



DO DOCUMENTO À AUTOFICÇÃO: AS FUNÇÕES FOTOGRÁFICAS EM *DES HISTOIRES VRAIES* (2017), DE SOPHIE CALLE¹

FROM DOCUMENT TO AUTOFICTION: PHOTOGRAPHIC FUNCTION IN *DES HISTOIRES VRAIES* (2017), BY SOPHIE CALLE

Larissa Fontenelle Gontijoⁱ

RESUMO – Este artigo almeja propor uma tipologia das possíveis funções desempenhadas pela fotografia em obras de caráter fotoliterário a partir da análise de *Des histoires vraies* (2017), da artista multimídia Sophie Calle. Mais especificamente, pretende identificar algumas possibilidades de atuação da imagem fotográfica no contexto literário em cinco grandes eixos: as chamadas *função documental*, *função ilustrativa*, *função estética*, *função literária* e *função autoficcional*. Para tanto, partirá sobretudo de discussões teóricas presentes em Philippe Dubois (2012), Roland Barthes

(2018) e Boris Kossoy (2020). Ambiciona-se, desse modo, mostrar como a fotografia, em sintonia ao texto literário, consegue participar ativamente da construção de sentido para além de mero elemento ilustrativo ou documental e instaurar-se, igualmente, como estruturante para elaboração dos efeitos de realidade, da construção ficcional e da configuração autoficcional de obras.

PALAVRAS-CHAVE – Sophie Calle; *Des histoires vraies*; fotografia; fotoliteratura; autoficção.

¹ Esse artigo é uma versão adaptada e parcialmente reelaborada do segundo capítulo da Dissertação de Mestrado intitulada “O falso, o visível, a história mais verdadeira: a fotoliteratura autoficcional em *Des histoires vraies*, de Sophie Calle”, defendida em fevereiro de 2026 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. A dissertação está disponível no Repositório Institucional da UFMG.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

ABSTRACT – This article proposes a typology of the possible functions performed by photography in photoliterary works through an analysis of *Des histoires vraies* (2017), by the multimedial artist Sophie Calle. More specifically, it seeks to identify five major modes through which photographic images operate in the literary context: the so-called *documentary function*, *illustrative function*, *aesthetic function*, *literary function*, and *autofictional function*. To this end, the study draws primarily on the theoretical contributions of Philippe Dubois (2012), Roland Barthes (2018),

and Boris Kossoy (2020). The article aims to demonstrate how photography, in conjunction with the literary text, actively contributes to the production of meaning beyond its conventional illustrative or documentary roles. It argues that photography functions as a structuring element in the construction of reality effects, fictional elaboration, and the autofictional configuration of works.

KEYWORDS – Sophie Calle; *Des histoires vraies*; photography; photoliterature; autofiction.

Observações introdutórias

Em maio de 1977, Susan Sontag escrevera: “quanto mais eu pensava sobre o que são as fotos, mais complexas e sugestivas elas se tornavam” (SONTAG, 2021, loc. 5). Invocar essa frase, que, diga-se de passagem, abre seu emblemático **Sobre fotografia**, para igualmente abrir este artigo, não tem nada de anódino: é exatamente sob essa ótica que se pretende propor uma reflexão sobre as possíveis funções desempenhadas pela fotografia em obras de caráter fotoliterário, ao tomar como objeto de análise *Des histoires vraies* (2017), da artista multimídia Sophie Calle. Publicado originalmente em 1994 e constantemente ampliado em novas

edições, esse livro mostra-se como um exemplo particularmente produtivo para tal investigação, uma vez que se organiza sob a forma de dípticos fototextuais em que relatos e fotografias atuam de maneira indissociável. A título de curiosidade, vale dizer que, ao longo de suas sucessivas reedições, novos dípticos são incorporados à obra, o que, por um lado, a torna um *work in progress* por excelência e, por outro, amplia e atualiza constantemente as possibilidades de diálogo entre imagem e texto.

A versão de *Des histoires vraies* escolhida para a presente análise – a de 2017 – conta com 56 dípticos e apresenta uma coletânea de relatos dividida em seis partes: duas sem título, entrecortadas por uma parte



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

intitulada “O Marido”, e três finais, nomeadas, respectivamente, “Monique”, “Souris” e “Bob”. Mais especificamente, tais conjuntos foto-textuais, por mais que não apresentem uma narrativa linear, podem ser lidos como a construção do processo contínuo de escrita de um *eu* que, embora raramente nomeado, revela-se gradualmente e constrói-se como Sophie Calle, tanto autora, pessoa real, quanto narradora e personagem literário.

Com isso em mente, pensar em *funções fotográficas* a partir dessa obra parte do intuito de se entender os possíveis papéis de imagens fotográficas em trabalhos de cunho fotoliterário². Pensar em *funções fotográficas* não nasce, portanto, de uma lógica utilitarista, tampouco essencialista ou formalista de se pensar a fotografia e suas interlocuções com a literatura: não se trata de uma pura catalogação feita com objetivos prescritivos, da

elaboração de um manual de instruções ou de um guia de leitura, mas, antes, de uma proposta analítica que almeja compreender os modos pelos quais a fotografia opera, interfere e se inscreve no tecido literário. Em suma, parte-se de uma indagação, do que *faz* – ou do que *faria* – a picturalidade em textos literários, especialmente em obras de *diálogo fotoliterário*, para aqui retomar a expressão de Arbex (2019), em que a fotografia se faz *in praesentia*.

Dito isso, serão propostas, então, cinco diferentes funções, discutidas respectivamente ao longo deste texto: o que nomearemos de *função documental* (o fazer crer), *função ilustrativa* (o fazer ver), *função estética* (o fazer belo), *função literária* (o fazer ler) e *função autoficcional* (o fazer-se personagem). Vale dizer, porém, que não se trata de uma separação estanque entre essas diferentes funções. Afirmar que certa imagem possui uma função

² Por fotoliteratura, tomaremos como base a definição proposta por Jean-Pierre Montier na introdução de seu livro “Transactions photolittéraires”, isto é, “o conjunto das produções que, dos anos 1840 até hoje, ataram a produção literária à imagem fotográfica, os processos de fabricação específicos que o caracterizam e os valores (semióticos, estéticos etc.) que ele infere. Trata-se materialmente de produções

editoriais ilustradas de fotografias, mas também de obras nas quais o procedimento e o imaginário que lhes são associados (a exploração da ideia de “revelação”, a retórica da inversão em positivo/negativo, ou preto/branco, ou ainda a decomposição de descrições em equivalentes de instantâneos, etc.) desempenham um papel estruturante. Este corpus compreende, então, de direito e de fato obras ilustradas ou não” (MONTIER, 2025, p. 27-28).



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

documental, por exemplo, não significa que atue somente dessa maneira: ela pode funcionar, concomitantemente, como documento e como ilustração, como documento e como aporte autoficcional de construção de identidade, e assim por diante. No entanto, por razões teórico-argumentativas, serão analisados dípticos foto-textuais emblemáticos de cada uma dessas funções, isto é, dípticos cuja lógica principal se encaixe, de forma predominante, nas distinções propostas.

Além disso, é importante explicitar que o estudo aqui feito partirá da recepção da obra de Calle, e não da produção, uma vez que se entenderá o diálogo estabelecido pelos relatos escritos e pelas fotografias como um discurso único, uma leitura simultânea do conjunto fotoliterário, sem relação hierárquica ou de influência entre o texto e a imagem, tal qual proposto por Leo Hoek em “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”

Ressalvas introdutórias feitas, passemos, finalmente, às funções propriamente ditas.

Fazer crer: a função documental

Apontar a função documental que a fotografia exerce ao longo de *Des histoires vraies* requer um

entendimento quase historiográfico do papel e das leituras sociais feitas sobre essa mídia desde seu aparecimento. Para tanto, cabe trazer à tona as discussões feitas por Philippe Dubois em *O ato fotográfico* (2012), em especial quando separa, cronologicamente, a concepção e a crítica fotográfica em três tradições: *a fotografia como espelho do real* (o discurso da mimese), *a fotografia como transformação do real* (o discurso do código e da desconstrução) e *a fotografia como traço de um real* (o discurso do índice e da referência).

Em linhas gerais, tomar a fotografia como *espelho do real* corresponde à aproximação primeira que se fez à mídia fotográfica e que, embora já bastante criticada desde seu aparecimento (lembramos, a título de exemplo dos fotógrafos pictorialistas e das experimentações da fotomontagem, ambos do século XIX), permanece no imaginário social ainda hoje. Como bem aponta Dubois no início de sua obra, essa mídia, “aos olhos da *doxa* e do senso comum, *não pode mentir*. Nela a necessidade de ‘ver para crer’ é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

daquilo que mostra” (DUBOIS, 2012, p. 25, grifos do autor).

Trata-se, portanto, de uma perspectiva baseada no princípio da verossimilhança, em que “as noções de similaridade e de realidade, de verdade e de autenticidade recobrem-se e sobrepõem-se [...]: a foto é concebida como um espelho do mundo, é um *ícone* no sentido de Ch. S. Peirce” (DUBOIS, 2012, p. 53). Não haveria, desse modo, nenhuma subjetividade envolvida no processo de fabricação (e não de *construção* ou de *criação*, como se nomeará mais tarde) fotográfico: a câmera capturaria apenas, de forma mecânica e automática, o que de fato estaria acontecendo no mundo. Não haveria, por fim, espaço para a fabulação, para a imaginação, já que a fotografia funcionaria, em suma, como um documento, como uma espécie de prova e de comprovação factual.

Embora essa vertente já tenha caído por terra, como explica o próprio Dubois ao longo de **O ato fotográfico**, é relevante trazê-la à análise de *Des histoires vraies*, por um lado, pela sua relevância historiográfica e crítica no entendimento da mídia fotográfica e,

por outro, pelo fato de a maior parte das fotografias no interior da obra mobilizarem, predominantemente, essa perspectiva. Vale lembrar que tal noção é provocada desde o título da obra: a nomeação dessas histórias como verdadeiras (ou, como *reais*) corrobora com o pressuposto de uma comprovação documental do que é visto e narrado ao longo das páginas. Laurence Perron, por exemplo, em seu artigo “Récupération et détournements des codes référentiels par l’image photographique chez Sophie Calle” (2009), argumenta que

À première vue, l’usage de la photographie dans les projets de Calle aurait pour fonction d’agir en tant que preuve qui viendrait marquer la véridicité de l’histoire racontée par écrit, il agirait comme une attestation du récit littéraire. Ces photographies semblent dire « voyez, cela s’est bel et bien produit, puisqu’en voici l’image », répéter le célèbre ça-a-été barthésien (PERRON, 2009, p. 70-71)³

Com isso em mente, talvez o caso mais emblemático – ou pelo um dos mais comentados pela fortuna crítica

³ Em tradução livre: À primeira vista, o uso da fotografia nos projetos de Calle teria a função de atuar enquanto prova, que viria a marcar a veracidade da história narrada por escrito; ela funcionaria como uma atestação

do relato literário. Essas fotografias parecem dizer: “vejam, isso de fato aconteceu, pois aqui está a imagem”, parecem repetir o célebre *isso-foi* barthesiano.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

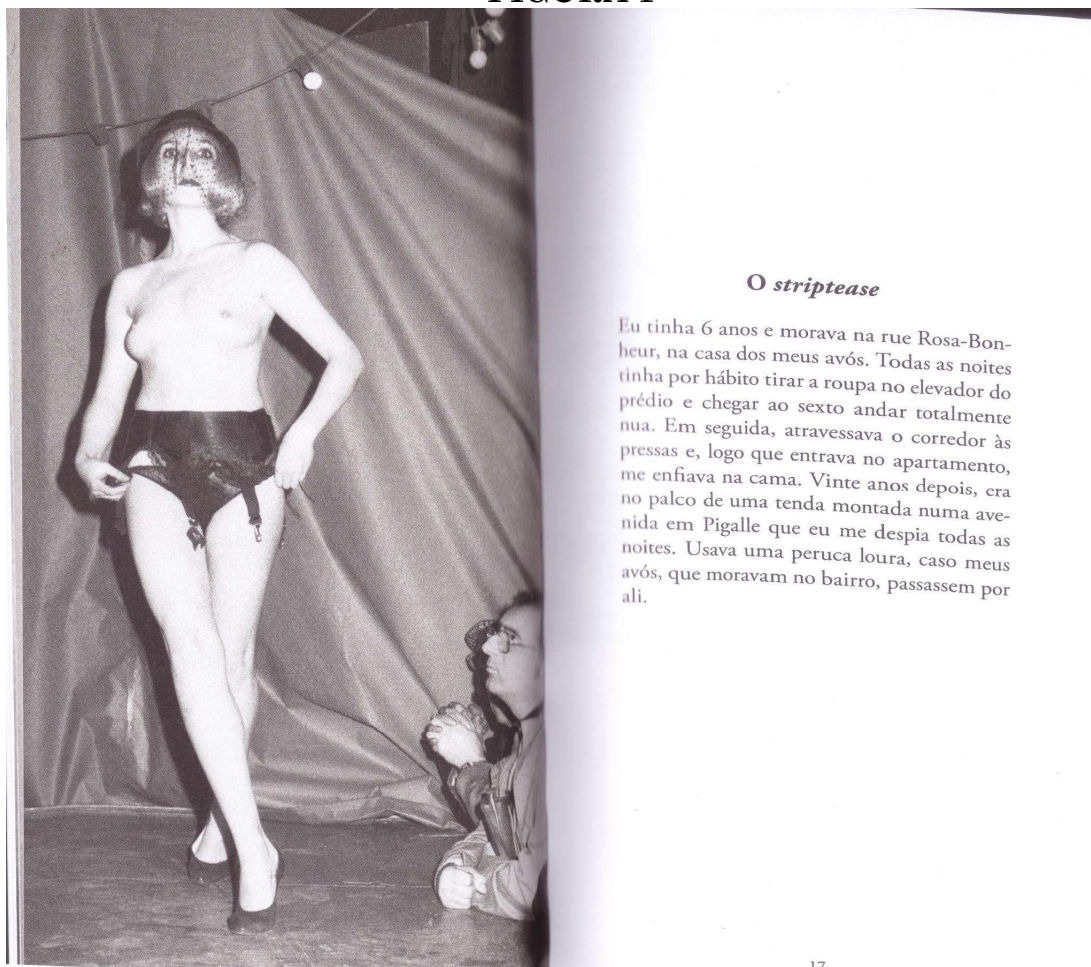
Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

de Calle – seja o díptico “O striptease”⁴:

FIGURA 1



O striptease

Fonte: **Histórias reais**, 2025

Nesse exemplo, vê-se uma imagem da própria Sophie Calle, que posa seminua, com uma peruca loira, em um cenário que parece ser um palco improvisado. Vale dizer que, mesmo

que não se conheça previamente a fisionomia da artista, é possível associar as imagens que aparecem em **Des histoires vraies** a retratos de Calle, justamente pela recorrência

⁴ No momento da análise dos dípticos, optou-se por manter a formatação original das páginas de **Des histoires vraies**,

precisamente no intuito de proporcionar a visualidade e o tipo de leitura horizontal inerentes à obra.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

visual de um mesmo corpo, de um mesmo rosto: essa repetição trabalha tanto na dimensão da verossimilhança, da documentação e da comprovação factual, quanto na da construção de um espaço (e de um personagem) autoficcional, a ser explorado mais à frente. De todo modo, há, ao lado da imagem, o relato de uma narradora que expõe seu hábito de despir-se furtivamente na infância todas as noites e, em seguida, o narrar de uma experiência similar já na idade adulta – o *striptease* – em uma tenda montada no mesmo bairro onde morava quando criança.

Visualmente, é também possível notar, no olhar dessa mulher, certa apreensão, como se, naquele instante, buscasse, nos espectadores da cena, o fitar furtivo de seus avós, como foi descrito no relato que acompanha a foto. A temática do olhar é igualmente primordial para a construção de uma ideia comprobatória e realística da fotografia: para Barthes, em **A Câmara Clara** (2018), o fitar diretamente nos olhos do espectador, esse ato de fixar exatamente a objetiva da câmera funcionaria como uma forma de atestação do real, uma vez que “a Fotografia tem esse poder – que ela perde cada vez mais, na medida em que a pose frontal é considerada arcaica – de me olhar

direto nos olhos (eis, de resto, uma nova diferença: no filme, ninguém jamais me olha: é proibido – pela Ficção)” (Barthes, 2018, p. 91). Nessa linha de raciocínio, é possível argumentar, então, que a fotografia instauraria tal dimensão comprobatória precisamente pela – suposta – negação de uma ficcionalidade.

Frente a esse díptico, o leitor, nesse momento também espectador, tem o seu olhar guiado, concomitantemente, para o texto e para a imagem, a partir de um movimento especular, de idas e vindas comparativas. “O *striptease*”, tomado aqui como exemplo, possui um deslocamento duplo na construção do sentido: o texto comprova a imagem, certo, mas igualmente a imagem comprova o texto. A lógica documental, portanto, aparece, também nessa duplicidade, na horizontalidade e não-hierarquia entre a imagem fotográfica e o relato escrito. Nesse sentido, Magali Nachtergaele, no texto *Vérité et fiction chez Sophie Calle* (2000), comenta que

Le passage du texte à l'image et vice-versa entraîne l'œil d'une lecture horizontale à une lecture transversale. Le regard explore l'image, l'inspecte, s'y attarde comme sur un tableau. L'œil suit donc des lignes formelles, s'arrête sur un détail. [...] La photographie



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

porte à la vue la confirmation de cette information donnée au préalable dans le récit.
(NACHTERGAEEL, 2000, p. 43-44).⁵

Convém adicionar, ainda, que o entendimento dessas mídias a partir do conceito do *isso-foi* barthesiano, já aludido por Perron, revela-se pertinente para a função documental aqui proposta. Vale lembrar que o principal argumento do semiólogo para a construção dessa dimensão que, para ele, configura-se como o *noema* da Fotografia, dá-se a partir da ideia de que, nessa mídia, vê-se “não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não teria fotografia” (BARTHES, 2018, p. 67). Não se trata, portanto, da comprovação objetiva e mecânica de que o que foi retratado na imagem existiu *exatamente* do modo como se vê, mas somente de que foi posicionado frente à câmera, de que foi capturado pelo aparato químico do aparelho.

Mais especificamente com o papel documental que aparece *Des histoires vraies*, tal proposta do *isso-*

foi mostra-se como produtiva justamente pelo procedimento do diálogo fotoliterário: o *isso-foi* funcionaria, a seu modo, para evidenciar que o que se vê esteve *facultativamente* frente à objetiva, mas não para comprovar que o relatado pelos textos é *ipsis litteris* o que ocorreu no momento do disparo da câmera. Em outras palavras, a lógica documental funcionaria a partir do conceito barthesiano precisamente pelo fato de o que se vê nesse conjunto das fotos de Calle almeja representar *coisas necessariamente reais que foram colocadas diante da objetiva*, mesmo que a partir de um fingimento ou de um simulacro, como será exposto mais à frente. O gesto de *fazer crer* constrói-se, nesse sentido, menos pela constatação de um real *que esteve lá* e mais pelo entrelaçamento de camadas de verossimilhança, em que fotografia e relato funcionam concomitantemente como vetor de leitura e tensionamentos mútuos: o valor documental do conjunto não reside na evidência isolada da imagem ou do texto, mas na sugestão de uma verdade construída a partir do diálogo entre ambos.

⁵ Em tradução livre: A passagem do texto à imagem e *vice-versa* leva o olho de uma leitura horizontal a uma leitura transversal. O olhar explora a imagem, inspeciona-a,

demora-se nela [...] O olho segue, então, linhas formais, para em um detalhe. [...] A fotografia traz à vista a confirmação dessa informação dada previamente no relato.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

Dito isso, é importante analisar, ainda, imagens que possuem essa função documental sem necessariamente trazerem à tona a recorrência visual da *persona* de Calle. Trata-se de fotografias que, quando colocadas lado a lado com o texto, revelam sua função documental principalmente pelas correspondências descritivas apontadas por Nachtergaele. Exemplo significativo é “A rival”, presente na segunda parte da obra, intitulada “O marido”: esse díptico retoma, de forma considerável, o movimento do vai-e-vem do olhar entre texto e imagem já mencionado. A fotografia aparenta ser, de fato, uma reprodução da carta que a narradora teria encontrado e sobre a qual teria escrito e rasurado o conteúdo original. A imagem reproduz exatamente essa dinâmica: vê-se um “S.” escrito ao lado de outro nome apagado, frases riscadas, substituídas e circuladas, em um gesto de apropriação simbólica do amor de um outro e que nunca lhe é endereçado. O leitor, nesse jogo, procura, no visual, o que diz o texto, e procura, no verbal, o que mostra a imagem: as frases da carta que a narradora teria lido furtivamente, tanto a pergunta sobre a crença no amor verdadeiro quanto a confissão de que esse “ele” teria beijado objetos pertencentes à

verdadeira destinatária da declaração são informações localizadas e, portanto, comprovadas pela imagem fotográfica.

Frente a esses exemplos e debatida a proposta que ronda tal *fazer crer*, vale determo-nos, agora, em duas outras funções que dialogam com a proposta documental, em especial em sua dimensão mimética, mas que a tensionam para propor, cada uma a seu modo, outros papéis possíveis para a imagem fotográfica: as chamadas função ilustrativa e função estética.

Fazer ver: a função ilustrativa

Seguimos, agora, com a função ilustrativa da fotografia por dois motivos simples: primeiramente, trata-se de um dos primeiros entendimentos sobre essa mídia – permanecemos, para retomar Dubois, na noção de *fotografia como espelho do real*, atrelada ao discurso da mimese, à ideia de que a imagem fotográfica surgiria como registro fiel, neutro e completo do real, em que “a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão” (DUBOIS, 2012, p. 32, grifos do autor). Em um segundo momento, trata-se da função



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

fotográfica talvez mais esperada pelo senso comum em contextos de diálogos entre texto e imagem, isto é, da expectativa sociocultural de que a fotografia funcione somente enquanto ilustração de um texto escrito. Em outras palavras, trata-se de uma leitura da imagem fotográfica como mera duplicação do real, como espelho técnico e neutro do mundo visível, desprovida de camadas de sentido que, ainda, apenas ilustraria e acompanharia um relato verbal.

Com isso em mente, é importante tomar o conceito de ilustração em consonância com o que propõe Arbex (2019), de que

o termo ilustração significava, até o início do século 19, a “imagem do livro” destinada a acompanhar o texto impresso (em seguida, ele foi substituído, na França, pelo de estampa, gravura ou prancha, para designar a imagem de um livro); indicava o papel funcional, e não decorativo, da imagem em relação

ao texto, incluindo os valores de explicação, esclarecimento ou comentário (ARBEX, 2019, p. 177).

Diante do exposto, interessa trazer, aqui, o argumento de Edwards, em *Soleil noir: Photographie & littérature des origines au surréalisme* (2008) acerca do conceito da ilustração no contexto fotoliterário, em especial no que tange à não-objetividade e à não-neutralidade que tal termo carrega, isto é, quando aparece, em especial na língua inglesa, enquanto sinônimo de *imagem*. Em sua concepção, esse termo

couvre toute une gamme d'approches à la difficile relation texte-image. Il faut toujours distinguer entre l'illustration illustrative et celle qui est une réinterprétation du texte qu'elle accompagne. Accepter le terme « illustration » comme neutre ne doit pas cacher le fait que les stratégies d'illustration ne le sont pas (EDWARDS, 2008, p. 197).⁶

⁶ Em tradução livre: cobre uma gama de abordagens da difícil relação texto-imagem. Deve-se sempre distinguir entre a ilustração *ilustrativa* e aquela que é uma

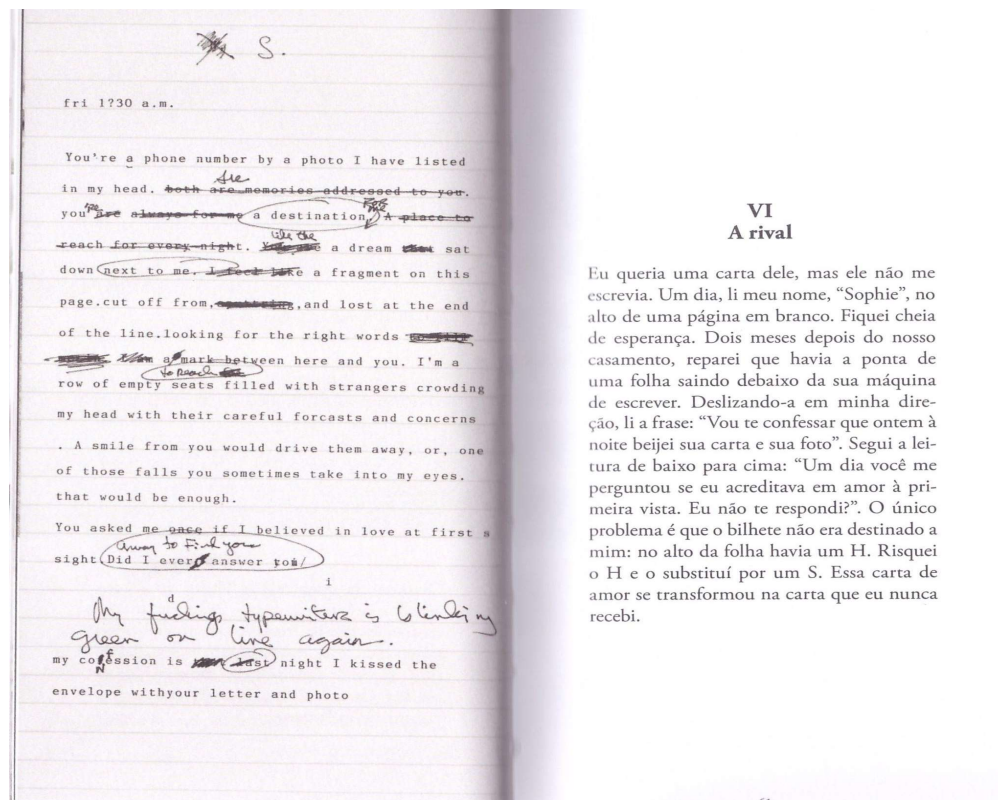
reinterpretação do texto que ela acompanha. Aceitar o termo “ilustração” como neutro não deve esconder o fato que as *estratégias* de ilustração não o são.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

FIGURA 2



A rival

Fonte: *Histórias reais* (2025)

Nesse sentido, o que se entende por ilustração não se restringe à noção guarda-chuva de *imagem*, mas se desloca, de maneira mais ampla, para o campo do visual, que, em articulação com o texto, opera como forma de mostrar, de esclarecer e de demonstrar o que é dito. Não entra, nesse caso, uma lógica decorativa ou de embelezamento (que, aqui, por nós entendida como a *função estética*), nem menos de comprovação factual,

de prova do que se relata na parte verbal (a função documental).

Em *Des histoires vraies*, dípticos como “La cravate”, “Le peignoir” e “La mauvaise haleine” talvez sejam os mais evidentes da lógica ilustrativa, principalmente pelo fato de trazerem fotos dos respectivos objetos aos quais os títulos aludem, todos colocados sobre fundos brancos. Contudo, haja vista a simplicidade formal das imagens que se apresentam e a



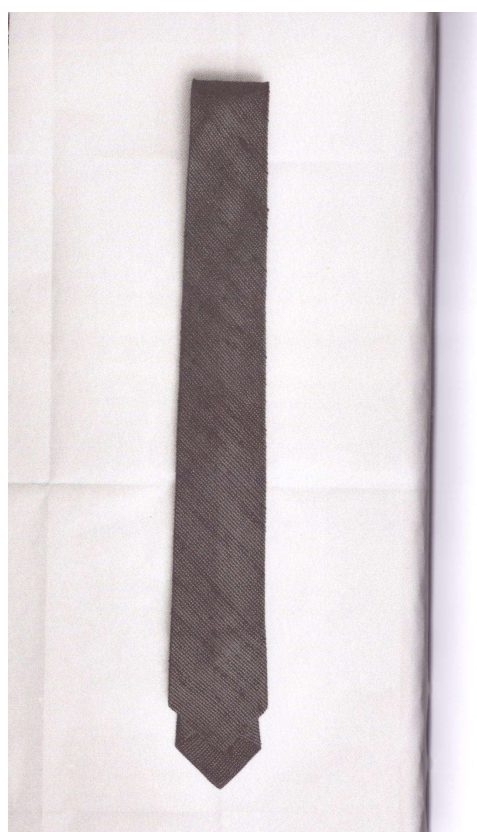
IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

contiguidade direta entre o título do relato (que funciona quase, poder-se-ia argumentar, como legenda) e o que se vê materialmente nas fotografias, é necessária certa acuidade do olhar para poder distingui-los, por exemplo, da ideia documental. Tomemos como referência “A gravata” que apresenta, de um lado, a imagem dessa vestimenta, e, de outro, o relato da narradora que, ao conhecer um

homem na década de 80, não gosta de sua gravata e envia-lhe anonimamente uma nova. Esse gesto, por mais banal e aleatório que possa parecer, torna-se uma espécie de ritual: ano após ano, todo Natal, a protagonista passa a presenteá-lo com peças de roupa escolhidas por ela até que ele se vista, da cabeça aos pés, com os presentes que recebeu.

FIGURA 3



A gravata

Eu o vi em dezembro de 1985. Ele estava dando uma palestra. Achei-o sedutor. Só não gostei de uma coisa: a gravata de cores berrantes. No dia seguinte lhe enviei, anonimamente, uma discreta gravata marrom. Alguns dias depois, passei por ele num restaurante: estava usando a minha gravata. Ela não combinava com a camisa. Então decidi mandar a ele todos os anos, no Natal, uma roupa escolhida por mim. Em 1986, ele ganhou um par de meias cinza de seda; em 1987, um colete preto de lã; em 1988, uma camisa branca; em 1989, abotoaduras douradas; em 1990, uma cueca samba-canção com estampa de árvores de Natal; nada em 1991; e em 1992, uma calça cinza de flanela. No dia em que estiver vestido do meu jeito da cabeça aos pés, gostaria de ter um encontro com ele.

37

A gravata
Fonte: *Histórias reais* (2025)



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

Uma série de associações permite que tal díptico encaixe-se, de modo representativo, na função ilustrativa. Se retomarmos a definição dada por Arbex, vê-se que, em relação ao texto, essa fotografia de uma gravata de cor escura, sem padrões ou estampas aparentes, disposta na posição vertical sobre um fundo claro e liso, acompanha o relato escrito sem adicionar nenhuma informação a ele: parece funcionar mais como o referente de pelo menos parte do que foi narrado. Por mais que se possa dizer que, em certa medida, Calle poderia estar tentando comprovar que a gravata que o leitor tem sob os olhos seria a presenteada a esse “ele” não nomeado, uma leitura mais atenta revela a impossibilidade de tal lógica de confirmação. De fato, a imagem apresenta uma gravata de tonalidade escura, sem as *cores berrantes* que desagradam a protagonista. No entanto, ao ter sido entregue a esse homem, a narradora não conseguiria tê-la fotografado, a não ser que o fizesse antes de entregá-la, já na intenção de escrever o que eventualmente seria *Des histoires vraies*. Essa linha de raciocínio, porém, parece-nos improdutiva por levar em consideração a primazia temporal de uma mídia frente a outra, bem como ignora o fato de que, caso se

leia a obra sob a ótica da *intencionalidade* da autora, perde-se o campo das possibilidades discursivas da presença imagética no contexto literário.

Nesse díptico, o principal entendimento do *fazer ver* conecta-se à ideia de ilustração *ilustrativa*, para retomar Edwards, ou seja, aquela funcional, que explica, esclarece e/ou comenta o texto, para retomar também Arbex. No entanto, nem todas as imagens que correspondem a essa função apresentam essa estrutura: ***Des histoires vraies*** apresenta, igualmente, fotografias que, embora ainda ilustrações, reinterpretem o relato, para voltar ao autor de *Soleil noir*. Exemplo representativo ocorre em “Os gatos”.

Nesse caso em específico, a imagem não funciona como explicação, como representação literal ou como esclarecimento do que se relata no texto. Funciona tampouco como uma comprovação factual do narrado (ora, trata-se de uma montagem a partir da reprodução de uma mesma foto três vezes: seria ingênuo afirmar que cada uma apresenta cadáveres diferentes de Félix, de Zoé e de Nina, gatos distintos). Como bem aponta Perron,

Pour accompagner ce texte, Calle choisit de reproduire trois fois la même image de cadavre de chat ; si



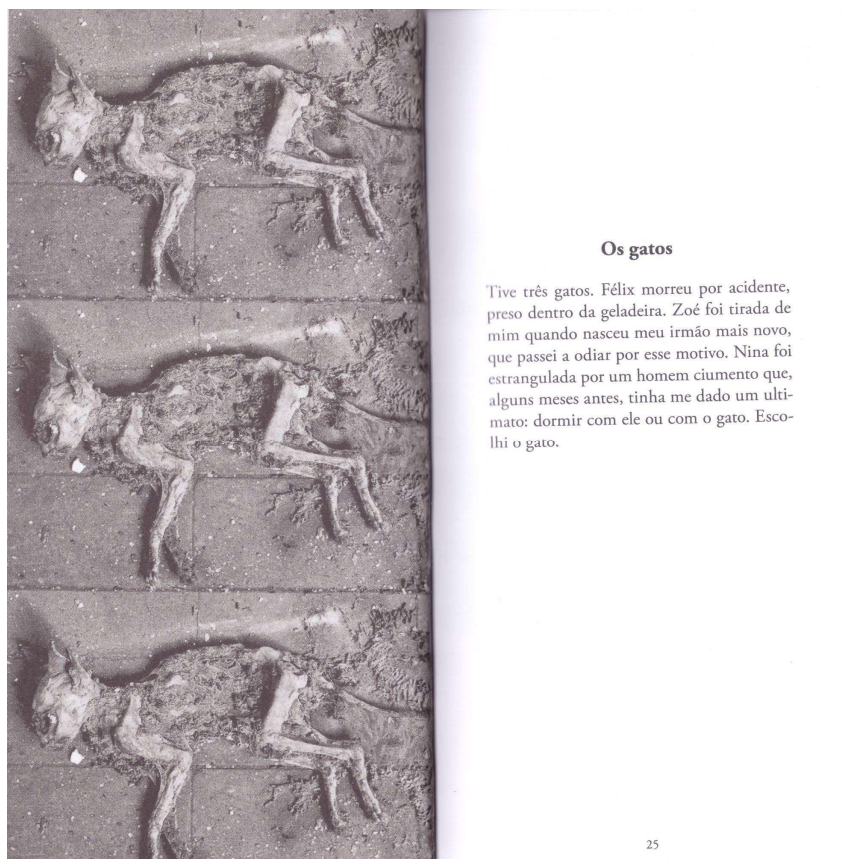
IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

la photo remplit un certain rôle référentiel, il est certain que la répétition de la même image par trois oblige le lecteur à disqualifier toute possibilité d'avoir affaire à de véritables photos des trois chats – à

une relation indicielle entre les images et l'objet chat, certes, mais pas entre les images et les trois chats que sont Félix, Zoé, Nina (PERRON, 2009, p. 77)⁷.

FIGURA 4



Os gatos

Fonte: **Histórias reais** (2025)

⁷ Em tradução livre: Para acompanhar esse texto, Calle escolhe reproduzir três vezes a mesma imagem de cadáver de gato; se a foto cumpre uma certa função [rôle] referencial, é certo que a repetição da mesma imagem por

três obriga o leitor a desqualificar toda possibilidade de ter de se haver com fotos reais dos três gatos – com uma relação indicial entre as imagens e o objeto gato, certamente, mas não entre as imagens e os três gatos que são Félix, Zoé, Nina.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

Além disso, há uma reinterpretação ilustrativa do fato narrado na medida em que, por mais que esse conjunto *faça ver*, de fato, três felinos mortos, é construída toda uma simbologia por trás dessa tríplice recorrência: simbologia da igualdade e da não-distinção corpórea frente ao falecimento; simbologia, ainda, das relações frustradas e da recorrência das perdas na vida da narradora (recorrências essas que se farão presentes ao longo de toda obra, em especial nas partes recém-adicionadas das edições mais novas). A fotografia, nesse contexto, ganha um caráter quase conceitual, em que, ao mesmo tempo em que dá visualidade e que expõe o que foi dito no texto, extrapola as literalidades e objetividades da escrita para lançá-la em um patamar simbólico, quase artístico: não se trata somente de mostrar o que foi dito, mas de insinuar, ao mesmo tempo, o que se interpreta a partir do visto e dos não-ditos.

Com isso em mente, ideia do *fazer ver*, embora seja o grupo mais reduzido de dípticos que atravessam o livro aqui em análise, permite uma leitura mais aguçada não só dessas relações intermediáticas, mas também das nuances conceituais que rondam esse território: permite, em outras

palavras, desvincular a ideia de ilustração do caráter decorativo, de embelezamento estético, também impregnado no imaginário social, que se espera desse conceito. Dizer isso não significa rejeitar por completo a dimensão estetizante que pode ter a fotografia no contexto literário, muito pelo contrário. Trata-se mais de uma sistematização conceitual que diferencia funções distintas de possibilidades de diálogos e aparições dessa mídia na obra de Calle.

Passemos, assim, a esse *fazer belo* que pode ter o visual em ***Des histoires vraies*** e, de modo geral, em outras obras de diálogo fotoliterário.

Fazer belo: a função estética

Ainda dentro do campo da fotografia como espelho do real, trazer a discussão para a questão do belo supõe definir o que se entende por estética. O termo será entendido como o domínio largo do pensamento filosófico que tenta entender o campo artístico como um todo, dentro do qual o Belo constitui apenas uma de suas possíveis manifestações, a partir de uma linha teórica pós-kantiana. Em outras palavras, não tomaremos estético como sinônimo de embelezamento, de beleza, associação recorrente sobretudo nas tradições



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

clássicas, em especial em Platão e Aristóteles.

Sendo assim, partir de uma linha teórica pós-kantiana é, igualmente, partir de uma proposta de leitura que convida o leitor-espectador a tomar parte na construção estética do objeto de fruição. É, em termos gerais, propor uma aproximação ao objeto artístico – nesse caso, à imagem fotográfica – em que se entende que a beleza (bem como as demais categorias estéticas) é construída, e não algo inerente ao objeto. É, finalmente, sair de um conceito essencialista da beleza para entendê-la enquanto práticas objetivas de crítica e de construção de juízo, sim, mas também enquanto experiências subjetivas. Tal linha de raciocínio torna-se ainda mais pulsante com a mídia fotográfica, uma vez que

não existe nenhum tipo de foto em que tal beleza não possa revelar-se presente; um instantâneo funcional despretenso pode ser tão interessante, em termos visuais, tão eloquente, tão belo quanto as mais aclamadas fotos de belas-artes. [...] a beleza passou a ser vista, graças aos fotógrafos, como existente em toda parte (SONTAG, 2021, loc. 61).

Dessa forma, definir a possibilidade de uma *função estética* para um conjunto específico de fotografias remonta mais à ideia de

um entendimento dessa mídia enquanto arte, enquanto *objeto estético* passível de ser apreciado, do que necessariamente de sua fruição sob a ótica do que seria – ou não – Belo. Remonta, em outros termos, ao emprego artístico da fotografia, em sua dimensão conceitual, moderna e plástica, e não meramente à sua aplicação enquanto *embelezamento* do texto escrito. Isso permite, nas palavras de Sontag, “liberar a fotografia, como arte, dos padrões opressivos da perfeição técnica; liberar a fotografia da beleza, também. Abre a possibilidade de um gosto global, em que nenhum tema (ou ausência de tema), nenhuma técnica (ou ausência de técnica) desqualifica a fotografia” (SONTAG, 2021, loc. 77).

Para tanto, vale lembrar, que, atualmente, a discussão acerca da possibilidade da fotografia ser ou não considerada arte já se encontra defasada. Desde o início do século XX, com as exposições de Alfred Stieglitz na Galeria 291 de Nova York e principalmente a partir da década de 60, quando a fotografia adentra com força nos museus e nas instituições canônicas de validação artística, tal debate já não faz mais sentido. A crítica ferrenha de Baudelaire a essa mídia no contexto de sua aparição; sua oposição, não mais frutífera, com



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

a pintura; a concepção de que a fotografia “se opõe à obra de arte, produto do trabalho, do gênio e do talento manual do artista” (DUBOIS, 2012, p. 27); a ideia de que a “a Fotografia pode ser, de fato, uma arte: quando seu noema [o *isso-foi*] é esquecido” (BARTHES, 2018, p. 97) ou, ainda, a oposição teórica entre objeto artístico e documento historiográfico mostra-se improdutivo, principalmente no século XXI, período em que as fronteiras entre arte, documento e prática cotidiana se dissolvem.

Nesse sentido, essa proposta artística da imagem aparece, ao retomarmos ao nosso objeto de análise, no díptico “A vista da minha vida”, em que há um trabalho visual consciente na presença da fotografia: as proporções, a iluminação, o enquadramento – que aparecem como uma tela de pintura –, a perspectiva e a distribuição harmônica contribuem para a função de *quadro* de que fala Nachtergaele (2000). Em outras palavras, a imagem parece assumir uma materialidade próxima à de telas, como se estivesse organizada segundo uma lógica pictórica tradicional, em que a fotografia revela-se quase como uma superfície

pintada, mais próxima do ateliê, por exemplo, do que do registro instantâneo ligado ao universo fotográfico. Não à toa, “A vista da minha vida” apresenta uma das poucas imagens coloridas do livro e parece transpor o literário para um nível outro, quase próximo à descrição pictórica – a *écfrase*, em sua nomenclatura teórica.

Na foto à esquerda do relato, vê-se justamente o que foi descrito pela narradora: uma janela, através da qual aparecem, perfeitamente iluminados, em primeiro plano seis touros, uma cegonha, grande parte de um salgueiro à esquerda e, ao fundo, a fileira de vegetação. Todo esse conjunto apresenta-se minuciosamente enquadrado na citada janela, cujos ângulos também aparecem cuidadosamente alinhados. Os animais aparecem em um jogo de luz e sombras, a partir de um contraste *chiaroscuro* perceptível. Além disso, a linguagem desse relato difere de grande parte dos presentes em *Des histoires vraies* por trazer uma descrição mais direta, sem grandes aproximações à vida emocional da protagonista.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

FIGURA 5



A vista da minha vida

A janela do meu quarto dá para um campo. Nesse campo, alguns touros. Seguindo os touros, alguns pica-bois. À esquerda, os galhos de um salgueiro-chorão. Ao longe, uma fila de freixos e tamargueiras. Algumas garças brancas, cegonhas de vez em quando... Nada demais, e contudo esse campo resplandece. Eu não saberia calcular quantas horas a fio passei olhando para ele através do mosquitoireiro. Esse campo, emoldurado pela janela, é a imagem que meu olhar deve ter fotografado mais vezes. A vista da minha vida.

91

A vista da minha vida
Fonte: *Histórias reais* (2025)

Cabe perceber, ainda, como Calle proporciona, com a imagem de “A vista da minha vida”, um apagamento do confronto entre as fotografias ditas documentais e as ditas artísticas. Seria facilmente

possível argumentar que se trata de uma imagem de arquivo, tirada pela artista, do que de fato é a vista de seu quarto e que funcionaria, desse modo, dentro da lógica documental, comprobatória – o que, portanto, não



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

é comprovado, nem tampouco comprovável.

De todo modo, *Des histoires vraies* conta, também, com alguns conjuntos fotoliterários que sugerem uma aplicação estética não no sentido visual, mas na dimensão filosófica inerente a essa mídia. São dípticos que, por sua vez, propõem

um debate acerca da filosofia interna da imagem fotográfica, dos problemas que ela suscita e, ainda, de suas especificidades formais. É o caso, por exemplo, de “Não vi nada – ninguém” que estabelece um diálogo com a dimensão *fantasmática*, para aqui retomar Barthes, da fotografia:

FIGURA 6



Não vi nada – ninguém

Foi em 1984. Uma desconhecida chamada Mâkhi me pediu por telefone para ir ao apartamento onde tinham morado duas irmãs que a haviam “adotado” e que morreram lá, com um intervalo de seis meses, aos 90 anos. Mâkhi herdara seus bens, mas fazia um ano que estava adiando a primeira visita a esse lugar assombrado pelas ruínas, pela morte e pelos fantasmas das duas.

Então, fui até lá por ela. Fotografei a casa abandonada para lhe dar as imagens do que ela receava ver. Pedi para ficar com um retrato das duas e também com algumas agendas.

Na agenda de 1980, em 25 de dezembro, estava escrito: “Não vi nada – ninguém”, e em 1981: “Natal – nada”.

Não vi nada – ninguém
Fonte: *Histórias reais* (2025)



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

Frente a tal díptico, uma interpretação primeira poderia residir no argumento de que seria a fotografia que a narradora pediu a essa desconhecida, o que funcionaria como uma comprovação factual do que foi narrado. No entanto, poucos são os elementos concretos que permitiriam tal raciocínio: o único ponto de conformidade entre ambas as mídias reside no fato de a narradora ter solicitado “o retrato delas” (provavelmente as duas irmãs que adotaram Mâkhi) e, aos olhos do leitor, ser apresentada uma imagem com duas pessoas. Há, porém, uma disparidade de gênero dos personagens de tal foto: parece se tratar muito mais de uma mulher e de um homem, principalmente quando se leva em consideração a fisionomia e as vestimentas, do que necessariamente de duas mulheres. Além disso, o pequeno detalhe que parece ser um caco de vidro na parte superior da imagem poderia aludir a um porta-retratos quebrado, em sintonia com o ambiente abandonado e caindo às ruínas que se descreve neste relato. No entanto, o que esse encontro entre texto e imagem parece sugerir, na verdade, é a dimensão espectral, já aludida pela narradora, do que fica, seja no

apartamento que visita, esse “lugar assombrado pelas ruínas, pela morte pelos fantasmas das duas” (CALLE, 2025, p. 35), seja própria filosofia da fotografia.

Convém adicionar, ainda, que, para nós, leitores, que não sabemos e possivelmente nunca saberemos a origem ou quem são as pessoas dessa foto, é justamente isso que ela representa: nada, ninguém. É possível afirmar, nesse sentido, que apesar de todas as tentativas de explicação, de entendimento que um terceiro possa fazer frente a uma imagem fotográfica que não possua uma indicação clara e precisa do que se trata, sua leitura será, também, uma sugestão, com uma certa parte de interpretação subjetiva e pessoal. Em outros termos, a imagem fotográfica, vista de forma isolada e sem contexto ou conhecimento prévio, não se representa *empiricamente* nada, não se mostra, *de forma concreta*, ninguém. Trata-se, no final das contas, de um problema inerente à própria filosofia da imagem, problema esse analisado justamente pela Estética.

De todo modo, mais especificamente em “Não vi nada – ninguém”, o que se vê e o que se lê, para além da impossibilidade de



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

decodificação completa inerente à estrutura fotográfica, reside, em grande parte, no embate com o espectro da morte, do espectro fantasmático que ronda tanto a imagem quanto o texto – outro aspecto primordial à filosofia da imagem. Vale dizer, ainda, que, no que concerne particularmente a *Des histoires vraies*, a temática da morte – como já se viu em outros dípticos, como “Os gatos” – é recorrente ao longo de toda a obra e apresenta-se como um dos eixos de leitura mais produtivos para sua análise. Curioso, mas coerente e compreensível com o encadeamento narrativo que o livro apresenta ao longo das diferentes publicações, é o fato de que esse eixo temático aparece com mais frequência, principalmente, em suas edições mais recentes. Parece que a narradora, ao longo desse *work in progress*, convive, cada vez mais, ao passar dos anos e das tiragens, com a questão da perda. Essa reaparição temática ao longo da obra, inclusive, é parte inerente do que chamaremos de *função literária*, próximo papel a ser analisado.

Fazer ler: a função literária

Será entendido, por função literária, dois conjuntos de

fotografias: aquelas que apontam para o sentido global da própria obra e trazem à tona temáticas recorrentes ao longo do livro e aquelas ligadas à construção ficcional para que apontam tais imagens – ou seja, aquelas que se associam ao fazer fictício e literário que percorre *Des histoires vraies*.

Em linhas gerais, o primeiro grupo retoma o que Bertho, em seu artigo “Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa” (2015), nomeia, para a pintura, de *função estrutural*, isto é, aquelas imagens que, com uma “função reflexiva”, revelam “de forma emblemática certos aspectos da história” (BERTHO, 2015, p. 115), em um tom quase “profético, pois, [...] anuncia” (BERTHO, 2015, p. 116), na medida em que prevêem o que acontecerá ao longo da trama. Trata-se, no caso de Calle, de um grupo de fotografias que opera como uma espécie de antecipação simbólica, como uma rede de sentidos e de eixos temáticos que se desvelam e que se revelam – para aqui permanecer no campo semântico do universo fotográfico – ao longo da leitura da obra. É precisamente o que acontece, por exemplo, em “A lâmina de barbear” e “O pescoço”.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

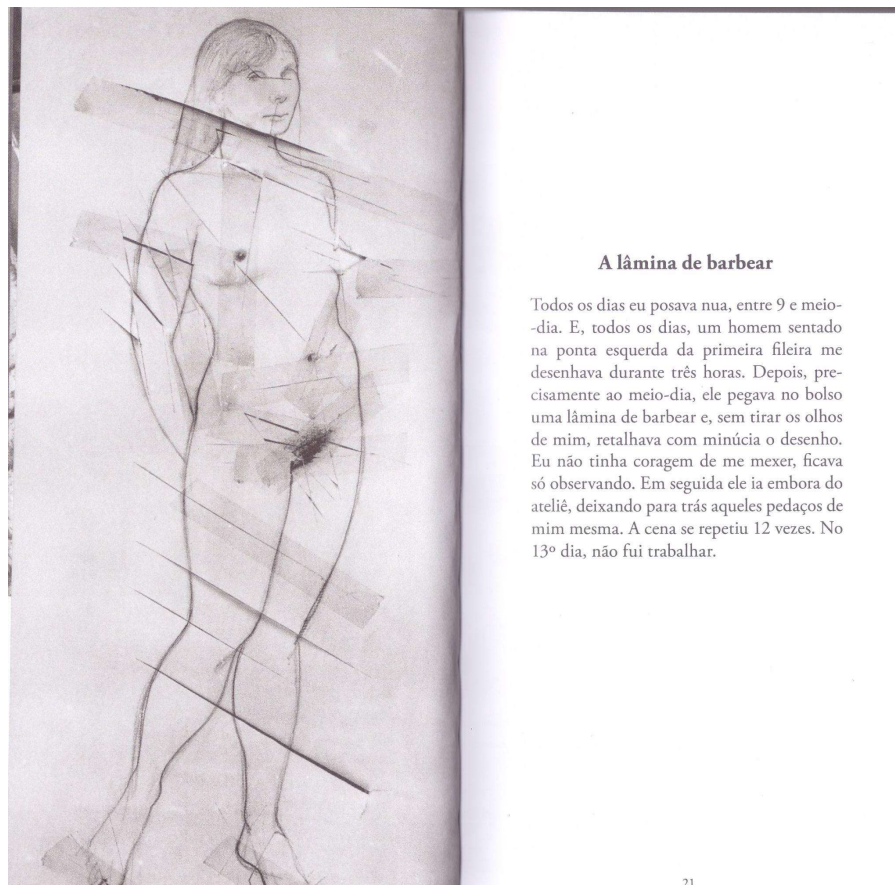
Nº 7

Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

FIGURA 7



A lâmina de barbear

Todos os dias eu posava nua, entre 9 e meio-dia. E, todos os dias, um homem sentado na ponta esquerda da primeira fileira me desenhava durante três horas. Depois, precisamente ao meio-dia, ele pegava no bolso uma lâmina de barbear e, sem tirar os olhos de mim, retalhava com minúcia o desenho. Eu não tinha coragem de me mexer, ficava só observando. Em seguida ele ia embora do ateliê, deixando para trás aqueles pedaços de mim mesma. A cena se repetiu 12 vezes. No 13º dia, não fui trabalhar.

21

A lâmina de barbear
Fonte: *Histórias reais* (2025)

Este díptico em específico encontra-se logo no início da obra: é o oitavo na sequência narrativa. Visto de forma isolada, poderia ser entendido pela lógica documental, principalmente ao dar visibilidade ao desenho ao qual alude a narradora no texto, comprovado tanto pela nudez quanto pelos traços de corte que rasgam a imagem. Os pedaços de fita adesiva colados ao desenho poderiam ajudar,

também, na construção da verossimilhança, do projeto em fazer o leitor crer no que é relatado. No entanto, é importante entendê-lo, também, no contexto de aparição em que se insere: situado logo após “O striptease” e “O salto agulha”, “A lâmina de barbear” entra em uma sequência de relatos tanto sobre o ato de despir – seja na infância da narradora, seja já em sua vida adulta



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

Ano III

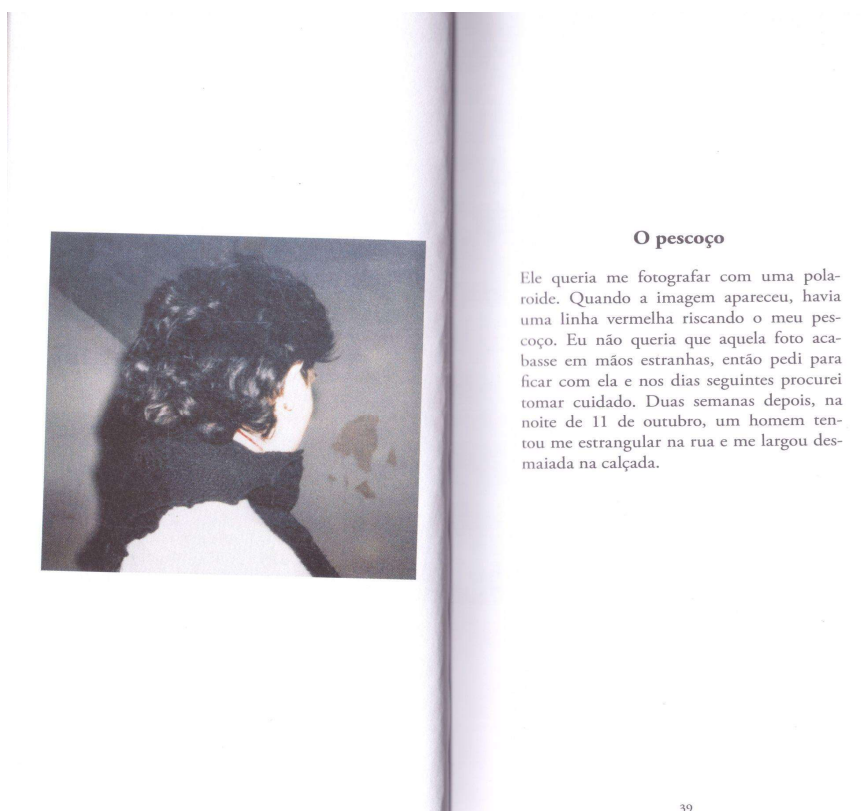
julho/2026

ISSN 3085-7309

como *stripper* ou como modelo vivo – quanto sobre a violência: a física provocada pela sua antiga colega de trabalho e, posteriormente, a simbólica e metafórica que esse

homem produz. Tal encadeamento narrativo torna-se ainda mais pulsante, quando, 18 páginas depois, o leitor depara-se com “O pescoço”:

FIGURA 8



O pescoço

Fonte: *Histórias reais* (2025)

As imagens que se apresentam juntamente aos textos “A lâmina de barbear” e “O pescoço” não se limitam, como se vê, puramente à função ilustrativa, à função estética ou à função documental (embora possam,

em alguma medida, conter também essas dimensões), mas operam como elementos visuais que antecipam, de forma simbólica e significativa, o conteúdo narrativo. Especificamente no segundo caso, “O pescoço”, como



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

bem aponta Antônia Oliveira, em sua dissertação “Ficcionar Histórias Reais: autobiografia, imagem e palavra na obra de Sophie Calle” (2019) essa “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?” (OLIVEIRA, 2019, p. 96).

Assim, se “A lâmina de barbear” parece antecipar, no plano visual, aquilo que mais tarde se concretizará – a aparição, no corpo fotografado da narradora, dos cortes antes visíveis apenas no desenho –, “O pescoço” o faz no plano narrativo, pela sequência de acontecimentos relatados, isto é, realiza, no nível do discurso, o que antes se insinuava somente pela imagem. Em outras palavras, essa espécie de estrutura premonitória aparece, desse modo, mais intensamente no último exemplo, em que um pequeno detalhe inesperado da foto que prediz o que, nas palavras da narradora, viria a acontecer duas semanas depois. A fotografia, dessa forma, parece antecipar, prever e, ainda, provocar a narrativa: ela não está a seu serviço ou é a ela submetida enquanto mera ilustração ou

comprovação factual, mas participa ativamente de sua construção discursiva. Parece, assim, haver um deslocamento provocado justamente pela imagem: do rascunho (a gravura feita pelo homem) à fotografia e, finalmente, à narrativa.

Além da função literária ligada ao anúncio quase profético do que acontece ao longo de *Des histoires vraies*, há outra dimensão desse papel que pode ocupar a fotografia: à ligada ao *fazer* literário e à dimensão ficcional que se instaura nesse fazer. De um ponto de vista teórico, trata-se de uma proposta que se conecta tanto ao segundo período histórico de análise dessa mídia comentado por Dubois – *a fotografia como transformação do real* – quanto à lógica defendida por Boris Kossoy, em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (2020) de que a fotografia possuiria, *grosso modo*, uma outra mobilização do real – a chamada, pelo autor, de *segunda realidade*, diferente da empírica e tangível. Mais especificamente no que se liga à argumentação de Dubois, esse segundo momento de entendimento acerca da fotografia *como transformação do real*, que começa nos princípios do século XX,

manifestou uma reação contra esse ilusionismo do espelho fotográfico.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

O princípio de realidade foi então designado como pura “impressão”, um simples “efeito”. Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim também, culturalmente codificada (DUBOIS, 2012, p. 26).

Em outras palavras, trata-se de um raciocínio que se coloca “contra o discurso da mimese e da transparência, e sublinha[m] que a foto é eminentemente codificada (sob todos os pontos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc)” (DUBOIS, 2012, p. 37). Não há, portanto, a ideia de objetivismo fotográfico, tal qual se proclamava nas tendências majoritárias do século XIX: essa virada epistemológica propõe que, por mais fiel que uma fotografia possa se proclamar, sempre haverá, no ato fotográfico, um conjunto de escolhas e de discursos que a atravessam. De forma resumida, Dubois explica que essa

segunda atitude consiste em denunciar essa faculdade da imagem de se fazer cópia exata do real. Qualquer imagem é analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural,

ideológica e perceptualmente codificada. Segundo essa concepção, a imagem não pode representar o real empírico (cuja existência é, aliás, recolocada em questão pelo pressuposto sustentado por tal concepção: não haveria realidade fora dos discursos que falam dela), mas apenas uma espécie de realidade interna transcendente. A foto é aqui um conjunto de códigos, um *símbolo* nos termos peircianos (DUBOIS, 2012, p. 53, grifos do autor).

Tal ideia de *realidade interna* mencionada pelo autor – que, em momento anterior de *O ato fotográfico*, havia nomeado como “*verdade interior*” (DUBOIS, 2012, p. 37, grifos do autor) – aproxima-se à de *segunda* realidade de Kossoy, aquela que se apresenta como “a realidade do *assunto representado*, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica” (KOSSOY, 2020, p. 37). Em linhas gerais, haveria um “processo de *criação/construção de realidades* que a fotografia proporciona” (KOSSOY, 2020, p. 24, grifos do autor), haveria uma quebra da ilusão que, por meio da fotografia, o espectador teria acesso imediato e direto ao que está ali representado. Por mais que o argumento do autor envolva, principalmente, o uso historiográfico e documental da fotografia, seu raciocínio é necessário,



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

aqui, para distinguir o *fazer crer* do *fazer ler*. Resumidamente,

A fotografia tem uma *realidade própria* que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma *segunda realidade*, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e do espaço representado (KOSSOY, 2020, p. 24, grifos do autor).

Nesse sentido, haveria uma distinção entre a *primeira realidade* – “o próprio passado [...] é a realidade do assunto em si, *na dimensão da vida passada*; diz respeito à *história particular do assunto* independentemente da representação [...] São estes fatos fotográficos diretamente conectados ao real” (KOSSOY, 2020, p. 37, grifos do autor) – e a *segunda realidade*, “a realidade fotográfica do documento, referência sempre presente de um passado inacessível” (KOSSOY, 2020, p. 38). É importante ter em mente, ainda, que não funcionam como momentos distintos que nunca se cruzam: “A imagem fotográfica é, por um único momento, parte da *primeira realidade*: o instante de curtíssima

duração em que se dá o ato do registro; o instante, pois, em que é gerada. [...] Findo o ato, a imagem obtida já se integra numa outra realidade, a *segunda realidade*” (KOSSOY, 2020, p. 37, grifos do autor).

Vale dizer, porém, que não concordaremos, aqui, com a integralidade das propostas levantadas por Kossoy, em especial por levar demasiadamente em consideração a *intencionalidade* do fotógrafo e por relativizar, de modo extenso, as diferentes aparições da fotografia (isto é, de não considerar as especificidades e as distinções entre as fotografias documentais, as fotografias de arquivo, as fotografias artísticas ou as fotografias de família, por exemplo). No entanto, trazer tais teorizações para a análise das imagens de *Des histoires vraies* mostra-se produtivo pela diferenciação que se constrói entre a realidade sensível e a realidade contida na mídia analisada. Afinal, não se trata de uma oposição ferrenha entre real e fictício, entre verdadeiro e falso, mas de uma compreensão de que há um deslocamento das noções de realidade implicadas em cada uma dessas instâncias.

Falar em ficcional, desse modo, não implica em mentira ou em falsidade, mas em uma outra



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

instância da ideia de *verdade*. Nas palavras de Kossoy, “a fotografia implica uma transposição de realidades: é a transposição da realidade visual do *assunto selecionado*, no contexto da vida (*primeira realidade*), para a realidade da representação” (KOSSOY, 2020, p. 38, grifos do autor). Com isso em mente, entender a lógica discursiva, de montagem, de escolhas e de codificações que atravessam as fotografias é entender, finalmente, que se trata de um *outro tipo* de realidade, construído a partir dos preceitos internos dessa mídia.

Frente a todo esse aparato teórico, será possível compreender, portanto, o segundo movimento da *função literária* aqui levantado. Para além do que diz respeito ao papel estrutural das imagens dentro da obra que funciona a partir dos argumentos Bertho, sugerimos, ainda, entender a

função literária em seu aspecto mais de *construção* de uma *realidade ficcional*. Nessa dimensão específica do *fazer ler*, então, a fotografia é vista não como cópia do real, mas como transposição, como interpretação e como construção de uma *segunda realidade*: a imagem, dessa forma, não é transparente nem objetiva, mas codificada, portadora de uma verdade interna.

Tal jogo dialético entre as diferentes realidades mobilizadas tanto pela fotografia quanto pela dimensão literária e ficcional que atravessa *Des histoires vraies* aparece com força no díptico “O falso casamento”. Esse exemplo traz à tona outras temáticas estruturantes e repetidas ao longo da obra, em especial o desejo nunca realizado da narradora, até então, de usar um vestido de noiva e, ainda, a série de casamentos frustrados:



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

FIGURA 9



VII O falso casamento

Nossa união improvisada, à beira da estrada que atravessa Las Vegas, não me deixou realizar o sonho inconfessável que compartilho com tantas mulheres: usar, um dia, um vestido de noiva. Por isso, decidi convidar a família

62

e alguns amigos, no sábado 20 de junho de 1992, para uma foto de casamento nos degraus de uma igreja de bairro em Malakoff. Depois da foto, houve uma falsa cerimônia civil, realizada por um juiz de verdade, e um banquete. Não faltou nada: arroz, confete, véu branco... Coroei com um falso casamento a história mais verdadeira da minha vida.

63

O falso casamento
Fonte: *Histórias reais* (2025)

No que concerne ao aspecto premonitório levantado por Bertho e que, aqui, é integrante da função literária, é importante atentar-se à disposição que a fotografia ocupa na página para apreendê-lo. Tal qual

apontado por Catherine Roy em seu artigo “Phototextuality in Sophie Calle’s *Des histoires vraies*” (2017), “*Le faux mariage is printed in the middle of the image so that the couple is already separated, as if anticipating*



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

the divorce that Calle describes in the paragraph below the photograph” (ROY, 2017, p. 187)⁸. Em outras palavras, a separação imposta pela paginação, antecipa simbolicamente a falência da união – já aludida, importante lembrar, em dípticos anteriores a esse – e funciona, assim, como um indício estético da ruína afetiva que perpassa grande parte das histórias contadas por Calle.

Nesse díptico, cuja diagramação na horizontal é essencial, vê-se, num primeiro momento, o que parece ser uma fotografia típica de um casamento tradicional: há um grande grupo de pessoas reunido em uma escadaria, todos sorridentes, ao redor de uma noiva, no centro, mas precisamente separada de seu marido pela paginação do livro. Aqui, para os leitores-espectadores atentos, é possível rememorar o rosto dessa mulher: é a fisionomia que se repete ao longo de *Des histoires vraies*, vinculado ao de Calle, de forma direta, para quem já o conheça de antemão, ou indireta, a partir das associações feitas ao longo da leitura. De todo modo, o que se vê na imagem é contradito pelo texto que vem logo abaixo: nele, a narradora assume o

caráter de encenação dessa fotografia ao afirmar que *coroava com um falso casamento a história mais verdadeira da sua vida*. Não à toa, a imagem vem em um posicionamento acima do texto: guia-se, assim, o olhar do leitor primeiramente à fotografia, criando-se a ilusão de que se trata de uma reprodução documental de um matrimônio corriqueiro, para, em seguida, contradizê-lo, nessa dimensão *falsa* – que, nas palavras da própria narradora, acaba por ser “a história mais verdadeira” (CALLE, 2025, p. 63).

Essa última frase mostra-se central para a análise aqui proposta justamente por trazer à tona o caráter reconhecido, assumido e sustentado por esse *eu* de uma construção narrativa falseada, mas, concomitantemente, verdadeira. Tal estratégia discursiva, operada entre os regimes de verdade e de ficção, é a mais estruturante de todas no decorrer de *Des histoires vraies: verdadeiras* – ou *reais* – essas histórias são por jogarem com uma outra noção de realidade – a realidade intrínseca da fotografia (para, novamente, retomar Kossoy) e, ainda, a realidade ficcional, diferente da

⁸ Em tradução livre: *Le faux mariage* está impresso no meio da imagem, de modo que o casal já está separado, como se antecipasse o

divórcio que Calle descreve no parágrafo abaixo da fotografia.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

materialidade física do real, sim, mas nem por isso puramente falaciosa. Como já dito anteriormente, o conceito de ficção não implica uma oposição ferrenha ao real, nem tampouco é sinônimo de mentira, mas joga com a fabulação, com a invenção, com a criação de outras realidades.

É justamente esse deslocamento da noção de realidade que Dubois aponta como um dos pontos estruturantes da concepção da fotografia enquanto *transformação do real* – ou, em suas palavras, como esses “discursos de desconstrução dos códigos da imagem fotográfica [...] deslocaram, de modo notável, a questão do realismo” (DUBOIS, 2012, p. 42). Para o autor, teria ocorrido um

deslocamento desse poder de verdade, de sua ancoragem na realidade rumo a uma ancoragem na própria mensagem: pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da *verdade interior* (não empírica). *É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira* e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade (DUBOIS, 2012, p. 43, grifos do autor).

Como se vê, haveria uma sobreposição ficcional, e, ainda, literária no universo fotográfico. Esse

argumento revela-se, portanto, coerente à proposta tanto de Kossoy acerca da *verdade interior* das imagens quanto à aqui proposta de que a fotografia, no contexto analisado de Calle (e, por que não, em obras de discurso fotoliterário), funcionaria como uma instância de mediação e de deslocamento do real.

Nesse sentido, vale pensar como a fotografia, ainda segundo Dubois, funciona, finalmente, não como *espelho* ou *transformação* do real, mas como *traço de um real* (DUBOIS, 2012, p. 26): real esse concomitantemente fotográfico e ficcional. Tal lógica, porém, enquadra-se mais na conceituação que faremos, a seguir, acerca da *função autoficcional* das imagens. Dito isso, passemos, finalmente, à última das funções levantadas por este artigo.

Fazer-se personagem: a função autoficcional

O que se entenderá, aqui, por autoficção, vai além dos preceitos cunhados por Philippe Lejeune em *Le pacte autobiographique* (1975) acerca da autobiografia, ou, mais tardiamente, por Serge Doubrovsky em seu romance *Fils* (1977). A perspectiva crítica seguida no presente artigo enquadra-se nas teorizações de Anna Faedrich em seu



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

livro **Teorias da autoficção** (2002), em especial quando propõe que, contrariamente à autobiografia, em que o percurso de escrita é da vida para o texto, a autoficção possui um movimento contrário, do texto para a vida. O que há, nessa proposta, é “um escritor que ficcionaliza de forma deliberada fragmentos de sua vida em uma narrativa para ser lida como romance”, em um jogo de pactos de leituras que se constrói “em busca da forma, do modo como o texto faz sentido, seus símbolos e suas metáforas” (FAEDRICH, 2022, p. 67). Nesse sentido, percebe-se uma preocupação estética e estilística envolvida no processo de narrar-se, em que a forma ganha tanta relevância quanto o conteúdo e, ainda, quanto o – suposto – vivido.

O que se pretende propor, então, como *função autoficcional*, leva em consideração essas misturas intencionais entre fato e ficção da fotografia, entendida, agora, em referência a Dubois, como traço de *um* real – real esse tomado em sua dimensão de realidade intrínseca à fotografia e ao relato literário. Nas palavras do teórico, “em virtude desse mesmo princípio, a foto também é levada a funcionar como testemunho: *atesta* a existência (mas não o sentido) de uma realidade” (DUBOIS, 2012, p.

52, grifos do autor), ou seja, não se nega a materialidade do que se representa – ou, para retomar Barthes, a presença real de um ser (ou de um objeto) frente à objetiva fotográfica –, mas, sim, a ideia mimética, de espelho e de essencialidade factual daquilo que se observa na fotografia. Trata-se, portanto, “de uma abordagem teórica do realismo fotográfico que ultrapassa o obstáculo epistemológico que é a questão da mimese” (DUBOIS, 2012, p. 50). Novamente, não se nega a noção de realidade fotográfica, mas desloca-a para o seu próprio campo – a *segunda realidade*, como propõe Kossoy. Afinal,

Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste *apesar de tudo* na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para sua elaboração [...] por meio do qual se remete inevitavelmente a imagem a seu referente. Deve-se, portanto, prosseguir a análise, ir além da simples denúncia do ‘efeito de real’: deve-se interrogar segundo outros termos da ontologia da imagem fotográfica (DUBOIS, 2012, p. 26, grifos do autor).



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

Com isso em mente, o argumento central de Dubois leva em consideração o aspecto indicial desse tipo de imagem, o que “implica [...] que a relação que os signos indiciais mantêm com seu objeto referencial seja sempre marcada por um princípio quádruplo, de *conexão física*, de *singularidade*, de *designação* e de *atestação*” (DUBOIS, 2012, p.51). Dito de outra forma, é a aproximação ao referente – essa *conexão física* – que permite traçar uma continuidade entre o objeto referencial representante e o objeto referencial representado.

É a partir dessa linha de raciocínio que, para *Des histoires vraies*, sustenta-se que, em todas as fotografias que colocam em cena a representação de um corpo – vale lembrar, o corpo da própria Sophie Calle –, há uma forte dimensão autoficcional envolvida. A contiguidade física com o referente permite que uma associação direta e essencial para o pacto autoficcional seja feita pelo leitor-espectador de que $A = N = P$ (ou seja, de que autor, narrador e personagem são homônimos). Criam-se, dessa maneira, dípticos atravessados por contratos de leitura em que princípios de veracidade e de identidade aproximam o universo ficcional do

concreto, do verídico, do factual (LEJEUNE, 1974, p. 28).

Nesses casos, a relação entre imagem e texto é central na construção de sentido, na construção literária e, ainda, na construção de uma personagem Calle. Afinal, tais fotografias, embora tragam a presença direta do corpo da artista – isto é, jogam com a *contiguidade com o referente* levantada por Dubois – não o fazem no intuito de ilustrar, de estetizar, de documentar ou de antecipar o relato: há, nesse conjunto, uma encenação, uma *mise-en-scène* clara da imagem. Essa lógica performática é primordial para a estrutura própria à autoficção defendido por Faedrich e, aqui, tomada como base, de que o movimento é da obra para a vida, e não da vida para obra, de que há uma preocupação estética para poder apresentar o que será tomado enquanto – suposto – vivido.

A título de exemplo, detenhamo-nos “O porco”, cuja, a encenação é evidente: a fotografia, dividida em duas partes, apresenta primeiramente Calle, com um nariz de porco, que sorri de forma controlada – e, pode-se sugerir, até irônica – e, em segunda instância, duas mãos que seguram um garfo e uma faca:



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

FIGURA 10



O porco

Esta é uma história disparatada. Eu tinha 30 anos. Um homem entrou em contato comigo para dizer que tínhamos projetos parecidos. Sempre fico com medo de deixar escapar alguma coisa, por isso aceitei encontrá-lo. Seu trabalho consistia em pedir a desconhecidas na rua que fossem para a cama com ele. No meu caso, eu não tinha justamente convidado estranhos para a minha cama a fim de fotografá-los? Ele me chamou para ir a um churrasco em Neuilly. Durante toda a noite banquei a empregada. Assei as salsichas, servi, tirei a mesa. Se ficasse ocupada, o tempo passaria mais rápido. Tarde da noite, ele me deixou na porta de casa, se inclinou na minha direção e buscou meus lábios. Eu o empurrei e disse: “Por que você acha que vou querer te beijar?”. Ele respondeu: “Não importa, você come que nem um porco!”. Já se passaram muitos anos, mas desde então essa frase sempre volta para me atormentar. Esqueci tudo desse sujeito, mas ele continua sentado à minha mesa.

31

O porco

Fonte: **Histórias reais** (2025)

Não se trata, como pode ser visto, de um instantâneo espontâneo: ao contrário, é uma composição consciente, quase até teatralizada. Essa teatralização – marcada principalmente pela presença do nariz

de porco, isto é, de uma espécie de máscara – traz à tona o procedimento de *mise en scène* típico da artista e, igualmente, da narradora. Há, nesse exemplo, a representação de Calle, pessoa-física que encena e incorpora,



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

de forma literal, o insulto proferido pelo homem do relato, de tal modo a tornar-se personagem do próprio texto, e, ainda, representação e encenação de si mesma. Até mesmo no âmbito textual é possível perceber tal teatralidade, em especial por passagens como “banquei a empregada”, “ele buscou meus lábios”, “eu o empurrei” (Calle, 2025, p. 31) que aparecem quase como didascálias.

Nessa linha de raciocínio, Oliveira propõe que

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 [...] Uma fotografia assumidamente montada se soma ao relato verbal (OLIVEIRA, 2019, p. 43-44).

É possível sugerir, desse modo, que, embora a imagem remeta a um corpo real (o da artista), ou seja, já apareça como um *traço indicial*, trata-se materialmente de uma encenação, de uma interpretação simbólica, de um construir-se *a partir do* e *com o* narrado. Não se trata, como levanta Oliveira, de um movimento biográfico, mas, sim, de um movimento típico do

universo autoficcional: como meticulosamente propõe Faedrich, é um movimento é do texto para a vida (simbolizada, aqui, pela imagem fotográfica da própria Calle), onde o real é outro – é *um* real, para permanecer no campo semântico de Dubois –, onde o real é manipulado, narrativizado e ficcionalizado e onde, finalmente, o referente torna-se não mais ancoragem empírica, mas, sim, personagem.

No entanto, não apenas esses pontos ajudam a construir a função autoficcional aqui proposta. Ao longo de *Des histoires vraies*, há um conjunto de dípticos que não trazem diretamente à tona o corpo da autora-personagem-narradora e, ainda, que levam o leitor-espectador a se perguntar o porquê da presença de determinada foto juntamente ao texto, em especial por não apresentar uma relação explícita com o que foi relatado. É o que ocorre, por exemplo, em “Para Victor Hasselblad”: nesse díptico em específico, há a fotografia de um grande cartaz, em primeiro plano, em que se vê uma imagem em preto e branco de um perfil, possível de ser associado, novamente, ao de Calle, acompanhada da frase, em um fundo vermelho, “*et vous, à quand votre plus beau moment?*” (CALLE,



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

2025, p. 86).⁹ Ao fundo, Paris surge com o obelisco da Praça da Concórdia e a Torre Eiffel.

Nesse caso, a análise deve passar, também, pelos inter e paratextos: primeiro, cabe ao leitor associar o título (uma dedicatória ao fotógrafo sueco, responsável pela invenção da Hasselblad, um aparelho fotográfico de médio porte popular no século XX) à pergunta que vem escrita sobre o cartaz que mostra uma mulher, provavelmente Sophie Calle. Ao indagar-nos qual foi nosso *mais belo momento*, a narradora expõe, sutilmente, o seu: embora não tenha tido filhos – traço passível de ser comprovado, diga-se de passagem, pela biografia da artista –, ela carrega sua descendência justamente na fotografia, na (auto)exposição. Em um segundo momento, volta-se ao relato para apreender que, por mais que o casal encontrado pela narradora tenha *certos direitos* de passagem, é ela

quem paira pelas ruas parisienses, à frente mesmo de dois de seus maiores ícones (a Torre Eiffel e a Praça da Concórdia).

Nesse sentido, “Para Victor Hasselblad” joga com a dimensão autoficcional pelas associações diretas possíveis de serem feitas à vida de Calle, sim, mas, sobretudo, pelo questionamento acerca dessas associações. Em outros termos, nesse exemplo, por mais ligada ao referente extratextual que a fotografia se proponha, há uma comprovação biográfica que sempre escapa, que nunca é atingida, que é incerta, precisamente por ser somente sugestionada. Há, nessas sugestões, uma mistura entre realidade e ficção, entre autor e narrador primordiais à tendência autoficcional da literatura contemporânea. Tais misturas, vale lembrar, são estabelecidas em um movimento que parte precisamente da obra – em sua narração e de sua visualidade – em direção ao vivido.

⁹ Em tradução livre: e você? Quando foi o seu

mais belo momento?



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem

Nº 7

Ano III

julho/2026

ISSN 3085-7309

FIGURA 11



Para Victor Hasselblad

Eu nunca quis ter filhos. Imagine que estou num dia triste, apreensiva com o anoitecer, me sinto sozinha. Passo por um casal. O homem abraça a mulher pela cintura, ela empurra um carrinho de bebê. Com o olhar, eles me obrigam a ceder a passagem: ter um descendente garante certos direitos. Eles contemplam o bebê em êxtase. E eu solto um suspiro: “Coitadinhos...”. Sei que não faz sentido. Mas já me sinto melhor.

87

Para Victor Hasselblad
Fonte: *Histórias reais* (2025)

Vê-se, portanto, que a função autoficcional não se limita aos momentos em que Sophie Calle aparece visualmente diante da objetiva, tampouco às situações em que texto e fotografia remetem de

maneira explícita à sua biografia. Mais do que isso, ela diz respeito ao modo como o conjunto dos dípticos contribui para a fabricação de uma personagem homônima à autora, à narradora e à protagonista dos



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

relatos. Nesse movimento, vê-se, igualmente, como a imagem fotográfica participa ativamente da construção narrativa que se organiza no interior da própria obra, em especial no que concerne a essa personagem que se relata e que se faz fotografar. Vê-se, por fim, como a fotografia, nesse exemplo de obra fotoliterária, consegue participar, de modo estruturante, em uma dimensão singular do universo tanto artístico quanto literário: a dimensão da invenção.

Considerações finais

Este artigo, ao tomar *Des histoires vraies*, de Sophie Calle, como objeto de análise, partiu de uma indagação primeira, sobre quais seriam – ou, melhor, sobre quais *poderiam* ser – os papéis da fotografia em obras fotoliterárias em que a fotografia encontra-se materialmente presente. Partiu, em outros termos, de uma tentativa de se querer entender os *porquês* da presença imagética nesse livro – de querer entender, em suma, como o visual poderia transformar e ajudar a construir o verbal.

Para avançar nesse questionamento, foi necessário elencar quais seriam as possíveis funções da fotografia no decorrer da

obra para conseguir elaborar, com força crítica e teórica, o *modus operandi* a partir do qual a artista-escritora propõe esse diálogo. Essas funções surgiram, então, principalmente da leitura de **O ato fotográfico**, de Philippe Dubois, e do entendimento de que os papéis da fotografia apontados por este artigo – que chamamos de *função documental*, *função ilustrativa*, *função estética*, *função literária* e *função autoficcional* – relacionam-se com as diferentes tradições críticas e históricas de compreensão da imagem fotográfica levantadas sobretudo por este autor.

Nossa categorização sugeriu que as imagens com funções documentais, ilustrativas e estéticas atuam a partir da relação mimética que estabelecem com real sensível, em consonância com o que Dubois chamara de *espelho do real*. Já as correspondentes à denominada função literária propõem uma estrutura outra, mais ligada à *transformação do real*, isto é, partem do discurso do código e da desconstrução, da impossibilidade de representação fidedigna da materialidade, para funcionarem segundo os preceitos de símbolo, nos termos peircianos. Por fim, há, nas fotografias de cunho autoficcional, o entendimento dessa mídia como traço de *um real*, real este construído



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

dentro – e a partir do – dispositivo fotográfico e que se distancia d'O real. Tal entendimento veio, igualmente, a partir de teorias propostas por Roland Barthes (2018) e Boris Kossoy (2020).

Vale, ainda, ressaltar que, ao propor categorias das funções da fotografia, este artigo ofereceu uma espécie de ferramenta metodológica para o estudo das relações entre texto e imagem no campo da fotoliteratura. Mais do que uma série de nomenclaturas ou de uma reorganização conceitual, tal separação permite compreender, de modo sistemático, aplicável e, ainda, replicável, as maneiras como a mídia fotográfica pode operar em obras fotoliterárias não apenas como imagem complementar, mas como operador de construção narrativa e literária. Trata-se, pode-se dizer, de uma contribuição que ultrapassa o objeto aqui analisado e que se mostra passível de ser empregada no estudo de outros artistas, de outros escritores e de outras obras que mobilizam a imagem fotográfica em suas construções narrativas.

Em última instância, a análise de *Des histoires vraies* permitiu reforçar que a fotografia não ocupa, nem na obra de Sophie Calle, nem em demais pertencentes ao território fotoliterário, uma posição secundária em relação ao texto. Longe de constituir um simples complemento visual dos relatos, ela participa ativamente da produção de sentidos e da organização narrativa que emerge ao longo dos dípticos foto-textuais. Ao assumir funções múltiplas e frequentemente sobrepostas, a imagem fotográfica revela-se, a seu modo, enquanto um elemento fundamental para a compreensão da obra: afinal, no campo da fotoliteratura, ler uma narrativa significa também apreender as imagens que a atravessam e a estruturam. Apreender, em outros termos, nessa impossibilidade de separar completamente o visual do verbal, a potência crítica e fundamentalmente criadora e criativa das relações entre fotografia e literatura.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARBEX, Márcia. *Poética do intervalo no livro de diálogo fotoliterário*. In: ARBEX, Márcia, VIEIRA, Miriam, DINIZ, Thaïs. (Org.). **Escrita, Som, Imagem: perspectivas contemporâneas**. 1ed. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2019, v. , p. 173-189.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Guimarães. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BERTHO, Sophie. Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa. Tradução de Márcia Arbex e Izabela Baptista do Lago. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 109–124, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/30085/23687>>.
- Acesso em: 26 maio. 2025.
- CALLE, Sophie. **Des histoires vraies**. Arles: Actes Sud, 2017.
- CALLE, Sophie. **Histórias Reais**. Tradução de Marília Garcia. Belo Horizonte: Relicário, 2025.
- DOUBROVSKY, Serge. **Fils: roman**. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. 14 ed. Campinas: Papirus, 2012.
- EDWARDS, Paul. **Soleil noir: Photographie & littérature des origines au surréalisme**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- FAEDRICH, Anna. **Teorias da autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.
- HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Tradução de Márcia Arbex e Fernando Sabino. In: ARBEX, Márcia. (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre escrita e imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MONTIER, Jean-Pierre. **Da Fotoliteratura**. Tradução de Márcia Arbex e Pedro Gomes D. Brito. Belo Horizonte: Relicário, 2025.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

NACHTERGAEL, Magali. **Vérité et fiction chez Sophie Calle**. 2000. Disponível em:

<[https://hal.science/hal-00558866/file/Verite et fiction chez Sophie Calle.pdf](https://hal.science/hal-00558866/file/Verite_et_fiction_chez_Sophie_Calle.pdf)> Acesso em: 5 ago. 2023.

OLIVEIRA, Antônia Marília dos Santos. **Ficcionar Histórias Reais: autobiografia, imagem e palavra na obra de Sophie Calle**. Orientadora: Gabriela Frota Reinaldo. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

PERRON, Laurence. *Récupération et détournements des codes référentiels par l'image photographique chez Sophie Calle*. **L'Atelier** 11.1, 2009, p. 67-84. Disponível em:

<<https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/545/787>>. Acesso em: 13 maio 2025.

ROY, Catherine. Phototextuality in Sophie Calle's Des histoires vraies. In: **Life and Narrative**. Nova York: Oxford University Press, 2017, p. 179-194.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. Edição digital. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ⁱ Doutoranda em Estudos Literários na linha de pesquisa Literatura, Outras Artes pelo Programa de Pós Graduação em Estudos Literários: Pós-Lit da Faculdade de Letras da UFMG e Mestre pela mesma instituição.