

seminário de estudos
sobre o espaço biográfico

Salvador, 20 a 22 de novembro de 2013

Anais eletrônicos do Seminário de Estudos sobre o
Espaço Biográfico: Desafios da Bioficção –
20 a 22 de novembro de 2013

ISBN: 978-85-8292-178-4

O DESVIO DO OLHAR EM DOULEUR EXQUISE, DE SOPHIE CALLE¹

DEFLECTING THE GAZE IN SOPHIE CALLE'S *EXQUISITE PAIN*

Marcio Freitas²

Resumo: O artigo investiga imagens da artista francesa Sophie Calle para a instalação fotográfica *Douleur exquise*, de 2003. Nessa obra, Calle reconstitui seu processo de luto por um rompimento amoroso, pareando seus textos autobiográficos com relatos de dor cedidos por sujeitos anônimos. Nas fotografias que acompanham os depoimentos alheios, Calle parece apagar as marcas da articulação histórica, distanciando-se em escolhas similares a de imagens de publicidade. Neste gesto de esvaziamento, a artista equipara suas imagens a superfícies opacas, instigando o olhar do espectador.

Palavras-chave: Sophie Calle; fotografia; autobiografia.

Abstract: This article investigates images presented by French artist Sophie Calle in her photographic installation *Exquisite pain* (2003). In the work, Calle rebuilds her process of grieving after a love breakup, pairing her autobiographical texts with narrations of pain given by anonymous subjects. On the images that accompany the testimony of others, Calle seems to erase the marks of historical articulation, distancing herself in choices similar to those of advertisements. With this gesture of emptying, the artist transforms her photos into opaque surfaces, prompting the viewer's gaze.

Keywords: Sophie Calle; photography; autobiography.

Retomo, neste artigo, um objeto artístico que há anos me acompanha, e periodicamente encontro-me escrevendo pequenas coisas sobre ele, citando-o para alguém, lembrando-me de algum aspecto seu. Ao término da única apresentação que assisti do espetáculo teatral *Exquisite pain*, baseado em *Douleur exquise*, de Sophie Calle, não measurei estar diante de uma obra que por tantas vezes retomaria minha atenção. Havia nela tal simplicidade de recursos, tal evidência na apresentação da materialidade, que apenas aos poucos ela foi se tornando referência para minha reflexão artística. Fui recuperando pedaços seus ao longo do tempo: vi uma parte da instalação original de Sophie Calle, assisti pequenos trechos de montagens na Internet, tive contato com o livro que deu origem à performance, busquei fotos em diferentes websites. Quero dizer com esse breve depoimento pessoal que parto da instauração de algo na minha recepção, algo

¹ Mesa-redonda *Potências da autoficção*.

² Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

como uma latência, e apenas aos poucos certas percepções ganharam consistência, com repetidas visualizações de pedaços dispersos da obra.

Escolhi centrar minha análise em um aspecto particular dessa obra: as apropriações fotográficas da artista sobre relatos biográficos de sujeitos anônimos. Almejo observar, nas qualidades dessas imagens – no modo como elas se relacionam com o texto escrito (no caso da obra em museus) ou texto falado (no caso da performance), nas escolhas tomadas por Calle no contexto específico da obra –, certos elementos que, de modo bastante particular, induzem o espectador a se posicionar de forma diferenciada perante o relato, problematizando a função, comumente designada à imagem fotográfica, de apresentar um recorte da realidade.

Douleur exquise se constitui a partir da confissão de uma dor, advinda de um rompimento amoroso. A partir de dados autobiográficos, Calle concebeu uma série de textos combinados com imagens fotográficas, num esforço declarado de expor e expurgar a dor sofrida. Desde o ano de 2003, o trabalho tem sido apresentado, em museus e galerias de arte, como uma exposição de uma série de painéis fixados nas paredes. A obra foi também publicada em francês e em inglês. Em 2005, o trabalho foi levado ao palco do teatro pelo grupo inglês Forced Entertainment. Assisti a tal espetáculo em outubro de 2006, quando foi apresentado no Rio de Janeiro.

A exposição da obra no museu divide-se em três seções. Na primeira seção, visualiza-se uma série de fotos, acompanhadas de pequenas notas. Cada foto está marcada por um carimbo em vermelho, com uma inscrição composta por um número variável e um texto fixo: “douleur J-XX”, sendo que XX varia de 92 até 1. As fotos estão dispostas em uma sequência, em ordem decrescente do número. São supostamente fotos capturadas em uma viagem que teria feito ao Japão em 1985. As fotos mostram espaços que a artista teria percorrido, sendo que ela própria posa de modelo fotográfico, como em uma espécie de diário de viagem. Ela promove, com essa sequência, uma contagem regressiva até o dia da instauração de sua declarada infelicidade.

Na segunda seção, há a ampliação de uma única foto.³ Nela, vê-se uma cama de solteiro com cabeceira de madeira escura; uma mesinha também de madeira à direita; sobre a mesinha há um cinzeiro, um abajur de haste longa dourada e pedaços de papel; a

³ Cf. reprodução digital das páginas 198 e 199 de CALLE, Sophie. *Douleur exquise*. Paris: Actes Sud, 2003. Disponível em: <http://24.media.tumblr.com/tumblr_ma7cio0Vbe1qaihw2o1_1280.jpg>. Acesso em: dez. 2013.

cama está forrada por um lençol branco, levemente amassado, como se houvesse sido recentemente usada; sobre ela há um travesseiro branco, à esquerda, e um telefone vermelho, à direita, um modelo antigo de telefone com roda para discagem, seu receptor está colocado no gancho, o fio preto estendido desde a mesinha. Vê-se apenas a metade superior da cama. O telefone está mais ou menos centralizado na horizontal e ocupa a parte inferior da figura. O abajur está desligado. Há uma luz cuja fonte não é possível identificar, ela ilumina o ambiente uniformemente, aparecendo refletida na madeira da cama e na haste do abajur. Vê-se, ainda, um pedaço do papel de parede, sobre a parede bege atrás da cama, com um padrão floral na cor verde, no topo da figura.

Esta imagem ilustraria o momento pontual da inflição da dor, a dor para a qual as variadas fotos de viagem apontam. A centralidade dessa dor no sistema sógnico da obra está indicada tanto pela contagem regressiva como pelo tamanho comparativamente avantajado dessa reprodução fotográfica nas paredes do museu. A foto, contudo, não revela em si a dor mencionada, nada explícita causa ou contexto.

No início da terceira seção, tal lacuna de conteúdo é imediatamente preenchida por uma narrativa autobiográfica:

En 1984, le ministère des Affaires étrangères m'a accordé une bourse d'études de trois mois au Japon. Je suis partie le 25 octobre sans savoir que cette date marquait le début d'un compte à rebours de quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais que j'ai vécue alors comme le moment le plus douloureux de ma vie. J'en ai tenu ce voyage pour responsable.

De retour en France, le 28 janvier 1985, j'ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contrepartie, j'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune: 'Quand avez-vous le plus souffert?' Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. La méthode a été radicale: en trois mois j'étais guérie. L'exorcisme réussi, dans la crainte d'une rechute, j'ai délaissé mon projet. Pour l'exhumer quinze ans plus tard (CALLE, 2003, p. 202)⁴.

⁴ “Em 1984, o Ministério dos Negócios Estrangeiros me concedeu uma bolsa de estudos de três meses no Japão. Eu parti no dia 25 de outubro sem saber que essa data marcaria o início de uma contagem regressiva de noventa e dois dias que culminariam em um rompimento, banal, mas que eu vivi como o momento mais doloroso da minha vida. Eu culpo essa viagem por isso”.

“De volta à França, em 28 de janeiro de 1985, eu escolhi contar meu sofrimento ao invés de meu périplo. Em contrapartida, eu perguntei a meus interlocutores, amigos ou encontros casuais: ‘Quando na sua vida você mais sofreu?’ Essa troca terminaria quando eu tivesse esgotado minha própria história de tanto tê-la contado, ou mesmo relativizado minha dor diante da dor dos outros. O método foi radical: em três meses eu estava curada. Concluído o exorcismo, temendo uma recaída, abandonei meu projeto. Para exumá-lo quinze anos mais tarde” (tradução nossa).

Consonante com tal proposta, a terceira seção apresenta relatos escritos, tanto da artista quanto de seus conhecidos, em uma sequência de painéis. Os painéis estão dispostos em uma série de duplos: na esquerda, em painéis de fundo preto com letras brancas, a artista conta detalhes do término, consumado no dia 24 de janeiro de 1985, por telefone, no quarto 261 do Hotel Imperial em Nova Déli, esmiuçando também os precedentes do relacionamento com o então namorado; na direita, em painéis de fundo branco com letras pretas, sujeitos anônimos contam experiências autobiográficas de sofrimento e dor, não necessariamente relacionadas a rompimentos amorosos. Cada painel de fundo preto tem, acima do texto, a reprodução de uma mesma foto, a foto da segunda seção, da cama com o telefone vermelho. Cada painel branco tem, acima do texto, uma foto diferente relacionada ao relato nele contido. Esses painéis duplos encontram-se espalhados pelo espaço da galeria, e há a indicação de uma ordem correta para percorrê-los⁵. Cada painel de fundo preto relata uma versão ligeiramente diferente da história autobiográfica de Sophie Calle, com a mesma foto, e cada painel de fundo branco contém uma nova história com uma nova foto. Não há incoerências nos múltiplos relatos de Calle à esquerda, a mesma história se repete com adições de alguns detalhes e sínteses de outros. Os relatos anônimos, por sua vez, não estão diretamente ligados uns aos outros, em momento algum são evidenciadas conexões narrativas entre os indivíduos e situações apresentados.

Assim como na primeira seção, há uma numeração guiando a sequência de duplas de painéis. O texto de cada um dos painéis pretos inicia com a mesma frase: “Il y a XX jours, l’homme que j’aime m’a quitté”⁶, na qual XX varia de 5 a 99, sendo que nem todos os números aparecem, ou seja, nem todos os dias nesse espaço de tempo são citados. No penúltimo painel de fundo preto, a frase repetida modifica-se ligeiramente: ao invés de *aime* a palavra é *aimais*, deslocando o amor para o passado, em consonância com a afirmação introdutória de que a artista teria se curado em três meses. O esmaecimento progressivo da dor é indicado tanto pela diminuição no tamanho dos relatos escritos de Calle quanto pela variação da cor da letra sobre o painel preto, que vai se confundindo

⁵ Frequentemente, a obra é exposta com um conjunto reduzido de painéis. Cf. reprodução no site do Centre Georges Pompidou, Paris. Disponível em: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-beaute/images/xl/13_calle.jpg>. Acesso em: dezembro/2013.

⁶ “Há XX dias, o homem que eu amo me deixou” (tradução nossa).

com a cor do fundo, variando, em escalas de cinza, do branco do 5º dia ao preto ilegível do 99º dia.

Tendo descrito, brevemente, essa obra de Sophie Calle, centrarei a análise em algumas das imagens usadas na terceira seção do trabalho: as ilustrações dos relatos anônimos. Parto do primeiro relato:

Il s'appelait Jean. J'avais vingt-sept ans, lui, quarante-sept. Nous vivions ensemble. C'était la passion, la passion, véritable. Ce matin-là, je me suis réveillée, je suis allée dans la salle de bains. Une lettre était posée sur le lavabo. Quelques mots compliqués, je ne me souviens plus lesquels, qui signifiaient qu'il fallait nous séparer. [...] Comme une somnambule, pendant des mois, je me suis retirée du monde, j'ai souffert nuit et jour. [...] Et ce lavabo me hantait. La brutalité féroce de la lettre blanche sur le lavabo. C'est peut-être la raison pour laquelle, depuis douze ans, j'ai un appartement sans salle de bains (CALLE, 2003, p. 205).⁷

A narração é de uma perda equiparável à de Calle, sendo possível tecer um paralelismo imediato entre ambas. Assim como no relato central de *Douleur exquise*, essa mulher (a utilização de palavras no feminino, em francês, revela que é uma mulher; nem sempre é possível identificar o gênero dos sujeitos anônimos) separou-se de alguém que amava, pela vontade unilateral do parceiro, e foi informada da separação de modo súbito. Ela se diz “assombrada” pela imagem de uma pia, a imagem do momento pontual e impactante em que leu a carta que finalizava a relação.

No segundo relato anônimo, a associação de uma imagem visual a uma dor subjetiva se dá por outra via:

C'est une image de bonheur qui m'a fait le plus souffrir. Cela se passait en 1964. Au printemps. Sur le boulevard Montparnasse. Un dimanche matin ensoleillé. Je possédais un voiture américaine bleu pâle, avec un intérieur en cuir bleu. La femme que j'aimais et notre fils, en imperméable jaune citron, m'accompagnaient. En conduisant, j'ai réalisé la rareté d'un tel moment de félicité. Ce bonheur, je l'ai perdu, et cette image m'est revenue, tel un couteau [...] (CALLE, 2003, p. 207).⁸

⁷ “Ele se chamava Jean. Eu tinha vinte e sete anos, ele, quarenta e sete. Nós vivíamos juntos. Era a paixão, a paixão verdadeira. Naquela manhã, eu acordei, eu fui ao banheiro. Havia uma carta pousada sobre a pia. Algumas palavras complicadas, não me lembro mais quais, que diziam que precisávamos nos separar. [...] Como uma sonâmbula, por meses eu me retirei do mundo, sofri noite e dia. [...] E aquela pia me assombrava. A brutalidade feroz da carta branca sobre a pia. Talvez seja essa a razão pela qual, depois de doze anos, eu moro em um apartamento sem banheiro” (tradução nossa).

⁸ “É uma imagem de felicidade que mais me fez sofrer. Isso aconteceu em 1964. Na primavera. No Boulevard Montparnasse. Uma manhã ensolarada de domingo. Eu tinha um carro americano azul claro, com o interior de couro azul. A mulher que eu amava e nosso filho, vestindo uma capa amarelo-limão, estavam comigo. Dirigindo, percebi a raridade de tal momento de felicidade. Essa felicidade, eu a perdi, e essa imagem voltou a mim, tal como uma faca” (tradução nossa).

Nesse caso, a imagem ilustra o reverso da dor, ela é como a memória de algo valioso que foi perdido, e a dor associa-se à perda – e, descobrimos mais adiante em seu relato, trata-se também de uma perda amorosa, ainda que não se tenha dados precisos sobre causa ou contexto da separação.

Na foto que acompanha o primeiro relato, vê-se, centralizada e ocupando a quase totalidade do campo visual, uma pia de banheiro branca.⁹ Sua base tem um formato oval, sendo seu comprimento horizontal aproximadamente o dobro do vertical. Ela tem duas maçanetas metálicas, uma torneira e um ralo também metálicos. Ela está embutida em um aparador, mas pouco se vê deste, sua cor também é branca, ainda que a tonalidade difira ligeiramente. Há uma fonte de luz que ilumina a foto, mas não se pode perceber de onde vem, ela lança uma sombra sobre o centro da pia. O formato da sombra nada informa sobre um anteparo entre a fonte de luz e a pia. Não há nada de particularmente específico que se possa ressaltar, sobre a pia ou sobre o espaço em torno dela. O recorte fotográfico é muito fechado, o formato oval da base da pia quase se encaixa na moldura horizontal da foto, portanto nada se pode dizer sobre seu entorno.

A foto do segundo relato anônimo é de um carro azul claro, um modelo antigo, de fabricação anterior aos anos 1970.¹⁰ Vê-se o carro de frente, sua porta frontal à esquerda está um pouco mais aberta do que a da direita. A luz do sol ilumina o veículo projetando sobre ele a sombra das árvores em volta. O carro está parado em uma rua bastante arborizada, há árvores em ambas as calçadas. Não se avista outros carros ou pessoas, mesmo porque a frente do carro ocupa a maior parte do quadro. Mais uma vez, não há marcas que deem especificidade ao carro ou ao espaço, há poucas informações a serem lidas além das que descrevi.

É particular a esta fotografia o fato de que apenas o carro está colorido de azul, e o resto da imagem está em preto e branco. Há, na terceira seção de *Douleur exquise*, tanto fotos coloridas como em preto e branco, não há nessa escolha uma significação identificável pelo espectador da obra. O efeito de coloração sobre esta foto específica ressalta o azul claro, citado no relato. Mas não se encontra a reiteração desse tipo de efeito

⁹ Cf. registro fotográfico da instalação de *Douleur exquise*, contendo a foto citada. Disponível em: <http://www.thewowa.com/upload/rss_download/20130428/600_600/201304280806064655.jpg>. Acesso em: dez. 2013.

¹⁰ Cf. registro fotográfico da instalação de *Douleur exquise*, contendo a foto citada. Disponível em: <http://www.portlandart.net/archives/images/calle_exquisite_pain.jpg>. Acesso em: dez. 2013.

(comum, por exemplo, em fotos de casamento) em outras fotos da série. Intuo que não estou apenas diante de uma tentativa de produção de beleza a partir do jogo de cores. Parece haver aí uma espécie de falsificação, retenho essa impressão.

Observando o conjunto de fotos da terceira seção de *Douleur exquise*, percebe-se, já no primeiro lance de olhar, certa uniformização. Não há a irregularidade comum a um apanhado genérico de instantâneos. Aponto, inicialmente, para três indicadores de uniformização: os objetos retratados têm sempre nitidez; as fotos não apresentam manchas ou borrados, indicando um original preservado em condições ideais ou capturado digitalmente em alta resolução; a iluminação sempre dá a ver claramente o objeto ou espaço retratado.

Cito mais um exemplo de relato:

C'était durant l'hiver 1976. En novembre. J'avais vingt-cinq ans. Je répétais une pièce au théâtre de Nanterre. L'après-midi, durant la répétition, j'ai soudain éprouvé une sensation d'angoisse, une inquiétude étrange. J'ai quitté le plateau pour joindre, au téléphone, l'homme que j'aimais. Dans le foyer toujours désert, il y avait une moquette rouge et je portais, ce jour-là, un costume rouge vif. [...] j'ai demandé à lui parler. La standardiste a répondu qu'elle était désolée, que ce n'était pas possible. 'Pourquoi?' ai-je questionné. Elle a dit: 'M. R. est décédé'. Mon français était alors approximatif, j'ai insisté [...]. J'ai d'abord cru à un malentendu, puis tout ce rouge m'est tombé dessus. [...] Je me souviens aujourd'hui de la toute petite voix d'une jeune fille que j'ai forcée à m'expliquer le mot *décédé*. La cabine n'existe plus. Le rouge non plus, tout est blanc maintenant (CALLE, 2003, p. 215)¹¹.

A foto que acompanha tal relato enquadra a fachada do Théâtre Nanterre-Amandiers, em Nanterre, na França¹². O letreiro vermelho, com o nome do teatro, ocupa precisamente a largura da fotografia. Acima do letreiro, são avistadas, refletidas no vidro espelhado, nuvens volumosas em um céu azul. O reflexo na fachada do teatro também dá

¹¹ “Foi durante o inverno de 1976. Em novembro. Eu tinha vinte e cinco anos. Eu ensaiava uma peça no teatro de Nanterre. À tarde, durante o ensaio, eu senti subitamente uma sensação de angústia, uma inquietude estranha. Eu saí do palco para falar, ao telefone, com o homem que eu amava. No foyer deserto, havia um tapete vermelho e eu estava vestindo, naquele dia, um traje vermelho-vivo. [...] eu pedi para falar com ele. A voz ao telefone respondeu que sentia muito, que não era possível. ‘Por quê?’ eu questionei. Ela disse: ‘M. R. Faleceu’. Meu francês naquela época era aproximativo, eu insisti [...]. Primeiramente acreditei tratar-se de um mal-entendido, depois todo aquele vermelho desabou sobre mim. [...] Hoje me lembro da voz minúscula da moça que eu obriguei a me explicar a palavra *falecido*. A cabine telefônica não existe mais. O vermelho também não, agora tudo é branco” (tradução nossa).

¹² Cf. registro fotográfico da instalação de *Douleur exquise*, contendo a foto citada. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/_dKQZ3F2Seho/TSvgGJAWv5I/AAAAAAAAABdU/tCQtcRcKDC/s1600/Douleur+exquise.JPG>. Acesso em: dez. 2013.

a ver o pedaço de outro prédio, sombreado, que estaria atrás do fotógrafo, sem detalhes específicos a notar. Abaixo do letreiro estão quatro grandes portas de entrada para o teatro, fechadas. Abaixo delas, ocupando o terço inferior da fotografia, vê-se o piso do pátio que leva ao teatro, com ladrilhos brancos retangulares. Não há áreas de sombras sobre o piso do pátio, tampouco há objetos ou pessoas ocupando-o. Não é possível avistar o contorno do prédio do teatro, o recorte da foto enquadra apenas o pedaço da fachada que contém o letreiro com seu nome. A composição de cores da fotografia ressalta o vermelho da pintura do prédio do teatro – cor tematizada na narrativa, na qual o depoente cita a percepção metafórica de que “todo aquele vermelho desabou sobre mim”.

Tendo selecionado e descrito três fotos da série, volto à introdução do projeto, citada previamente. Segundo ela, Calle teria colecionado depoimentos de sujeitos anônimos nas semanas que sucederam o término de seu relacionamento, como uma espécie de compartilhamento que acompanhou seu luto. O emparelhamento dos painéis duplos indica, assim, um jogo de troca de falas, que tem uma duração temporal – desde 5 dias após o término até 99 dias após o término. O painel final indica a conclusão do processo – quando o *aime* vira *aimais*, e nada mais há a falar. Porém, após essa operacionalização do luto, Calle se afasta do tema, para transformá-lo em obra artística só 15 anos depois, em um novo processo, que ela chama de exumação.

Assumo como hipótese que a concepção das fotos da terceira seção faz parte do processo de exumação, em 2000, e não do processo de compartilhamento, de 1985. Ou seja, no presente da criação da obra, Calle retoma os relatos, e, a partir desses registros (orais ou escritos, não se sabe), ela cria imagens fotográficas para as situações narradas. Minha hipótese é que, em vez de tomar um caminho biográfico talvez mais usual – que seria o de pesquisar entre registros pessoais dos sujeitos biografados, seus objetos e fotografias, como ela mesma fez na primeira seção do trabalho, com seus próprios registros – ela se basta com os relatos e a partir deles propõe recriações fotográficas.

Há qualidades nas fotos que corroboram minha hipótese. Há um estilo que se repete em todo o conjunto: a nitidez e ausência de borrados; a iluminação, que produz sombras sutis sem chamar atenção demasiada para si nem deixar de mostrar claramente os objetos centrais; a escolha de ângulos ligeiramente ousados – como a rua vista de cima, parecendo bidimensional (CALLE, 2003, p. 235), ou a igreja vista de baixo, ressaltando sua monumentalidade (CALLE, 2003, p. 239); e, ainda, os recortes fechados, que excluem possíveis ruídos sógnicos, promovendo a centralidade da exposição. Tais escolhas, entre

outras, parecem supor a mão de um diretor de arte, que dispõe os elementos na cena com precisão e apresenta um belo quadro-síntese. Essa uniformização informa da intervenção de um profissional específico, dá a ver a presença de um estilo (um conjunto de operações artísticas que reaparecem em diferentes instâncias).

Não identifico as características desse estilo na obra fotográfica da artista como um todo, mas como uma marca específica da terceira seção deste trabalho. Cabe pensar qual papel essas escolhas cumprem aqui. Em vez de buscar imagens que pudessem, por sua qualidade residual, dar testemunho do passado, Calle cria imagens mais ou menos genéricas, que, de certo modo, ofuscam a historicidade dos objetos retratados.

Não há detalhe que contextualize a imagem da pia do primeiro relato: não sei se é um modelo de pia recente ou antigo (percebo-a como modelo genérico), se a foto foi tirada recentemente ou há 20 anos, se o objeto está novo ou desgastado pelo tempo. Não sei onde ela está, se em uma casa ou em um banheiro público: é como se estivesse em lugar nenhum e em tempo nenhum. Assim como a sacralização do relato, a pia foi transformada em objeto ideal. Similar a ela é a cadeira que acompanha o relato de um indivíduo que convalesceu durante três meses, sentado em uma cadeira (CALLE, 2003, p. 241). A imagem mostra um modelo genérico de cadeira de madeira, banhada por uma luz lateral que não facilita a visualização de detalhes específicos de sua superfície, e sem nada informar sobre o espaço em volta, como se nada houvesse para além dela.

A recriação do domingo ensolarado no Boulevard Montparnasse do segundo relato está centrada no carro azul. É possível observar os arredores, mas de modo tão restrito que o observador não identifica indícios temporais (se é uma foto de 1964, 1985 ou 2000). O jogo com o preto e branco é provavelmente um truque: na impossibilidade de achar um carro com a mesma cor da narrativa, suponho que a artista tirou uma foto em preto e branco e aplicou a cor azul artificialmente. Tal manipulação fotográfica não é, porém, afirmada como jogo de reconstituição, a temporalidade múltipla não aparece de modo evidente, pois as marcas do jogo são apagadas, e a fotografia transforma-se em idealidade – consonante com a lembrança mítica do relato.

O teatro de Nanterre, marco preciso do terceiro relato analisado, chega quase a perder sua especificidade. Ainda que, em certo sentido, Calle esteja aqui mais próxima de uma tentativa de reconstituição espacial, ao tomar uma foto do lugar real (certificado pelo letreiro informativo), seu recorte privilegia um jogo visual preciso e inteligente entre três cores (vermelho, azul e branco). Não se vê o contorno do prédio, e, assim, é como se

as estruturas vermelhas pudessem tender ao infinito. A perspectiva criada pelos ladrilhos brancos parece abrir também a base inferior da cena para o infinito. O belo reflexo do céu azul com nuvens traz um dado de idealidade, propondo jogos dramáticos de oposições alto/baixo, céu/terra, azul/branco, mediados pelo vermelho vivo, cor do sangue (a fachada parece mesmo repleta de artérias). Ou seja, o lugar real chega próximo de perder seu elemento fortemente referencial devido a jogos dramáticos sugeridos pelas escolhas da fotógrafa.

Walter Benjamin, em seu ensaio sobre o conceito de história, afirma que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1996, p. 224). O que é problemático nas fotos da terceira seção de *Douleur exquise* é o apagamento das marcas dessa articulação histórica. A escolha de reapropriação a partir dos relatos, em vez de afirmar o presente daquele que reinterpreta (pois a criação artística que lida com a memória deve, inevitavelmente, reconhecer-se como um ato de interpretação), parece eximir-se de tal responsabilidade, distanciando-se em escolhas similares àquelas de certas fotos de publicidade (nas quais os objetos retratados aparecem descontextualizados, pois interessam acima de tudo por seu potencial de criar quadros sedutores).

Poder-se-ia considerar que Calle não viveu as dores anônimas, e que a distância com a qual se apropria dos objetos seria uma distância intransponível, por não ter sido ela sujeito das narrativas biográficas. Contudo, o mesmo gesto descontextualizador marca a foto central do trabalho, do quarto de hotel em Nova Déli, supostamente sua própria imagem-trauma. Nela, como descrevi anteriormente, os elementos (cama, travesseiro, telefone, abajur) parecem idealmente equilibrados. Mesmo ali, não há qualquer elemento mais pessoal, ou que cause estranheza. A foto se integra, em termos de luz, angulação, recorte e disposição dos objetos, no conjunto de fotos dos relatos anônimos. Em contrapartida, contrasta radicalmente com as fotos de viagem da primeira seção de *Douleur exquise*, produzindo sentido com essa diferença e mesmo provendo uma chave de leitura para esta análise.

Sugiro que a resposta de Calle à exigência autoimposta de ilustrar o relato, de prover um correspondente imagético a partir de uma captura fotográfica, desestabiliza o olhar do espectador sem recorrer diretamente ao ruído, à desfiguração da realidade, ou tampouco

a um silêncio “heroico” que recuse a figuração.¹³ Se, por um lado, suas fotos podem ser descritas como claras, pertinentes, nunca tão falsas a ponto de deixar de invocar seu estatuto documental, e informativas em uma justa medida, é inevitável desconfiar precisamente dessa “justa medida”, do pareamento de confissões que tematizam o que há de mais doloroso na experiência dos indivíduos (rupturas, perdas, mortes) com uma fotografia algo ausente, algo distante.

Como espectador, ao me deparar com histórias reais sendo contadas a mim, espero que uma imagem fotográfica adicione detalhes, que mostre ainda mais do que posso ler ou ouvir. Essa expectativa vem em parte do costume com o fotojornalismo, que lida diariamente com a evidenciação de relatos da realidade. Defronto-me, aqui, porém, com uma redundância. Enquanto superfície legível, as fotos de Calle são dispensáveis: não põem em questão o que é dito, não confirmam a veracidade do relato, e praticamente não acrescentam detalhes. Em vez disso, são como planos de fundo: mal se olha para elas; são como fotos de um álbum de casamento, não há surpresa; parecem propor uma proximidade tranquila. Mas não há nada de tranquilo nos relatos.

Julgo que tal pareamento, em *Douleur exquise*, opera uma espécie de jogo de opacidade, passível de ser comparado àquele que Georges Didi-Huberman identifica na obra de Tony Smith. Diferenciando a visibilidade – a evidência visual, aquilo que vemos – da visualidade – o que pode ser produzido no jogo com o que vemos –, Didi-Huberman cita os cubos de Smith como exemplos de uma volumetria evidente associada à potência de produzir desvio: “Por mais que *representem* uma ordem de evidência visível, a saber, uma certa clareza geométrica, elas rapidamente se tornam objetos de inevidência, objetos capazes de *apresentar* sua convexidade como a suspeita de um vazio e de uma concavidade em obra” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 105-6).

Há, nas escolhas de Sophie Calle para *Douleur exquise*, um esforço análogo de criar visibilidades belas e ironicamente precisas, que possam também tornar-se inevidentes. Suas fotos parecem almejar ser, em seu esvaziamento, em sua pretensão a certa

¹³ A respeito de tal silêncio “heroico”, Roland Barthes (2003, p. 58.) adverte, em sua reflexão a respeito do Neutro: “o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. [...] o próprio silêncio assume a forma de imagem, de postura mais ou menos estoica, ‘sábua’, heroica ou sibilina”.

neutralidade, superfícies de desvio, opacas, nem via de acesso a um conteúdo fixo nem espelho, mas lugar de jogo para o espectador.

Como a fotografia pode figurar a falta, documentando o mundo sensível? Aqui, a resposta de Calle parece ser: ilustrar de longe, de forma sucinta. Em vez de presentificar o sujeito do relato, a instância do relato ou objetos apontados pelo relato (fotogramas possíveis e comumente utilizados), escolher invólucros esvaziados. Em vez de mostrar diretamente o sofrimento, barrar o acesso a ele, sem, contudo, produzir alarde, sem denunciar sua própria operação, provendo um substituto possível, quase suficiente. Algo falta nele, mas não está claro o quê.

A figuração pode ganhar, assim, outro status, sugerir outras operações receptivas – pode tornar-se superfície de jogo. Em certa medida, a obra oferece ao espectador uma ficção: não importa se o telefone esteve sobre a cama do modo que está sendo mostrado na foto – suponha um telefone vermelho e suponha uma cama. Tal oferta é, sem dúvida, problemática, pois a obra informa no início que tudo é realidade, ao expor detalhes precisos sobre o procedimento de coleta dos relatos. A realidade de origem, porém, não só é inacessível, mas deve aos poucos tornar-se irrelevante: percorrendo a obra, os relatos anônimos passam um após o outro sem que haja a preocupação de identificar os relatores ou de ligar as narrativas; cada novo relato é apenas mais uma iteração, que pode servir a alguma coisa ou a nada, não há nada de relevante a se comprovar, ou mesmo a se ver. Implícita nessa despreocupação pode estar uma liberação dos compromissos usuais do espectador: não preciso me compadecer da dor do outro, não preciso investigar a verdade dos fatos, não preciso de mais detalhes, posso acessar outra dor, minha dor, posso divagar. Não é importante a revelação do próximo relato, não estou sendo guiado por um caminho de revelações – a opacidade equipara, problematicamente, a figuração fotográfica a uma superfície que facilita um jogo de desvios, e o desvio é do espectador.

E também, em certo sentido, ela apresenta uma crítica aos procedimentos do fotojornalismo e da fotografia de publicidade, através do modo como se aproxima delas. Por um lado, ela reduz a operação da imagem jornalística a um sensacionalismo mórbido, apontando (através de uma representação em falha) para seu modo cotidiano de suprir e estimular a demanda por detalhes da vida alheia. E por outro lado, ela utiliza-se ironicamente dos meios da foto publicitária, de sua pretensão à idealidade. Porque, ao associar-se a um conteúdo disperso, sem moral ou conclusão, as fotos de Calle subvertem o funcionalismo da publicidade: seus clichês não enganam, não apontam para nada, não

reforçam mensagem alguma; ao contrário, lançam o outro no vazio da sua experiência individual, na dificuldade, comum aos homens, de lidar com a dor.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CALLE, Sophie. *Douleur exquise*. Paris: Actes Sud, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.