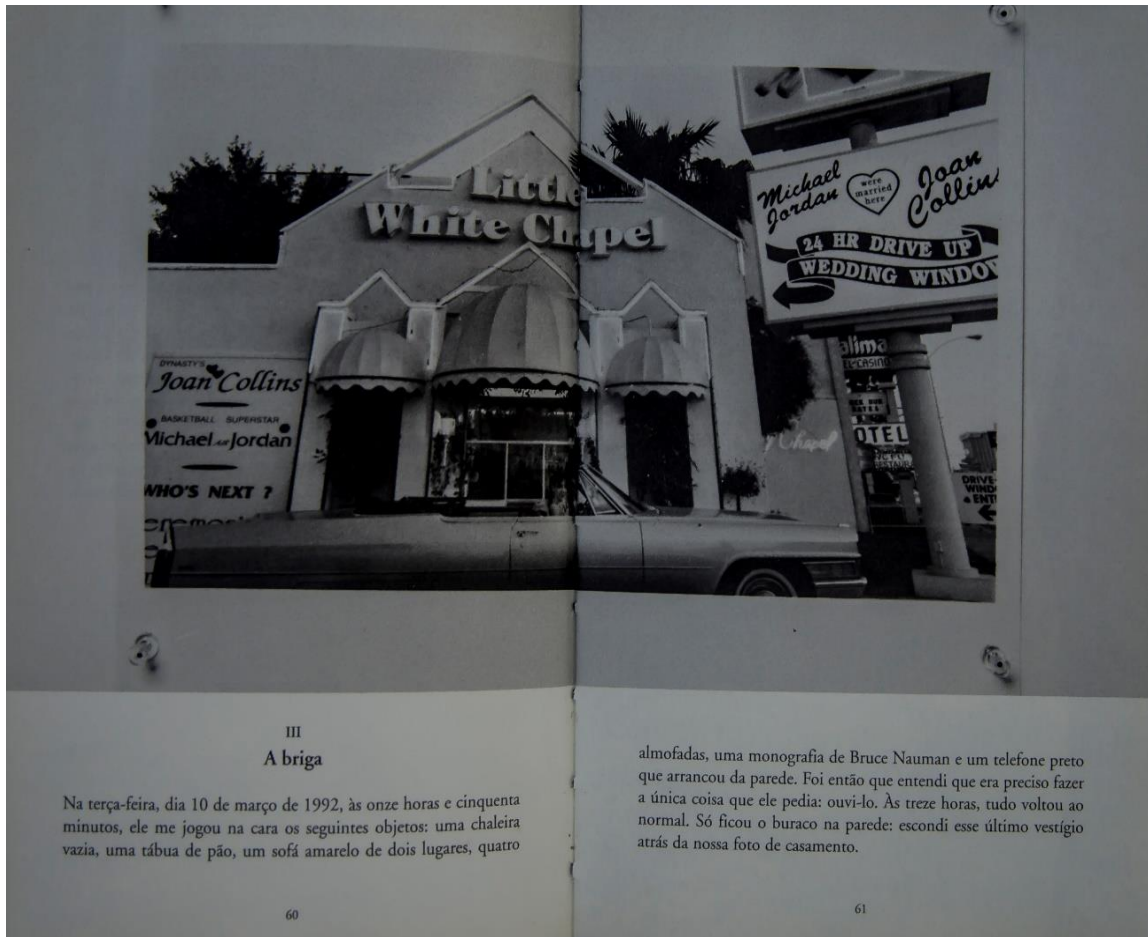
outras e reage a outras em "todas as suas faces" e "através de todas as suas partes elementares" (DELEUZE, 1985, p. 70).

A imagem opera em linhas de subjetividade e funciona, nas *Histórias Reais*, como acontecimento: por choque, oposição e confronto entre o relato verbal e o que as fotografias dão a ver é que as histórias reais efetivamente existem, presentificam os sentidos e o acontecer das narrativas. O acontecimento reúne tempos distintos – futuro e passado (realizados no presente) –, o sim e o não, todas as possibilidades. Ele não é “nem um nem outro, mas seu resultado comum” (DELEUZE, 1974). Aqui, fotografia e sentido são excessos – sendo o excesso afim à loucura de que Foucault discorre, este extrapolamento constante da superfície por onde os sentidos deslizam.

Os loucos são aqueles que dizem o que não pode ou não deve ser dito, são os que propõem discursos que, embora legíveis, apontam muitas vezes para o que excede as subjetividades, o que opera nas bordas dos “sentidos possíveis”. Em outra instância, são aqueles cujo discurso pode também apontar para o milagroso, para o futuro, uma “verdade escondida” (FOUCAULT, 1970). É pela palavra que o louco denuncia sua loucura, assim como é pela fotografia em disrupção com a palavra que Calle vibra o extrapolamento de sentidos de suas narrativas. Na obra da artista, a vontade de verdade – uma das interdições concernentes ao discurso, para Foucault (1970) –, este desejo de dizer o verdadeiro é ameaçado por uma construção narrativa que, muitas vezes, beira o impossível, o milagroso, o inacreditável.

Havemos de concordar com Foucault (1970) e admitir que a imagem, assim como o que é possível se elaborar a partir dela, não é totalizante nem dá conta do que as palavras não conseguem dizer, assim como não é a palavra a preencher as lacunas da fotografia; é, antes, o uso de uma estrutura, a repetição de um modo de fazer que pertence a um conjunto, em diálogo inclusive com o que é falso, com o erro e com o indizível. “Os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 1970, p. 20-21). Para fora das ciências, das teorias, das imagens, das palavras e dos sentidos construídos, nos adverte Foucault – e nos adverte Calle, com suas narrativas fragmentadas e dissidentes –, há um universo muito mais povoado do que queremos crer. É pertinente, para ler as imagens de Calle e ver suas palavras, admitir o que está fora, no plano do indizível da palavra e do invisível da imagem, pelo próprio devir da estrutura – e da memória, e das construções narrativas da poética de Sophie Calle. Verdadeiro e falso, palavra e fotografia, passado e presente não se excluem, mas acontecem na estética de *Histórias Reais* (FIG 13):

FIGURA 13 – Narrativa *A briga*, do livro *Histórias Reais*.



III A briga

Na terça-feira, dia 10 de março de 1992, às onze horas e cinquenta minutos, ele me jogou na cara os seguintes objetos: uma chaleira vazia, uma tábua de pão, um sofá amarelo de dois lugares, quatro

60

almofadas, uma monografia de Bruce Nauman e um telefone preto que arrancou da parede. Foi então que entendi que era preciso fazer a única coisa que ele pedia: ouvi-lo. Às onze horas, tudo voltou ao normal. Só ficou o buraco na parede: escondi esse último vestígio atrás da nossa foto de casamento.

61

FONTE: CALLE, 2009, p. 60-61.

Na terça-feira, dia 10 de março de 1992, às onze horas e cinquenta minutos, ele me jogou na cara os seguintes objetos: uma chaleira vazia, uma tábua de pão, um sofá amarelo de dois lugares, quatro almofadas, uma monografia de Bruce Nauman e um telefone preto que arrancou da parede. Foi então que entendi que era preciso fazer a única coisa que ele pedia: ouvi-lo. Às onze horas, tudo voltou ao normal. Só ficou o buraco na parede: escondi esse último vestígio atrás da nossa foto de casamento. (CALLE, 2009, p. 60-61)

A briga é, independente da fotografia, um relato atípico: a precisão dos horários, a lista detalhada de objetos arremessados contra ela – “uma chaleira vazia, uma tábua de pão, um sofá amarelo de dois lugares, quatro almofadas, uma monografia de Bruce Nauman e um telefone preto” (CALLE, 2009, p. 61) –, a forma como a briga foi apaziguada. O único indício que comprova o relato, admite ela, é o buraco que ficou na parede quando o telefone foi arrancado – esse, o último objeto da lista, inclusive, metaforizando o motivo da violência: o marido queria ser ouvido. O buraco, entretanto, é coberto por uma fotografia, que nos é

oferecida junto ao relato. A imagem, que poderia confirmar a veracidade da história, é exatamente o que esconde a única suposta prova do ocorrido. Estes são marcadores textuais de um procedimento que a artista repete nesta e em outras obras e que revelam que os jogos narrativos de Calle funcionam não só para que o leitor escave os significados da obra, mas para que a própria artista elabore sua poética e sua vida cotidiana.

A fotografia em preto e branco, que ocupa a maior parte da página dupla, mostra um quadro fixado em uma parede branca, que traz a imagem de Calle e um homem encarando a câmera, sentados em um carro parado em frente à *Little White Chapel, drive-in* de casamentos em Las Vegas famoso por ser palco de uniões como a do jogador de basquete Michael Jordan e de outras celebridades, inaugurada no início da década de 1950. O homem que acompanha Calle no carro mal é percebido pelo leitor: a costura do livro o atravessa, é necessária atenção para enxergá-lo, a cabeça inclinada para a frente como uma tentativa (quase frustrada) de “aparecer” na fotografia.

Mais uma vez, a fotografia não está aqui para confirmar ou sustentar a palavra, ao contrário, serve para esconder o indício (o buraco) ao invés de revelá-lo – assim como *O retrato*⁹ esconde a carta que Calle, quando criança, roubou de sua mãe. Ao leitor cabe acreditar em Calle, enquanto a foto não lhe presta auxílio: é a palavra que “cria a imagem” do buraco que ficou na parede quando seu ex-marido arrancou o telefone – que é o que ela efetivamente nos conta.

Mas os ruídos não param aí. A imagem nunca é um mero “acompanhamento” do texto. Calle produz e propõe distorções entre o narrado e o fotografado. Lemos que a fotografia que recobre o buraco na parede é uma fotografia de casamento. O modelo estereotipado de fotos de casamento, entretanto – noivos, flores, bolo de casamento, convidados... –, mais uma vez não se adequa. Calle não ostenta qualquer adereço característico de uma noiva, o juiz de paz responsável pela cerimônia não aparece na imagem.

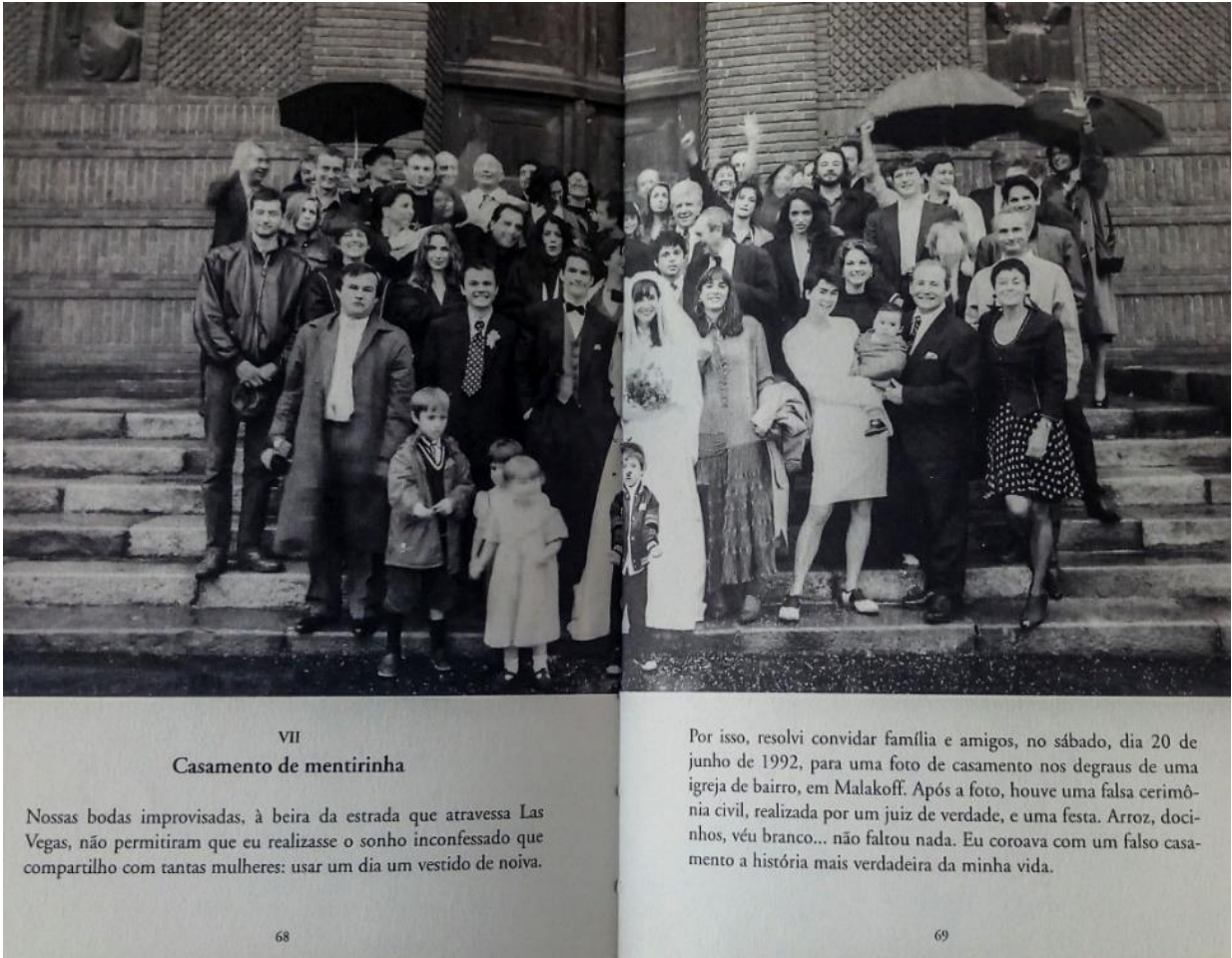
Em contrapartida, qual a relevância de dados como a cor do sofá ou do telefone para a credibilidade da história? Como Calle permaneceu consciente ao ponto de ser capaz de elencar o que viria em seguida após ter pelo menos os dois primeiros objetos da lista arremessados contra si? Estaria ela realmente apta, física e emocionalmente, após ter inclusive um sofá de dois lugares jogado na cara – como nos diz –, a finalizar a briga ouvindo o marido? E, ainda, por que nos contar esta história, se ela permaneceu oculta pela fotografia do casamento, que escondia o último vestígio da briga? Este vestígio existe, ou só existe a fotografia que supostamente esconde o vestígio?

Sophie Calle, apesar de defender a veracidade das histórias – ditas reais, em vermelho, na capa do livro – usa as palavras para nos explicar porque a imagem que acompanha o relato é uma imagem falsa, uma fotografia que deve ser desconsiderada: primeiro porque ela está presa à parede não para lembrar o momento que registra, mas para esconder a “imagem real”, o buraco na parede; segundo porque, como Calle não usava vestido de noiva nem havia qualquer elemento característico de um casamento, esta fotografia é infiel à imagem que a artista realmente esperava de seu casamento. Aponta, ainda, para uma outra narrativa – *O refém* –, que “explica” o momento em que a imagem foi retratada: o casamento efetivo, em um drive-up, fazendo menção à data da fotografia e ao local onde ocorreu:

Não podia contar com ele. Chegou um ano atrasado ao nosso primeiro encontro. Então, quando ele foi embora, para ter certeza de que voltaria, exigi que me deixasse um objeto como “refém”. Uma semana depois, ele me mandou uma pequena pintura do século XIX, A carta de amor. Era o retrato de uma jovem que, estranhamente, se parecia comigo e, segundo escreveu, era o seu bem mais precioso. No ano seguinte, no dia 18 de janeiro de 1992, alugamos duas alianças e uma testemunha e nos casamos num drive-up wedding window, na estrada 604, em Las Vegas. Meu presente foi A carta de amor. Ganhei um marido. Mas dali em diante nada poderia me garantir que ele voltaria.” (CALLE, 2009, p. 59).

Em *O refém*, Calle “desmente” alguns dos símbolos do casamento: alianças alugadas precisam ser devolvidas e não constituem efetivamente um vínculo duradouro, testemunhas alugadas não dão conta de assegurar a legitimidade da união. O objeto feito “refém”, para garantir a volta do amado foi presente de casamento, foi dado a Calle um ano antes, justamente como garantia de retorno do homem que “chegou um ano atrasado ao primeiro encontro” (CALLE, 2009, p. 59). O presente apresenta-se ao leitor na fotografia de um quadro, afixado acima de uma cama, da qual não é possível ver nada além de um par de travesseiros e uma colcha desarrumada, tão alvos que quase se confundem com a brancura da parede ao fundo. A fotografia de casamento de *A briga*, Calle nos explica, não foi a seu contento porque usar vestido de noiva, seu “sonho inconfessado”, não era possível no *drive-up*. Em *O casamento de mentirinha*, ela compartilha conosco a concretização deste desejo: junto a amigos e familiares, em junho de 1992, vestida como tal, nos degraus de uma igreja em Malakoff, ela e seu companheiro posam para uma fotografia, agora sim verdadeira, porque fiel às expectativas da noiva e não à sua condição real de casamento. É a sua *verdadeira* fotografia de casamento, porém em uma *falsa* cerimônia: “Após a foto, houve uma falsa cerimônia realizada por um juiz de verdade, e uma festa. (...) Eu corava com um falso casamento a história mais verdadeira da minha vida” (CALLE, 2009, p. 69) (FIG 14):

FIGURA 14 – Narrativa *Casamento de mentirinha*, de Sophie Calle.



VII
Casamento de mentirinha

Nossas bodas improvisadas, à beira da estrada que atravessa Las Vegas, não permitiram que eu realizasse o sonho inconfessado que compartilho com tantas mulheres: usar um dia um vestido de noiva.

68

Por isso, resolvi convidar família e amigos, no sábado, dia 20 de junho de 1992, para uma foto de casamento nos degraus de uma igreja de bairro, em Malakoff. Após a foto, houve uma falsa cerimônia civil, realizada por um juiz de verdade, e uma festa. Arroz, docinhos, véu branco... não faltou nada. Eu corava com um falso casamento a história mais verdadeira da minha vida.

69

FONTE: CALLE, 2009, p. 68-69.

Aqui o gesto de jogo com o verdadeiro e o falso, com a autobiografia e suas porções ficcionais é acintoso: o que marca a verdade, nas narrativas de Calle, é muito mais o que é significativo para ela. Na segunda cerimônia, nomeada “de mentirinha”, o juiz é verdadeiro, mas a cerimônia é falsa. A fotografia é verdadeira, a história é verdadeira, mas o casamento é falso. O verdadeiro casamento – realizado no *drive-up* – é invalidado pela fotografia que marca esta experiência, e que não estava a contento porque não a mostrava a noiva no vestido desejado, mas em trajes comuns, dentro de um carro. O “juiz verdadeiro” também não é a demarcação da veracidade da imagem, mas é a fotografia que apresenta Calle vestida de noiva que diz o quão verdadeira é a história que ela conta – embora a própria cerimônia não o seja.

As páginas de *Histórias Reais* oferecem ao leitor o encontro simultâneo com texto verbal e fotografia, sempre dividindo páginas duplas. Embora o leitor seja tomado de assalto pelas linguagens concomitantemente, a imagem é quem chega em totalidade: ainda que rever a mesma fotografia diversas vezes nos leve a enxergar detalhes, reenquadramentos, camadas discursivas, ver uma imagem é sempre ver sua totalidade, recortada pela moldura – da página,

do quadro, da tela. Podemos encadear fotografias e com elas compor uma história; ainda assim, ela nos chega de assalto, sempre total, sempre presente no espaço que ocupa. Podemos emprestar às imagens palavras que tentam dar conta do que vemos e explicar o que interpretamos e apreendemos, mas elas jamais darão conta do que é visível em sua totalidade. O texto escrito, por sua vez, só se desvela por partes estruturadas, na escrita ocidental, da esquerda para a direita, de cima para baixo, palavra a palavra, linha a linha, para compor um todo.

A leitura, discorre Barthes (2004), é uma atividade atravessada pelo desejo. Instaura um estado entre leitor e objeto de leitura, em que todo o corpo do leitor se mobiliza, todas as suas emoções existindo em concomitância. Ela só existe sob uma estrutura, é certo, mas a subverte e a extrapola pela via do desejo que a penetra. “Sob registro do imaginário” (BARTHES, 2004), o desejo e o prazer da leitura se manifestam por distintas vias – seja pelos arranjos com as palavras, pelo suspense do saber da narrativa ou pelo trabalho da escrita suscitado pela leitura. De todo modo, interessa a Barthes posicionar o leitor como um personagem, ocupante de um ponto de vista: “Demonstrou-se isso para a tragédia grega: o leitor é aquela personagem que está no palco (mesmo clandestinamente) e que sozinha ouve o que cada um dos parceiros do diálogo não ouve; sua escuta é dupla (e, portanto, virtualmente múltipla)” (BARTHES, 2004, p. 41). O papel do leitor é, assim, de sobrecodificar: ele produz e sobrepõe camadas de significação, se deixa atravessar por elas, ele é fluxo de significados.

Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é, principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva e subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho (...). (BARTHES, 2004, p. 29).

Barthes desloca sua atenção do autor para o leitor dos textos, e o assume como sujeito ativo da leitura – caminho contrário às teorias que elegem uma certa autoridade do escritor sobre as possibilidades de sentido do texto, que o leitor precisa apreender conformado ao universo que o autor delimita. Assim, existe uma lógica associativa na leitura, um suplemento de sentido associado ao texto que escapa a toda predefinição e que encontra vida no ato da leitura, no movimento do leitor em relação às significações do texto.

Esta suplementação de sentido promovida pelo leitor não é aleatória, se desenvolve dentro da estrutura do possível da linguagem. Entretanto, concordam Barthes e Deleuze, sentido é também fronteira, passagem, trânsito e articulação entre opostos. O bojo de sentidos é condição mesma para que a linguagem aconteça (DELEUZE, 1974), “O sentido é como a esfera em que estou instalado para operar as designações possíveis e mesmo para pensar suas

condições” (DELEUZE, 1974, p. 44). O sentido, para Deleuze, é sempre duplo, é relação e, por isto mesmo, não há um bom ou mau sentido, um sentido certo ou errado, mas camadas de acontecimentos de um mesmo todo de sentidos possíveis, equivalentes; o sentido é a possibilidade heterogênea de existência dos discursos.

A leitura, este aspecto da atividade linguística por tanto tempo sob uma economia de sujeição do leitor em relação aos sentidos dados pelo autor – o possuidor da obra –, é encarada por Roland Barthes (1988) como uma atividade essencialmente construtora: o leitor constrói, adiciona sentidos à obra à medida em que seu arcabouço particular se articula para produzir significações a partir do que é lido. Não mais constrangido ao que o autor quis dizer, o leitor trabalha por associação: associa ao texto outros textos lidos anteriormente, a este sentido tantos outros com os quais teve contato previamente. Estas associações, adverte Barthes, seguem regras, posto que se realizam dentro de um sistema linguístico particular:

(...) essas regras vêm de um sistema milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes de nosso nascimento, em suma, desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (de autor, de leitor) não é mais do que uma passagem. Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho (...): ler é fazer o nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamlotada das frases. (BARTHES, ano, p. 29)

A economia de sentidos de toda obra reside não no escritor, não no leitor, não no texto, mas no presente da escrita e no presente da leitura. Esta distinção de tempos da língua leva Barthes a pensar uma outra categoria dentro da escrita: a pessoa. Toda língua, para este teórico, é marcada pelo signo da ausência: há sempre, no interior dos discursos, o eu e o tu – aquele que escreve – e o ele, a não-pessoa, sempre ausente, sempre fora da instância do discurso (aqui, mais uma instância de extrapolação da linguagem). O discurso de toda obra está submetido a esta relação entre a pessoa e a não-pessoa, o intra e extra discursivo, a presença e a ausência – de certo modo, mesma dupla articulação operada pela fotografia. A própria definição do eu no interior dos discursos, para Barthes, passa pela dupla articulação: o eu que escreve não é o mesmo eu que é recebido pelo tu que lê.

(...) quando eu libero o signo eu, refiro-me a mim mesmo na medida em que eu falo, e trata-se então de um ato sempre novo, mesmo repetido, cujo “sentido” é sempre inédito; mas, ao chegar ao seu destino, esse eu é recebido por meu interlocutor como um signo estável, provindo de um código pleno, cujos conteúdos são recorrentes. Em outros termos, o eu de quem escreve não é o mesmo eu que é lido por tu. (BARTHES, ano, p. 20)

Todo discurso é a realização de um arranjo de signos com vias à construção de camadas de significação. Assim, todo discurso é novo, porque inaugura este acontecer da significação: qual sentido eleito dentre os possíveis? Qual construção semântica eleita para presentificar o discurso? Qual relação tecida entre este texto e determinadas partes de outros textos anteriores? Ao mesmo tempo, todo discurso é tributado de repetição: todo texto remete a outros, todo texto acontece dentro de uma estrutura prevista, possível, todo texto acontece dentro de um conjunto de textos possíveis àquela língua em que se realiza.

Quando Calle conta as histórias do passado, realiza este passado no presente da narrativa. Quando atribui a si as experiências, iniciando a maioria das histórias pelo pronome eu, assume inclusive a pluralidade que constitui todo sujeito que fala e mesmo toda escrita. A escrita é uma confluência de tempos. O tempo sobre o qual se escreve, o tempo em que se escreve e o tempo em que é lido o que se escreve – a leitura de certo modo sempre presentificando a escrita para um novo tempo presente, o signo da ausência preservado em toda forma de escrita até pela confluência temporal que a leitura representa.

Recortes de tempo e espaço, camadas de passado e devir no presente da significação, atividade, trânsito, sintoma, processo: as mesmas palavras se ligam às teorias da imagem e da leitura que elejo para manejar alguns fios deste novelo que são as *Histórias Reais*. O modo como articulo as categorias da imagem e da leitura em um mesmo movimento, com o auxílio das teorias que as atravessam, acaba por apontar por um certo sistema de relações entre os elementos do visível e do dizível. É neste movimento que aproximo a poética de Sophie Calle aos conceitos de Jacques Rancière de *palavra-muda* e de *frase-imagem*.

O regime estético que Rancière propõe é algo como uma superfície de equivalência de temas, em que as materialidades não valem por si – e, deste modo, a fotografia não é uma “arte menor” ou está hierarquizada em relação à palavra. Os temas também não se submetem às materialidades e à hierarquia dos gêneros, a representação ruiu: “O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação” (RANCIÈRE, 2005, p. 47). Se a hierarquia da representação é abandonada, se as materialidades se chocam na superfície em que deslizam os elementos do visível e do dizível, me volto, então, ao que há de imagem na palavra e ao que há de palavra (e de emudecimento) na imagem.

A palavra-muda configura-se, nesta perspectiva, como aquilo que é passível de ser decifrado na imagem, sua linguagem possível, a leitura das marcas que se estabelecem na superfície imagética dos corpos que ela elege; em outra medida, é também as marcas inscritas nos corpos que, quando a imagem mostra, falam mais, em seu discurso silencioso, que qualquer palavra; é a capacidade de exibir as marcas histórias dos corpos, mais eloquentes que qualquer

discurso proferido acerca delas (RANCIÈRE, 2012). A palavra-muda aponta para o que conseguimos e não conseguimos dizer da e na imagem, para o que se cala na imagem da arte e, por isto mesmo, fala sem palavras – porque estas não dariam conta do que é dito silenciosamente. Fala da impossibilidade da palavra na imagem e, ao mesmo tempo, de sua possibilidade.

A medida da revolução estética, que aproxima fala e mudez, imagem e palavra, arte e não arte, visível e invisível, caos de materialidades e temas. Entre a palavra e o emudecimento das imagens, entre o que é dito sobre as imagens e quem toma parte nisto – quem pode falar, quem pode fruir – é que a frase-imagem se constitui enquanto grande parataxe, enquanto “lei do profundo hoje” (RANCIÈRE, 205): o comum é a medida, uma medida contraditória e alimentada pelo choque destes deslizamentos. A frase-imagem é uma potência de contato entre as formas, as materialidades e os temas – uma forma de contato entre elementos de um sensível comum, de uma superfície de comuns – é menos a tradução ou a explicação de uma materialidade com outra que a potência de fazer história das imagens (e das palavras). Ordenação do choque, estranheza do familiar, desmedida do conflito, reunião de heterogêneos, dupla articulação constante.

A frase-imagem não se manifesta, então, apenas na relação entre um texto verbal e um visual. A montagem cinematográfica, a montagem teatral e mesmo o dito e o não dito em uma fotografia a constituem. A frase não é o dizível, a imagem não é o visível (RANCIÈRE, 2005). É o desfazimento da relação representativa entre palavra e imagem, entre materialidades, o encadeamento da potência do choque, a união de funções que se definem esteticamente – e que se desdobram a partir de seu comum. Não existe mais medida da arte, apenas o comum, sua desmedida e o caos, a mistura que conferem à arte sua potência; uma nova medida comum, ritmo que “transpõe a imagem na palavra, a palavra no toque, o toque na vibração da luz e do movimento” (RANCIÈRE, 2012, p. 55). São duas funções que se definem esteticamente, unidas pelo desfazer da representação que relacionava de maneira hierárquica palavra e imagem.

A imagem tornou-se a potência ativa e disruptiva do salto, da transformação de regime entre duas ordens sensoriais. A frase-imagem é a união dessas duas funções. É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Como frase, acolhe a potência paratáxica rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem, rejeita com sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos. (RANCIÈRE, 2012, p. 57)

É a potência de um contato e não de uma tradução ou explicação entre as materialidades que constitui a aproximação das funções estrutural da palavra e disruptiva da imagem. Frase-imagem é operação de montagem – aqui equivalente semântico à “medida do

sem medida ou disciplina do caos” (RANCIÈRE, 2012) – que, nestes termos, se realiza de modo dialético ou simbólico.

Montagem dialética, em Rancière, é aquela que distancia termos que se atraem, fragmentação de contínuos; é também encontro dos incompatíveis, ordenados pelo choque – o que mira outras comunidades, outras medidas; a montagem dialética é o pôr em cena a estranheza do familiar – que se desdobra pelo conflito. Neste caso, a potência da frase-imagem é a do choque que revela a distância e a estranheza do mundo (RANCIÈRE, 2012). A montagem simbolista, por sua vez, estabelece o familiar entre elementos estranhos, mirando as relações de copertencimento a um mundo comum – uma tessitura única por onde deslizam os heterogêneos que podem, portanto, “se reunir segundo a fraternidade de uma nova metáfora” (RANCIÈRE, 2012, p. 67). Não opõe mundos, mas revela sua capacidade de produzir semelhanças, máquina *mallarmeniana* de desdobrar o cotidiano e, assim, fabricar o mistério.

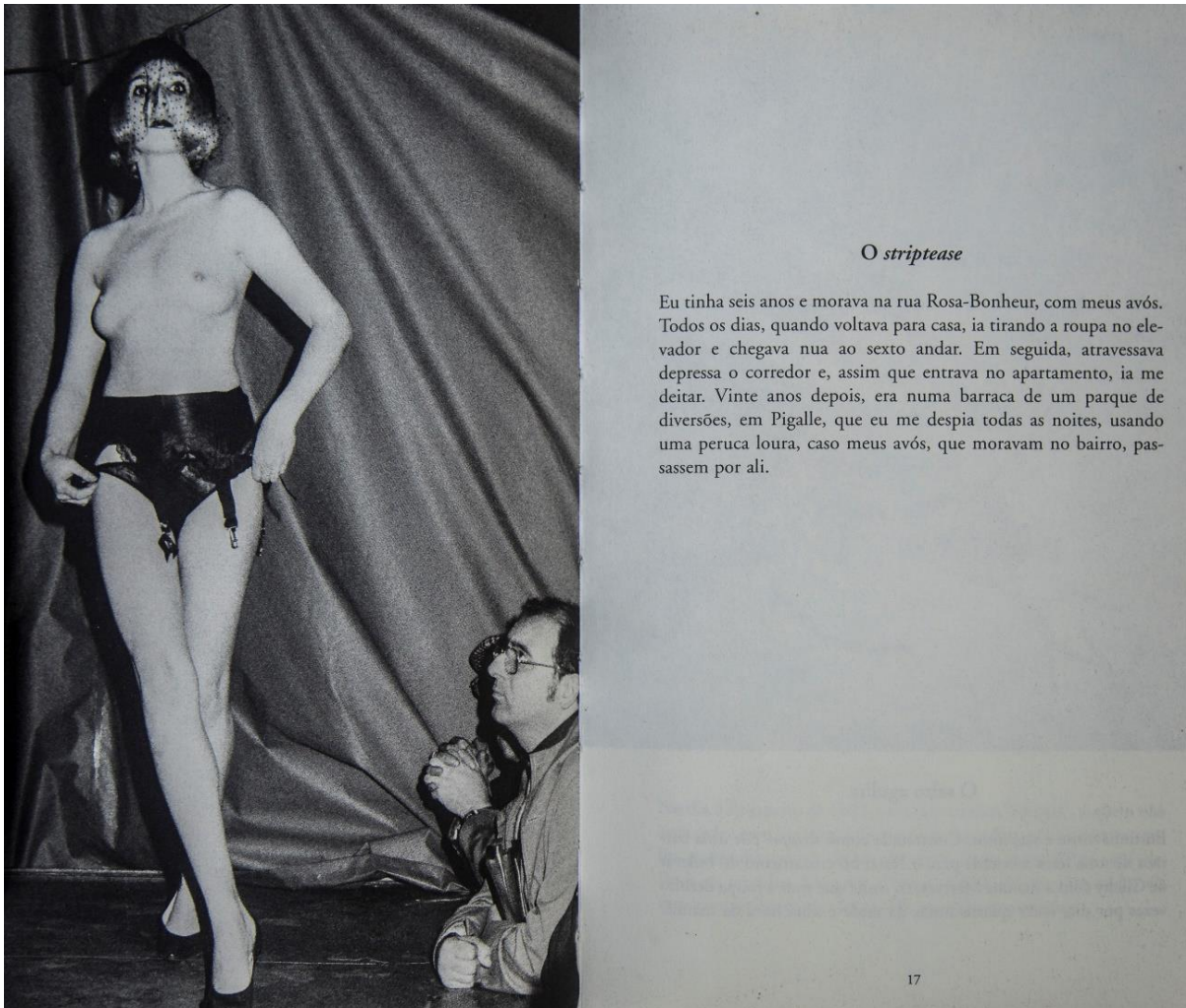
É entre estes dois pontos, dialético e simbólico, que a frase-imagem está tensionada, entre a frase que separa e a imagem que tende ao contínuo, a potência da relação entre as visibilidades, as discontinuidades, as permanências e as formas de fazer. Assinalo, entretanto, que estes polos não são necessariamente oposições, mas demarcações de uma superfície de deslizamento, do contínuo e do choque, em que os mesmos elementos operam e entrelaçam suas lógicas.

A palavra e a imagem servem-se uma da outra, se misturam, se equivalem e se inflamam, mas esbarram na própria incompletude. Valem ambas como visível e como dizível, e também como invisível e indizível, pois há sempre o que não pode ser dito sobre a imagem e o que não pode ser visto na palavra – embora a palavra se dê imagetivamente e a imagem ofereça legibilidades. Quando Rancière aproxima palavra e imagem na obra de Godard (RANCIÈRE, 2012) e se refere às imagens como fragmentos visuais que se tornam imagem quando enlaçados pela palavra, compondo com ela uma narrativa que se fortalece na fragmentação dos discursos para corroborar uma mesma “história”, ele se refere também à superfície de conversão das materialidades e dos meios proposta em seu regime estético (afim às teorias deleuzianas de imagem como superfície).

As imagens da arte não necessariamente subvertem a imageria no sentido de se distanciarem dela, mas operam muitas vezes com os mesmos elementos, enquanto também apontam para um outro lugar e remodelam as formas de visibilidade a partir de novas montagens que podem se servir dos mesmos elementos visuais da imageria coletiva – se enlaçam no seu nó original, se servem do comum para presentificar o que nele há de fantasmático, de indizível e de invisível.

4 Regimes de verdade, regimes de ficção

FIGURA 15 – *O striptease*, narrativa do livro *Histórias Reais*.



FONTE: CALLE, 2009, p. 16 e 17.

Eu tinha seis anos e morava na rua Rosa-Bonheur, com meus avós. Todos os dias, quando voltava para casa, ia tirando a roupa no elevador e chegava nua ao sexto andar. Em seguida, atravessava depressa o corredor e, assim que entrava no apartamento, ia me deitar. Vinte anos depois, era numa barraca de um parque de diversões, em *Pigalle*, que eu me despia todas as noites, usando uma peruca loura, caso meus avós, que moravam no bairro, passassem por ali. (CALLE, 2009, p. 17)

4.1 Experiência, passado e memória

Aos seis anos, morando no sexto andar de um prédio com os avós, Calle tinha o ritual peculiar de tirar a roupa no elevador ir pelada do corredor do andar em que morava até sua cama (nunca foi surpreendida por algum outro morador do lugar? Seus avós nunca a receberam ao chegar em casa?). Em um salto temporal, aos vinte e seis anos, usando uma peruca loira como disfarce (o quão eficaz ele é?), é para o público de um parque de diversões que ela tira a roupa, contratada como *stripper*. Relacionando fatos de sua infância a experiências adultas – cotidianas e artísticas – Calle cataloga e analisa (o que supostamente é) seu passado, ordenado e elaborado de maneira distinta quando revisitado. Neste exercício, nos confessa segredos muitas vezes embaraçosos, como este. *O striptease*, assim como a narrativa anterior de *Histórias Reais, O salto agulha* – em que uma *striper* que trabalhava com Calle a atinge na cabeça com um sapato de salto – são fragmentos de uma obra anterior, *La fille du Docteur* (1991) – que conta com uma luxuosa edição de 250 cópias assinadas –, em que a artista narra a trajetória de uma menina (ela própria), filha de um médico, que se torna *stripper*. Para isto, combina fotografias dos shows realizados por ela a cartões recebidos pelos pais à época de seu nascimento⁹, felicitando-os pela chegada da filha (FIG 16).

FIGURA 16 – Páginas do livro *La fille du Docteur*, de Sophie Calle.



⁹Este é um costume tradicional francês, mandar cartões com somas em dinheiro de presente para casais que acabaram de ter filhos.

FONTE: Calle (2017).

Neste movimento, Calle relativiza não só suas memórias, mas a própria poética, deslocando elementos produzidos anteriormente e reorganizando-os em outra temporalidade, assinalando que, em se tratando dela, vida e obra são âmbitos que se fundem e se relacionam, as experiências artística e cotidiana sendo motor e gatilho uma para a outra. Em *Histórias Reais*, Calle é vetor, sujeito da experiência:

O sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. (...) é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. (LARROSA, 2012, p. 19)

A artista é *atravessada* pelo que viveu, e consegue, neste sentido, apontar inclusive o desmembramento de suas vivências em ações posteriores, quase a evocar a experiência passada em tempos seguintes. Por esta perspectiva, as narrativas de Sophie Calle não são, necessariamente, estatuto de prova do real, mas vestígio, ardência, sintoma: elas disparam possibilidades diversas de interpretação, trabalhando a tessitura de experiências que anuncia como autobiográficas.

Jorge Larrosa Bondia (2012) define experiência como sendo “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (BONDIA, 2002, p. 21). É o que efetivamente nos atravessa – e aí temos a relação tecida entre o atravessamento e compartilhamento de vivências individuais e coletivas e a necessidade humana de contar histórias, de narrar a si e ao outro.

As experiências, para Walter Benjamin (2000), não estão afixadas na memória, nem são lembradas com nitidez; elas afluem, emergem – enquanto tantas outras permanecem submersas até que gatilhos específicos as convoquem. Existe uma memória voluntária, “disposta a responder ao chamado da atenção. (...) a lembrança voluntária da qual se pode dizer que as informações que nos proporciona sobre o passado, não conservam nada dele” (BENJAMIN, 2000, p. 35-36). Existe, também, algo mais profundo neste rio que é o passado: algo dele que permanece inteligível até que seja desperto por um disparador mais *profundo* que a atenção.

[Proust] No decorrer destas reflexões forja a expressão *mémoire involontaire*, que conserva as impressões da situação em que foi criada. Ela corresponde ao repertório íntimo da pessoa, isolada em todos os sentidos. Onde há experiência, no sentido próprio do termo, certos conteúdos do passado individual entram em conjunção na

memória com elementos do passado coletivo. Os cultos, com suas cerimônias, suas festas (dos quais, talvez, jamais se fale na obra de Proust), cumpriam continuamente a fusão entre estes dois materiais da memória. Provocavam a lembrança em épocas determinadas e permaneciam como momento e motivo de tal fusão durante toda a vida. Lembrança voluntária e involuntária perdem assim sua exclusividade recíproca. (BENJAMIN, 2000. p 37)

Em Proust, é o cheiro da *madeleine* que o assalta e convoca uma memória involuntária, mais profunda, sobre a qual não se tem domínio (BENJAMIN, 2000); em Sophie Calle são, por exemplo, os strip-teases que a levam de volta às experiências dos seis anos, quando corria nua pelo corredor do prédio em que morava até se esconder sob as cobertas (CALLE, 2009).

Proust encara estes gatilhos que convocam uma memória involuntária como obras do acaso (BENJAMIN, 2000), assim como o cheiro do biscoito da infância o remete a experiências e narrativas mais esquecidas que o discurso corrente sobre a cidade que habitara. Neste sentido, a epifania do contato com esta memória pode, inclusive, nunca ocorrer. Para Benjamin, encarar o acesso às experiências *esquecidas* (ou mais dificilmente acessadas) como obra do acaso é naturalizar os avanços das técnicas de reprodução, da indústria – da própria modernidade.

Depender do acaso em tal questão, não é, de modo algum, natural. Os fatos da vida interior do homem não têm por natureza esse caráter irremediavelmente privado, mas o adquirem unicamente quando diminui, devido a fatos externos, a possibilidade de que sejam incorporados à sua experiência. (BENJAMIN, 2000, p. 36)

A impossibilidade de amalgamar experiência e memória involuntária é a própria derrocada da experiência, diretamente relacionada à valorização contemporânea da informação, ao avanço da técnica e ao desenvolvimento dos modos de produção. A Primeira Guerra é o gatilho para seu escasseamento, quando os homens voltaram dos campos de batalha impossibilitados de comunicar os horrores do campo de batalha. A experiência é sobreposta, assim, pela demanda de novidade, o que fomenta, para Benjamin, uma nova barbárie, em que o avanço técnico, o isolamento dos sujeitos, a aceleração do tempo, o rareamento dos trabalhos manuais e dos momentos de ócio colocam o homem ante a esta sua nova pobreza. A experiência é o “algo de si” amalgamado às narrativas, que declina junto com o próprio ato de narrar, substituído pela informação.

Didi-Huberman (2011) nos convida, entretanto, a pensar a queda como caminho – como os vaga-lumes que, embora ofuscados, ainda sobrevivem e podem ser vistos, mesmo que em menor quantidade. As imagens da arte, que subvertem a imageria – e que aparecem como pirilampos –, ainda resistem, tal como a necessidade do homem de comunicar suas experiências por meio de narrativas. “O que ‘cai’ não ‘desaparece’ necessariamente, as imagens estão lá, até

mesmo para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência.” (Didi-Huberman, 2011, p. 174).

A experiência é, assim, algo como um lampejo, um “estado de exceção” em meio à obscuridade dos tempos. É o “apesar de tudo”, as sobrevivências, os vaga-lumes. Didi-Huberman (2011), para discorrer sobre a experiência enquanto vaga-lume, considera Pasolini (1975), que relê *A divina comédia de Dante*, estabelecendo os paralelos entre a *luce*, a luz ofuscante da guerra e das propagandas da ditadura fascista, e a *luciole*, os resistentes, que insistem em bramar suas discretas luzes, apesar de ofuscados pelos holofotes da contemporaneidade – a arte e a poesia se constituindo também como este lampejo, essa possibilidade de sobrevivência em meio à imageria coletiva.

Assim, quando Calle relaciona seu trabalho como stripper ao hábito de tirar a roupa no elevador do prédio em que morava quando criança e ordena estas duas experiências em uma terceira – o próprio ato de narrar e de tornar suas memórias experiências artísticas –, ela atua incorporando as reminiscências da memória involuntária discutida por Benjamin à experiência presente de elaborar memórias e a partir delas compor narrativas.

Em *Histórias Reais*, o uso de listas, o apontamento de datas bem marcadas, a repetição da própria estrutura dos textos, o gosto pelo uso de símbolos como os vestidos de noiva, a mistura de experiências em tempos diferentes da vida passada e a própria ordenação das histórias sugerem um constante retorno aos lugares de memória, que incluem objetos da avó, fotografias de desconhecidos, histórias de amor e desilusão. Esse retorno, entretanto, não se dá de maneira a preservar os fatos “tais como aconteceram”: voltar ao passado é também incorporar a porção de novidade advinda da leitura que se faz dele (BENJAMIN, 2012). O passado é sempre mutável, encarado de maneira diversa pelo sujeito cada vez que ele mesmo se modifica.

O passado pode, por um bom motivo, ser ‘reescrito’ à luz de novas experiências no presente, assim como à luz das novas expectativas em relação ao futuro, ou à luz de novas ideias, normas e vocabulário. [...] O que aconteceu, aconteceu e não pode ser mudado – mas *o que* aconteceu, como descrevemos o que aconteceu –, enquanto tratando-se de ações humanas e de acontecimentos a elas relacionados – como parte da narrativa/história e a narrativa da vida é, em princípio, uma pergunta constantemente em aberto. (STRAUB, 2009, p. 85)

O passado só existe no ato presente de rememorar. É na atualização das experiências passadas, recontadas no presente, reordenadas a depender de seus contextos de inscrição e das formas utilizadas pelo sujeito para narrá-las que o passado se apresenta. E se remodela, cambiando tantas vezes quantas a narradora, modificada pelas experiências que se sucedem,

recombina seus elementos. Assim, quando Calle inclui performances e obras expostas anteriormente no bojo das *Histórias Reais*, ela não só insiste na “veracidade” dos seus relatos – considerando que a repetição gera familiaridade e, com isso, a sensação de adequação da história ao plano do real – como conta estas obras passadas de outro modo, dando a elas outros sentidos.

O passado, diz Benjamin, “só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Articular as narrativas dos pequenos e grandes acontecimentos – e o cronista sabe que para a história todos eles são relevantes – significa muito mais se apropriar de uma reminiscência para fixar uma imagem – que tende a se diluir e se remodelar em outras, ainda que o sujeito não tenha consciência disto. O lugar da história é o lugar do agora: é um passado que só existe quando contado, encadeado e que, do presente, olha para trás. Nem é vazio, nem é homogêneo; o passado é o tempo rememorado agora.

A imagem de um passado imutável, de uma narrativa de vida fidedigna às experiências, dialoga com o que Pierre Bourdieu (1998) chama de *ilusão biográfica*: a tentativa vã de elencar as memórias e ordená-las em uma biografia de modo que a vida tenha um começo, meio e fim bem determinados, com acontecimentos que se sequenciam e que podem se ordenar em narrativas acabadas e “definitivas”. Tentativa de linearizar memórias, de dar ao relato autonomia e estabilidade que é fatalmente malsucedida, porque o passado ocorre em uma temporalidade não-linear; ele precisa “ser esquecido para ser lembrado”, no sentido de que o sujeito retorna aos seus passados várias vezes em sua trajetória, remodela as experiências que atravessou em narrativas marcadas por novas afetações cada vez que acessadas.

As emoções são um aspecto determinante da memória: são elas que marcam as experiências que “não conseguimos esquecer”, ou de que lembramos quando na tomada de decisões futuras. A memória, entretanto, é mais que contar histórias: é construção e recuperação de contextos temporais. Em contrapartida, definir quem somos e mostrar quem somos (e quem gostaríamos de ser) aos outros é algo que se realiza por meio das “histórias de vida” (STRAUB, 2009).

Tematizar-se dentro de sua própria temporalidade, mutabilidade e transitoriedade, dentro do seu próprio ‘devir’ contínuo, é localizar-se a si mesmo em um passado, um presente e um futuro: em um ‘contexto temporal’. O passado, o presente e o futuro mutuamente referenciais- que só aparecem no plural – só são, portanto, passíveis de separação ‘analiticamente’. Dependem um do outro na sua determinação qualitativa. Não só o passado determina o presente e o futuro, mas o inverso também é verdade. O passado, como construção mental ou mnésica que marca nossa experiência e orienta

nossas ações, depende da nossa interpretação do presente e das nossas expectativas em relação ao futuro. (STRAUB, 2009, p. 84)

O passado não é um porão no qual se armazenam imagens ou histórias, “pinçadas” de um universo ordenado para compor uma narrativa de si; tampouco ele está pronto para ser acessado por quem decide trabalhar com suas experiências anteriores como matéria-prima de criação. É de um produto continuamente inacabado que Sophie Calle parte para elaborar sua teia de significações, como o escultor trabalha o barro ou a cerâmica: potência de ser, não um resultado definitivo ao qual ela – ou nós – chegamos. A memória, como a fotografia e a palavra, é um ponto de dupla articulação entre o real e o ficcional, entre a ordenação de fatos e a criação de novas narrativas.

Ao trabalhar pela *forma* como consequência de um *processo*, Calle “flerta” com a função organizadora que Benjamin associa às produções intelectuais que instauram novos fazeres e, conseqüentemente, modificam o próprio *aparelho produtivo* – neste caso, Calle opera sobre sua produção em consonância com as modificações contemporâneas no próprio modo de fazer da arte. É nestes termos que abordamos as considerações benjaminianas de que

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. (BENJAMIN, 2012, p. 132)

Utilizar-se dos aparelhos produtivos para modificá-los: esta é a premissa de Benjamin e, por aproximação, de Calle; ela investe nas diferentes possibilidades de narrar o mesmo fato e nas distintas formas de narrar – exposição, fotolivro, performance, texto verbal, vídeo. Pensar Sophie Calle como autora produtora é, por extensão, pensar os conceitos de *obra* e de *autor*. Conquanto não seja o interesse principal da pesquisa, mas um desdobramento – dentre os vários possíveis no tocante à poética desta artista e ao processo de elaboração do conhecimento –, nos detemos, neste ponto, a algumas considerações acerca destes dois conceitos.

Foucault (1992), ao tratar de *O que é um autor*, afirma que “o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles” (FOUCAULT, 1992, p. 2). É ao autor que atribuímos o que foi escrito, mas esta operação é fruto de relações complexas e incertas – há que se considerar a incerteza do *opus*. É preciso ventilar, ao tratar da categoria *autor*, sua posição no livro, nos diferentes tipos de discurso e no

próprio campo discursivo. O autor é mais que um “elemento em um discurso”, exercendo um papel determinante em sua construção. A autoria atua como função classificatória, permitindo agrupar, opor, reordenar conjuntos de textos, estabelecendo relação entre eles e entre seu conjunto e outros conjuntos de escritos, atribuídos a outros escritores.

Isto não assegura, entretanto, a veracidade de relatos autobiográficos nem postula que o autor seja um dado que está necessariamente *fora* do texto. Ao contrário, o autor, em Foucault, é uma *função* que se realiza no interior do próprio texto. Só há autor se há obra. Dizer que certo texto pertence a determinado autor acaba por prever algumas características do próprio texto, em decorrência de sua atribuição de autoria. Espera-se de Calle, por exemplo, que histórias da ordem da intimidade sejam contadas: a menos que não conheça sua obra, o leitor há de referenciar a ela trabalhos anteriores (como os que foram citados aqui), de modo a inferir características semelhantes e esperar encontrá-las na próxima obra a ser lida.

Considerando que nem todo texto possui esta *função autor* – os contratos de aluguel, as certidões de nascimento, as listas telefônicas, por exemplo, não a têm –, Foucault discorre sobre o uso dos pronomes pessoais e de como eles remetem a sujeitos diferentes: em textos literários apontam em maior ou menor grau para um *ego* e não para o *sujeito autor*, que aproxima em diferentes graus o escritor e seu texto, mas que não necessariamente cola um ao outro, no sentido de que o autor é muito mais uma designação que aponta para a cisão inevitável entre a *função autor* e a *pessoa que escreve* o texto. “Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 1992, p. 28). Assim, o sujeito autor ganha um status muito mais coletivo que individual, atravessado pelas condições de produção dos discursos, pelos modos de circulação, pelos conceitos de arte – no caso de Calle – e pelas características que o autor, como função organizadora, circunscreve.

(...) o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversas cotidianas. Todo este jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica. Pois embora possa modificar a imagem tradicional que se faz de um autor, será a partir de uma nova posição do autor que recortará, em tudo o que poderia ter dito, todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra (FOUCAULT, 1992, p.11)

A função autor se modifica em relação ao tempo histórico em que está inserida a produção do discurso, os formatos de narrativa se modificam e as relações tecidas entre o sujeito que escreve, a obra e o sujeito que a lê igualmente se modificam. Acaba por funcionar, também, como um elemento coercitivo e ordenador dentro do discurso. Quando Calle se dilui nas narrativas e, ao mesmo tempo, se demarca com o uso constante do *eu*, borra a fronteira que cinde a pessoa que escreve, a personagem das histórias que narra e a *função autor* presente no discurso que opera.

A escritura, diz Barthes (2004), é a morte de todo autor, de toda origem: é onde a identidade se perde, é a neutralidade (não das ideias, mas das vozes que existem, em camadas, em todo discurso). O “exercício do símbolo” – o ato de narrar – produz a morte do autor, apaga qualquer origem da voz. Apesar disto, o “império do autor” (BARTHES, 2004) ainda tem muita força: a explicação da obra é dada, muitas vezes, pela vida de quem a escreveu, as relações entre a pessoa do autor e as personagens que ele elabora, ainda que em uma ficção, parecem apontar, não raro, para uma contaminação do autor nas possibilidades de sentido do texto.

O escritor moderno, ao invés de viver *antes* do texto, por ele trabalhar, nele impingir seus sentidos, existe, para Barthes, *concomitante* ao texto: não preexiste à escritura nem é o livro seu predicado, porque “todo texto é escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 2004, p. 61). Não há a verdade da escritura ou a pessoa da escritura: este é o jogo que se perfaz a cada vez que um texto é produzido – no ato da escrita e no ato da leitura.

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera a uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 2004, p. 63)

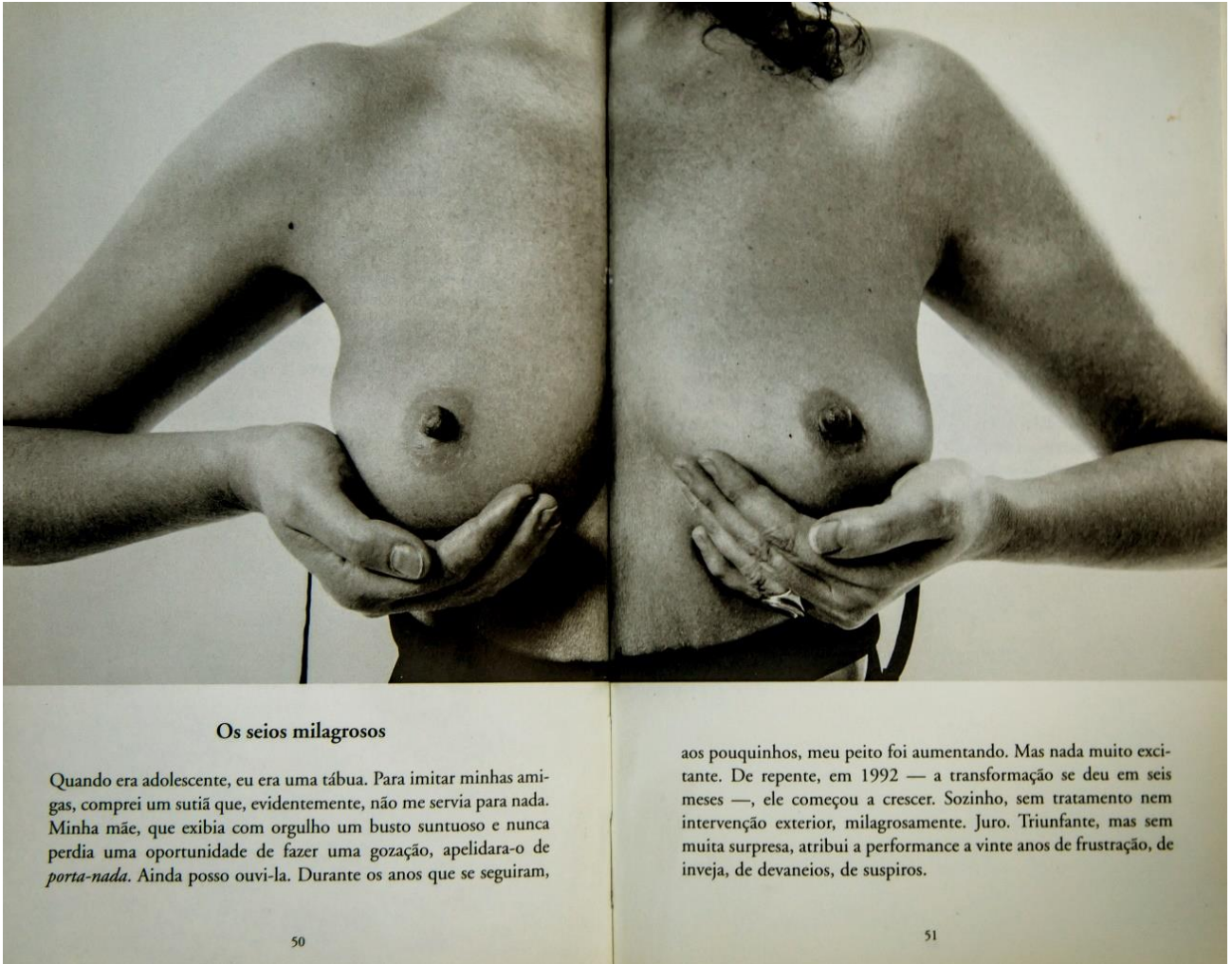
As histórias de Calle, vistas por esta perspectiva, apontam para as distintas formas de elaborar e recontar o passado, este emaranhado de experiências sobre o qual acendemos luzes, revelando novas leituras para antigos acontecimentos. Não na *profundidade*, no oculto, mas na superfície da imagem e do texto, de onde pulsam linhas de significação a serem percorridas e adicionadas pelo leitor que desliza pelas narrativas de modo a construir seu próprio trajeto significante.

Ao nos oferecer seus fractais de experiências e fabulações, Sophie Calle visita lugares de memória que são tanto de sua produção artística quanto da ordem das experiências cotidianas, narrando passados distintos, interligando-os, interpretando-os em conjunto, quando “um passado explica o outro”, num exercício de salto temporal – ao estabelecer paralelos entre o ato de tirar a roupa no elevador aos seis anos e fazer strip-teases em um parque de diversões quando adulta –, atualizando os eventos em um *outro* momento passado: o momento da escrita. Esta sucessão de tempos, por sua vez, é o *presente* da leitura, quando efetivamente a obra existe (BARTHES, 2004).

Em *O lençol* (CALLE, 2009) Sophie Calle conta que sua avó se esforçou veementemente para viver até os cem anos e que, embora muito cansada e debilitada por doenças, conseguiu realizar o que desejava, morrendo no dia de seu centésimo aniversário. Desta avó a artista ganhou um lençol bordado à mão que foi dado, algum tempo depois, de presente ao amigo Hervé, seriamente adoecido, como desejo de força e como inspiração. Neste exercício narrativo de presentificar e relacionar distintos passados, Calle opera sobre experiências diferentes *despertadas* por um mesmo objeto – um lençol registrado na imagem que acompanha o texto – e as organiza para o leitor como um relato único, embora trate de um salto temporal em sua própria história pessoal. Como em *O striptease*, ela monta blocos de experiências distintas em um mesmo relato, abrindo ao leitor a possibilidade de enxergar relações – estabelecidas por ela – que unem estas vivências. Reúne *peças de memória* para estruturar a história, e sugere que o leitor também o faça, oferecendo suas narrativas como *peças de um jogo de montar* – como se todas juntas dessem a ver quem é o sujeito que responde pelo *eu* das narrativas. Deste modo, mesmo os silêncios, o passar de páginas, o não-dito das palavras e o não visto das fotografias colaboram para a posição ativa do leitor na construção das significações possíveis ao todo desta obra.

4.2 A imagem que fala, a palavra que vê

FIGURA 17 – *Os seios milagrosos*, narrativa das *Histórias Reais*.



Os seios milagrosos

Quando era adolescente, eu era uma tábua. Para imitar minhas amigas, comprei um sutiã que, evidentemente, não me servia para nada. Minha mãe, que exibía com orgulho um busto suntuoso e nunca perdia uma oportunidade de fazer uma gozação, apelidara-o de *porta-nada*. Ainda posso ouvi-la. Durante os anos que se seguiram,

50

aos pouquinhos, meu peito foi aumentando. Mas nada muito excitante. De repente, em 1992 — a transformação se deu em seis meses —, ele começou a crescer. Sozinho, sem tratamento nem intervenção exterior, milagrosamente. Juro. Triunfante, mas sem muita surpresa, atribuí a performance a vinte anos de frustração, de inveja, de devaneios, de suspiros.

51

FONTE: CALLE, 2009, p. 50-51.

Quando era adolescente, eu era uma tábua. Para imitar minhas amigas, comprei um sutiã que, evidentemente, não me servia para nada. Minha mãe, que exibía com orgulho um busto suntuoso e nunca perdia uma oportunidade de fazer uma gozação, apelidara-o de *porta-nada*. Ainda posso ouvi-la. Durante os anos que se seguiram, aos pouquinhos, meu peito foi aumentando. Mas nada muito excitante. De repente, em 1992 - a transformação se deu em seis meses -, ele começou a crescer. Sozinho, sem tratamento nem intervenção exterior, milagrosamente. Juro. Triunfante, mas sem muita surpresa, atribuí a performance a vinte anos de frustração, de inveja, de devaneios, de suspiros. (CALLE, 2009, p. 50-51)

Os seios milagrosos são uma história de vergonha e humilhação – e de como estes sentimentos foram acessados em experiências posteriores. O “busto suntuoso” que a mãe de Calle possuía e a mágoa causada pelas gozações acerca dos seios pequeninos da adolescente não apenas marcam a memória de artista – “Ainda posso ouvi-la” (CALLE, 2009, p. 51) – mas são também o gatilho para, vinte anos mais tarde, seus seios crescerem – “atribuí a performance a vinte anos de frustração, de inveja, de devaneios, de suspiros” (CALLE, 2009, p. 51). Vitória e falência, os seios enfim crescidos não oferecem a satisfação ansiada: ainda que o busto tenha

crescido tardiamente, a artista reage “triumfante, mas sem muita surpresa” (CALLE, 2009, p.51). Novamente aqui, acontecimentos da infância e da adolescência se conectam à vida adulta, como em *O striptease*. Elaborar situações dolorosas a partir do compartilhamento de experiências é uma característica marcante das histórias contadas no livro – e de toda a obra da artista –, Calle usa a repetição de procedimentos como estratégia narrativa para falar de dor e ausência.

A fotografia é de um busto nu, a cabeça eliminada pelo enquadramento e as mãos em gesto de segurar os seios. Não há um rosto ou qualquer outra marca identitária, não há como atestar a quem pertence o corpo retratado: a imagem que atesta o crescimento dos seios de Sophie elimina seu rosto e não prova milagre algum, ao mesmo tempo em que o relato escrito nos afirma que seu crescimento se deu de súbito, em um curtíssimo espaço de tempo. Somos, nós leitores, reféns da dupla articulação entre palavra e fotografia: a palavra cria as imagens que buscamos “enxergar” nas fotografias. Estas, no entanto, não nos oferecem dados suficientes para comprovação.

É Calle a responsável por estabelecer conexões entre as suas mágoas e frustrações da adolescência e as ações do seu cotidiano adulto, mais uma vez e, assim, conduzir-nos pela rememoração. Não é tão relevante o fato *em si* de os seios terem crescido – o que a imagem, sozinha, parece ser capaz de dar conta e a medicina poderia, eventualmente, explicar – mas é determinante o *modo como* a artista narra este crescimento, acentuando o quão “milagroso” o fato é. A narrativa ganha outros contornos: mais que um feito positivo do destino ou um fato curioso, a história é a de uma grande mágoa, e de como este sentimento foi acessado, anos depois – e como a suposta memória se remodela agora, em narrativa artística.

A escrita de cunho pessoal (que em Calle, reafirmo, não se dá apenas com palavras, mas no seu intrincado jogo com as imagens), exerce uma função terapêutica, analítica e catártica. Analisando textos anteriores ao cristianismo, dentre notas pessoais e relatos de experiências, Foucault elucida que a *escrita de si* opera sobre os atos e os pensamentos do escritor, tanto durante a releitura dos textos para orientação de condutas futuras como no processo de conhecimento e lapidação de si por meio da própria escrita.

Elaborar pelas narrativas o que foi experienciado – inclusive o que foi pensado e sentido durante e depois das ações praticadas – opera sobre o conhecimento que o sujeito tem de si e, conseqüentemente, sobre a sua formação, sendo um lugar de aprendizagens pessoais e de consonância destas aprendizagens com questões de esferas coletivas. A composição de

textos autobiográficos caracteriza-se, desta forma, muito mais pela tentativa de estruturação das memórias do que pela efetiva linearidade que estas memórias possuem, sendo um trabalho em permanente processo de construção. Considerando a escrita autobiográfica um processo de interpretação que o eu faz de si, a marca da imprecisão e o diálogo com a ficção estarão sempre presentes.

A escrita de si atua como coleção, refazimento e aprendizagem muito mais do que como fidedignidade em relação aos acontecimentos vividos. Concorre para o que ele chama de uma Estética da Existência, modo de viver que não leva necessariamente a uma purificação, mas a distribuição e ao uso dos prazeres. Mais que apontar para um sujeito originário, aponta para as possibilidades de tornar a vida algo como uma obra de arte; a elaboração de um si próprio que é muito mais o desenvolvimento de um estilo, de um conjunto de práticas e ações e características, do embelezamento da vida.

Embora seja biologicamente bem pouco provável que os seios de uma jovem possam crescer em decorrência de mágoas acumuladas, é a conexão entre seu busto – crescido repentinamente e num curto espaço de tempo – e suas experiências dolorosas da adolescência o que Calle *elege* para nortear sua narração. Do mesmo modo que nas outras histórias, elementos são pinçados e ordenados de maneira a dar a ver outras significações para os mesmos acontecimentos, em um exercício no presente que orienta as leituras sobre o passado. Olhar para o passado e com ele tecer novas histórias, parece, em um primeiro momento, paradoxal. É este movimento, entretanto, de conexão entre fragmentos de experiência para *falar de si* sob distintas óticas o que ordena, para o sujeito, a sua própria existência.

O discurso, diz Foucault, possui algo de violento e de temível. Ele nunca é a coisa, mas uma forma de violência sobre ela, um jeito de reduzi-la para fazê-la caber no horizonte do discurso, do que é possível de ser dito. Em *A ordem do discurso* (1970), embora não diretamente, vibra a relação entre o tempo, a identidade e a narrativa: fala de duração - o que remete à medição temporal. Também fala de perigo: perigo da porção de novidade do discurso, perigo pelo que ele também evoca, perigo por ser sintoma, vestígio, ardência - e aqui aproximam-se dele Benjamin e Didi-Huberman. Transitório é o discurso porque ocorre no presente agora; evoca poderes porque abarca as vozes de textos passados, conjuntos de signos potentes de significação que se reorientam no discurso proferido; o discurso aponta ao mesmo tempo para o passado e para a novidade, ambos se encontrando no agora da significação.

Bakhtin (2003), quando discorre os movimentos organizadores da “vida interior”,

entende a contrição como princípio organizador e formador da consciência de si. Neste sentido, o teórico encara a introspecção-confissão como modo de falar consigo, desprezando o outro que, neste caso, é elemento de desequilíbrio – suas possibilidades de julgamento, a vergonha que suscita, o medo da reprovação. Em outra medida, o jogo discursivo do eu consigo é feito com e pela palavra, e esta, para Bakhtin, é sempre ato. Desta forma, todo discurso do eu sobre si é ato – e se é ato é o aqui agora do acontecimento, é o que está sendo feito e se remodelando no instante agora da palavra:

Nenhuma projeção de mim mesmo pode assegurar-me meu total acabamento pois, sendo imanente apenas à minha consciência, essa projeção se tornará um fator dos valores e do sentido na evolução subsequente de minha consciência: minha palavra sobre mim mesmo não poderia em princípio ser a última, não poderia ser a palavra que me assegura o acabamento; para mim, minha palavra é um ato, e esse ato só vive no acontecimento singular e único da minha existência; e se nenhum ato pode assegurar o acabamento da minha própria vida é porque ele vincula minha vida à infinidade aberta do acontecimento existencial. (BAKHTIN, 2003, p. 157-158)

A introspecção-confissão, em Bakhtin (2003) não tem a intenção biográfica, mas é potência para tornar-se objeto estético e de tornar-se biografia, antes de mais nada. É na autobiografia e na biografia que a relação do eu que escreve consigo mesmo deixa de ser o eixo organizador do discurso; o eu e a vida objetivam-se num plano artístico e, portanto, incluem o outro. Este outro, no entanto, não necessariamente é exterior ao sujeito que escreve, é o “outro possível” (BAKHTIN, 1997), juízo de valor, construção moral; a própria memória do passado é substancialmente estética e potencialmente narrativa. É o *valor autobiográfico* seu fio organizador:

O valor biográfico é, entre todos os valores artísticos, o menos transcendente à autoconsciência; por isso o autor, na biografia, como em nenhum outro lugar, situa-se muito próximo de seu herói: eles parecem ser intercambiáveis nos lugares que ocupam respectivamente e é por esta razão que é possível a coincidência de pessoas entre o herói e o autor (fora dos limites do todo artístico). O valor biográfico pode ser o princípio organizador da narrativa que conta a vida do outro, mas também pode ser o princípio organizador do que eu mesmo tiver vivido, da narrativa que conta minha própria vida, e pode dar forma à consciência, à visão, ao discurso, que terei sobre a minha própria vida. (BAKHTIN, 1997, p. 166-167)

O *valor autobiográfico* (BAKHTIN, 1997) se constitui no eterno processo de refazimento da vida, sua constante incompletude e seu caráter de elaboração dos acontecimentos, que se organizam por meio de narrativas. Dentre os aspectos deste suplemento de sentido dos textos biográficos, Bakhtin (1997) cita o “fabulismo da vida”, a aceitação da descontinuidade e da multiplicidade de formas de encarar e narrar o vivido. Admite que, mais importante que *o que é contado* é *o como é contado*, e os apelos ficcionais se apresentam como

inevitáveis para toda narrativa que pressupõe uma vivência pessoal anterior.

Convencionou-se pensar as histórias de vida (e a própria existência) como “uma estrada”, um caminho percorrido, contínuo, com começo, meio e fim, o que implica na assunção de uma história linear, um conjunto coeso, coerente e orientado. Isto, no entanto, não é efetivamente verificável nas “histórias de vida”: a vida não é linear, a própria noção de história como algo corrente é discutível, e a ideia de uma vida com propósito, orientada para algo, progressiva e passível de ser narrada em sequência cronológica assume outros contornos. As “narrativas da vida” romperam com esta tradição literária que prima pela contação das experiências dos sujeitos como uma sequência coerente de acontecimentos que se conectam entre si para dar sentido e finalidade uns aos outros – o que Pierre Bourdieu (1998) considera uma “ilusão retórica”, afetada diretamente pela tradição literária dos gêneros biográficos. O real é descontínuo, a história de vida dos sujeitos também.

Pensar a história de vida de alguém é, também, encarar a relação desta história com a da vida de *outras pessoas*: algumas partes de nossa vida só são acrescentadas à nossa narrativa por terem sido contadas por outros (local de nascimento, particularidades da infância, eventos familiares). É esta narrativa que parte do outro a responsável por dar uma unidade biográfica à vida dos sujeitos (BAKHTIN, 1997).

A identidade, a formação dos sujeitos e suas compreensões de si se fazem no exercício deste caráter narrativo da experiência (RICOEUR, 1994), que estabelece relações entre tempos e relatos, orientando-nos tanto para o passado quanto nos antecipando ao imprevisível – dado que o próprio passado pode ser reordenado em novas histórias, catarses, superação de dores e mesmo mecanismo para se contar a história de um tempo particular, de um grupo social.

A capacidade humana de narrar – seja com imagens, com a escrita ou com a tradição oral – é o que torna possível a compreensão do que é o tempo (RICOEUR, 1994). Narrar é sistematizar fatos em uma sucessão encadeada, é forma de estabelecer nexos entre o passado e o futuro no agora, de compreender provisória e hipoteticamente *quem eu sou* a partir do encadeamento de minhas ações em um recorte temporal: “o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 9).

Narramos para compreender quem somos, para relacionar nossa existência à própria história da humanidade, para estruturar e animar mitos, lendas e outros traços da cultura; narramos por prazer. A estetização da experiência e o gosto pelo contar e ouvir histórias é mais relevante na narrativa que a fidelidade aos fatos (FREUD, 1980) – narramos para construir significados sobre o mundo e sobre nós mesmos. Se, para Barthes, a história da narrativa é a própria história da humanidade, não havendo sociedade sem narrativa, as histórias que contamos acabam por revelar, pelo *modo como as contamos*, um tanto do contexto em que elas foram produzidas.

Benjamin (2000) nos aponta o romance como a grande estrutura narrativa da modernidade, enquanto que a tradição oral predominou no medievo e na antiguidade. O que marca a forma narrativa contemporânea é, por oposição, o fim da hierarquia de qualquer suporte e a mistura entre as diversas formas possíveis de narrar. O fragmento – que fulgura na imagem dialética, na história e na linguagem – também aporta na narrativa, ela própria fragmentária, híbrida, incompleta, fractal. As múltiplas mídias, os avanços tecnológicos, a televisão, a internet oferecem novos dispositivos narrativos e se misturam aos formatos canônicos e à obra de arte, as barreiras entre o que concerne à arte e o que concerne ao mundo cotidiano são abolidas e, na contemporaneidade, todas as instâncias da capacidade humana de narrar a si e ao mundo podem ser matéria e suporte de criação.

Orientada por tais discontinuidades e pela ficção constitutiva de todo relato autobiográfico, o foco da pesquisa incide muito mais sobre as estratégias adotadas por Calle para contar as suas *Histórias Reais*, que recorre a marcadores temporais, conexões entre as narrativas e explicações um tanto fantásticas para os acontecimentos descritos, em um trabalho de apontamento das falhas, dos não-ditos, dos lapsos de memória que cintilam – para usar uma expressão cara a Benjamin em suas *Teses de Filosofia da História* – em suas narrativas.

Quando Calle nos diz que não conseguia encarar os homens que amava quando estavam nus e oferece como componente narrativo a fotografia do roupão que um de seus amantes usava – em *O roupão* –; quando admite não lembrar da cor dos olhos ou do formato e tamanho do órgão sexual de seus parceiros e compõe a narrativa com a fotografia de um tronco masculino com o pênis escondido entre as pernas, cuja cabeça é cortada pela margem superior da página – em *A amnésia* –, a artista assume os hiatos constitutivos da memória e das narrativas autobiográficas – e os hiatos de toda imagem fotográfica –, apontando que a “verdade dos fatos” importa menos que as “estratégias de autorrepresentação”.

As estratégias que os sujeitos assumem para se autorrepresentar não se assemelham à mentira, ficção não é ausência de verdade. A palavra ficção é aqui tomada sob os termos com os quais concorda Jacques Rancière (2005), quando nos diz que “Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis.” (RANCIÈRE, 2005, p. 53). A noção de ficção se aproxima, assim, do regime estético das artes, por ser todo arranjo material de signos para compor inteligibilidades. Para Rancière (2005), a literatura ficcional e o testemunho das ciências sociais pertencem ao mesmo regime de sentido. É preciso ficcionar a vida, nos diz este teórico, para que possamos compreendê-la, penetrá-la. A ficção é a coordenação entre os atos – no teatro –, entre as imagens – na narrativa fotográfica – ou entre as cenas – no cinema e no audiovisual.

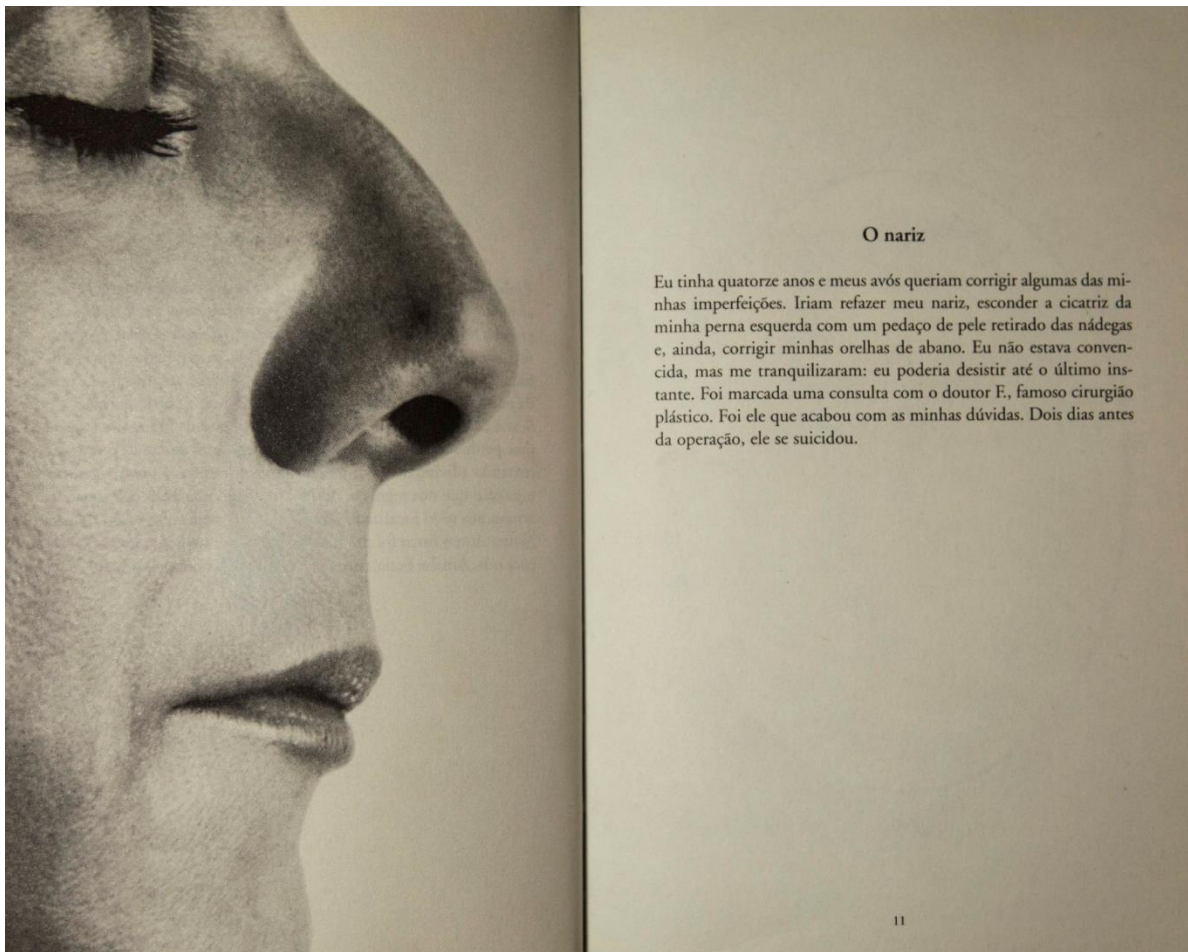
Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos entre apresentação de fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a História e escrever histórias pertence a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas. (RANCIÈRE, 2005, p. 58)

Essa ficcionalização do real atravessa a literatura, se expande para o cinema e para a fotografia e as demais formas de fazer da arte. Está presente mesmo na história, pois ficção é atributo da estética, das relações tecidas entre o visível e o invisível, entre o visível e o dizível. E se, para este teórico, estética e política estão inextricavelmente ligadas, é pertinente considerar que todo arranjo de signos para formulação de narrativas é mecanismo de ficção, e que a ficção trabalha de modo a contar mais amplamente como os sujeitos se narram em épocas distintas.

Calle caminha para este alargamento das fronteiras entre realidade e ficção, tomando os fatos autobiográficos como construções subjetivas – muitas vezes contestando a própria veracidade das histórias –, se orientando para a memória mais como lugar de produção, portanto, que como relicário de verdade. Se a arte em seu novo regime de mostraçõ e visibilidade é o encontro de heterogêneos, para Rancière (2005), também a narrativa, a arte e a história dos sujeitos são também categorias que abrangem o encontro com suas próprias contradições. Deste modo, na noção de verdade está imbricada à ficção: é preciso ficcionalizar o mundo, torna-lo signo e montar os signos em narrativas para que se compreenda ao mundo e a si. A ficção é sobretudo a possibilidade de construir relações: entre a aparência e a realidade, entre a arte e o cotidiano, entre o singular e o ordinário; é dissenso, agência do sensível e reconfiguração da experiência.

4.3 As *Histórias Reais* não precisam ser reais

FIGURA 18 – Narrativa *O nariz*, de *Histórias Reais*.



FONTE: CALLE, 2009, p. 10-11.

Eu tinha quatorze anos e meus avós queriam corrigir algumas das minhas imperfeições. Iriam refazer meu nariz, esconder a cicatriz da minha perna esquerda com um pedaço de pele retirado das nádegas e, ainda, corrigir minhas orelhas de abano. Eu não estava convencida, mas me tranquilizaram: eu poderia desistir até o último instante. Foi marcada uma consulta com o doutor F., famoso cirurgião plástico. Foi ele quem acabou com as minhas dúvidas. Dois dias antes da operação ele se suicidou. (CALLE, 2009, p. 11)

Os avós de Calle, com então 14 anos, consideram que ela tem “imperfeições” que precisam ser reparadas e, mesmo sem o consenso da adolescente, marcam uma consulta com um cirurgião plástico – que se mata dois dias antes da cirurgia. É quase como se o acaso a salvasse, assim como em *O pescoço* é o acaso que prevê um acontecimento trágico de sua vida. Eram pelo menos três cirurgias plásticas, todas consideravelmente invasivas. A consulta com o cirurgião é marcada à revelia de sua vontade, como mais tarde, também sem poder opinar, Calle será enviada pelo pai, sob o pretexto de uma consulta com um clínico geral, a um psicanalista – esta história é contada em *Histórias Reais* sob o título de *O mau hálito*.

A fotografia é do nariz de Calle, adulta, comprovando que a cirurgia não foi realizada. Por metonímia, compreendemos que a cicatriz da perna se mantém, assim como as “orelhas de abano”. O fundo branco, o recorte na altura do queixo e das sobrancelhas, os olhos fechados; o mínimo de informações, a máxima limpeza de primeiro e segundo planos da imagem para ressaltar o nariz que permanece – assim como permanece a mesma dúvida que paira sobre *Os seios milagrosos*: ela ostenta o nariz com pesar ou com orgulho? Se Calle está apaziguada com suas “imperfeições”, por quê ressaltá-las, anos depois, em uma publicação que se afirma autobiográfica?

O fato de ostentar um nariz adunco – assim como ostenta os seios em *Os seios milagrosos* e na capa da publicação – não comprova a história que manteve o nariz como tal – do mesmo modo a fotografia do busto não atesta o milagre do crescimento dos seios. É como se Calle nos dissesse: “só tenho a mim e à minha narrativa como prova de veracidade, só posso contar-lhes o que me ocorre quando lembro do que experienciei” (e talvez por isto os olhos fechados na fotografia, o perfil da artista apontando para a página em que o texto verbal se desenrola). “Sou eu, adulta, falando sobre mim em tempos anteriores, desenvolvendo mecanismos similares para elencar e organizar estas narrativas que são sobre mim, mas que também são sobre os outros” – um cirurgião plástico que aceita operar uma menina de 14 anos e se mata dois dias antes, avós que pressionam uma adolescente a realizar cirurgias plásticas para “corrigir sua aparência” (e conseqüentemente, pais que não intervêm neste processo).

Mais que estabelecer premissas de garantia de qualquer compromisso de verdade autobiográfica, interessa-nos, na obra de Calle e, mais especificamente, nas *Histórias Reais*, o olhar sobre algumas das estratégias que a artista opera em seus jogos com a linguagem. Por que ela ordena performances e experiências banais como um exame médico em uma mesma obra? Como reúne, em uma mesma narrativa, fotografias e palavras que apontam para horizontes distintos de sentido? Que pistas vai deixando pelo caminho quando faz alusão a obras anteriores em *Histórias Reais*? Como, a partir do ordinário da experiência cotidiana, Calle fabrica o extraordinário?

São tantas as histórias que envolvem desilusões amorosas, mortes de familiares e de desconhecidos, segredos, situações vexatórias e traumas diversos que, mais que manter atenção à verdade, interessa pensar universo autobiográfico e ficcional da poética de Sophie Calle. À estrutura bem marcada, como que para conduzir o leitor de maneira mais “segura”, subjazem avisos – “eu tinha seis anos”, “eu tinha trinta anos”, “nas minhas fantasias”, “eu sonhava” (CALLE, 2009) – nos conduzindo por uma linha temporal pretensamente organizada, mas que aponta a todo momento para outros tempos e outras camadas de experiência dentro da

própria experiência narrada.

Neste sentido, a autobiografia carrega consigo uma ruptura fundante; ela é, necessariamente, a confluência impossível de dois tempos: toda atividade biográfica é narrativa em um tempo presente que se refere a um tempo passado. Essa distensão temporal infere, então, que a pessoa que escreve jamais será a mesma *de quem* escreve; o “eu” do agora interpreta, analisa, ordena e relata as experiências e as impressões e emoções de um “eu” anterior e, portanto, de um *outro* (ARFUCH, 2010).

As narrativas autobiográficas que inauguram a modernidade com *As confissões*, de Rousseau, remontam há aproximadamente dois séculos, consequência da expansão do estilo de vida do *eu* capitalista e do dualismo burguês – público e privado, interior e exterior, corpo e espírito, homem e mulher (ARFUCH, 2010). *As confissões* atravessam o privado e chegam à esfera pública, propondo a revelação de um segredo pessoal, a cuidadosa escavação de si e a fidelidade aos fatos e à verdade, destinadas a um outro, destinatário/leitor cuja adesão é incerta. Falando de si, Rousseau leva a autobiografia a um lugar filosófico,

não apenas extrapola os limites da afetividade, abrindo passagem para um novo gênero entre as tendências literárias de sua época; não só expressa o sentimento de assédio e de defesa diante da intrusão do íntimo pelo social, na interpretação de Arendt, mas introduz a convicção íntima e a intuição do eu como critérios de validade da razão. (ARFUCH, 2010, p. 51)

O lugar do outro considerado por Rousseau em seus textos é determinante, de acordo com Philippe Lejeune (2008), para pensar a autobiografia. Este outro, o leitor, trava com o texto e com o autor um *pacto autobiográfico*, o reconhecimento de um *eu autor* que necessariamente coincide com o *eu* do interior do texto. O nome próprio que liga personagem e escritor referencia certa porção de “verdade”, tende a equiparar vida e relato e é, em última instância, o que firma este contrato prévio entre autor e leitor.

Lejeune (2008) aponta a associação entre autor-narrador-personagem como o que firma com o leitor este *pacto autobiográfico*. O autor do texto, ao atribuir sua identidade a um personagem – o que é confirmado, em última instância, pelo nome próprio – assume com o leitor um pacto de referencialidade, que aproxima o sujeito enunciador e o próprio enunciado. Para Lejeune, a autobiografia é “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

É na instituição do nome próprio que o leitor se apega para conferir veracidade e para tomar como autobiográficas as histórias que possuem o autor – cujo nome está na capa do livro e no interior dele – e suas experiências cotidianas como motivo principal. O nome próprio,

de acordo com Bourdieu (1998), é o que garante ao sujeito unidade e individualidade, é instituição atemporal que assegura constância ao sujeito e à sua identidade. É o que opera os “ritos de individuação” sociais: batismo, registro civil, cédula de identidade; é pelo nome próprio que o sujeito confere a si uma “identidade social constante e durável”. Porém, em nada assegura que esta identidade social comportará o que significa efetivamente *ser*, isto é, para que concebamos que o nome próprio representa um sujeito, é necessária uma abstração tamanha, ignorando as sequenciais transformações de todos os seres e o componente indissolúvel do *devoir*. O nome próprio como assinatura de autoria e de protagonismo do que é escrito não é capaz de assegurar, assim, que as experiências narradas serão, de fato, reais.

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um "sujeito" cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como *colocações* e *deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. (BOURDIEU, 1998, p. 189-190)

A veracidade das narrativas autobiográficas, considerando as mutações que todo sujeito sofre ao longo de suas experiências – considerando que *todo um é mais de um*, porque se metamorfoseia – é impossível, dado o próprio caráter incompleto e lacunar da memória; ela não é confiável no que diz respeito a garantir veracidade, considerando que, pela sua própria constituição, ainda que se tente conscientemente elencar os acontecimentos tal como ocorreram de fato, alguns aspectos não emergem à superfície e outros são contados a partir da afetação do sujeito que rememora. A memória se constitui muito mais como uma interpretação contínua do passado no presente. A autobiografia não trata *da vida*, mas *de uma vida*, é uma das várias possibilidades de ordenação de fragmentos de experiência que se remodelam quando combinados em uma narrativa – que é mais um *resultado* destas combinações que a equivalência entre verdade e relato que pressupõe Lejeune (2008).

(...) não é tanto o “conteúdo” do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes –, mas precisamente as *estratégias* – ficcionais – de *autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas a sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. (ARFUCH, 2010, p. 73)

Se considerarmos a imprecisão e o inacabado da memória, a ficção como constitutiva de toda mediação entre o sujeito e o mundo – a própria linguagem com seu componente violento foucaultiano –, a autobiografia se desobriga de um pacto de *verdade*, de

um compromisso – falido por antecedência – de testemunhar a realidade dos fatos. Enquanto Lejeune (2008) define a biografia como lugar em que as formas de vida circulam e se narram, Leonor Arfuch (2010) sinaliza que, mais amplamente, trata-se de buscar relações – de aproximação e distanciamento, não hierárquicas – entre os diversos gêneros biográficos, ao invés de definições que possam circunscrever tais textos suficientemente. Essas relações não apontam para regras universais ou para discursos sociais estabelecidos, “mas antes para a definição de tendências e regularidades cuja primazia as torna suscetíveis de caracterizarem certo cenário cultural” (ARFUCH, 2010, p. 60).

O conceito de *espaço autobiográfico*, que articulo aqui à obra de Calle, é amplo, relacional e fluido, um misto de “verídico” e ficcional equivalentes. É teia de relações de textos da cultura, constituída pela heterogeneidade, pela hibridização, que se abre ao novo na mesma medida em que mantém traços das suas formas primárias – que se metamorfoseiam e dão origem a novos modos de contar as vivências. A autobiografia não é um “macrogênero”, mas um espaço móvel, em constante câmbio e ligação com as subjetividades de cada tempo. Leonor Arfuch investiga, mais amplamente, um lugar de convergência para as diversas narrativas do eu: o *espaço autobiográfico*,

onde, um tanto mais livremente, o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o “verídico” e o ficcional, num sistema compatível de crenças. Nesse espaço, podemos acrescentar, com o treinamento de mais de dois séculos, este leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura. (ARFUCH, 2010, p. 56)

Os textos de caráter autobiográfico se inserem, assim, na categoria maior da narrativa e, portanto, na possibilidade de compreensão do tempo, de individuação dos sujeitos, de experiência do mundo – a narrativa como forma por excelência de estruturação da vida (ARFUCH, 2010). A proliferação de textos pertencentes a este *espaço* – para usar os termos de Arfuch (2010) – sinaliza para o fato de que os escritos de si apontam também para como as sociedades se narram e ordenam suas subjetividades.

Porque, e isso é essencial, sabemos que não há possibilidade de afirmação da subjetividade sem intersubjetividade; conseqüentemente, toda biografia ou relato de experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. É essa qualidade coletiva, com marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tantos nas formas literárias tradicionais como nas midiáticas e nas das ciências sociais. (ARFUCH, 2010, p. 99-100)

Nesta perspectiva, todo *eu* do relato autobiográfico é também um *nós*, e por isto é que importa que os sujeitos se narrem – tanto os sujeitos chamados “célebres”, no caso de

artistas como Sophie Calle, como os ditos “anônimos” – pois as aprendizagens que se realizam na produção e fruição destas narrativas e os processos identificatórios entre leitor e texto lido são, também, componentes culturais que refletem a subjetividade de determinado tempo. As narrativas operam, assim, simultaneamente como arquivo, testemunho, documento de uma história individual e de uma época (ARFUCH, 2010).

Os gêneros autobiográficos refletem não apenas um grupo de características literárias, mas as organizações políticas e econômicas da sociedade em que o texto é produzido. Pensar a dicotomia público e privado, por exemplo, é pensar também o conjunto de normas coercitivas que regem as sociedades capitalistas modernas, que regulam comportamentos e modos de existir. Os relatos de vida apontam também para como vivem as pessoas de determinada época da história e, consequência do avanço das tecnologias e da ciência, vemos o espectro do autobiográfico se expandir no contemporâneo e abranger narrativas híbridas, misturadas, que reúnem materialidades distintas e que produzem uma complexa trama de subjetividades (ARFUCH, 2010).

“Há noites intraduzíveis” é a frase que inicia a última narrativa da edição brasileira de *Histórias Reais*. “Aquilo que acontece possui uma tal antecipação que nunca podemos ir ao seu encontro e conhecer sua verdadeira aparência” é como Calle finaliza outra das histórias¹¹. A artista pulveriza a obra com os lembretes de que o compromisso, aqui, não é com a verdade em medida maior que com a ficção – até porque não há como discernir uma da outra no processo de contar histórias e experienciar o mundo –, assume os espaços indizíveis, o inacabado, o fragmentado e o irreal da memória. Dar a este apanhado de narrativas o título de reais é, nesta medida, muito mais a assunção de que não se pode garantir a verdade de qualquer história – a própria realidade possui componentes de fabulação necessários ao exercício de narrar, a própria linguagem não é a coisa em si, mas uma relação entre o sujeito e as coisas do mundo.

O que Calle não lembra também desaparece das fotografias: a cor dos olhos e o sexo dos amantes; a forma física do homem que jamais mostrou-lhe o corpo nu, sempre vestido com um roupão; o rosto do toureiro (que ela nunca viu) para quem construiu uma lápide. Ao mesmo tempo, o que não consegue esquecer retorna em palavras, embora as fotografias busquem esconder: o buraco na parede que ficou depois da briga com o ex-marido, o esconderijo da carta que a fez pensar que outro homem fosse seu pai, o formato da sobremesa que a envergonhou tanto por parecer um pênis. A autobiografia, como a fotografia e a palavra, é entre, urdidura de heterogêneos, dissolução de fronteiras e trânsito. É fragmento da história e traça contornos sempre provisórios; é aí que reside seu excesso, seu perigo, sua ardência. Sua incompletude a uma ancoragem sempre renovável do arcabouço de sentidos possíveis que o

sujeito pode elaborar.

5. Dentre todas, sete possibilidades de jogo

O leitor que insiste nas *Histórias Reais* penetra em uma teia que muitas vezes articula um conjunto de regras e procedimentos, de modo a orientar o fazer – artístico e cotidiano – de Sophie Calle. Compreender como essas regras atuam na construção de sentidos da obra é um trabalho que mescla o detetivesco e o voyeurístico, a dúvida constante e a inclinação à crença. Perceber quais repetições marcam a estrutura de apresentação da obra, como as fotografias e as palavras se misturam, se contestam e se complementam, de que forma as histórias são contadas e como Calle escolhe e organiza os procedimentos e os sistemas simbólicos que usa para narrar é, de certo modo, elencar regras do jogo que a artista elabora para si e para o espectador de suas obras.

Desenhando o caminho traçado pela pesquisa, realizo uma lista de apontamentos – não um método circunscrito, mas um modo de tatear as *Histórias Reais* – que releve aspectos teóricos do que se constitui como *jogo*, palavra tão usada ao longo da pesquisa, enquanto elenca alguns mecanismos que constituem meu próprio jogo de aproximação com a poética de Calle. Aproveitando o formato textual bem demarcado de apresentação das narrativas, o uso de listas e o apontamento de datas e de demarcadores temporais bastante insistentes, monto minha própria lista: *Dentre todas, sete possibilidades de jogo*.

Os tópicos da lista apontam, ao mesmo tempo, para distintos lugares: as obras de Sophie Calle, as imagens dialéticas de Benjamin, as fagulhas tremeluzentes de Didi-Huberman, as considerações finais sobre o traçado desta pesquisa – que não se acaba, que se expande para além do que ela própria alcança agora, aberta e contínua. À medida em que os tópicos da lista dão espaço às últimas reflexões sobre os temas até aqui abordados, reflito sobre a categoria do jogo e pinço algumas narrativas do livro *Histórias Reais* ainda não discutidas ao longo do texto.

5.1 Quem elabora as regras explica o jogo

1. As interpretações importam mais que o fato em si.
2. Há sutis ligações entre as narrativas da obra, é preciso que o leitor as investigue.
3. A precisão de datas e horários não confere veracidade às narrativas – tampouco o formato repetitivo da apresentação dos textos ou o uso do eu.

4. Objetos (e partes do corpo de Sophie Calle) são estatuto de prova.
5. O que Calle nomeia “real”, nesta obra, equipara desejos, sonhos, sensações, detalhes da vida de desconhecidos, experiências da infância, performances, milagres e previsões de futuro. Dizer que as histórias são reais aproxima-nos do caráter mágico, fabulatório e indizível/invisível da experiência ordinária.
6. Fotografias podem mentir, esconder, conferir maior ou menor legitimidade a alguma experiência, apontar para além delas próprias. Não preenchem as lacunas de memória, mas operam em consonância com seus lapsos de esquecimento.
7. O jogo, em Calle, é procedimento: entre palavras e imagens, entre real e fabulatório, entre o eu e o outro, entre o eu que escreve e os eus personagens, entre as experiências da vida e as experiências da arte. É modo de organizar a vida e o mundo e a relação com as pessoas.

Sophie Calle nos conta, na primeira narrativa do livro, sobre uma carta lida secretamente por ela em que um amigo de sua mãe sugeria que Calle, com então nove anos, estudasse em um colégio interno. O fato de, na carta, o amigo se referir a ela como “nossa Sophie” fez com Calle acreditasse que ele era seu verdadeiro pai (CALLE, 2009). Nesta narrativa, em nenhum momento se desfaz o engodo: ela não nos conta como desacreditou desta paternidade possível, quando contou aos pais que guardava a carta escondida atrás de um quadro na sala de casa ou por quanto tempo alimentou a ideia de que outro homem fosse seu verdadeiro pai.

Conta-nos, em outro ponto do livro, que seus seios cresceram por milagre, um milagre que não advém de orações ou crenças fervorosas, mas da mágoa que nutria por ter sido ridicularizada pela mãe, na adolescência, em decorrência de seus pequenos seios – a mãe apelidara o sutiã de Calle de “porta-nada”. Aproxima também experiências da infância a comportamentos da vida adulta em uma mesma história – em um lapso temporal de vinte anos, narra o hábito de tirar a roupa no elevador aos seis e, posteriormente, o trabalho como stripper em parque de diversões, aos vinte e seis anos.

Às experiências estritamente pessoais, Calle adiciona o contato com desconhecidos. Visitou a casa de duas irmãs, já falecidas, fotografando os pertences e a residência, levando consigo ao final da visita uma fotografia e algumas agendas – ao que transcreve as anotações encontradas em dois natais seguidos: “Não vi nada – ninguém” e “Natal – nada” (CALLE, 2009, p.35). Construiu para um toureiro que nunca conheceu uma lápide em Sevilha; enviou

sua cama para que um desconhecido dormisse nela durante um luto amoroso. O título do livro, em vermelho, sinaliza que estas histórias se afirmam reais. A realidade e a ficção, porém, não são pontos opostos de um pensamento dicotômico. Elaborar o real é ordená-lo em signos e, portanto, ficcioná-lo; as estratégias que nos aproximam do real passam pela linguagem e, assim, tornam o real uma ficção: é este movimento que nos permite compreendê-lo.

Histórias são interpretações dadas a experiências passadas ou projeções de um devir: narro o que *aconteceu* ou o que *talvez acontecerá*. Assim, narrativa é modo de medir o tempo, de aproximar-se dele, de torna-lo humano. No caso das histórias autobiográficas de Calle, a mulher de agora (do agora da escrita, que não é o mesmo agora da leitura) olha para as experiências passadas e, sob as afetações e perspectivas deste tempo narra o que aconteceu. Deste modo, não há como pensar autobiografia sem pensar a interpretação como mais determinante que a fidedignidade aos fatos: importa mais como as histórias são contadas que, efetivamente, quais histórias são contadas.

Sophie Calle propõe ao leitor, em *Histórias Reais*, um *jogo aberto*: para além das regras que estabelece para narrar, é o leitor que vai presentificar, validar e seguir – ou sequer perceber – algumas das camadas de sentido que subjazem à leitura da obra, na medida em que interpreta e significa o que lê. É ele quem vai se apropriar das regras que ordenam as narrativas da obra e, com relativa liberdade, esboçar as significações que estão para além do próprio texto.

É Vilén Flusser (1967) quem dialoga sobre a diferencia entre jogos fechados e abertos, o xadrez como jogo fechado, porque tem características imutáveis: a menos que se elabore um novo jogo, o cavalo sempre se moverá em L, os peões sempre iniciarão a partida posicionados à frente das outras peças. Se os participantes decidem mudar as regras, a partida é inviabilizada ou outro jogo é promovido, o conjunto de normas do universo de ações possíveis aos jogadores de xadrez é sempre o mesmo. O pensamento brasileiro e as ciências humanas, por sua vez, configuram jogos abertos, considerando que o repertório e a estrutura do pensamento e das ciências podem ser modificados, expandidos, de modo que não podemos pensar todas as sentenças possíveis na língua portuguesa, por exemplo, que cresce com o próprio uso. Abertos, mas segundo Flusser, jamais totalmente abertos – nenhum jogo o é, porque isto equivaleria ao caos.

As regras circunscrevem, entretanto, um universo narrativo: as histórias permanecem submetidas à estrutura de apresentação; o leitor desliza pela imagem – da fotografia e da palavra – e permanece na margem entre a crença e a descrença, constantemente assediado com o *eu*, que parece reivindicar o viés autobiográfico da obra, e pelo flerte com o *milagroso*, o *inacreditável*, o *mentiroso* e o *inexplicável* das narrativas (e, aqui, sinalizo: uso

palavras extraídas da própria obra). O caráter inexplicável das histórias ditas reais, como o milagre do crescimento dos seios, o aluguel de testemunhas de casamento ou a participação de um juiz em uma falsa cerimônia matrimonial parece, em uma primeira visada, um ruído no que diz respeito à construção dos significados na narrativa (como acreditar que são reais histórias tão cheias de elementos de incredulidade?).

É tarefa da poesia – e da arte – englobar, em seus jogos de significação, aparentes ruídos como novos elementos significantes. Poetas são “aumentadores de universos” (FLUSSER, 1967, p. 5). O que Calle faz é oferecer novos elementos para o jogo fabulatório da autobiografia, da composição de obras artísticas, e para o imenso jogo de montar que é a memória – tão plural quanto os universos que o jogo consegue instaurar. Nesta medida, a adesão aos jogos de Calle é prerrogativa para adentrar em seu universo poético. Universo que inclui elementos da ordem do comum, objetos e experiências ordinárias como peças de um jogo que, para se efetivar, necessita de nossa disponibilidade para aderir voluntariamente a ele.

Para jogar o jogo das *Histórias Reais* é preciso compor relações entre as narrativas, seguir as pistas que a artista vai deixando pelo livro, compreendendo que elas não necessariamente convergem entre si ou representam provas concretas de sua veracidade, mas apontam para a linha tênue e esfumada que (não) separa verdade e fabulação. Calle convida a permanecermos crentes ante ao caráter um tanto peculiar do acontecimento e do modo como ele nos é contado. São sinalizadas, pela fotografia ou pelas palavras, relações entre as histórias, como a dar a elas a pretensa unidade do eu autobiográfico, umas alimentando as outras no trabalho do leitor de associação das narrativas em um mesmo conjunto – que, em alguma medida, conta da vida de Sophie Calle.

No início do livro a artista narra que encomendou de um escritor uma carta de amor, por jamais ter recebido uma espontaneamente. Mais à frente, na sequência de histórias da publicação, Calle conta ter encontrado várias cartas do ex marido endereçadas a outra mulher: em *A ruptura*, são 24 cartas encontradas durante a viagem do casal pelos Estados Unidos, todas com selo postal que comprova envio à H. Em *A rival*, a artista narra como rasurou uma das cartas encontradas, colocando sua inicial em lugar da outra. Calle diz ter recebido uma carta, ela própria, do ex-marido, após ler todas as cartas endereçadas à H., porém já não acredita em qualquer coisa que ele escreva e decide deixá-lo (CALLE, 2009).

Sophie Calle insere, no mesmo conjunto de histórias, duas que se contradizem diretamente: em um momento diz *nunca* ter recebido uma carta de amor, em outro momento narra a carta recebida do ex-marido – que ela trata com descrédito. Por que reunir as duas sob o mesmo conjunto? De um lado, o vocábulo *nunca* invalida o que virá depois, dando ainda

maior incredulidade à carta do ex; de outro, a narrativa seguinte aponta para a relatividade das significações, porque o “nunca” só vale até que a próxima experiência aconteça, porque a carta que Calle recebeu anos depois não supre essa falta – se pensamos que a correspondência chega a ela depois de cartas do ex-marido escritas a outra mulher.

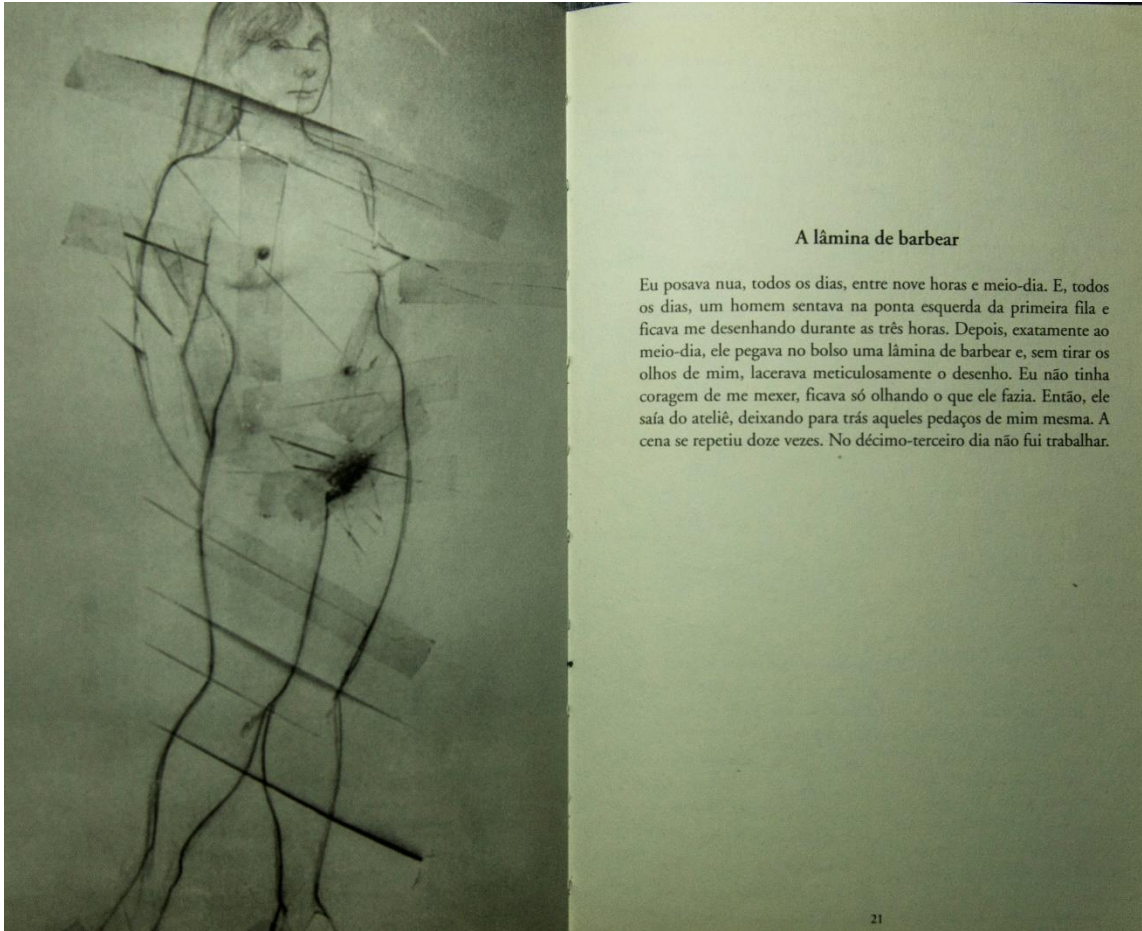
Por que dar ao leitor possibilidade de contestar a veracidade das narrativas a partir da relação entre elas, se o título da obra nos assegura que as histórias são reais? Calle joga com as distensões de tempo e com os lapsos da memória, com a sucessão das experiências e com a noção de fragmento: cada narrativa é uma em si, cada uma um pedaço do que é existir e ao mesmo tempo o próprio mirar sobre o todo a partir de um de seus fractais.

Sophie Calle tem uma estratégia bem demarcada de apresentação das histórias ao leitor: as narrativas são ordenadas da infância à vida adulta, os textos geralmente apresentam a idade da artista à época do acontecimento ou o ano em que as vivências ocorreram; o título da história guarda grande correspondência com o teor das fotografias – embora o desenrolar das narrativas desfaça, muitas vezes, a ligação imediata entre palavra e imagem. A artista repete veementemente o uso do *eu* em todas as histórias, mesmo as que se dedicam ao jogo com desconhecidos. Algumas narrativas chegam a definir inclusive o horário da experiência relatada. Nada disto, entretanto, dá segurança ao leitor que decide insistir na veracidade destas *Histórias reais*.

“Se, com efeito, a ação pode ser narrada, é porque ela está articulada em signos, regras, normas: é, desde sempre, simbolicamente mediatizada” (RICOEUR, 1994, p. 91). Se toda narrativa é ordenação e mediação simbólica, a porção ficcional é constitutiva, a insistência na veracidade deve ser relativizada: o pacto autobiográfico de Lejeune é ameaçado, em larga medida, pela impossibilidade de narrar uma história e não recorrer à ficção – ele próprio se remete a isto quando diz ser impossível o trabalho de sinceridade do autobiógrafo (LEJEUNE, 2008). Nesta mesma medida, as narrações de memória, por mais que recorram a datas bem demarcadas, são fatalmente lacunares, abertas, cindidas e inacabadas.

Em outra instância, embora Calle estabeleça a precisão de datas, horários, idades como parte da estrutura das narrativas, o conteúdo de algumas histórias é tão pouco crível que o uso das datas, a insistência do *eu* e o nome dos personagens pouco apoiam a verdade. Se desejamos manter a crença na realidade das narrativas, é preciso que acreditemos na porção fantástica que existe nas experiências de vida de Sophie Calle (FIG. 19):

FIGURA 19 – Narrativa *A lâmina de barbear*, do livro *Histórias Reais*.



FONTE: CALLE, 2009, p. 20-21

Eu posava nua, todos os dias, entre nove horas e meio-dia. E, todos os dias, um homem sentava na ponta esquerda da primeira fila e ficava me desenhando durante as três horas. Depois, exatamente ao meio-dia, ele pegava no bolso uma lâmina de barbear e, sem tirar os olhos de mim, lacerava meticulosamente o desenho. Eu não tinha coragem de me mexer, ficava só olhando o que ele fazia. Então, ele saía do ateliê, deixando para trás aqueles pedaços de mim mesma. A cena se repetiu doze vezes. No décimo-terceiro dia não fui trabalhar. (CALLE, 2009, p. 21)

Esta é a primeira narrativa (considerando a paginação do livro) em que Calle não diz sua idade. Como nas duas histórias anteriores – *O strip-tease* e *O salto agulha* – a artista trata da exposição de sua nudez, um tema recorrente nesta obra. O título aponta para um objeto que não está na fotografia, que traz os vestígios deste objeto: o desenho, mal remendado com durex, é cheio de cortes, sendo os cortes mais vigorosos nas pernas e no pescoço. Há também cortes nos seios, no púbis e nos braços. A fita adesiva não é completamente eficaz: os cortes mais fundos estão sem ela, fazem o papel saltar na imagem. O corte no rosto é pequeno e um dos olhos não chegou a ser desenhado por inteiro, faltando-lhe a pupila.

Mais uma vez, como nas histórias de abandono, de vergonha e de humilhação, uma presença masculina, de certa forma, oprime Calle. Ela não consegue permanecer no trabalho de

modelo vivo de tão insuportável que lhe parece ter sua imagem cortada. O local em que o desenhista se sentava todos os dias, a precisão no horário de ser cortada remetem novamente à meticulosidade – sua e, dessa vez, também de um estranho. A cena se repetiu 12 vezes, pontualmente ao meio dia, até que ela não fosse mais trabalhar.

Calle diz que o homem deixava para trás “aqueles pedaços dela mesma” (CALLE, 2009), o que nos leva a pensar na capacidade da imagem de hospedar sentidos: o desenho de alguém também é, de certo modo, este alguém; o retrato que um homem estranho faz dela é parte de quem ela é. A sua imagem esboçada por alguém que ela sequer conhece importa tanto quanto as próprias imagens ela que cria de si: se as histórias autobiográficas são em certa medida retratos dos sujeitos reais que as escrevem, Calle equipara as narrativas que elabora sobre si às imagens que o outro elabora sobre ela, as interpretações que podem ser feitas acerca dela (inclusive a nossa, enquanto leitores) às próprias experiências vividas. Tudo se equivale no jogo das *Histórias Reais*, seu cerne é a bricolagem e o dobrar e desdobrar das experiências ordinárias e fabulatórias.

Para ordenar o comum, seus elementos: objetos e partes do corpo ganham status de prova, de souvernir, de partícipe de rituais. Neste sentido, escolher o jogo como ordenador de processo de criação artística instaura um espaço de troca de papéis, de possibilidade diversa do que é estabelecido pelo cotidiano do trabalho; o jogo opera em espaço suspenso – como o ritual –, estabelecendo outras formas de significar os mesmos elementos.

Tratamos, até aqui, ritual como

(...) um conjunto de atos formalizados, expressivos, portadores de uma dimensão simbólica. O rito é caracterizado por uma configuração espaço-temporal específica, pelo recurso a uma série de objetos, por sistemas de linguagem e comportamentos específicos e por signos emblemáticos cujo sentido codificado constitui um dos bens comuns do grupo. O uso do ritual é paralelo ao aparecimento da humanidade. (SEGALEN, 2002, p. 31)

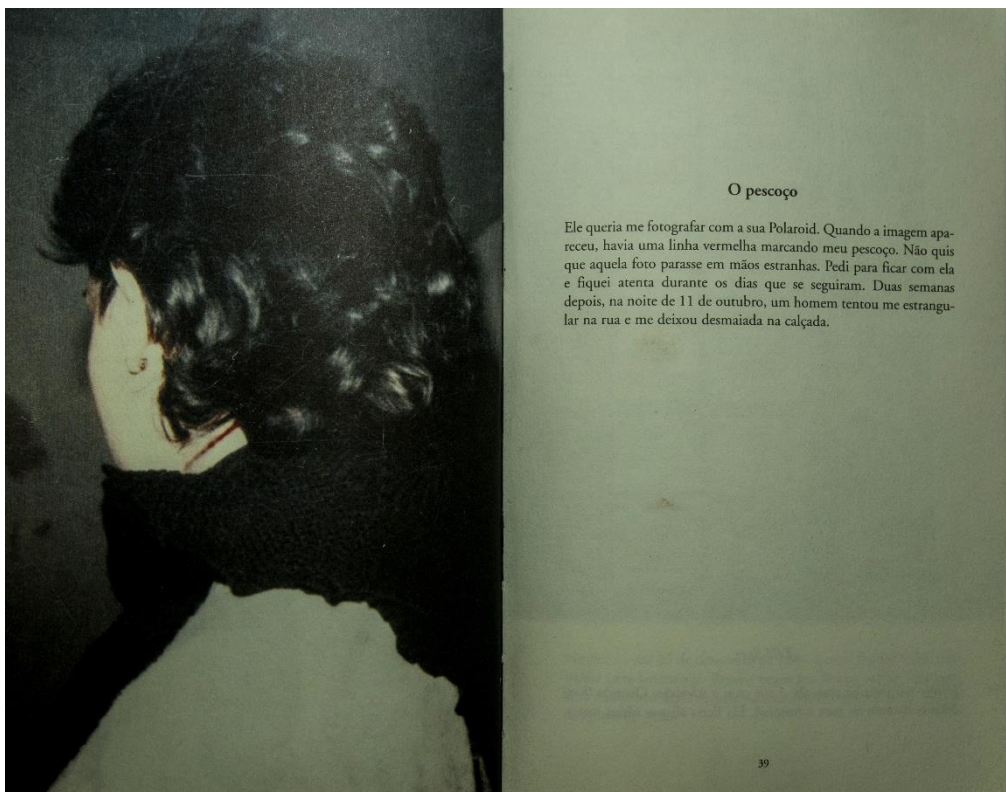
Calle conta-nos em *O vestido de noiva* que, desde criança, admirava um homem a quem visitou já adulta, com trinta anos. Nesta ocasião, viajou centenas de quilômetros para encontrá-lo, levando na mala um vestido de noiva para usar na primeira noite dos dois. A fotografia, feita de cima, é de um vestido de mangas compridas, muito simples, sobre um lençol com várias marcas no tecido, um pedaço pequeno da cauda cortado pelo enquadramento.

O uso do vestido de noiva, aqui, tem uma dimensão simbólica inegável, usado na primeira noite de Calle e de seu amante, a quem ela tinha esperado tanto tempo. Deslocada de seu cotidiano, viajando centenas de quilômetros para vê-lo e decidida a inaugurar essa visita

com uma roupa tão expressiva simbolicamente, a artista se vale de rituais para elaborar a própria experiência cotidiana, expandindo essa forma de acessar o mundo e a si mesma para sua poética. É Segalen (2002) quem nos adverte que ritos e rituais não necessariamente se ligam à religiosidade ou ao contato com o sagrado, mas respondem às pulsões emotivas e à capacidade de simbolizar dos sujeitos. Os rituais acrescem camadas de significação ao vivido, abrem outras possibilidades de experimentar o mundo que o cotidiano não daria, modificam a experiência: ter uma noite de amor, por exemplo, ganha outras camadas de significação quando o traje de um dos pares é um vestido de noiva.

A arte, por sua vez, reúne esta mesma pluralidade em relação ao uso dos objetos do cotidiano, instaura a mesma multiplicidade de mundos e de “papeis” – se pensarmos os termos do jogo na partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009). É justamente por não se separar completamente das outras esferas da vida e da experiência no mundo que a arte é arte, porque ela suspende os sentidos dos próprios elementos cotidianos, transmutados e reordenados, ligados sob novas temporalidades e espacialidades: este é o regime *estético* proposto por Rancière; o modo de ser da arte é este, do fazer e do desfazer, do ser e do não ser, é o modo de partilhar um espaço sensível e nele, em suspenso, experimentar outras possibilidades de ver e fazer ver, falar e fazer falar (FIG. 20):

FIGURA 20 – Narrativa *O pescoço*, do livro *Histórias Reais*.



FONTE: CALLE, 2009, p. 38-39.

Ele queria me fotografar com sua Polaroid. Quando a imagem apareceu, havia uma linha vermelha marcando meu pescoço. Não quis que aquela foto parasse em mãos estranhas. Pedi para ficar com ela e fiquei atenta durante os dias que se seguiram. Duas semanas depois, na noite de 11 de outubro, um homem tentou me estrangular na rua e me deixou desmaiada na calçada. (CALLE, 2009, p. 39)

É a fotografia de Calle de costas, com os cabelos curtos e uma linha vermelha atravessando o pescoço a responsável por uma previsão de futuro: o estranhamento ante a este detalhe, que aparece na fotografia, mas não é visível no pescoço da artista, é lido por ela como sinal de que algo poderia lhe acontecer. A tentativa de estrangulamento, duas semanas depois, parece ser a chave para aquela “aparição” na fotografia: a previsão de que algo ruim aconteceria se efetivou.

A linha era mentira quando a foto foi tirada, um *trompe d’oeil*, um problema na revelação. Só se torna verdade – previsão de futuro e aviso de cuidado – quando a artista é estrangulada, duas semanas depois. A leitura de que a fotografia era uma predição de futuro é dada por Calle, e é ela própria a responsável por justificar isto com o estrangulamento das semanas seguintes. Algumas questões saltam do texto: se a artista não queria que a foto “parasse em mãos estranhas”, por que a colocou em uma publicação, anos depois? A história do estrangulamento atesta o caráter mágico preditivo da fotografia, mas não há qualquer prova de que ele aconteceu: por que escolher a imagem em que aparece de costas ao invés de algum registro comprobatório do estrangulamento? Esta mulher é realmente Sophie Calle?

Todo texto é travessia, tessitura de outros textos entremeados, não uma linha única a produzir significados (BARTHES, 2004). Deste lugar olhamos palavra e imagem como textos que se emaranham nesta teia, em uma relação dialética que produz novas significações: a palavra inaugura camadas de sentido na imagem, seja pelo conflito, seja pela cooperação. É a palavra que dá à fotografia de *O pescoço* a capacidade de predizer o futuro, quando Calle associa um evento de duas semanas posteriores à linha vermelha que apareceu quando a polaroid foi revelada. Do mesmo modo, é a fotografia que nos convida a ir além do que as palavras propõem, é ela quem contesta o verbo e nos coloca na posição incerta entre o crer e o descrever das *Histórias Reais*.

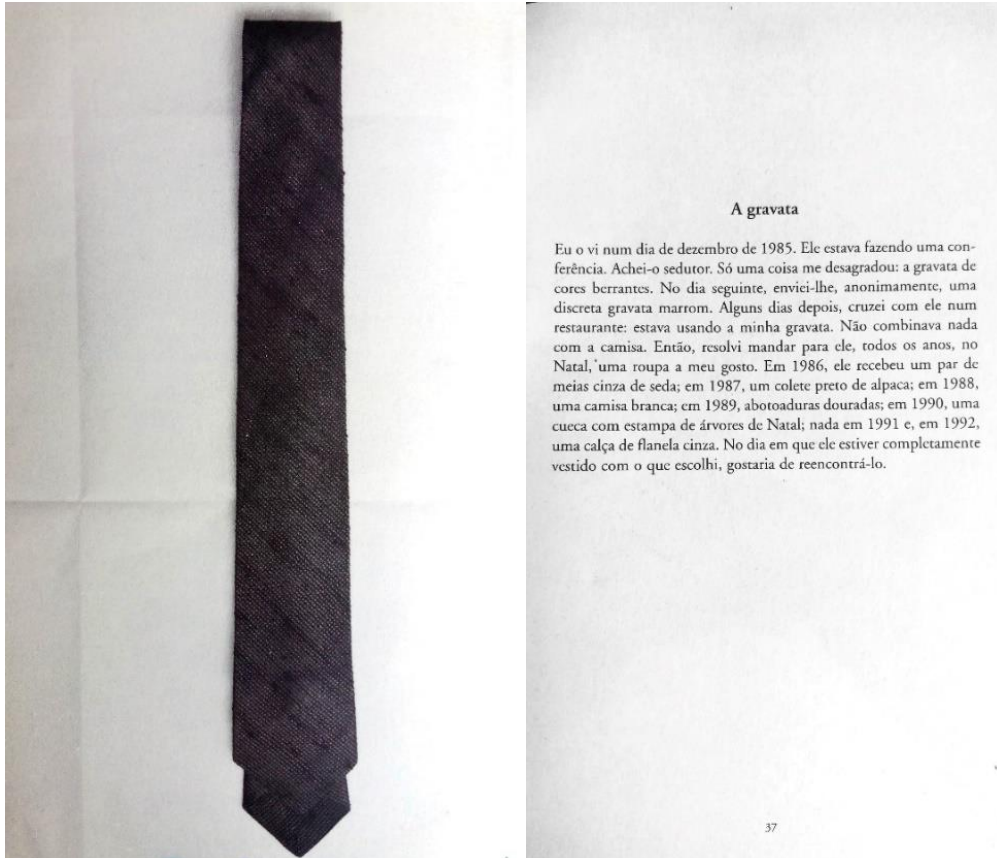
Mesmo a fotografia que serve de registro à performance, como é o caso de *Paisagem vista do quarto*, ganha em possibilidade de significação quando associada ao texto verbal que conta da performance realizada na Torre Eiffel. A fotografia não mostra nada do que Calle registra em palavras: ela está de vestido branco, com um travesseiro apoiando a cabeça

enquanto recosta o corpo em uma grade; ao fundo, uma paisagem vista do alto e, à direita de Calle, uma luneta para observação da cidade. O texto verbal, por sua vez, conta que a artista estava deitada em uma cama com lençóis brancos, em um quarto instalado no alto da torre. Da cama, apenas o travesseiro resta, como a indicar que a fotografia e a memória são reminiscência, incerteza, vestígio e ardência; a imagem fotográfica é, por si mesma, um texto e, como tal, se relaciona sempre de maneira distinta com os outros textos que a acompanham. A fotografia gesta palavras em nós, os textos verbais geram imagens e somos confrontados com a necessidade de compor sentidos que sejam *intertextuais*, que nasçam da associação e do confronto dos textos e das imagens da palavra e da fotografia, que considerem as especificidades de cada sistema simbólico e sua operação conjunta.

(...) a imagem fotográfica é capaz de definir um objeto, em sua manifestação visual, mas não pode fazer afirmações absolutamente confiáveis sobre os possíveis significados ou implicações daquele objeto. Enquanto que a imagem fotográfica é caracterizada pelo conjunto de elementos visuais, cada “mundo” descrito por um texto permanece abstrato e incompleto. Textos, por outro lado, são referenciados através do emprego de imagens. O texto exige um trabalho que se divide em duas partes, uma que deve ser lida e outra visualizada, sendo que informações mais complexas, num sentido estético, são possíveis. Portanto, texto e imagem, como veículos de ideias, podem dialogar, complementar um ao outro, especificando, contrastando ou criando novos significados. (ANGELO, 2006, p. 11)

Os textos verbal e visual das *Histórias Reais* não são apreendidos em separado, mas os sistemas juntos compõem um organismo, suas partes se influenciando mutuamente. A fotografia, em Calle, é fagulha do passado que ressurgue no presente, modificada, incitando a palavra; é reminiscência e fragmento do todo das suas memórias; é também prova ou catalogação e registro do cotidiano; é mentira e, ao mesmo tempo, a mais genuína expressão da verdade. A fotografia desmente a palavra mas também se derrama sobre ela para juntas comporem um lago agitado de significações possíveis (FIG 21).

FIGURA 21 – Narrativa *A gravata*, do livro *Histórias Reais*, de Sophie Calle.



FONTE: CALLE, 2009, p. 36-37.

Eu o vi num dia de dezembro de 1985. Ele estava fazendo uma conferência. Achei-o sedutor. Só uma coisa me desagradou: a gravata de cores berrantes. No dia seguinte, enviei-lhe, anonimamente, uma discreta gravata marrom. Alguns dias depois, cruzei com ele num restaurante: estava usando a minha gravata. Não combinava nada com a camisa. Então, resolvi mandar pra ele, todos os anos, no Natal, uma roupa a meu gosto. Em 1986, ele recebeu um par de meias cinza de seda; em 1987, um colete preto de alpaca; em 1988, uma camisa branca; em 1989, abotoaduras douradas; em 1990, uma cueca com estampa de árvores de Natal; nada em 1991 e, em 1992, uma calça de flanela cinza. No dia em que ele estiver completamente vestido com o que escolhi, gostaria de reencontrá-lo. (CALLE, 2009, p. 36-37)

Em *A gravata*, o homem desconhece as regras, assim como o detetive de *La Fillature*: ele não sabe quem o presenteava com as peças de roupa, desconhecia inclusive a espera da artista pelo uso simultâneo de todos os presentes. Calle, entretanto, opta por encarar o uso das peças que enviou como resposta de adesão ao jogo que propõe – tanto que decide apresentar o homem anualmente após vê-lo usando a gravata.

Como saber, entretanto, do uso simultâneo das peças, se uma delas é uma cueca? É ao acaso que Calle dá a incumbência: ela gostaria de reencontrá-lo, mas não fez e não parece disposta a fazer qualquer esforço para que isto aconteça, e sequer pode afirmar seguramente que isto um dia acontecerá. Se permite, inclusive, a não enviar nenhum presente natalino em

1991 (e a contar-nos este detalhe). Mais que o resultado, importa o procedimento: importam os dispositivos e a atualização da narrativa nas ações posteriores – incluindo aqui a ação de contar-nos esta história.

O jogo, em Sophie Calle, é motor e ordenador das relações cotidianas e procedimento para chegar ao outro. Seja enviando sua cama para que um desconhecido enfrente seu luto amoroso, seja recriando suas fantasias eróticas com o ex-marido em um estúdio de fotografia como condição para dar-lhe a separação⁴, ela ordena um conjunto de modos de agir que orienta as experiências. Ainda criança, adota regras bem determinadas (os pequenos furtos narrados n’*O sapato vermelho*) e hábitos peculiares como o de ir se despindo ainda no elevador do prédio em que morava. Chega mesmo a contar-nos, em *O dado* que, após sua separação, era um dado que substituía seu ex-marido para manter um dos rituais do casal: alternar o protagonismo na tomada das decisões em dias pares e ímpares.

Rancière (2005) relaciona jogo ao compartilhamento de espaços sensíveis e a um intercâmbio que indissocia arte e vida, arte e jogo, jogo e vida; enquanto isto, Huizinga (1938) defende que o jogo tem um espaço próprio, indivisível, separado do cotidiano. Este segundo teórico defende algumas características primordiais do jogo: a primeira delas é o fato de ele ser livre, não ser a “vida corrente” (e aqui permanece oposto ao trabalho, que nada tem a ver com liberdade), tanto pelo espaço que ocupa quanto por sua duração. O jogo “cria ordem e é ordem. Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada” (HUIZINGA, 1938, p. 13). É essa separação que mantém o composto de magia que todo jogo possui, a sensação de estar “separadamente juntos”, a recusa das normas habituais do mundo e a capacidade de “tornar-se outro”.

Não existe, entretanto, uma separação total entre jogo e vida cotidiana. Se assim fosse, o mundo dito “real” não seria capaz de, a partir de suas investidas, “atrapalhar” o jogo. Essa aparente separação, na verdade, é *suspensão*, estabelecimento de um espaço de partilha que existe contiguamente ao mundo. Não é o jogo um espaço *isolado*, mas um *espaço em suspenso*, se considerarmos que, antes de tudo, ele necessita de elementos do “mundo real” para se diferenciar dele e se configurar como espaço alternativo, mas que caminha em paralelo, que não se divide quando se distingue. Ora, se o mundo real pode, a qualquer momento, intervir no jogo, este não é um espaço isolado, mas um espaço concomitante, que se utiliza por vezes dos mesmos elementos que operam no dito mundo cotidiano do trabalho, visando muito mais a ampliação dos modos de ver e de acessar outras formas de sensível que necessariamente a criação de um ambiente fechado e isolado.

Neste sentido, “as mesmas cartas servem para os jogadores tentarem a sorte e para os videntes preverem o futuro” (CAILLOIS, 1990, p. 70). Os mesmos elementos podem servir tanto a jogos diferentes quanto ao mundo do cotidiano e do trabalho, sendo a carga de significações e de usos destes elementos mais importantes que os elementos *per si*.

De um ponto de vista formal, não existe diferença alguma entre a delimitação de um espaço para fins sagrados e a mesma operação para fins de simples jogo. A pista de corridas, o campo de tênis, o tabuleiro de xadrez ou o terreno da amarelinha não se distinguem, formalmente, do templo ou do círculo mágico. (HUIZINGA, 2014, p. 23)

Benjamin estudou largamente o brinquedo e a brincadeira, a história do brinquedo refletindo a modernidade, como a fotografia, a literatura e o teatro. Ante as transformações no brinquedo como reflexo da industrialização promovida pela sociedade capitalista, foi com choque que Benjamin constatou que os brinquedos já não eram mais feitos pelas crianças, mas pelos adultos, que recriavam o mundo onírico infantil nos brinquedos vendidos em série enquanto que constrangiam o próprio ato de brincar – considerando que, para Benjamin, uma das características do brinquedo é justamente ser hospedagem de diversos sentidos, metamorfoseado em seu uso, um pedaço de madeira servindo como barco e como boneco pelo próprio ato imaginativo infantil e não pelas formas dadas pela indústria.

Na brincadeira, tal como Benjamin a compreende, a criança não quer fazer a mesma coisa apenas duas vezes, mas sempre de novo, cem e mil vezes” (Ibidem, p.253). Por isso, essa experiência não visaria apenas dominar os “eventos terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; [mas] trata-se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos” (Ibidem). (GONÇALVES, 2015, p. 312)

A brincadeira tem a repetição em seu cerne, pois para a criança ela é “a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como ‘brincar outra vez’” (Benjamin, 1994, p.252). Brincadeira é experiência, e deseja acontecer de novo, refazer uma situação original. A brincadeira, com seu caráter de repetição, tem função restauradora, e com seu caráter de unicidade – cada criança que brinca pode fabular distintas brincadeiras com o mesmo objeto – reforça a noção de sujeito único, abandonada pela modernidade, que uniformiza o brinquedo e o ato de brincar, substituindo as *experiências singulares* pelas *vivências coletivas* (BENJAMIN, 1994).

O jogo, nas *Histórias Reais*, é um espaço de força e ordenação da experiência, de distensões de sentido e de permuta entre a realidade e a fabulação, a autobiografia e a autoficção, entre a palavra e a imagem. Se considerarmos a liberdade do jogador em participar do jogo, o espaço autônomo e suspenso que ele inaugura e o deslocamento de experiências do mundo cotidiano, temos relação estreita com as narrativas apresentadas por Calle nesta obra.

Esta predileção pelo jogo como cerne do processo criativo é assumida por Calle em entrevista concedida à Folha à época do lançamento do livro *Histórias Reais* e da exibição da obra *Cuide de Você* no Brasil:

FOLHA - Você tem uma metodologia recorrente: cria um jogo com regras definidas. Como isso começou?

CALLE - Para dizer a verdade, estava perdida em Paris, no fim dos anos 70. Passei anos viajando e, ao voltar, não sabia o que fazer da vida, não tinha amigos nem emprego... Comecei a seguir pessoas na rua e a fazer fotos para me lembrar delas. Comecei a tomar notas para registrar aonde iam, criando uma ficha, como as de polícia. Foi um meio de reencontrar minha cidade. As regras do jogo estão na minha natureza. Quando era pequena, ia ao cemitério, fazia cerimônias de enterro para meus bichos de estimação. Sempre adorei rituais. (Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2009200807.htm>), acesso em 04 de dezembro de 2017)

Sophie Calle propõe, organiza e executa conjuntos de regras que norteiam seu fazer artístico. Diante de um universo de possibilidades, elege pontos condutores para orientar seu processo criador e para dar a ver as questões conceituais que atravessam suas obras. Os jogos, de acordo com a própria artista, são necessários para que ela organize sua poética, e mesmo para que ela elabore suas experiências de ordem cotidiana. Para aplacar a solidão de não ter amigos na cidade onde nasceu, para entender quem são os desconhecidos a que ela se propõe seguir, para elaborar dores do passado, rompimentos amorosos; a ordenação de regras – que ela cria e segue – é o fio que atravessa toda a sua poética.

O leitor tem sua liberdade preservada: pode ou não passar as páginas, pode ou não relacionar as narrativas, pode ou não conhecer as obras anteriores e pode, pelo grau de conhecimento que tem da poética de Sophie Calle, tomar as histórias como reais em maior ou menor medida. A autora, por sua vez, preserva a liberdade de ordenar as histórias que lhe convém, gerenciando seu processo criativo e a feitura da obra. A mesma liberdade se apresenta no modo como Calle costura suas narrativas: o sonho equivale à experiência, o milagre e o inexplicável dividem a obra com narrativas sobre performances realizadas pela artista. O procedimento que importa é a mistura entre estas instâncias da existência humana e mesmo o jogo entre o público e o íntimo, entre sistemas simbólicos distintos que organizam os relatos de Calle.

A poesia, *anterior* e não *opositora* à seriedade, nasce durante e como jogo – seja ele sacro ou profano, para o divertimento ou para usos de ritual. Desempenha funções sociais e litúrgicas ao mesmo tempo, sendo “simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição.” (HUIZINGA, 1938, p. 134).

Seja como espaço de rememoração, seja como lugar de fabulação, como obra de arte ou como relato íntimo, nesta obra as regras fazem mais sentido no interior das narrativas e na relação entre elas que no mundo dito “real”. O espaço da obra de arte, o espaço da escrita de si funciona como um lugar de suspensão, de experimentação de si e do mundo, destacado do cotidiano, embora muitas vezes manejando os mesmos elementos. Este lugar especial é provisório: o livro se abre e abre consigo um lugar de exploração, inacabado e à espera do leitor.

O jogo tem em si a sua própria finalidade: Calle não mistura palavra e imagem para ser mais ou menos convincente, não acessa nomes, datas e memórias pouco críveis para referendar uma autobiografia, mas para que os espaços de significação da obra sejam distendidos, para que a obra *exista*, instaure novas possibilidades de partilhar e manejar o sensível, nos termos de Rancière (2005). “A finalidade do jogo é o próprio jogo” (CAILLOIS, 1990, p. 193); ele não *serve* para nada além de si, mas suas aprendizagens se estendem para as demais esferas da existência: ganhar e perder, trocar de papel e ser outro que não si mesmo, simbolizar e experimentar outros modos de existir.

As leis do jogo são arbitrárias: dar presentes a um desconhecido e ansiar que ele os use todos ao mesmo tempo, usar um dado para tomar decisões nos dias pares (que eram os dias em que o ex-marido decidia por ela), todas essas ações parecem seguir uma ordem distinta do mundo cotidiano, embora aconteçam em concomitância a ele e por ele sejam entremeadas. O jogo de Calle é profundamente estético, instaura uma realidade autônoma e sua porção imaterial. Jogo como atividade livre, destacada da vida cotidiana, que permite troca e acúmulo de papéis, mas temporária, que se estabelece em espaço e tempo precisos e necessita de adesão voluntária para se efetivar – além de ser parte integrante da vida em geral. Carrega o caráter da possível repetição: sempre se pode repetir um jogo e, assim, agregar sentidos.

5.2 Todos são felizes nas fotografias

Coleciono fotografias de desconhecidos há alguns anos. Encontro algumas no lixo – moro em uma cidade com dificuldades estruturais em relação à coleta e ao tratamento dos resíduos –, compro várias em mercados de pulgas e feiras de antiguidades. Em uma enorme feira de rua em Santiago, no Chile, encontrei à venda, em 2015, um álbum com mais de 50 fotografias de uma mesma família. Cuidadosamente ordenado, era dedicado à melhor amiga de uma das mulheres retratadas naquela coleção. As fotografias reuniam registros de momentos distintos daquela família: eram paisagens, homens jovens – em grupos ou sozinhos – posando

na neve ou em cavalos, crianças, duas mulheres repetidamente posando para a câmera: em trajes de banho ou com roupas elegantes, na frente de casa, em quintais e parques (FIG 22):

FIGURA 22 – Imagens de arquivo pessoal de Marília Oliveira



FONTE: Marília Oliveira (2017).

A dedicatória do álbum, marcada na contracapa em letra cursiva, tentava precisar o período das fotografias. Era datada de 1941, mas a data rasurada parecia denunciar que tudo ali era imprecisão: o vendedor do álbum pode ter alterado o ano para encarecer o objeto, a própria moça que assina a dedicatória poderia ter trocado as datas, demorado a enviar o álbum e, por isso, mudado o ano de envio. Havia também um cartão postal dedicado “a mi linda negrita”, com uma data posterior à da dedicatória da capa, marcando ainda mais esta imprecisão. No verso de várias imagens – de tamanhos diferentes, mas que quase nunca ultrapassam 7 centímetros do lado maior – textos ilegíveis.

Muitas páginas do álbum estavam sem fotografia alguma, com cantoneiras de papel preto coladas em quartetos, formando retângulos e marcando a ausência: se perderam ao longo do tempo? Foram destacadas e vendidas separadamente? Foram retiradas quando o álbum ainda estava sob posse de seu dono? Dentre tantas questões, me chamava atenção especialmente o fato de uma mesma mulher, em dupla ou sozinha, ser tão insistentemente retratada, quase sempre sorridente, sempre posando para a câmera, bem composta em primeiro plano. Há como se perder na espiral tautológica que quaisquer perguntas sobre a origem real do álbum, sobre as situações que envolvem sua produção e o caminho que o objeto percorreu para chegar às minhas mãos tanto tempo depois de sua confecção. Não é por este pensamento que a coleção de

fotografias de desconhecidos se organiza: me interessa pensar quantas histórias diferentes as mesmas fotografias podem disparar, pincelar algumas distensões de sentido que atravessam estas imagens.

Deslocar temporalmente este álbum – da sua suposta elaboração na década de 1940 até sua compra, em 2015 – já é, por si, uma operação de modificação de sentidos: feito artesanalmente por alguém provavelmente pouco interessado em torná-lo um objeto de arte, acabou sendo vendido na capital chilena quase 70 anos depois a uma artista visual disposta a reordenar esta coleção e distender ainda mais as significações possíveis a cada imagem. O trabalho da arte, nesse sentido, é o da abolição das distinções entre materialidades ou suportes próprios da arte ou próprios do comum, o trabalho de reordenação de signos, visibilidades e pensabilidades. “Ela trabalha na desfiguração, na modificação do que é visível sobre sua superfície, portanto, em sua visibilidade como arte” (RANCIÈRE, p. 88, 2012).

Deste grupo vasto de fotografias – e espaços vazios – selecionei fotografias em que *a mulher* me encara e sorri. As poses montadas, a insistência do sorriso fabricado, o corpo posicionado muitas vezes no centro da imagem e sempre completo no quadro, orientado para a câmera são um padrão visual recorrente nessas fotografias. Adicionei ao grupo algumas paisagens, espaços vazios e uma fotografia em que uma pessoa, muito distante, está parada embaixo de uma árvore.

Diante deste conjunto novo, em que os elementos se reconfiguram e se ampliam em sentidos, elaborei durante os dois anos de pesquisa um livro de artista que reúne as reflexões práticas sobre as categorias dialogadas no trabalho acadêmico e as discussões de gênero que acompanham meu trabalho como artista visual. O traçado da pesquisa está profundamente relacionado aos meus processos de trabalho como artista visual: tenho insistido, há alguns anos, nos temas da autobiografia e da violência de gênero, das possibilidades narrativas da imagem e da palavra, da apropriação de imagens. Deste modo, em *Todos são felizes nas fotografias* proponho um jogo entre palavra e fotografia que aponta para os não-ditos das imagens, para o que está fora de quadro fotográfico, combinando as fotografias extraídas do álbum original a textos que compõem o universo das agressões em relações afetivas marcadas pelo abuso psicológico.

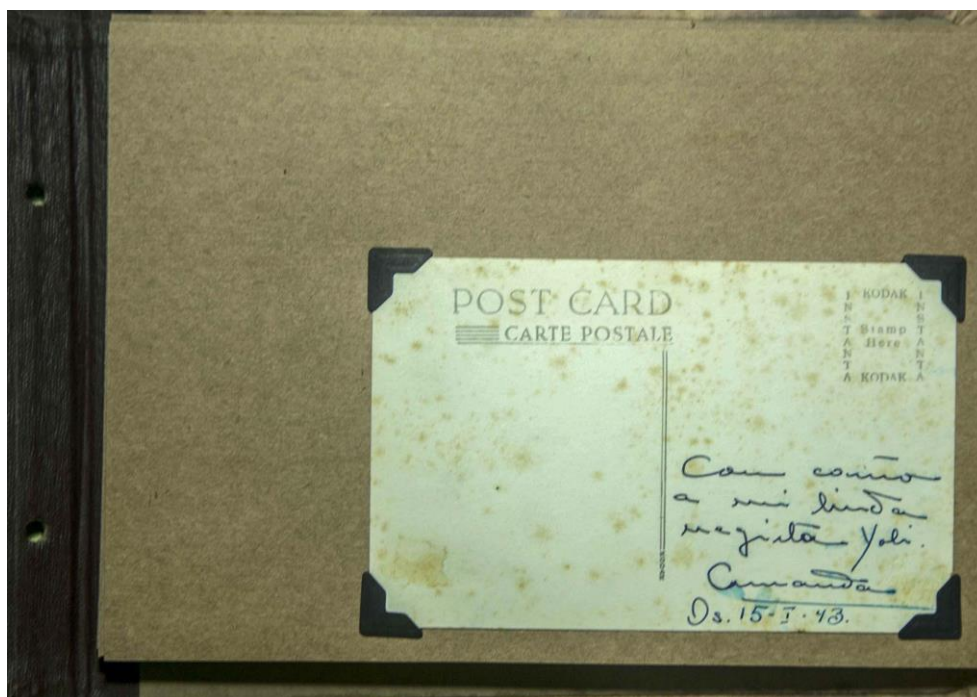
O jogo que estabeleço, influenciada pela obra de Sophie Calle e pelas categorias de pesquisa tratadas até aqui, é entre o visível e o invisível da imagem, entre o que acontece antes e depois da fotografia e o que ela registra; jogo em que palavra e imagem se desautorizam e se

estranham, as linguagens verbal e visual apontando para lugares diferentes. Se as palavras desmentem a alegria das imagens, um incômodo se apresenta; os sentidos se abrem em fendas, as narrativas se modificam e as fotografias se ampliam em possibilidades de significação.

Associadas ao textos, as fotografias deixam de fazer parte de uma história familiar – contada originalmente em um álbum, pensada para um fim distinto da arte – e passam a compor outras narrativas. O riso incomoda, a pose não convence, a ausência de imagens em algumas páginas – marcada pelas cantoneiras pretas, como no álbum original – atenta para uma ausência que é constitutiva da fotografia como sistema simbólico: ela sempre é duplo, sempre aponta para o não-dito e não-revelado, é sempre entre, é sempre jogo – ausência e excesso –, poder e falência.

O passar de páginas do livro de artista convida o leitor a uma progressão: na primeira página, o verso do cartão postal e a primeira pista: a data da dedicatória é posterior à que está escrita na contracapa do álbum.

FIGURA 23 – Página do livro de artista *Todos são felizes nas fotografias*, de Marília Oliveira.



FONTE: OLIVEIRA, 2018.

As marcas amareladas dão a ver o tempo de existência do cartão postal, a leitura é dificultada pela letra cursiva. A paisagem que o postal registra não é, entretanto, revelada ao leitor: importa mais o registro afetivo da dedicatória escrita que a imagem de seu verso. Esse texto afetivo – que em um primeiro momento vai influenciar a leitura do espectador – vai se

diluir nas páginas seguintes, substituído pelas palavras violentas datilografadas junto às próximas fotografias.

De modo que o leitor não identifique o teor abusivo dos textos que se sucederão, a próxima página traz a fotografia de uma mulher de biquíni, segurando uma bola no centro do quadro, rodeada de arbustos que chegam à altura de seus joelhos, com uma casa ao fundo. Ela ergue a bola, que está entre suas duas mãos, e é a única em todo o livro que não encara a câmera (e o leitor); seu rosto e seu corpo apontam para a direita, para a próxima página, para o jogo que se desenvolverá nas páginas seguintes. Depois desta fotografia, páginas sem imagens, a fotografia de uma paisagem desabitada e, em seguida, o primeiro assombro: a imagem de uma mulher bem vestida, caminhando enquanto sorri, é acompanhada da frase “Jamais serei quem você precisa”.

Para que o leitor tome fôlego, a próxima página está vazia e a seguinte dispensa o texto verbal, trazendo a fotografia da mesma mulher, em meio a muita vegetação, com um chapéu redondo, olhando para o espectador. Três páginas depois, outra fotografia com uma nova frase datilografada: “A sua voz me irrita” (FIG 24):

FIGURA 24 – Página do livro de artista *Todos são felizes nas fotografias*, de Marília Oliveira.



FONTE: OLIVEIRA, 2018.

Segurando um chapéu largo, tão claro quanto o vestido, a mulher está sentada em troncos de madeira e olha para algo fora de quadro, com uma expressão que sugere certo desconforto. Ela ocupa o centro da imagem e, no segundo plano, várias árvores (é um parque?).

Não vemos os braços da moça, tampouco o que ela mira. A frase violenta parece desestabilizar a calma da imagem – e da moça –, evocando um momento que não coincide com o que a fotografia registra. A postura da mulher retratada em nada aponta para o que as palavras fazem ver, como se fossem ditas por alguém que está fora da fotografia: uma memória que aquela mulher carrega (e que mira, no horizonte das experiências que atravessou)? Uma fala do namorado ou companheiro? Do fotógrafo responsável pelo clique? De alguém que a acompanhava no passeio?

Como essa, outras frases: “deixei de te dar várias coisas que você merecia e precisava”, “Você desperta o que há de pior em mim”, “Você é muito dependente”, “Você se faz de vítima”. Todas as frases são acompanhadas das poses montadas, ora no centro, ora nas laterais do enquadramento. Páginas vazias, algumas paisagens sem texto verbal permeiam as agressões até o fim do livro. Dão à narrativa uma cadência que espaça ou aproxima os discursos violentos, que aumentam e diminuem a sensação de desconfiança do leitor ante às imagens e à forma de ordenação dos textos verbal e visual (FIG. 25):

FIGURA 25 – Página do livro de artista *Todos são felizes nas fotografias*, de Marília Oliveira.



FONTE: OLIVEIRA, 2018.

É preciso desconfiar das fotografias, da alegria e da harmonia visual que elas oferecem. Elas não são mais apenas o que o clique registra, mas também as palavras são parte de sua visualidade nestas páginas. Não se trata mais de apontar para uma realidade ou para uma experiência, mas para uma relação entre visível e invisível, dizível e indizível que repuxa as

significações e distende a narrativa. Os sentidos não correspondem mais ao que se espera encontrar em um álbum de fotografias antigas, com dedicatórias amorosas na contracapa e no verso do cartão postal da primeira página. Abarcando em sua visualidade o texto verbal, a narrativa passa a apontar para experiências que estão fora da imagem, que a fotografia esconde – assim como escondeu o segredo de Sophie Calle ainda criança e os vestígios de sua briga com o marido anos depois.

A última foto é a única que retoma o afeto da dedicatória do cartão postal: alguém, ao longe, está de pé embaixo de uma árvore enorme e, sob a fotografia, a frase “Eu amo você”. Este amor, entretanto, não parece crível quando antecedido por tantas falas agressivas, assim como já não convence mais a dedicatória do início ou a alegria complacente da mulher retratada.

Influenciada pelo formato fixo de organização das *Histórias Reais*, elejo também um mesmo modo de associar palavra e fotografia ao longo de *Todos são felizes nas fotografias*: sempre no meio da página, a fotografia sempre acima da palavra, a frase curta, datilografada abaixo da imagem, o choque dos sentidos destoantes dos dois textos operando para que o leitor deslize por uma camada narrativa em que as significações são incertas e não se pode confiar em nenhum dos dois completamente.

A obra foi exposta durante o ano de 2018 duas vezes, ambas em Fortaleza, capital cearense: na Sem Título Galeria, parte da mostra coletiva *Ant_Corpo* e foi selecionada por meio de convocatória para a exposição *Miragem*, parte do Solar Foto Festival. A pesquisa com o grupo de fotografias do álbum original continua, se dividindo também em fotolivro e vídeo que estão ainda em processo de montagem.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nenhuma pesquisa profícua realmente chega ao fim. Se debruçar sobre um livro, torná-lo objeto de pesquisa, articulá-lo a categorias do saber construído pela humanidade é um processo que continua reverberando ainda que os textos sejam interrompidos ou pretensamente finalizados. As *Histórias Reais* de Sophie Calle provocam muitas mais questões que as dialogadas aqui, bem como as categorias que sustentam o traçado teórico se abrem e se expandem para muitos mais lugares que esse texto. Chegar ao fim da pesquisa compreendendo que ela não acaba, que seus desdobramentos continuarão acontecendo é uma das conclusões

exitosas desta pesquisa.

O desejo primeiro era discutir os conceitos apresentados ainda no título: autobiografia, palavra, fotografia, ficção. As reflexões teóricas, entretanto, precisaram construir um caminho de chegada a essas questões; considerando que as categorias foram suscitadas pela obra de Sophie Calle, iniciei o trabalho conhecendo melhor esta artista – algumas de suas obras anteriores, detalhes do livro *Histórias Reais* – e dialogando com as considerações de Jean-Marie Gagnebim acerca da escrita mimética benjaminiana, que auxiliaram a redação deste texto. Toquei brevemente os conceitos de sentido e acontecimento, para nortear o pensamento de que a obra de Calle se realiza como acontecimento, existe no presente da leitura e seus sentidos se distendem pela superfície da palavra e da fotografia.

As *Histórias Reais* dizem tratar de experiências da vida de sua autora. As narrativas do livro, entretanto, percorrem experiências da infância, fragmentos de obras anteriores, histórias da vida de outras pessoas: duas irmãs que desapareceram – cuja casa Calle visitou e fotografou, levando consigo alguns objetos –, um toureiro morto em Sevilla, um homem que a chamou de porca. Nesse conjunto, percebi borradas as linhas que separam arte e vida cotidiana, temas artísticos e temas comuns. Essa abolição da hierarquia dos temas estão, aqui, em diálogo com o regime estético das artes (RANCIÈRE, 2005), que discute as fronteiras que separam os modos de fazer da arte do universo do cotidiano, o nó original de ser e não ser da arte.

Relacionei a poética de Calle às tendências da arte conceitual e ao grupo literário francês Oulipo, marcado pela autoimposição de regras para orientar a escrita – como é o caso de Castelo dos destinos cruzados, de Ítalo Calvino. Mergulhando nas narrativas, discuti a repetição e, por consequência, o ritual na poética de Sophie Calle. Repetição das histórias – muitas delas contadas em outras obras e agora misturadas às *Histórias Reais* –, dos procedimentos de elaboração e de apresentação de seus trabalhos: Calle joga com a pretensa originalidade das obras de arte, com as diferentes formas de contar uma história, com o conceito de novidade. Ao repetir procedimentos como parte da sua experiência no mundo, a artista ritualiza suas ações cotidianas: rouba lojas de departamentos sempre no mesmo horário e no mesmo dia da semana, ainda criança; usa vestidos de noiva em encontros com homens diferentes; realiza uma viagem com o ex-marido para tentar salvar o casamento e, após a separação, escreve histórias diferentes que narram a viagem e a dissolução do relacionamento.

O ritual na poética de Sophie Calle foi encarado como liminar – espaço de contato entre mundos, realidades e camadas de experiência –, articulando as perspectivas de Martine Segalen,

Eduardo Néspoli e Roberto Damatta. É modo de fazer tanto da arte quanto do cotidiano – e por isso as histórias da infância e as performances realizadas por Calle anos mais tarde se equivalem nas *Histórias Reais*. Os objetos têm seus sentidos suplementados, são destacados do cotidiano para compor outras camadas de realidades possíveis. Eles mediam a relação entre Calle e o outro: ela envia sua cama a um americano desconhecido para que ele supere uma desilusão amorosa, presenteia um homem com peças de roupa durante alguns anos, e confessa que o jogo entre eles terminará quando todas as peças forem usadas ao mesmo tempo. Neste momento da pesquisa associei estes procedimentos da artista aos conceitos de dispositivo, influenciada pelo trabalho teórico de Cezar Migliorin – ao discorrer sobre o dispositivo como estratégia narrativa no cinema –, Giller Deleuze, Giorgio Agamben, Michel Foucault.

Palavra e imagem foram mais diretamente discutidas como categorias no terceiro capítulo da pesquisa, mas estiveram na tessitura das questões dialogadas durante todo o trajeto de estudos. A fotografia é lugar de falta e excesso: as operações de Sophie Calle apontam muitas vezes para o que a imagem esconde e não para o que ela efetivamente mostra. A busca do leitor por provas de veracidade ou fidedignidade à realidade é ineficaz em muitas de suas narrativas, que misturam fotografia e texto verbal para relacionar experiências da infância e da vida adulta, para contar de casamento e separação, para narrar performances e contar sobre sua relação mesmo com desconhecidos. Golpeado simultaneamente por palavra e imagem, o leitor tem posição ativa na construção das significações de qualquer obra, acontecendo no presente da leitura e articuladas aos textos anteriores que o leitor também evoca quando lê. É assim que, na palavra e na fotografia, tempos distintos confluem e coexistem. A fotografia contemporânea enquanto postura, pela perspectiva de Ronaldo Entler, como dialética e fragmento da história, para Walter Benjamin, como ardência, sintoma e vestígio, operação de fenda e de cisão, para Didi-Huberman.

Jacques Rancière (2012) e seus conceitos de frase-imagem e palavra-muda foram pontos de articulação entre o visível e o dizível nas *Histórias Reais*. O que é dito ante às fotografias, as imagens formadas pelas palavras, o que não é possível de ver ou dizer nas narrativas, o que emudece na imagem e o que cega nas palavras: texto verbal e visual se servindo um do outro, se equivalendo e esbarrando em sua própria incompletude – fotografia sempre carregada também do que não se pode ver, palavra sempre margeada pelo que não se pode dizer.

Considerando que Sophie Calle apresenta as *Histórias Reais* como narrativas de sua vida, pontuei os conceitos de experiência, passado e memória, de modo a compreender como estas categorias se misturam ao conceito de autobiografia e em que medida esfumaçam os

conceitos de verdade e ficção. Sempre lacunar e inacabado, o passado se transforma quando lembrado, não sendo um arcabouço de histórias prontas para serem contadas, mas um emaranhado de onde pinçamos experiências que serão reordenadas, ressignificadas e modeladas no ato de narrar. Deste modo, chegamos à conclusão de que a ficção opera como recurso de linguagem, como ordenação de signos para elaboração de narrativas (RANCIÈRE, 2012), como constitutiva da própria experiência dos sujeitos com o mundo – mediada pelos sistemas simbólicos.

O espaço autobiográfico (ARFUCH, 2010) por onde Sophie Calle transita, desse modo, não é lugar de pretensa verdade, não é espaço em que a artista conta quem ela é, necessariamente; o valor autobiográfico (BAKTHIN, 1997) aponta muito mais para esse processo constante de refazimento da experiência por meio da narrativa, a descontinuidade como elemento fundante das formas de contar o vivido. Assim, mais que um pacto de verdade com o leitor, como pressupõe Philippe Lejeune, as *Histórias Reais* são espaço em que refletimos mais amplamente sobre como os sujeitos contemporâneos se narram, são uma reunião de fractais de experiência que refletem nosso tempo. Calle abandona a ilusão de que as histórias da ordem do eu podem ser contada como um ato contínuo, de eventos encadeados e com propósitos orientados para algum fim; assume a não linearidade e a descontinuidade da vida e de suas narrativas.

Influenciada pelo jogo que Calle promove entre imagem e palavra, apontando para o que não se pode ver e dizer em suas narrativas, estendi o trabalho teórico até meu processo criativo como artista visual com a obra *Todos são felizes nas fotografias*. Produzi o livro de artista durante os anos de 2017 e 2018, que foi exposto em duas galerias da cidade de Fortaleza no último ano, em exposições coletivas, uma delas sendo parte de um festival internacional de fotografia, o *Solar Foto Festival*. No livro, misturei fotografias de um álbum chileno, de uma família anônima da década de 40 a textos verbais violentos, característicos de relacionamentos assimétricos e abusivos. Já discutia as relações de gênero e a autobiografia em minhas obras e, neste trabalho, assumi o jogo de Calle, misturando palavra e imagem, apontando para o que não se pode ver nas fotografias – que mostram quase sempre uma mulher sozinha, sorrindo e posando para a câmera –, para o indizível das palavras, que desautorizam o que a página mostra.

Daqui, miro o que não consigo ver. Emudeço e enxergo o horizonte da pesquisa em expansão: mais ficção, mais fotografias, um mergulho ainda mais profundo no oceano das possibilidades da narrativa, da arte e do comum. Tomo fôlego para mergulhar.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. **O que é um dispositivo?** Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>>. Acesso em 18 de agosto de 2018.
- ALMEIDA, Leonardo Pinto de; ATALLAH, Raul Marcel Filgueiras. **O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica**. Revista *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 11, p.203-218, jul. 2008. Semestral.
- ÂNGELO, Roberto Berton de. **Fotografia e texto: Conexões e interações na arte contemporânea**. In: COMPÓS - ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 15., 2006, Bauru: Unesp, 2006.
- AQUINO, João E. F. de. **A imagem onírica e a imagem dialética em Walter Benjamin**. Kalagatos, Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE, Fortaleza, v. 1, n. 2, 2004. p. 45-72.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- BADERNA, Coletivo (Org.). **Situacionistas: teoria e prática da revolução**. Tradução de Francis Wullaume e Leo Vinicius. 1. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8ª Ed revista - São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2000.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre experiência e o saber de experiência**. In: Revista Brasileira de Educação. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. Lisboa: Edições Cotovia Ltda., 1990.
- CALLE, Sophie. **Histórias reais**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- _____. **Histórias Reais: depoiment**. [12 de julho de 2009]. São Paulo: *Folha de São Paulo*. Entrevista concedida a Paula Dume. Disponível em

<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u594029.shtml>>. Acesso em: 30 de junho de 2016.

_____. **Des histoires vraies**. Paris: Actes Sud, 2013.

_____. ASTER, Paul. **Gothan Handbook**. New York, mode d'emploi (livre VII). Paris: Actes Sud, 1998.

_____. **M'as-tu vue?** Paris, Centre Pompidou, 2003.

CAMART, Cécile. **Les stratégies éditoriales de Sophie Calle**. Tradução de Márcia Arbex e Livia Cristina Lopes Chaves. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANTINHO, M. J. **O voo suspenso do tempo: Estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin**. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiate.html>>. Acesso em: 20 de novembro de 2018.

CARVALHO, Victa de. **Dispositivo e imagem: o papel da fotografia na arte contemporânea**. Studium (UNICAMP), v. 27, p. 01/01, 2008

DAMATTA, Roberto. **Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade**. *Mana*, [s.l.], v. 6, n. 1, p.7-29, abr. 2000. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-93132000000100001>.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Conversações:1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **¿Qué es un dispositivo?** Disponível em <http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Qu%C3%A9-es-un-dispositivo_Deleuze.pdf>. Acesso em 14 de outubro de 2018.

_____. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. **A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas**. In _____. **Escritura e Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971. P 229-249.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª edição).

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado Fotografia, uma postura chamada Contemporânea. Disponível em:

<<http://olhave.com.br/blog/wp-content/uploads/2011/01/Um-lugar-chamado-fotografia-uma-postura-chamada-contempor%C3%A2nea-Ronaldo-Entler.pdf>>. Acesso em 22 de abril de 2018.

FABRIS, Annateresa. **Arte conceitual e fotografia**: um estudo crítico-historiográfico. *ArtCultura- Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia*, Minas Gerais, volume 10, número 16, 2008. <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1494/2749>>. Data de acesso: 18 de julho de 2016.

_____. **Sophie Calle**: entre imagens e palavras. II Colóquio de Psicologia da Arte. São Paulo: Instituto de Psicologia da USP, 2007.

_____. **Acasos e coincidências**: Sophie Calle e Grégoire Bouillier. *Revista científica/FAP*, Curitiba, vol. 5, p. 25-39, jan/jun 2010.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992.

_____. **Isto não é um cachimbo**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 2008.

_____. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FLUSSER, Vilén. **Jogos**. *Suplemento Literário OESP*. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, 1967

FREUD, Sigmund. **Recordar, repetir e elaborar**. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. 12, pp. 191-203). Rio de Janeiro: Imago, 1980

GALLE, H. et al. (orgs.). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume Editora, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin**. *Perspectivas*, São Paulo, 16: 67-86, 1993.

_____. **Walter Benjamin**: esquecer o passado? In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JUNIOR, Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). **Walter Benjamin**: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Unesp, 2015. P. 03 a 13.

GONÇALVES, Max Alexandre. **Relampejos em Walter Benjamin**: ideias e reminiscências sobre o brinquedo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JUNIOR, Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). **Walter Benjamin**: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Unesp, 2015. p. 301-313.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUPE, Ana Luiza. **O uso da fotografia em práticas artísticas de Sophie Calle**. semana de pesquisa em artes 10 a 13 de novembro de 2009 art uerj processos artísticos contemporâneos.

LABRA, D. R. **O artista-personagem**. 2005. 94f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas/SP.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPES, Camila Lacerda. **Ana Cristina Cesar e Sophie Calle::** Autobiografia como processo de produção artística. 2017. 94 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. **O Conceito de Dispositivo em Foucault: mídia e produção agonística de sujeitos-maternos**. Educação e Realidade, Porto Alegre, p.199-2013, jun. 2004. Trimestral. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25426>>. Acesso em: 02 out. 2018.

MIGNORIN, César. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Acesso em 03 de abril de 2018.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem entre proveniência e destinação**. In Emmanuel Alloa (org). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p 39-54.

_____. **Imagem, sujeito, poder**. Entrevista com Mondzain. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p175>>. Acesso em 14 de setembro de 2018.
em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2014/03/28/entrevista-com-marie-josemondzain/>

MORIN, Edgar. **O Encanto da Imagem**. In _____. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. São Paulo: Relógio d'Água Editores, 1997. p 31 a 48.

NÉSPOLI, Eduardo. **Performance e ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea**. – Campinas,SP: [s.n.], 2004.
[OLIVEIRA, Marta Kohl. O Verbal e o Não-Verbal. Dossiê Palavra/Imagem, n. 16, pp. 52-61, dez./1992-fev./1993.](#)

ORELLANA, Rodrigo. **As palavras e as imagens: uma arqueologia da pintura em Foucault**. *Princípios Revista de Filosofia*, Natal, vol. 21, n. 35, p 5-35, 2014.

PEDROSO, Felipe. A dieta cromática de Sophie Calle. Disponível em: <http://www.blckdmnds.com/a-dieta-cromatica-de-sophie-calle/>. Acesso em 10 de novembro de 2018.

PENA, Felipe. **Teoria da Biografia Sem Fim**. Rio de Janeiro: MAUAD Editora Ltda. 2004.

PICCININ, Fabiana. O (complexo) exercício de narrar e os formatos múltiplos: para pensar a narrativa no contemporâneo. In: PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio de Azeredo (org.). Narrativas comunicacionais complexificadas. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012, p. 68-88.

PINHO, Luiz Celso. A vida como uma obra de arte: esboço de uma ética foucaultiana. In: HUSSAK, Van Velthen Ramos Pedro; MEDEIROS, Nelma Garcia de; AZAR FILHO, Celso Martins. (Org.). *Ética e alteridade*. Seropédica: Editora da UFRRJ, 2010. p. 1-13

PIRANDELLO, Luigi. **O falecido Mattia Pascal**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. , 2003.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 2ª ed. de 2010.

_____. **O livro como forma de arte I. Sibila**: revista de poesia e crítica literária, dez. 2010. Disponível em: <<https://sibila.com.br/arte-risco/o-livro-como-forma-de-arte/4533>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

PORTAS, Danusa Depes. **Sophie Calle e as encenações da escrita de si** – constelação autobiográfica. II Colóquio Internacional Escrituras de yo – Centro de estudos e teoria de crítica literária. Rosário: Centro de Estudos de Literatura Argentina, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental org., 2005.

_____. **A Estética como Política**. Revista Devires, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul-dez/2010.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **De uma imagem à outra?** Deleuze e as eras do cinema. Tradução para o português de Luiz Felipe G. Soares. In.: Revista Intermídias, ed. n.8, 2009. Espírito Santo, 2009. Disponível em: <http://www.intermidias.com/txt/ed8/De.pdf> >. Acesso em: 09 de agosto de 2018.

_____. **Política da Arte**. São Paulo, SESC Belenzinho. Disponível em:<www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>. Acesso em: 20 de outubro de 2018.

ROVINA, M. R. P. **A poética autobiográfica na arte contemporânea**. 2008. 135f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas/SP.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. **Tempo e narrativa**: tomo II. Campinas: Papyrus, 1994.

RIVERA, Tania. **A Fotografia e o Retorno do Sujeito**: sobre a dor de Sophie Calle. concinnitas | ano 16, volume 02, número 27, dezembro de 2015

SEGALEN, Martine. **Ritos y rituales contemporâneos**. Madrid: Alianza Editorial S.A, 2005.

SALES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 1998.

SILVA, Priscila da. **Dispositivo**: um conceito, uma estratégia. **Profanações**, São Paulo, v. 1,

n. 2, p.144-158, dez. 2004.

SILVA, Valdete Nunes. **Sophie Calle e a arte fotográfica**: a inventividade dos jogos. *Tessituras, Interações, Convergências*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008.

SONTAG, Susan. **O Mundo-Imagem**. In _____. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p 85-99.

SOUSA, Ruth. **A fotografia como paradoxo da superfície**. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, 2012.

SPERANZINI, Manlio M. **Três formas mutantes do “eu mesmo”**. *Revista Criação e Crítica* nº 4, abril/2010. Disponível em <http://fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/19CC_N4_resMSperanzini.pdf> Acesso em 10/12/2017.

STRAUB, Jurgen. **Memória autobiográfica e identidade pessoal**. Considerações histórico-culturais, comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa. In.: GALLE, HELMUT, org et al. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: ANNABLUME; Fapesp, USP, 2009.

TEIXEIRA, Lúcia. **Entre dispersão e acúmulo**: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. VIII Jornada do Centro de Estudos Sociosemióticos da PUC SP, *Semiótica Sincrética II*. Niterói, outubro de 2000. Disponível em <http://www.artnet.com/artists/sophie-calle/les-dormeurs-patrick-x-in-9-parts-iw4_3i0vY-jCXx9wyK4uzA2>. Acesso em 10 de abril de 2018.

ULMEANU, Aura. **Sophie Calle, La Filature**: Perspectives de récit et narrateurs (non) crédibles. 2007. Disponível em: <http://www.revue-textimage.com/02_varia/ulmeanu.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2018.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Palavras e imagens em livros de artista**. *Revista Pós*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, 2012. Disponível em <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/issue/view/4>>. Acesso em 12 de janeiro de 2019.