

Retratos literários: o corpo e a potência da moda nos diários escritos de Sophie Calle

Literary portraits: the body and the power of fashion in Sophie Calle's written diaries

Flávia V. S. Teixeira¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9269-6153>

Silvia Michelle A. Bastos Barbosa²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1463-2044>

[**resumo**] O presente artigo apresenta uma análise das relações entre a literatura e o retrato a partir da obra de Sophie Calle, considerando como a artista aponta para a potência da moda na criação do sujeito que se dá mediante a construção do corpo e de toda a sua extensão material. A obra *Histórias reais*, de Calle, será tomada como objeto de estudo com o objetivo de se pensar as questões relativas ao tempo, ao espaço e à imagem, destacando, sobretudo, os signos da moda que ali aparecem. Tais signos são realçados por peças do vestuário que apontam para esse potente plano de significação e de construção temporal, sempre mediado pelos objetos que dão vida ao corpo.

[**palavras-chave**] **Moda. Literatura. Retrato. Corpo. Ficção.**

[**abstract**] This article presents an analysis of the relationship between literature and the portrait in Sophie Calle's work, considering how the artist points to the power of fashion in the creation of the subject that occurs through the construction of the body and all its material extension. Calle's work *Histórias reais* will be the object of this study which aims to think about the issues regarding time, space, and image, especially highlighting the signs of fashion that appear in her work. Such signs are highlighted by garments that point to this potent layer of meaning and temporal construction, always mediated by the objects that give life to the body.

[**keywords**] Fashion. Literature. Portrait. Body. Fiction.

Recebido em: 15-10-2019

Aprovado em: 15-01-2020

¹ Doutoranda em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP. Professora do Centro Universitário de Belo Horizonte (UniBH). flavirginia@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/1112017610768016>.

² Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Minas. Professora do Centro Universitário UNA e do Centro Universitário de Belo Horizonte (UniBH). michelle.silvia@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/4517376471590023>.

Introdução

A obra de Sophie Calle, entre muitas outras, representa a mudança que a arte tem passado desde o começo do século XX. Questões como deslocamento, presença, acesso e relacionamento fazem parte de uma produção artística que não se contenta com a pintura, o desenho ou a escultura. Nesse contexto, a fotografia passa a simbolizar o novo paradigma de uma arte. Essa mudança decisiva de viés artístico aconteceu há 40 ou 50 anos com a absorção do vídeo e da fotografia nas práticas críticas da arte contemporânea. Pode-se afirmar que os avanços recentes nas áreas da fotografia, do vídeo e das instalações afetaram de maneira durável os conceitos de autonomia de uma obra, de separação entre as artes e de separação entre arte e comércio, que estavam na base do modelo teórico-modernista.

A partir da Segunda Guerra Mundial, com o questionamento dos valores centrais do sistema das artes, aparecerá um uso bem mais ampliado da fotografia nas artes visuais, demarcando a consolidação de um território de relevância para a experimentação e a reflexão sobre a imagem no mundo contemporâneo. A discussão, já em desuso, sobre o estatuto artístico da fotografia, volta à tona quando a arte passa a se confundir com a fotografia. Opera-se uma passagem da visão da fotografia como arte para a visão da arte como fotografia.

O retrato que, até o início do século XIX, era estimulado e destinado às famílias conhecidas e poderosas, passa a incorporar personagens anônimas, cujo interesse não pousava mais na curiosidade sobre a figura retratada, mas na permanência do espontâneo, da atitude e do acaso. Nesse sentido, não somente a fotografia em geral constitui um novo recurso de experimentação do mundo, como, no caso específico do retrato, definirá outras possibilidades para o corpo, guiado por uma multiplicidade de processos de subjetivação – sempre coletivos – e mediado por quem vê e por quem é fotografado. No caso das artes ainda é possível pensar em novos paradigmas para a fruição artística que deverá, necessariamente, passar pela sensação múltipla de uma imagem figurada, bem como as posições fixadas por elas.

O fenômeno da fotografia marca, portanto, não somente o desenvolvimento técnico das produções imagéticas em geral como também passa a instaurar uma nova concepção de verdade, segundo a qual, a partir de um dispositivo técnico, é possível engendrar novos saberes, visibilidades e enunciações. Por esse motivo, em meio ao apogeu da fotografia, a sensação, conforme relata Benjamin (1986, p.95), era de uma “grande e misteriosa experiência”, como se “um aparelho pudesse rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza” (BENJAMIN, 1986, p. 95).

No início do século XX, quase cem anos após o surgimento da fotografia, o grupo editorial Condé Nast, responsável por publicações de moda, como a revista *Vogue*, e a *Harper's Bazaar* contrataram o fotógrafo Baron Adolph de Meyer para realizar os seus editoriais de moda. A recepção dos artistas foi extremamente negativa, uma vez que se tratava de imagens adulteradas, segundo os princípios puristas que os fotógrafos da época elegiam como elementos de qualificação das imagens fotográficas. Segundo Afonso Rodrigues (2009), esse foi o momento que uma imagem de moda deixou de ser o registro de um produto de mercado para atingir o campo artístico, a partir da assinatura estilística, do objeto fotográfico.

Cabe ressaltar que, ainda de acordo com Rodrigues, a fotografia de arte e a de moda passaram a assumir discursos similares, trazendo à tona uma perspectiva mais realista, na

direção de uma linguagem plástica que faz da moda um registro dentro de “um universo amplo das abordagens do humano em nós” (RODRIGUES, 2009, p. 91). Nesse sentido, o próprio ato de se vestir deixa de ser um movimento orgânico engendrado por papéis utilitaristas para se tornar um modo de expressão, e a fotografia deixa de ser um documento para se tornar a própria inscrição de uma linguagem ou de um mundo porvir.

A partir de uma perspectiva histórica, Máximo Baldini afirma que “o homem vestiu-se para exercer a sua atividade significativa. Vestir uma peça de roupa, para lá dos motivos de pudor, ornamento e proteção, é essencialmente um ato de significação” (BALDINI, 2005, p. 95). Ou seja, a própria performance em torno do ato de se vestir dá-se mediante um ato social, que faz do sistema vestimentar uma lógica de comunicação, e a fotografia remonta o sentido dessa prática ao perpetuar a manifestação dessa linguagem por meio do registro.

Desse modo, graças ao retrato, a imagem do corpo passa a ser tomada segundo a complexidade dos elementos que o constitui, sendo estes as figuras que orbitam os indivíduos, constituindo a sua forma de aparição. De outro modo, a fotografia pode ser tomada como o suporte de uma dinâmica social, mediada pela construção de si mesma e permeada por uma multiplicidade de signos de identificação, tais como os signos da própria moda que parecem transpassar os limites do corpo por meio de formas, texturas, elementos e volumes, entre outros detalhes que o vestuário aparenta permear.

Na obra de Calle, é possível verificar que o significado do retrato decorre de dois pontos de vista que ajudam a ilustrar o caráter performativo da imagem por meio da linguagem. O primeiro enfatiza a classe social e os fatores materiais das fotografadas; o segundo trata da ressonância psicológica das imagens e suas personagens. É argumentado em ambos que esse tipo de imagem detém a potência de sintetizar uma informação social codificada, sendo que a face não necessariamente corresponde a qualquer posição estabelecida por marcas identificadoras, pois é sempre maior do que roupas, gestos ou contextos.

O indivíduo, independentemente do contexto material envolvido – como locação, objetos e vestes –, dar-se-á pela definição dentro de códigos significantes particulares e únicos, como os gestos e a expressão do rosto. Retratos representam e promovem afirmações sobre as pessoas, o seu modo de descrevê-las se dá em termos de suas funções, ou seja, o seu significado é fixado pela origem social e pela identidade de seu público ou de sua audiência. A imagem não possui nenhum outro valor do que o de um veículo para programar mensagens e, talvez, em virtude de sua profunda ambiguidade, o retrato está cada vez mais presente no imaginário social. É o que atestam alguns feitos da publicidade, da arte contemporânea, da expansão da fotografia digital na internet e da própria moda que se dá pela representação do indivíduo pelo gênero do retrato. E é nessa dimensão que a obra de Calle parece inventar-se, mobilizando sentidos, analisando estruturas, incorporando a ficcionalidade própria da fotografia em vista de uma imagem artística ou artificialmente construída.

Das relações entre literatura e moda na obra de Sophie Calle

Vive-se um processo de mutação que se opera na cultura contemporânea presente não somente nos hábitos cotidianos, mas também na enorme produção imagética que a acompanha. Tal produção reflete os modos de subjetivação que se atualizam mediante o retrato fotográfico, amplamente compartilhado nos espaços ou nas redes sociais. As novas tecnologias

impulsionam toda uma nova maneira de ser e estar no mundo, uma nova forma de ver que possibilita uma determinada experiência temporal a partir dos elementos que a compõem.

Entre tais elementos, o corpo pode ser destacado como um dos locais de visibilidade e de enunciação do pensamento, de se perceber e de sentir o espaço circundante, como afirmam os pesquisadores de moda e comunicação Kathia Castilho e Marcelo Martins:

O corpo humano é, do ponto de vista de sua anatomia, constituído por configurações biomorfológicas em que se plasmam combinatórias de características étnicas e genéticas, que, por sua vez, conferem a ele determinadas particularidades que vão diferenciá-lo de “outros” corpos humanos. Deste modo, o corpo pode ser entendido como “primeira pele”, texto que suporta e manifesta uma combinação de traços identitários que formam o seu *design*. (CASTILHO; MARTINS, 2006, p. 34)

Quando os autores utilizam a expressão do corpo que é plasmado, eles se referem a um corpo imaginário que se dissolve, se mistura e se estende em relação ao espaço circundante, constituindo assim a sua forma identitária, o seu *design*. Na obra literária de Sophie Calle, é possível notar essa confluência de sentidos à medida que a autora expressa seus retratos em palavras, fazendo alusão ao aspecto extensivo do corpo ora apresentado no desdobramento do corpo literário, ora expresso mediante a plasticidade de um corpo vestimentar.

Eu tinha dezoito anos. Ele abriu a porta. Usava um roupão igual ao do meu pai. Um longo roupão de banho branco. Foi meu primeiro amante. Durante um ano inteiro, concordou em nunca ficar nu de frente pra mim. Só de costas. De manhã cedo, quando já estava claro, ele levantava, virando-se cuidadosamente, e vestia o roupão branco. Quando foi embora, o roupão ficou. (CALLE, 2009, p. 9)

Que corpos são esses que a artista escolhe expressar? Qual é a significação de uma idade na construção plástica do leitor de uma obra, como a apresentação da personagem por meio dos seus 18 anos? Como se dá a escolha de uma vestimenta que se confunde com a vestimenta utilizada pela memória do pai? Visto em palavras, o excerto acima constrói uma relação na qual a moda confunde-se com a própria pele à medida que a significação do roupão branco estrutura o lugar de poder daqueles corpos, que se distribuem entre a nudez e a ausência, amplificada mediante o retrato expresso em palavras, no sentido da duração do relato.

Embora o corpo, a moda e a literatura possam ser entendidos separadamente, optamos por discutir tais manifestações conjuntamente, pois, em Calle, é possível notar que é no interstício dessas relações que se estabelecem as supostas identidades dos sujeitos e as identidades culturais em grande escala. Assim, sua obra literária, a partir de um corpo que se manifesta, apropria-se dos elementos que se dispõem no entorno, tais como a própria vestimenta que dá luz àquele sujeito do enunciado, reverberado em seu comportamento social.

Nosso intuito, portanto, não é analisar a artista ou a forma dos seus, aqui chamados, retratos literários, mas refletir sobre os tipos de relações que são estabelecidos entre o corpo e os componentes da moda, sendo esta a extensão do próprio corpo, ou, como afirmam Castilho e Martins, “como extensão do corpo, a moda significa, num dado momento, o próprio sujeito” (CASTILHO; MARTINS, 2005, p. 109). A literatura, nesse contexto, posiciona-se

como uma relevante trama de significação social, cujos elementos vão além da historicidade do próprio corpo e da moda, de modo a fazer erguer um novo corpo juntamente com os seus inúmeros processos de subjetivação.

Talvez, por isso, a obra de Sophie Calle utilize fotografia, vídeo, literatura e linguagem conceitual para fazer da vida o registro de um tempo sempre forjado, sempre ficcional. Sua produção artística é organizada em torno de longas aventuras que cria para si mesma, nas quais constrói situações que parasitam o comum: transfigura a passagem do tempo e converte a existência em obra de arte.

A partir de uma perspectiva histórica, podemos descrever Calle como uma artista, escritora e fotógrafa francesa nascida em 1953. Da sua obra, também fazem parte a instalação e a arte conceitual. Seu trabalho retrata frequentemente a vulnerabilidade humana e analisa a identidade e a intimidade como traços de uma subjetividade inserida no tempo. Talvez, por isso, o retrato, a literatura e o próprio corpo são objetos recorrentes na sua criação. A artista também é reconhecida pelo seu trabalho como detetive, que se resume na capacidade de acompanhar e investigar estranhos e sua vida privada. Sua obra fotográfica, muitas vezes, inclui painéis de texto de sua própria autoria.

Calle começou a trabalhar como artista na década de 1970, depois de viajar pelo mundo durante sete anos. Quando ela retornou a Paris, cidade onde nasceu, sentiu-se isolada e perdida. Esse isolamento estimulou sua investigação acerca da vida das pessoas ao seu redor. Suas primeiras obras apresentam-se como uma apropriação que pretende abolir a oposição entre o voyeurismo e a participação, ou entre a ficção e a realidade (RIEMSCHEIDER; GROSENICK, 1999). Ela impõe elementos de sua própria vida aos locais públicos, criando uma narrativa subjetiva na qual ela é, simultaneamente, a autora e a personagem. Por meio de fotografias e textos, narra suas histórias.

Em 1979, Calle apresenta, sob a forma de uma reportagem constituída por fotografias e textos informativos, a apropriação da intimidade de desconhecidos, pessoas que vinham, a seu pedido, dormir na sua casa, na sua cama. Suas recordações tomam a forma de ficções, e tais ficções tomam a forma de investigações. Suas obras são relatos de experiências reais, reportagens e pedaços de biografias fictícias. Calle segue ou espia as pessoas, faz perguntas e as convida para entrar no seu jogo, inventa histórias e situações (RIEMSCHEIDER; GROSENICK, 1999).

Sophie Calle pode ser inserida em um certo grupo de artistas que documenta detalhes e rotinas banais, servindo-se da experiência pessoal – própria e alheia – como matéria-prima para a sua criação. Interessa-lhe, em boa parte de seus trabalhos, uma aparente familiaridade, a fim de permitir que o observador da obra perca-se em itinerários labirínticos e situações inesperadas, já que o acaso orquestra a obra de diversos artistas que se inspiram no cotidiano.

O historiador Malcolm Barnard, no seu livro *Moda e comunicação* (2003), ressalta que as múltiplas formas de construção de identidades se dão a partir da interação social ancoradas nas peças de roupas que são produzidas e distribuídas em massa. O sentido da moda, portanto, constitui-se na inserção do indivíduo no universo proposto, dotado de mensagens sancionadas e sociabilizadas. A moda, assim como a literatura, acarreta conteúdos, e, ainda que inconscientemente, pode agregar em si conceitos de divisões sociais, políticas, econômicas e geográficas. Segundo ele, a construção da identidade social pode ser de acordo

com uma rede de diferenças codificáveis e, assim, “a roupa deixa de cumprir exclusivamente sua função primária de cobertura da pele e passa a agregar valor simbólico de se relacionar com o outro” (BARNARD, 2003, p. 255).

O lugar do retrato e sua relação com a moda: uma análise do livro *Histórias reais*

No livro *Identidades virtuais*, a historiadora e crítica de arte Annateresa Fabris analisa a construção, por meio da fotografia, de personagens sociais, partindo da definição de “virtual” estabelecida pelo sociólogo Jean Baudrillard e da divisão feita pelo poeta e pensador Charles Baudelaire, que classifica o retrato em duas categorias – romance e história. Ao longo dos séculos XIX e XX, a fotografia teve um papel bastante definido na sociedade: forjar identidades. Para demonstrar sua hipótese, a autora analisa obras exemplares de artistas que se propõem a uma leitura crítica do processo de representação do indivíduo, como Cindy Sherman (1954-), Andy Warhol (1928-1987) e os brasileiros Rubens Mano (1960-) e Alex Flemming (1954-), entre outros.

A hipótese de Fabris é que o retrato fotográfico é uma construção artificial na qual se encontram as normas sociais correntes e as diferentes estratégias mobilizadas pelos artistas contemporâneos que discutem os conceitos de identidade e de identificação. De acordo com a autora, as principais modalidades de representação do indivíduo estabelecidas no século XIX permeiam ainda hoje a concepção de retrato, permitindo uma continuidade entre os diversos momentos pelos quais passou a modernidade (FABRIS, 2004, p. 16).

O livro de Fabris aborda sua hipótese e se estrutura a partir da análise de diferentes estratégias de representação do indivíduo. A autora comenta a visão de Walter Benjamin sobre a perda da aura na era da reprodução tecnológica; a questão do paradigma indiciário, que transpõe a problemática da identificação para o século XX – modelo arquivístico adotado pelo fotógrafo alemão August Sander (1876-1964) –; a construção da identidade ficcional e a encenação de si; a noção da identidade a partir da ocultação do rosto; entre outros aspectos.

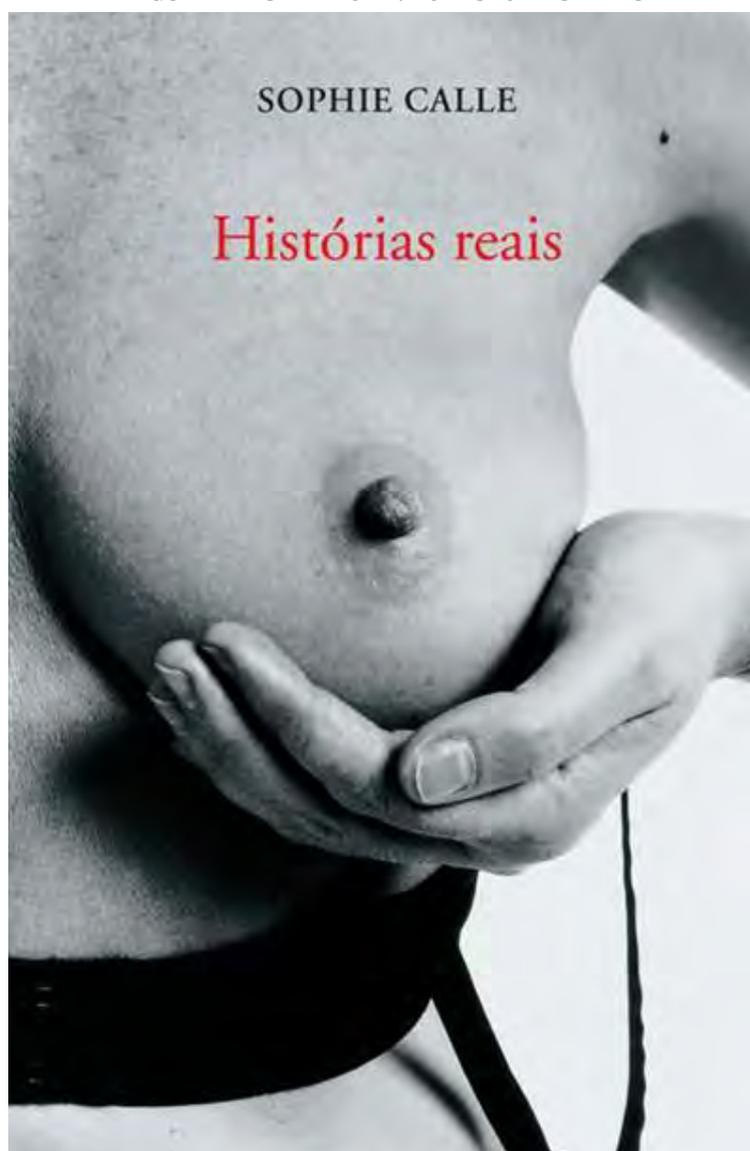
O retrato fotográfico é palco de um dilema entre mundo interior e exterior, ou seja, há uma ideia de identidade interior, mas há também uma noção de identidade construída e social. Nesse sentido, a codificação expressada em uma imagem transforma a identidade exposta no retrato, dando lugar a uma tal função crítica, especialmente em relação à confecção de novos visíveis que reforçam não somente a potência estética, política e social presente em uma fotografia ou em um texto, como também evoca uma sensação de estranhamento e pulverização dos sentidos. Dessa forma, é inútil procurar a identidade por trás das aparências, pois, segundo Baudrillard (1997), a fotografia não é um jogo da verdade. É a apreensão do sujeito na sua instantaneidade (BAUDRILLARD, 1997).

O livro *Histórias reais*, de Sophie Calle, traz uma reunião de pequenas histórias, que poderiam ser contos ou talvez minúsculas crônicas, mas que poderiam ser também recortes de uma autobiografia. Instantes de uma vida contada em palavras e atestada por imagens, fotografias do que parece ter sido. Tudo ali é real, independentemente de ter acontecido ou não.

Os limites frágeis e quase irônicos entre verdade e mentira, real e fictício, que Calle estabelece na construção de seus trabalhos deixam o título desse livro ainda mais interessante: ficcionalizar a si mesma não é falsear uma existência, mas escolher contá-la de um (qualquer/outro) modo.

Histórias reais parece ser dividido em três partes – divisão não totalmente explicitada. A primeira é composta de 24 historietas que remontam a situações vividas ao longo da sua vida, passando pela infância e pela juventude. A segunda parte, a única formalmente nominada, chamada *O marido*, é composta por dez histórias que versam sobre esse relacionamento. As últimas quatro histórias parecem não se ater a um momento específico, mas funcionam como um epílogo.

A estrutura do livro é simples, com uma imagem acompanhando cada história. Por vezes, a imagem ocupa a página esquerda e a história ocupa a da direita; por vezes, a imagem atravessa as duas páginas, horizontalmente, e a história faz o mesmo movimento, logo abaixo. A maioria das fotos é em preto e branco, assim como a da capa do livro (o único elemento colorido é o título, em vermelho).

FIGURA 1 – CAPA DO LIVRO *HISTÓRIAS REAIS*

FONTE: Calle, 2009.

As imagens, mais do que traduzirem ou ilustrarem o que se conta, parecem atuar como índices de veracidade. Afinal, a fotografia não é um registro de algo que aconteceu? Nosso olhar nos conduz a um lugar dominado pela verossimilhança – conceito tão caro à literatura –, e aquelas histórias são tão reais quanto nós mesmos ou as imagens que criamos para nos representar.

O desnudamento, literário e literal, ao qual se propõe a artista não deixa de ser um exercício narcísico, mas também carrega uma inquietação que é própria da percepção da existência dos corpos (ir)reais das mulheres. A mão que escreve as histórias é a mesma que ampara o seio exposto na capa e o suposto pênis do personagem-marido. É a mão que risca a inicial da outra mulher que ocupará seu espaço, em um outubro próximo, e escreve o próprio nome em uma carta da qual não é a destinatária. A escolha de qual história viver, e qual delas contar, é tal como tirar uma *selfie* tantas vezes até que a imagem que se quer de si equivalha à imagem que se tem de si.

Quando se coloca como objeto da própria obra, Sophie Calle desloca sua autoria ao mesmo tempo que realça a individualidade da sua percepção do mundo, o seu olhar tão particular, os seus questionamentos e as suas tentativas. Esse deslocamento talvez seja a melhor imagem para pensar a potência de uma obra tão corpórea: tudo, em nosso corpo, é movimento, é ruptura, é esgarçamento. E contar sobre si, sobre esses corpos, é uma maneira de inseri-los no mundo, de torná-los sujeitos reais.

A história número VI, chamada *Casamento de mentirinha*, da série *O marido*, é exemplar para essa discussão:

Nossas Bodas improvisadas, à beira da estrada que atravessava Las Vegas, não permitiram que eu realizasse o sonho inconfessado que compartilho com tantas mulheres: usar um dia um vestido de noiva. Por isso, resolvi convidar família e amigos, no sábado, dia 20 de junho de 1992, para uma foto de casamento num degrau 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 coroava com falso casamento a história mais verdadeira da minha vida. (CALLE, 2009, p. 68-69)

Esse corpo existe. Está na foto que acompanha o texto: uma mulher que se assemelha à autora e que poderia ser ela, vestida de noiva, rodeada por amigos e familiares na escadaria de uma igreja. Ela parece feliz, há o registro de um sorriso. Esse corpo existe porque ele é, também, desejo. Tantas vezes inconfessável: ser uma mulher comum, usar um vestido branco, comemorar a si mesma como se comemora o amor. Esse corpo existe e ele é possível.

FIGURA 2 – CASAMENTO DE MENTIRINHA



FONTE: Calle, 2009.

Podemos perceber como os dados figurativos de um retrato ou de texto são muito mais complexos do que o que se espera. Notadamente, uma imagem, seja ela fotográfica ou escrita, é um modo de ver considerado muitas vezes como uma espécie de reprodução ou representação. Esse tipo de análise é possível a partir do momento que nos lançamos sobre um conteúdo textual ou imagético por meio da semelhança ou da convenção, da analogia ou da codificação, que procede algo que se encontra intrínseco a uma imagem em seu estado estratificado.

A moda ou o vestuário servem-se da potência de transportar o olhar daquele que vê para uma dimensão relacional, de modo a constituir elos entre os “modos de ver” instituídos e os modos de ver possíveis, afirmando, assim, que uma imagem é vista, ela existe em si mesma, e vemos apenas aquilo que se encontra nela, independentemente do percurso pregresso que temos em nosso repertório. Este, por sua vez, vai além dos dados figurativos já estruturados e é afetado toda vez que nós nos encontramos diante de um conteúdo imagético e/ou textual.

A fotografia e a literatura, como manifestações artísticas, devem aguçar o desejo em vez de limitá-lo. Devem atuar para além dos territórios estruturais ditados pelas formas de poder, que inevitavelmente tornam a imagem uma forma de conteúdo e expressão específicos, para fazer da imagem uma potência criativa do pensamento, crítica e mutável por excelência.

A história *O salto agulha*, de Sophie Calle, evidencia melhor essa proposição:

Eu tinha vinte e sete anos. Contratada como stripper por uma barraca de uma feira montada para o Natal no cruzamento do bulevar de Cindy com a rua dos Martyrs, eu tinha que tirar a roupa dezoito vezes por dia, entre quatro horas da tarde e uma hora da manhã. No dia 8 de janeiro de 1981, uma das minhas

“colegas” a quem não quis ceder meu lugar na única cadeira do trailer, enfiou o salto agulha na minha cabeça depois de tentar furar meus olhos com ele. Perdi os sentidos. Durante a briga, depois de me tirar tudo, ela arrancou minha peruca loura. Foi meu último *striptease*. (CALLE, 2009, p.19)

Poderíamos dizer que o texto acima, seguido no livro de uma imagem que aparentemente serve como testemunha do fato, relata um momento vivido e que, ao encontro do olhar daqueles que presenciam tal imagem, reflete a própria lembrança de um instante congelado pelo retrato, a lembrança de um determinado estado de vida ou de um tipo de sociabilidade que acontece entre certos tipos de mulheres e espaços. Todavia, uma imagem não atua dessa maneira, sobretudo a partir do momento que admitimos que o plano imagético é dotado de uma multiplicidade tal que se efetua conforme os inúmeros agenciamentos que passam entre ela e que a expandem para além dos dados figurativos e estruturais.

FIGURA 3 – O SALTO AGULHA



FONTE: Calle, 2009.

O salto agulha detém uma potência sobre o desejo, fazendo-o se deslocar no tempo e no espaço como uma espécie de fuga do território dado, amplificando, assim, as conexões e as intensidades que por ele passam. *O salto*, que seria inicialmente objeto do desejo sexual, atua como uma arma que fere, que marca um território, situando o desejo no lugar do gesto de luta, na marca de um espaço. Por outro lado, a “peruca loura”, que engendra a identidade da dançarina, passa a se configurar como o registro de um tempo que se esvai, marcado pelo signo de *tudo*, que aparece no texto como a matéria figurativa arrancada.

De outro modo, a imagem imprime um ritmo próprio que nos leva a uma infinidade de sensações que permanecem enredadas em uma espécie de devir, que se opõe à lembrança visual marcada pela identidade da moda. Tal lembrança apresenta-se como uma forma de atualidade compreendida mediante os estratos ou limiares segundo os quais a imagem fotográfica e o texto escrito encontram-se submetidos. Já o devir, que aqui pode ser mencionado como um devir-mulher, é a própria fuga dessa imagem decalcada, sob um único modo de conteúdo, a visibilidade do corpo da mulher que passa a se relacionar com o domínio da expressão, fazendo emergir, para além da figura, uma suposta expressão incapturável que extrapola a imagem.

A obra de Calle permite-nos ver algo que vai além do relato histórico-social do que é ser mulher em um bar de *striptease* para nos conectar com as forças que escapam a essas estruturas, aproximando-nos de outro movimento, que nos permite criar com a matéria um novo ritmo, uma nova percepção. É nesse sentido que uma fotografia age como um bloco de devires, como um campo de forças que atuam sempre em relação umas às outras. Os devires escolhidos por Calle privilegiam a infância, a mulher e o casamento. Eles funcionam como desterritorializações absolutas que se inscrevem em meio às paisagens, nem sempre reconhecíveis, investidas pela artista.

As dançarinas de Calle não parecem buscar o lugar arquetípico dos bares de *striptease*, mas correspondem a zonas de intensidades livres, cujas visibilidades se libertam das formas identitárias, do mesmo modo que os enunciados se despem dos significantes que os formalizam como agentes de uma tal enunciação. Isto porque o devir-mulher que se forma produz o movimento de traçar a linha de fuga, transpondo um novo limiar no qual conteúdo e expressão desfazem-se para dar lugar a uma matéria não formada de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes.

O devir, portanto, nunca é imitação ou reprodução, mas, como elucidam Deleuze e Guattari, é “captura, posse, mais-valia” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). A mulher capturada pelo olhar da fotógrafa encontra-se desterritorializada pela força da artista, de modo que a força da mulher acelera e intensifica a desterritorialização da força desterritorializante dela mesma. Em outras palavras, a pessoa fotografada ou relatada ganha um corpo que não é mais o do olho da fotógrafa, de maneira que esse novo corpo fotografado passa a atuar não só sobre o olhar da fotógrafa que produziu a imagem, mas também sobre os observadores em geral.

Em *O striptease*, a autora conta-nos dois fatos que acontecem em momentos diferentes, mas que são aproximados pelo elemento que os perpassa: o corpo nu.

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 loira, caso meus avós, que moravam no bairro, passassem por ali. (CALLE, 2009, p. 17)

A construção narrativa dessa história parece querer nos apontar uma relação: o ritual infantil, um tanto quanto atípico, foi o começo de um caminho que culminou em sua atuação como *stripper* de um parque de diversões. Mas isto não está dito. Suas memórias

estão colocadas na mesa e cabe ao leitor criar mundos possíveis a partir delas. A maneira como as palavras são colocadas nas páginas, os espaços de fôlego, o que as fotografias escondem ou dão a ver, tudo isto contribui para que o leitor formule sua própria experiência. O sentido, enfim.

FIGURA 4 – O STRIPTEASE



FONTE: Calle, 2009.

Conclusão

Embora a obra de Sophie Calle não seja sobre moda, sua fotografia pode ser tomada como um conjunto que faz pensar o ato performativo da vestimenta, uma vez que aparecem, nas imagens escritas e nos textos fotográficos, registros vestimentares que ajudam a narrar um modo social subjetivo a partir do corpo e de seus inúmeros modos de expressão. De outro modo, a fotografia da artista inscreve-se como documentação, incorporação e conceituação, fazendo das rugas da pele, das dobras de um casaco, uma situação singular, criada para durar. A câmera é usada para documentar ações e criar narrativas por meio dos elementos que a artista escolhe para compor seus retratos ficcionais. Entre os inúmeros elementos, o corpo e sua extensão aparecem como um importante plano de significação à medida que a construção textual, mediada por palavras e imagens, apropria-se de inúmeros signos da moda, tornando-os elementos indissociáveis da fruição artística que se apresenta.

Sophie Calle, portanto, é uma artista que nos possibilita um deslocamento de olhar muito caro às discussões sobre palavra e imagem, literatura e fotografia. A inquietude da sua obra reflete uma inquietude de vida; revezar-se nos papéis de sujeito e objeto, testar os limites do real e do fictício, deslindar as camadas textuais que compõem as imagens, escrever com o corpo o vocabulário da própria arte.

Escrever sobre si mesmo é perseguir a fissura, assumindo que a lacuna, mais do que desejo, é a reencenação da memória. Exercitando uma prática que ainda viria a ser nomeada, Calle fornece-nos um número ilimitado de *selfies* ora existenciais, ora performáticas. Os nudes poéticos, os objetos que simulam a realidade ou a representam, as vestimentas, as histórias, tudo a identifica como mulher-sujeito, centro de sua própria obra. Em seus textos, Calle apresenta o que há de mais real nas autobiografias: o ângulo que se escolhe contar nem sempre é o mesmo que se escolheu viver. Afinal, **isto** pouco importa.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BALDINI, Máximo. **A invenção da moda**: as teorias, os estilistas, a história. Portugal: Edições 70 LTDA, 2005.

BARNARD, Malcom. **Moda e comunicação**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CALLE, Sophie. **Histórias reais**. Trad. Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. Traços da moda e traços do corpo na remodelagem de uma mídia e na construção de um dizer pela presença. *In: ECO-PÓS*, v. 9, n. 2, agosto/ dezembro 2006, p. 34-44.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da moda**: semiótica, design e corpo. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Solva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

RIEMSCHEIDER, Burkhard; GROSENICK, Uta (Orgs). **Art at the turn of the millenium**. Itália: Taschen, 1999.

RODRIGUES, Afonso. Considerações sobre fotografia, moda e arte. *In: MESQUITA, Cristiane; PRECIOSA, Rosane (Orgs.)*. **Moda em ziguezague**: interfaces e expansões. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 87-91.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

CALLE, Sophie. **Frase**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2009200808.htm>. Acesso em: 11 out. 2019.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **Paul Auster e Sophie Calle**: a vida como ficção. Disponível em: <http://port.pravda.ru/culture/2002/11/04/371.html>. Acesso em: 11 out. 2019.