# ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO: O REALISMO DA OBRA DE SOPHIE CALLE

Ronaldo Entler

Os personagens da fotografia têm uma forte vocação para o anonimato. São muitas vezes escolhidos a certa distância, em meio à multidão e, somente depois, diante da imagem pronta, são objetos de um olhar mais detalhado, atento ao vestuário, aos gestos, fisionomias, ao caminho que seguiam. Nesse momento, a especulação sobre a identidade das pessoas retratadas pode ser inevitável mas, ainda assim, muitos autores normalmente assumem o anonimato como condição de seus registros.

Em termos formais, esse personagem pode ser apenas um elemento da composição. Em termos referenciais, pode ser um representante aleatório de um grupo social mais amplo. No entanto, se nosso olhar não é o do esteta ou do cientista, veremos que ele resiste a esses papéis: encontramos nele algo além da matéria-prima que constitui a obra de arte e do espécime exemplar de uma categoria social. Vemos um indivíduo com sua história irredutível, apesar de inacessível, e que pode fisgar intensamente o olhar mais despretensioso.

É assim ao depararmos com uma fotografia perdida em um livro antigo, ou jogada no meio dos objetos herdados de um membro da família que sequer chegamos a conhecer. Quando nos deixamos tocar por essas imagens, somos envolvidos por uma história latente que já não podemos recuperar. A inexistência do relato cria um paradoxo que nos detém: há ali um passado, e a imagem só é capaz de nos lembrar de que ele está definitivamente esquecido. Há, portanto, a *presentificação de uma ausência*.

O interesse que podemos ter por essas imagens distantes é diferente daquele que move um cientista, que tentará entender, geralmente através dos modelos que sobrevivem na imagem, o modo de vida de uma época, o vestuário, o gesto, a família, o trabalho, a hierarquia das relações etc. Falamos de um interesse particular pela realidade, não diretamente a nossa realidade, mas a de

um outro. Sendo inapreensível, suas faltas transformam-se facilmente em abertura para que o imaginário complete e dê sentido aos fragmentos deixados pela realidade.

**Sophie Calle: testemunho e ficção**

Quando se fotografa cotidianamente, a distância criada entre aquele que toma a imagem e aquele que nela aparece é fruto das circunstâncias: não há razão para querer identificar cada pessoa que cruza a câmera. Fotografa-se simplesmente e o desconhecimento é uma conseqüência que, eventualmente, se explora ou remedia posteriormente.

Sophie Calle vai além desse caráter circunstancial do desconhecimento e fundamenta seu trabalho nas presenças incompletas que a imagem oferece, operando-as de modo sistematizado e tomando-as como conceito central de seus projetos. Com isso, ela consegue aprofundar a distância com a realidade que investiga, sem jamais rompê-la.

Suíte Vénitienne, de 1980

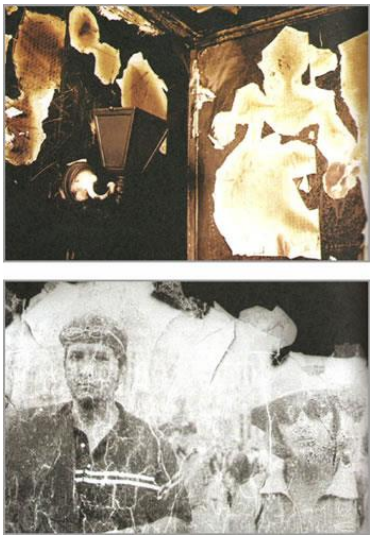
La Filature, de 1981

Muitos de seus trabalhos incluem fotografias, relatos textuais, além de um envolvimento performático da própria artista. Em *Suíte Vénitienne*, de 1980, ela escolhe aleatoriamente um personagem em Paris e o segue até Veneza durante quase duas semanas, fotografando-o e entrevistando pessoas com quem ele se encontra, sem jamais abordá-lo diretamente. Nas imagens e textos publicados,

a identidade e o rosto do homem tampouco são revelados ao público. Invertendo o jogo, em *La Filature*, de 1981, Calle manda contratar um detetive particular para segui-la e constituir um relato sobre suas atividade ao longo de um dia. Ela não conhece a pessoa que a seguirá, mas pede a um terceiro que se coloque num ponto de seu caminho e fotografe as ações de qualquer um que pareça segui-la. Num quebra-cabeças cujas peças são imprecisas, ela expõe estes diferentes olhares cruzados: os dois registros fotográficos e três relatórios, o dela própria sobre seu dia, o do detetive contratado e o dessa terceira pessoa sobre as ações do detetive. Em *Hôtels*, de 1983, ela retorna a Veneza onde passa a ocupar a função de camareira num hotel. Lá, a artista fotografa os objetos deixados pelos hóspedes em seus quartos enquanto estão ausentes, tentando através deles recompor seus hábitos e personalidades. Em *Les Tombes*, de 1990, ela trabalha sobre uma ausência reduplicada, fotografando túmulos sem nomes, onde apenas se lê algum tipo de parentesco (mãe, pai, irmã...). Em *Une jeune femme disparît*, de 2003, Calle apresenta uma série de documentos sobre Bénédicte Vincens, funcionária do Centro Georges Pompidou, conhecedora e admiradora do trabalho da artista, que desapareceu logo após o incêndio de seu apartamento. Ao lado de fotos feitas por Calle do apartamento destruído, apresenta-se uma série de cópias-contato de negativos encontrados no local, parcialmente derretidos pelo fogo, mas que ainda são capazes de fazer referência a pessoas e lugares ligados à vida de.

L'hotel, Chambre 25, 1983

Les Tombes, de 1990



Une jeune femme disparît, 2003 1983

As obras de Sophie Calle são sempre marcadas por relatos que não escondem uma dose de envolvimento afetivo diante de hipóteses que elabora sobre seus personagens. Na trama que recompõe a partir de imagens e dados coletados de forma fragmentária, ela própria acaba por se transformar em personagem de sua obra.

Quando fundamenta seus trabalhos num efeito de realidade produzido pela fotografia, não pretende sublinhar o poder de analogia ou a capacidade retórica das imagens fotográficas. Ao contrário, o que faz é demarcar a incompletude e a precariedade de sua mensagem para garantir nela um espaço de identificação. O interesse não é científico e o compromisso não se dá com uma suposta verdade. Caso contrário, poderia simplesmente entrevistar os personagens observados em vez de rodeá-los e de vasculhar seus objetos. O anonimato é parte de seu método, pois tão importante quanto o apontamento de uma existência real é a impossibilidade de esgotá-la num relato.

Essa distância de que falamos retira seu valor da tensão entre elementos paradoxais: o eloqüente estereótipo da composição e a muda singularidade de uma existência. Entre um e outro, permanece uma lacuna que pede para ser preenchida, mesmo que seja através da imaginação. Ou melhor, preferencialmente através dela, porque é ela que pode garantir a identificação, isto é, a inserção daquele que observa dentro do evento observado.

É esse o convite que a artista aceita e às vezes repassa a outros olhares. Calle não está empenhada em decifrar o modo de vida de uma sociedade ou sequer em resgatar a biografia de um personagem importante. Seu interesse é semelhante àquele de Baudelaire, quando dedica uma breve paixão a uma *passante* ("À une passante", 1857), que o poeta observa à distância e deixa se perder na multidão. Assim também ela preserva o caráter inapreensível de seus objetos, se interessa mais pelas insolúveis perguntas lançadas do que pelas respostas certas que, provavelmente, apenas serviriam para anular o desejo que garante o vínculo entre aquele que olha e aquele que tem sua imagem fragilmente retida.

**Um realismo pouco eloqüente**

As experiências de Calle se movem na direção de uma fotografia de cunho documental, mas operada de um modo muito distinto daquele estabelecido pela tradição dessa linguagem. Autores como Philippe Dubois (*O ato fotográfico*, 1994) e Jean-Marie Schaeffer (*A imagem precária*, 1996) já discutiram a força testemunhal da fotografia, destacando a ligação da imagem a um evento singular, mas assumindo a fraqueza de seu relato sobre ele. Ambos partem da compreensão da fotografia como um "signo indicial", no sentido dado por Charles Sanders Peirce a esse conceito: um signo que se constrói a partir da conexão física com seu referente.

Podemos dizer que há aqui um novo e sutil tipo de realismo. E se for possível uma recolocação desse conceito, deveremos no entanto pensar num realismo que se liberta da questão da mimese perfeita. Ou seja, para este debate, será fundamental não confundir a "força testemunhal" do signo com o "valor de analogia" que sempre fundamentou nossa concepção de realismo (cf. Dubois, 1994:66-71).

A suposta vocação que a fotografia tem para reproduzir o real garantiu-lhe desde sua invenção uma posição de destaque no campo das ciências e da comunicação. Em contrapartida, esse mesmo entendimento criou empecilhos para sua aceitação como forma de manifestação artística, tomando suas

imagens como mero produto de uma ação mecânica, sem nenhum vínculo com a expressão de sentimentos ou com qualquer capacidade imaginativa. Em resposta, a fotografia se esforçou ao longo do século XX para anular esse vínculo com o real, destacando seu caráter artificial e sua capacidade de codificação do mundo visível. Ainda que a fotografia documental tenha mantido sua vitalidade, tentou-se sempre delinear uma noção de *arte fotográfica* marcada pelas possibilidades de manipulação e reconstrução da realidade, o que garantiria a ligação dessa produção com o imaginário de seu autor.

Essa negação não foi exclusiva do campo da fotografia. A ruptura com a realidade visível foi uma questão central de toda arte moderna, numa busca que marcou também a pintura e a escultura, tendo como ápice o abstracionismo, no qual toda referência mimética foi abolida.

A partir do final dos anos 50, observamos alguns processos que relativizam essa tendência. Por um lado, chegamos a uma situação em que os conflitos entre a fotografia e as outras artes perdem força. Por outro, muitos artistas passam a questionar a autonomia de poéticas preocupadas apenas com o caráter construtivo ou expressivo das formas interiores à obra e reivindicam uma reconexão com questões mais próximas da vivência cotidiana do público. O exemplo mais evidente disso é a Pop Art.

O termo "realismo" é retomado nesse mesmo momento através de um outro movimento, o *Nouveau Realisme* francês. Aqui, essa palavra aparece sem o estigma ingênuo da mimese, recorrente na tradição da pintura. Para lembrar o procedimento de alguns de seus representantes, trata-se de uma arte que transporta para a galeria objetos ligados à paisagem urbana, que conserva resíduos deixados por uma ação banal, que recicla à maneira do *bricoleur* materiais pré-formados, ou que simplesmente demarca um objeto em seu contexto de origem para motivar uma nova forma de percebê-lo. Portanto, não reproduz o real, mas representa-o tomando-lhe emprestado alguns de seus fragmentos.

Podemos afirmar com certa segurança que a arte contemporânea não mais se preocupa em opor o visível ao imaginário, ela pode se referir a um mundo

exterior, tomá-lo mesmo como razão de sua obra, partir de sua materialidade e, ainda assim, encontrará um vasto espaço para as elaborações subjetivas de seus autores e de seu público.

O conceito de realismo deve ser aqui entendido de modo bem delimitado: ele se refere à percepção operada através da imagem de algum vínculo com o real, longe de qualquer pretensão de verossimilhança. O que se coloca em jogo não é o fato de a fotografia portar ou não uma verdade sobre seu objeto, mas a certeza de que tal objeto existiu diante da câmera, num dado momento do passado. Como efeito, a imagem nos convida a perceber que temos ali uma imagem não apenas construída pela imaginação ou pelos artifícios de um meio artístico. Ao lado disso, o próprio objeto participou dessa construção. Essa idéia seria um tanto banal, se a tradição da fotografia não tivesse se esforçado tanto para apagar os vínculos da imagem com o referente que lhe deu origem. É preciso, portanto, delineá-la com certo cuidado.

Esse realismo não é aquele da tradição das artes visuais, tributário das pretensões da arte renascentista. Tampouco falamos especificamente da preocupação com transformação da realidade social, como percebemos na literatura realista do século XIX, ou do neo-realismo da literatura e do cinema do século XX. Se podemos nos apoiar em alguma tradição de uso desse termo, essa será a do realismo científico definido pela epistemologia, que se refere à possibilidade de conceber a existência das coisas independentemente de sua abordagem pelo conhecimento humano (Abbagnano, 2000:834-5). Com essa afinidade, podemos compreender a fotografia como produto de uma elaboração cultural e intelectual, sem perder de vista a idéia de uma existência própria ao objeto referenciado.

Essa noção de realismo não nega, portanto, a existência da intervenção de um "discurso humano", construído através da codificação da imagem: de fato, é através dela - a pose, por exemplo - que a imagem ganha certa capacidade retórica. Com isso, a singularidade daquilo que se apresenta é confrontada com uma categoria generalizante: o escravo, o pai, o histérico... Ou o casamento, o acidente, a guerra...

A fotografia oferece, de um lado, algumas pistas sempre muito abertas em seu testemunho. De outro, para poder dizer algo mais, porta alguns rótulos, sempre fechados, porque estão baseados em modelos previamente elaborados da pose, da composição, do enquadramento, da perspectiva etc. Para o historiador, tais informações não são pouca coisa, porque mostram que tal fato existiu na realidade e mostram também, através do arranjo fotográfico, um certo *papel* que foi socialmente conferido ao sujeito: eram escravos, proletários ou burgueses; pobres posando como ricos, ricos encenando fantasias, eram momentos de lazer, de trabalho ou de festa, era uma guerra ou um incêndio, era um cidadão de tal país, um criminoso, um histérico...

Ocorre que, quando passa do *testemunho* para o *discurso simbólico*, a fotografia salta um pouco abruptamente do apontamento silencioso de uma existência singular para o discurso eloqüente de um estereótipo. Há portanto um vazio que nem o testemunho e nem a categorização dão conta de preencher: a história particular daquele indivíduo retratado.

Se a força testemunhal da fotografia já tem sido discutida no âmbito das abordagens teóricas, há problemas efetivamente novos lançados pelas experiências de Sophie Calle. A originalidade não está apenas na abordagem artística de uma fotografia que até então havia servido essencialmente à documentação social e às investigações científicas. A maneira como lida com as lacunas deixadas por essas imagens é o fato mais inovador: de um lado, o testemunho que diz apenas, como sugere Barthes, "isso foi" (1984:140); de outro, um modelo que diz "família", "trabalho", ou "soldado", "homem de negócio"... É apenas desse confronto que podem nascer as questões que movem seus trabalhos: "quem é ou foi, efetivamente, esta pessoa? Não este tipo de pessoa, mas esta, em particular?" A questão permanece sem resposta, mas é o seu enfrentamento que garante a força do vínculo criado pela imagem.

## O esquecimento como motor da arte

Quase todos os usos consolidados da imagem fotográfica estão baseados em sua suposta capacidade de portar informações e de discorrer sobre a

realidade. Com isso, ela se revela uma das mais importantes extensões de nossa memória. Mas permanece o problema de sua fragmentação e incompletude, pois o passado nunca se oferece sem resistência e, muito menos, se oferece totalmente. Enquanto o cientista se debate com a incompletude da imagem, as obras discutidas não visam sua superação. O que falta à imagem se transforma no motor desses trabalhos que, paradoxalmente, tiram proveito tanto da memória quanto de um certo "esquecimento" demarcado pela fotografia. Ou, mais precisamente, da tensão entre esses pólos. Assim, poderemos pensar aquilo que se potencializa na fotografia não apesar do esquecimento - isto é, daquilo que permanece irrespondível - mas por causa dele.

É contra o esquecimento que a imagem ganhou espaço em nossa sociedade, desde as civilizações antigas. O ídolo era a imagem de um deus ou de um antepassado que servia para torná-lo de alguma maneira presente em sua distância ou ausência. Assim, a imagem ganha seu espaço na cultura humana como uma forma de negação do esquecimento. Mas tirando proveito dele, tais imagens passaram a ser elaboradas de um modo poético, ambíguo e flexível, dentro de uma atividade particular que hoje chamamos de "arte". Não é exagero dizer que a arte não existiria se não fosse a possibilidade do esquecimento: se tivéssemos o dom de fazer o passado falar com fidelidade, não teríamos a necessidade de resgatá-lo, reinventando-o através do mito e, depois, da arte.

Alguma distância entre o ídolo e o antepassado - entre o signo e seu objeto - ainda permanece, e a imagem não resolve tudo. O que lhe falta precisa ser contado e recontado, os feitos e as virtudes do ancestral, aquilo que o torna digno de ser lembrado e, assim, representado. Esse espaço ainda garantido pelo esquecimento, pela incompletude da memória, é permeável à invenção, e assim nasce a lenda, o mito, a ficção. É esse o sabor da arte pois, não fosse tal persistência do esquecimento, a arte não seria tão sedutora, seria como um remédio que deve ser deixado de lado assim que o mal (o esquecimento) é sanado. Ao contrário, a arte é rica porque mantém suas lacunas e pede para que suas histórias sejam reinventadas. Por isso, também, nossa imaginação flui diante de obras, por mais que tenham sido explicadas pelos bons livros de

história da arte e pelos livros que contam mais didaticamente as histórias representadas nas obras.

**Uma poética exploratória**

Libertada da necessidade de provar seu valor artístico, a fotografia aprende a tirar proveito daquilo que ela possui (um vínculo inevitável com o real) e daquilo que lhe falta (a capacidade de ser o seu duplo). Atitudes antes consideradas ingênuas, ligadas ao uso popular dessa técnica, são agora resgatadas e recontextualizadas, exatamente para pôr em evidência os complexos sistemas de representação enredados nas formas mais cotidianas de registro.

A fotografia contemporânea pôde se voltar novamente para o caráter documental da imagem na medida em que redimensionou suas pretensões. Ela aprendeu a olhar para o mundo de maneira mais humilde, sem precisar abrir mão de sua ligação com ele. Não se satisfez com a idéia de ser uma representação possessiva e estática, como um caçador que só pode exibir sua conquista morta e mumificada.

Em vez de pretender ser uma metáfora totalitária, tão completa e perfeita a ponto de dispensar o objeto que lhe deu origem, preferiu a condição de metonímia: um olhar que tangencia, que apenas aponta para uma realidade que permanece fugidia, mas que o faz intensamente. A fotografia só pode dizer "isso foi". Mas, na medida em que se afirma como exploração, abrindo espaço para o imaginário, "isso" pode "continuar sendo". Não se trata mais do caçador, mas de um explorador que já não quer matar o ser que atravessa seu olhar. Ele apenas preserva suas pegadas, e se põe a sonhar com ele. Ele o mantém vivo, e ao seu desejo que levou à sua busca.

## Referências bibliográficas


ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHA, Maria de Lourdes. **Realismo e verdade**. Temas de Peirce. São Paulo: Legnar, 2003.

BAQUE, Dominique. **La photographie plasticienne**. Paris: Regard, 1998.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

CALLE, Sophie. **M'as-tu vue**. Paris: Centre Pompidou / Xavier Barral, 2003.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**, Campinas: Papirus, 1994.

HARRISON, Charles; Wood, Paul. **Art en théorie**: 1900-1990. Paris: Hazen, 1997.

HORNE, Stephen et alii. **Fictions or other accounts of Photography**. Montreal: Dazibao, 2000.

KOURY, Mauro G. Pinheiro (org.). **Imagem e memória**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

MIRZOEFF, Nicholas. **The visual culture reader**. N. Yrok: Routledge, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**, São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROBIN, Régine. **La memoire saturée**.: Stock, 2003.

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

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

SOULAGES, François. **Esthétique de la Photographie**. La perte et lê reste. Paris: Nathan, 1998.

WEINRICH, Harald. **Lete - Arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.