



philia
FILOSOFIA, LITERATURA & ARTE

> Volume 2, Número 2

Novembro de 2020

ISSN 2596-0911





> UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL | UFRGS
Avenida Paulo Gama, 110.
Bairro Farroupilha, Porto Alegre, RS.
CEP 90040-060

Reitor

Carlos André Bulhões Mendes

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Alfredo Carlos Storck

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras

Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

> REVISTA PHILIA | FILOSOFIA, LITERATURA & ARTE

Volume 2, Número 2

ISSN 2596-0911

Periodicidade Semestral

Editores Seniores

Kathrin Holtermayr Rosenfield

Alexandre Santos

Editor | Filosofia

Guilherme Mautone

Editores | Literatura

Davi Alexandre Tomm

Lauro Iglesias Quadrado

Editora | Artes

Paula Trusz

Coordenadora Editorial

Patrícia Cristine Hoff

Assistentes Editoriais | Filosofia

Liana Schedler

André Luís de Souza Lima

Assistentes Editoriais | Literatura

Deborah Mondadori Simionato

Lucas Cyrino

Assistentes Editoriais | Arte

Gabriela Traple Wiczorek

Conselho Editorial

Aaron Shaheen, *The University of Tennessee at Chattanooga*, EUA

Antônio Eduardo Soares Laranjeira, *UFBA*

Carla Milani Damião, *UFG*

Daniela Queiroz Campos, *UFSC*

Glória Ferreira, *UF RJ*

Eduardo Ferreira Veras, *UFRGS*

Hans Ulrich Gumbrecht, *Stanford University*, EUA

Jed Rasula, *University of Georgia*, EUA

John Hamilton, *Harvard University*, EUA

Jônadas Techio, *UFRGS*

Laurence Hemming, *Lancaster University*, UK

Márcio Orlando Seligmann-Silva, *Unicamp*

Marilice Villerooy Corona, *UFRGS*

Neil Hertz, *Johns Hopkins University*, EUA

Pedro Mandagará, *UnB*

Rafael Lopes Azize, *UFB*

Simone Homem de Mello, *Casa Guilherme de Almeida*, São Paulo

Tadeu Capistrano, *UFRJ*

Ted Nannicelli, *University of Queensland*, AU

Virgínia de Araújo Figueiredo, *UFMG*

Projeto Gráfico & Diagramação

Guilherme Mautone

Imagem da Capa

Ana Paula da Cunha, *Auto-operação*, 2020

Revisão

Adriana Viegas Caterina, Cláudia Fernanda Pavan,

Denise de Quintana Estacio, Fernanda Nunes

Menegotto, Francelle Machado Viegas, Helen

Ribeiro Nunes, Joanne de Bittencourt Fraga, Sara

Luiza Hoff

Contato

revistaphilia@ufrgs.br

Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRGS:

<https://www.ufrgs.br/filosofia/>

Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS:

<https://www.ufrgs.br/ppgletras/>

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS:

<https://www.ufrgs.br/ppgav/>

> Sumário

> Table of Contents

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS

> por Editores Seniores & Editores de Área x

DOSSIÊ TEMÁTICO

Feminismos na filosofia, na literatura e na arte

SPECIAL ISSUE

Feminisms in philosophy, literature and art

APRESENTAÇÃO | FOREWORD

Sobre memória e consciência

On memory and conscience

> por Ana Rieger Schmidt & Mitieli Seixas xii

ARTIGOS | PAPERS

O cinema feminino como um retrato de si: o enquadramento feminino em Retrato de uma jovem em chamas

Women's cinema as a self-portrait: the female framing in Portrait of a lady on fire

> por Ana Paula Penkala & Isadora Ebersol 2

A novela Com meus olhos de cão, de Hilda Hilst, à luz da paratopia

The novella Com meus olhos de cão, by Hilda Hilst, under the light of paratopy

> por Clarissa Corban Brito Guerra 37

A rua é nossa: as intervenções urbanas do coletivo lesbiano Velcro Choque (Brasil) e as subjetividades libertárias

The street is ours: the urban interventions of the lesbian collective Velcro Choque (Brazil) and the libertarian subjectivities

> por Débora Machado Visini 68

Sophie Calle: a imagem no fio de uma perseguição

Sophie Calle: the image in the thread of a chase

> por Fercho Marquéz-Elul 107

Experiências de uma Riot Grrrl: Kathleen Hanna, feminismo, DIY e cultura remix

Experiences of a Riot Grrrl: Kathleen Hanna, feminism, DIY and remix culture

> por Gabriela Cleveston Gelain, Milene Migliano & Pedro de Assis Pereira Scudeller 152

A mulher e a arte: a criação feminina nas palavras de Júlia Lopes de Almeida

The woman and the art: female creation in the words of Júlia Lopes de Almeida

> por Gabriela Simonetti Trevisan 189

O corpo é a camuflagem: construções ficcionais de si na produção artística de mulheres nos anos 1970

The body is the disguise: fictional constructions of the self in the artistic production of women in the 1970s

> por Isadora Buzo Mattioli 216

A interseccionalidade a partir de Quarto de Despejo, De Carolina Maria de Jesus

The intersectionality in Quarto de Despejo, by Carolina Maria de Jesus

> por Izilda Cristina Johanson & Julia de Freitas Vieira 244

<i>Pensando as figurações feministas e o devir-mulher a partir da arte</i> <i>Thinking over the feminist figurations and the becoming-woman through art</i> > por Jacqueline Amadio de Abreu & Roberta Stubs	269
<i>Entre Simone de Beauvoir e Ana Cristina Cesar: um estudo sobre a literatura da mulher</i> <i>Between Simone de Beauvoir and Ana Cristina Cesar: a study about women's literature</i> > por João Pedro Cerdeira	302
<i>Monique Wittig: breve histórico da trajetória intelectual e política de uma lésbica</i> <i>Monique Wittig: brief history of the intellectual and political trajectory of a lesbian</i> > por Julia Aleksandra Martucci Kumpera & Paula Silveira-Barbosa	321
<i>Palimpsesto e as relações de gênero em Elvira Vigna: um recurso como crítica ao patriarcado em Como se estivéssemos em palimpsesto de putas</i> <i>Palimpsest and gender relations in Elvira Vigna: a resource as a criticism for patriarchy in Como se estivéssemos em palimpsesto de putas</i> > por Lucas Gabriel Soares	365
<i>A voz feminista em ação: Suzanne Lacy e Andrea Dworkin</i> <i>Feminist voices in action: Suzanne Lacy and Andrea Dworkin</i> > por Mirna Xavier Gonçalves	389
<i>Sobre o resgate de obras filosóficas escritas por mulheres e algumas implicações pedagógicas</i> <i>On the retrieval of the philosophical works written by women and some pedagogical implications</i> > por Nastassja Pugliese	418

Ni dios, ni patrón, ni marido. Orígenes del ideario anarco-feminista en el Río de la Plata

Neither god, nor boss, nor husband. Origins of the anarcho-feminist ideology in the Río de la Plata

> por Sabina Sebasti 445

Descolonizando narrativas sobre mulheres: a fotografia como potência

Decolonizing narratives on women: photography as power

> por Tuane Maitê Eggers 470

Visões críticas sobre gênero: vozes femininas na escrita de duas poetisas mapuche

Critical visions about gender: female voices in the writing of two Mapuche poets

> por Valentina Paz Bascur Molina 504

Os espaços público, privado e doméstico: algumas contribuições e problematizações dos estudos feministas a partir dos anos 1960

The public, private and domestic spaces: some contributions and problematizations of feminist studies from the 1960s

> por Vanessa Lucia de Assis Rebesco 531

RESENHA | REVIEW

Um feminismo para todo mundo: experiências do passado e possibilidades para o futuro

A feminism for everyone: past experiences and possibilities for the future

> por Cleonice Elias da Silva 561

TRADUÇÃO | TRANSLATION

O Livro da transformação de Fortuna, de Christine de Pizan

The Book of Transformation of Fortune, by Christine de Pizan

> por Ana Rieger Schmidt 578

Verbete Epistemologia Feminista, de Marianne Janack

Entry Feminist Epistemology, by Marianne Janack

> por Gisele Dalva Secco & Rafaela Missaggia Vaccari 601

Reflexão sobre os negros, de Olympe de Gouges

Reflection on blacks, by Olympe de Gouges

> por Marcelo de Sant'Anna Alves Primo 636

Na sala de sessão, de Lettice Galbraith

In the Séance Room, by Lettice Galbraith

> por Marina Pereira Penteado 651

ENSAIOS VISUAIS | VISUAL ESSAYS

Da janela à moldura

From window to frame

> por Ana Carolina Tavares Sousa 675

Auto-operação

Self-operation

> por Ana Paula da Cunha 695

Lugares

Places

> por Christine Gryscek 708

Dentro e fora

In and out

> por Daniela Roseli Amorim 718

Dobrar para desconhecer

Fold to unknown

> por Diane Sbardelotto 729

Uma reza para o que há de vir

A prayer for what it is to come

> por Marina Taffarel & Raísa Inocência Ferreira Lima 739

> Sophie Calle: a imagem no fio de uma perseguição

> Sophie Calle: the image in the thread of a chase

por Fercho Marquéz-Elul

Doutorando em Poéticas Visuais, linha de pesquisa Linguagens e contextos de criação, sob o projeto de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos no PPGAV-UFRGS, mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRGS e licenciado em Artes Visuais pela UEL. E-mail: feruchomaruquesu@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4302081.

Resumo

Este artigo objetiva a inserção crítica na prática poética da artista contemporânea francesa Sophie Calle, proeminente em uma trajetória que perpassa diversos gêneros artísticos como artes visuais e literatura compreendidos em uma variedade de suportes como fotografia, publicação em livro, instalação, performance. Analisa procedimentos de criação em que estão articuladas imagem fotográfica e verbal em relação a narrativas pessoais. Aporta questões provenientes da inter-relação entre os campos do real e do ficcional, entre visibilidade e vazio, entre deslocamento e perseguição, entre memória e fio. Esse trabalho se estabelece na análise ensaística de suas obras e escritos em articulação com bibliografia pertinente do campo artístico, crítico, filosófico e antropológico, como também, investiga suas estratégias de criação através de novos desdobramentos conceituais e teóricos.

Palavras-chave: Imagem. Fotografia. Escrita. Deslocamento. Fio.

Abstract

This article aims the critical insertion in the poetic practice of the French contemporary artist Sophie Calle, prominent in a trajectory that crosses several artistic genres such as Visual Arts and Literature comprised in a variety of supports such as photography, book publishing, installation and performance. It analyzes her creation procedures in which photographic and verbal images are articulated in relation to personal narratives. It raises questions from the interrelationship between the fields of the real and the fictional, between visibility and void, between displacement and shadowing, between memory and thread. This work is established in the essay analysis of her works and writings in conjunction with pertinent bibliography from the artistic, critical, philosophical and anthropological fields, as well as it aims to investigating her creative strategies through new conceptual and theoretical developments.

Keywords: Image. Photography. Writing. Displacement. Thread.

> Artigo recebido em 19.06.2020 e aceito em 05.09.2020.

Há cerca de 40 anos, exatamente no ano de 1979, Sophie Calle produziu um conjunto de ações que consistia em seguir aleatoriamente pessoas desconhecidas pelas ruas de Paris. Essas ações, após se manter um período fora, foram uma maneira de reabilitar sua relação com a cidade, onde cresceu e viveu. A partir da ação de seguir desconhecidos, como em *La Filature* [*A perseguição*] (1981), de convidar pessoas para compartilhar momentos pessoais relacionados ao sentimento de perda ou de dor, *Prenez soin de vous* [*Cuide de você*] (2005), *Douleur exquise* [*Dor intensa*] (1984) até a perseguição de seu futuro através de coordenadas repassadas por uma vidente *Où et quand ? – Beck – [Onde e quando? – Beck –]* (2005), sua obra se ampliou, instalando-se como corpo artístico no empreendimento de uma poética centrada em múltiplas práticas. Tem, portanto nisso, a conjugação de desejo em constantes rearticulações com narrativas entre o real e o irreal.

É imprescindível imaginar as práticas poéticas de Calle como uma grande estrutura em que fragmentos conceituais e procedimentais se alinhavam e se entrecruzam, como a interpenetração de elementos produtores de estruturas imagéticas aliadas a estruturas de escrita, apresentando-se a partir de atrações de meios díspares ou concomitantes – fotografia e literatura, performance e jogo, que se estabelecem como sustentação para sua poética em uma espécie de *trama*. Elementos do *real* estão em constante intrusão para dentro de sua arquitetura poética, alimentando sua produção, bem como, elementos *ficcionais* gerados no âmago dessas experimentações são expelidos e externalizados visualmente.

Fissuras desse território, brechas entre seus interpostos, acessos por cavilhas, suas materialidades quase *ínfimas* e porque não também *íntimas*,

solicitam nossa aproxima  o, nossa reflexão a respeito de a quais distâncias devemos nos pôr em rela  o aos seus trabalhos, que por sua vez, repousam no *real*, mas que cuja aferi  o de seu peso sobre esse real se d   através da *fic  o* em cuja produ  o se faz surgir, engendrando e reposicionando, dinâmicas conceituais. Por motivo de meu distanciamento de experiências de frui  o *in loco* de suas instala  es e das montagens de seus trabalhos¹ no Brasil, minha aproxima  o se dará a partir da experiência de leitura de suas obras publicadas em livros.² Obras que se rearticulam sobre a página a partir de suas instala  es, funcionando como acesso possível    sua produ  o, na qual se debruçará em seus elementos temáticos e imagéticos.

1. O ínfimo e o vazio como imagem por um fio: reposicionamentos entre o privado e público em *L'erouv de Jérusalem* e *Souvenirs de Berlin-Est*

Como espaço geográfico a se iniciar o percurso, como aproxima  o através da caminhada por sobre um dos fios de sua trama, acessemos sua obra *L'erouv de*

¹ Houve tr  s exposi  es em território brasileiro com trabalhos de Sophie Calle. Duas exposi  es aconteceram a propósito do ano de comemora  o da França no Brasil em 2009: *Meias verdades / Demi-v  rit  s* juntamente com os também franceses Pierrick Sotin e Val  rie Belin no Oi Futuro no Rio de Janeiro, com curadoria de L  gia Canongia e Adon Peres e *Cuide de Você*, exposi  o individual, curada por Christine Macel, que itinerou por São Paulo no Sesc Pompeia, por Salvador no Museu de Arte Moderna da Bahia e pelo Rio de Janeiro no Museu de Arte Moderna. No mesmo ano,   m do lançamento do catálogo em português da exposi  o *Meias Verdades*, a propósito também da mesma comemora  o, Sophie Calle teve seu livro *Des histoires vraies + Dix* publicado: *Histórias reais*, com tradu  o de Hortência Santos Lencastre. Participou de palestras e falas como a feita também em 2009 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. Um ano antes em 2008, Calle participa da 28.   Bienal Internacional de Arte de São Paulo, intitulada *Em Vivo Contato*, curada por Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, quando na ocasião contribuiu com o trabalho *La Filature* produzido no início da década de 1980.

² Este artigo    o resultado da comunica  o Sophie Calle: palavra e imagem apresentada na I Jornada de Estudos Literário da UNESPAR (Campus Apucarana) em 28 de maio de 2019.

Jérusalem [*O eruv de Jerusalem*], de 1996. Apresentando imagens de fios instalados em postes dispostos por diversas partes dessa cidade (Figura 1), Sophie Calle nos faz avistá-las a partir de uma estruturação simples entre imagem e texto, em que o caráter estreito do formato da publicação, propõe um aguçamento do olhar. Em suas imagens, na ponta dessas hastes, fios de aço são exibidos, prolongando-se em sua finura para as laterais da fotografia, ao mesmo tempo que são cortados pelo enquadramento, cujo limite tanto atrai a extensão dos fios, estendendo-os, quanto os corta, os delimita, os repreende.

Esses fios interditos em sua extensão e que suturam o céu azul, reaparecem ligando-se ao próximo poste presente na fotografia que ladeia a primeira, sinalizando a partir desse *recorte* fotográfico a invisibilidade da qual esses objetos comuns sofrem na vida cotidiana. Esses postes cujo fio é capaz de *cortar* o espaço e criar verdadeiras delimitações geográficas são portadores de valores simbólicos totêmicos paradoxais: valores tanto materiais pelo significado palpável para aqueles que vivem inscritos nessas áreas delimitadas, quanto imateriais, pois se dissipa e se invisibiliza facilmente na paisagem urbana.

Esses objetos descritos abaixo são presenças obrigatórias para comunidades judaicas ortodoxas religiosas, as quais tem descrita a santidade do Shabat³ como um dia de descanso obrigatório. Nesse dia está proibido qualquer tipo de trabalho, incluindo o porte ou transporte de objetos de um espaço considerado privado para um espaço considerado público, partindo do entendimento presente no Talmude de que uma cidade ou vila rodeada por uma

³ O *Shabat*, do hebraico שַׁבָּת, significando *cessar qualquer trabalho*, do qual origina o termo sábado, é o último dia da semana judaica e é compreendido do início do pôr do sol da sexta-feira até o final da tarde de sábado quando as duas primeiras estrelas se tornam visíveis no céu.

muralha ou muro com portas são considerados domínios privados, sendo permitido, assim, transportar qualquer coisa de dentro do domicílio para a rua e vice-versa. Contudo, na atualidade, poucas cidades são rodeadas por muralhas, necessitando a instalação de um *eruv* que é constituído por “fios (ou cordas) formando um muro imaginário. Na maioria dos casos, essas ‘fronteiras’ são criadas, erigindo postes e conectando-os pelo intermédio de cabos de aço galvanizado”⁴.

A palavra *eruv* [עֶרֶב], plural *eruvim*, provém do hebraico significando *mistura*. Segundo Sophie Calle, há três categorias de *eruvim*: o *eruv* que cerca a casa e o quintal (permitindo transportar um objeto da casa até o quintal), o *eruv* que cerca um grupo de casas ou um bairro, e um grande *eruv* que circunda uma cidade.⁵ Jerusalém, de situação geográfica complexa, é então uma dessas cidades que recebe essa malha que se insere sobre esse território em disputa, de uma finura quase invisível e sutil, permitindo a manutenção dos costumes religiosos através dessa estrutura que rearticula por outros meios a própria gramática urbanística da cidade.

O *eruv* se alonga toda vez que um novo bairro se constitui na periferia das cidades. O *eruv* é assim uma fronteira móvel que marca a expansão da cidade. (Poderíamos mesmo deduzir que em Jerusalém o *eruv* desenha a

⁴ “Ils consistent en fils (ou cordes) formant un mur imaginaire. Dans la plupart des cas, ces ‘frontières’ sont créées en érigeant des poteaux et les connectant ensemble par l’intermédiaire de filins en acier galvanisé.” Sophie Calle, *L’erouv de Jérusalem*, 2002, p. 8. Tradução minha.

⁵ “Il y a trois catégories d’*erouvim*. L’*erouv* qui entoure la maison et la cour (et qui permet donc de transporter un objet de la maison à la cour), l’*erouv* qui entoure un groupe de maisons ou quartier (certains quartiers, comme par exemple celui de Méa Shéarim, à Jérusalem, préférant s’entourer d’un *erouv* individuel) et le grand *erouv* que ceint la ville.” *Ibidem*, p. 9. Tradução minha.

 nica fronteira geopol tica concreta). Na verdade, o *eruv* apenas tem sentido para os religiosos, ele   invisível para os outros⁶.



Figura 1
Sophie Calle, *L'erouv de Jérusalem*, 2003.

⁶ "L'*erouvs*'allonge chaque fois qu'un nouveau quartier se constitue   la p riph rie des villes. (On pourrait même en d duire qu'  Jérusalem l'*erouv* dessine la seule front re g opolitique concr te.) En fait, l'*erouv* n'a de sens que pour les religieux, il est invisible aux autres." *Ibidem*, p. 10. Tradu  o minha.

Essa marcação territorial tornada visível para nós por Sophie Calle, circunscreve sua própria demarcação poética, lançando sentidos a partir dos entrançamentos de elementos díspares em que vida privada e espaço público, por exemplo, estão alinhavados em um só plano de trabalho. Tal qual um fio de *eruv* que *mistura* lugar público em privado, assim a artista também o faz ao transpor sua intimidade do âmbito privado ao público. “O seu percurso artístico, tal como uma teia de aranha, confunde-se voluntariamente com o seu percurso individual [...] O nó desta teia é a cama”⁷. Como fios invisíveis, semelhantes aos de Hélio Oiticica que sustentam diversos planos de cor em *Grande Núcleo*, de 1960, Calle os entremeia em uma espécie de estrutura ou organismo feita de fios infrafinos cuja interioridade, a única parte possível de se avistar, tem suas partes em comunicação: “É com esta mistura de traçados públicos e privados que nos perdemos na obra de Sophie Calle, como quando por acaso se trocam as linhas telefônicas e entramos num diálogo privado”⁸. Faz-nos ver a potência particular presente nesse *fio*, na alta capacidade de divisar-se entre visível e invisível, de conter e estar contido. George Didi-Huberman, sublinha a *dialética do fio* que demarca e que sustenta os múltiplos sentidos da vida cotidiana:

O fio é algo muito simples: apenas uma linha no espaço. Mas também é algo muito complexo: um novelo, um emaranhado. O fio sustenta a estrutura (teia de aranha, cordame, rede de ligaduras), mas pode também se desfiar e, de repente, se romper. Ele se junta (fiação, malha) ou se alinhava (laço, franja, trança). Ele traça um destino (as Parcas), nos aprisiona (amarras ou laços) ou se dividem em quatro (racionalizações, argúcias, subterfúgios). Guia-nos para o melhor (Ariadne, curso d’água) ou nos extravia para o pior (cipós, cardos). O fio liga, encadeia e dá curso. Ou,

⁷ Silvia Guerra, “A teia de Sophie”, 2006.

⁸ *Ibidem*.

ao contrário, corta, afia, amola e faz romper. O fio está sempre por um fio. Essa é sua beleza – seu belo risco – e sua fragilidade⁹.

Sophie Calle exercita um olhar para esses postes invisibilizados e à medida que aprofunda o olhar para esses objetos, faz relancear em seu olhar o outro, endereçando seu interesse a esses sujeitos cujos objetos quase imperceptivelmente os circundam. A artista, portanto, tensiona com um toque a fina linha invisível das relações sociais e desse tensionamento, faz vibrar essa linha esticada, tesa. Propõe então esse endereçamento: “Eu pedi aos habitantes de Jerusalém, israelenses e palestinos que me levassem a um lugar público tendo, aos seus olhos, um caráter privado”¹⁰. Relatos brotam, tornam-se visíveis na página ladeados pelas imagens dos locais públicos cujas testemunhas cultivam em si uma vivência privada:

Há anos, o *Canyon*, o maior centro comercial de Jerusalém, é meu refúgio. Dentro da sociedade palestina, eu não tenho outra escolha que me conformar às regras tradicionais da minha família. Sobretudo quando se trata de garotas. Então quando eu tenho uma namorada, eu a levo ao *Canyon*, e lá, sem medo do olhar palestino, eu pego na sua mão, no seu ombro ou a beijo. Comemos um hambúrguer, vamos ao cinema. O anonimato israelense nos protege. O lugar mais frequentado de Jerusalém se tornou meu esconderijo¹¹.

⁹ George Didi-Huberman, *Sobre o fio*, 2019, p. 31-32.

¹⁰ “J’ai demandé à ses habitants de Jérusalem, israéliens et palestiniens, de m’emmener dans un lieu public ayant, à leur yeux, un caractère privé.” Sophie Calle, *Op. Cit.*, 2002, p. 27. Tradução minha.

¹¹ “Depuis des années, le *Canyon*, le plus grand centre commercial de Jérusalem, est mon refuge. Dans la société palestinienne, je n’ai pas d’autre choix que de me conformer aux règles traditionnelles de ma famille. Surtout quand il s’agit des filles. Alors quand j’ai une amie, je l’emmène au *Canyon*, et là, sans crainte du regard palestinien, je lui prends la main, l’épaule, ou je l’embrasse. On mange un hamburger, on va au cinéma. L’anonymat israélien nous protège. L’endroit le plus fréquenté de Jérusalem est devenu ma cachette.” *Ibidem*, p. 42-43. Tradução minha.

Entremeios avistados no fio de uma comunicação, mostrando os entrelaçamentos complexos entre locais da memória, da vivência ou da experiência íntima nutridos nesses espaços ditos públicos. Fio presente que auxilia na manutenção das obrigações da fé, fio que pode divisar o outro em um território intrincado. Fio que limita o comportamento em um dia de restrições, fio que se dissipa na aglomeração de informações visuais nas grandes metrópoles. Desses objetos semivisíveis, quase ausentes para alguns, passemos para esses objetos inexistentes, quase esquecidos da memória coletiva de uma Berlim dividida em duas.

Sophie Calle, em sua obra *Souvenirs de Berlin-Est* [*Lembranças de Berlim Oriental*] se debruça sobre os processos pós-Segunda Guerra Mundial, sobre a rearticulação das narrativas coletivas dos berlinenses a respeito de sua memória materializada em certas obras públicas da época comunista. Em 1996, a partir de um convite de um galerista berlinense, Calle propõe executar um trabalho que pudesse ser realizado apenas em Berlim. Após negociações, “algumas horas mais tarde, eu viajei pela primeira vez da minha vida para Berlim, a fim de pesquisar sobre a desapareição de certos símbolos com característica política”¹².

Após a reunificação, o senado berlinense cria uma comissão independente para determinar o que fazer em relação aos monumentos políticos situados na antiga região oriental da cidade. Muitos monumentos políticos passam a desaparecer no caminhar dos anos, sinalizando suas desapareições a um pensamento em que “no momento que um sistema de governo se dissolve ou é

¹² “Quelques jours plus tard, je me suis rendue pour la première fois de ma vie à Berlin afin d’enquêter sur la disparition de certains symboles à caractère politique.” Sophie Calle, *Souvenirs de Berlin-Est*, 1999, p. 5. Tradução minha.

derrubado, seus monumentos – ao menos esses que serviam para legitimar e manter seu domínio – não tem mais razão de existir”¹³ – anuncia a Câmara dos Deputados em julho de 1992. A cidade passa então a ter diversos símbolos da antiga Alemanha Oriental apagados, permanecendo apenas rastros dessa presença. Sophie Calle então fotografa essa ausência – e passa a interrogar os passantes e moradores sobre aquilo que não está mais *ali*.¹⁴ Calle, ao se ver de frente a um caso de falta física desses objetos, lança mão da proposição de *costurar* a partir de fragmentos imagéticos presentes em relatos pessoais esta imagem que se ausenta.

Berlim muda de cara, assim como suas ruas mudam de nome? A rua que ainda permanece ali, continua a ser a mesma antes de ser chamada de *Wilhem-Pieck-Straße* ou é sempre uma rua diferente no momento que é renomeada não a partir do uso que seus moradores fazem, mas de seus representantes na política? Calle questiona seus passantes a cerca dessa rua que teve seu nome mudado para homenagear Wilhem Pieck, importante político alemão, um dos cofundadores do Partido Comunista e do Comitê Nacional por uma Alemanha Livre em 1943 e posteriormente copresidente do Partido da União Socialista Alemã e depois presidente da RDA a partir de 1949. Uma pessoa responde haver notado a mudança do nome, dizendo que o político fora um dos mais simpáticos socialistas. Acreditava que seria melhor que o nome fosse restituído do que

¹³ “Dès lors qu’un système de gouvernement se dissout ou se fait renverser, ses monuments – du moins ceux qui servaient à légitimer et à maintenir son emprise – n’ont plus de raison d’être.” *Ibidem*, p. 7. Tradução minha.

¹⁴ *Souvenirs de Berlin-Est* – aqui analisado, juntamente com *Fantômes* e *Disparitions* faz parte da publicação intitulada *L’Absence* em que trata, essas três obras, respectivamente, a respeito da ausência de monumentos e símbolos não mais existentes em Berlim; sobre obras faltantes; e sobre obras furtadas ou roubados de instituições artísticas.

inventado outro. Outro vai mais a fundo, dizendo que antes dessa rua ser nomeada com o nome do político, era denominada *Alsaesserstraße* [rua dos alsacianos], e que porventura, acredita que seria melhor a permanência do nome mais antigo ainda, *Torstraße* [rua da porta], porque sua significação residia no fato de que aquela rua conduzia às entradas da cidade, na qual *Tor* [porta] “em geral, [era] uma abertura no muro de uma cidade de uma amplitude suficiente para deixar passar os veículos”¹⁵.

Essas imagens ainda existentes, guardadas na memória de alguns, pedem passagem pela estreita abertura entre o muro para poder ser apresentadas em nosso presente. Imagens que carregam a rememoração do objeto visto que não existe mais, cujo vazio possibilita o exercício de presentificação da recordação. As imagens, apoiando-se no pensamento imagético de Georges Didi-Huberman, possuem o potencial de desvelar ao mesmo tempo um volume e um vazio. Elas podem mergulhar o espectador em uma inquietude face àquilo que ele vê.¹⁶ “Ficamos a impressão de que os fatos e objetos nos acenam, e algo surge como querendo ser signo, sem que saibamos realmente de que signo se trata.”¹⁷ Esse desconhecimento poderia ser a própria fronteira de aparecimento dessas imagens, já que a fronteira do que surge e do que se esconde está borrada e

¹⁵ “En general, une ouverture dans les murs d’une ville d’une ampleur suffisante pour laisser passer les véhicules. Un édifice à part entière, comme la porte d’une ville ou l’entrée d’une citadelle, souvent sous forme de tour double.” *Ibidem*, p. 61. Tradução minha.

¹⁶ “Parce que les images possèdent le potentiel de dévoiler simultanément un volume et un vide, elles ont la capacité de plonger le spectateur dans une inquiétude face à ce qu’il voit. Quand l’acte de voir confronte une image de perte, une brèche s’ouvre depuis ce que nous voyons, et l’objet contemplé se met à nous regarder, provoquant ce que Didi-Huberman nomme la scission du regard.” Pascale Bouchard, *Le visible et l’invisible chez Sophie Calle: variations autour du seuil*, 2012, p. 5. Tradução minha.

¹⁷ Cláudia França, *Estratégias para não se perder na cidade: derivas urbanas de Sophie Calle*, 2008, p. 91.

sempre transgredida justamente pela presença de uma espécie de perda. Ao confrontarmos com essas imagens, acreditamos em poder capturá-las, contudo, pelo contrário, divisamos nessa inquietude nosso próprio processo de perda, de desposseção delas.¹⁸ Para Didi-Huberman, “a modalidade do visível se torna inelutável – quer dizer, dedicada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que alguma coisa, inelutavelmente nos escapa, em outras palavras: quando ver é perder”¹⁹.

A imagem que a nós se estabelece através de sua perda, provém portadora de uma fissura. Seguindo o pensamento de Roland Barthes, François Noudelmann (2012) percebe que o referente da imagem fotográfica – neste caso aqui, a partir dessas imagens fragmentadas de Sophie Calle – está ligado com aquilo que foi perdido. O objeto fotografado “está aqui para não estar aqui”²⁰, já que a própria imagem tem incorporada a ausência, uma vez que os objetos transformados em imagens foram expulsos de sua situação quando se apresentam através dessa imagem como uma ausência no seio do mundo. Dessa

¹⁸ “La frontière entre ce qui apparaît et ce qui est caché est floue et toujours transgressée parce que ‘ce qui est tracé dit aussi bien ce qui est resté que ce qui est parti; et plus encore, ce qui est resté manifeste et engendre la disparition et la transmutation de ce qui s’est déposé’.” Pascale Bouchard, *Op. Cit.*, 2012, p. 21. Tradução minha.

¹⁹ “[...] en voyant quelque chose, nous avons en général l’impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable - c’est-à-dire vouée à une question d’être - quand voir, c’est sentir que quelque chose, inéluctablement nous échappe, autrement dit: quand voir, c’est perdre.” Georges Didi-Huberman *apud* Pascale Bouchard, *Op. Cit.*, 2012, p. 21. Tradução minha, grifo meu.

²⁰ “À l’instar de Georges Didi-Huberman, François Noudelmann, dans *Image et absence, essai sur le regard*, appréhende également l’image comme potentiellement porteuse d’une fissure. Celle-ci s’observe depuis la relation que le regardant entretient avec l’image contemplée. En effet, Noudelmann, à la suite de Barthes, perçoit le référent de l’image photographique en lien avec ce qui est perdu. Soulignant que l’objet photographié ‘est là de ne pas être là’, le théoricien explique que l’image incorpore le processus d’absence parce que les objets en images sont expulsés de leur situation première: ils sont en quelque sorte une absence au sein du monde.” *Ibidem*, p. 20. Tradução minha.

ausência não esperada da imagem, advém o que Sigmund Freud em seu livro *Das Unheimliche* descreve como o inquietante estrangeiro, ou melhor, o estranho familiar, proporcionado pela experiência de quando o real e a realidade se misturam com o irreal e o imaginário, a nitidez desses limites também é perdida: a realidade engolfa o imaginário, o real se torna indistinto do irreal, “os limites entre imaginação e realidade desaparecem, onde aquilo que havíamos tido como fantástico se oferece a nós como real”²¹.

Sophie Calle proverá, pois, essas imagens situadas nessa fronteira em que divisa a estranheza de sua própria invisibilidade, nesse entreposto de circulação intramuros desses elementos do real com o ficcional ligados por sua prática avançada que, tal qual fios transparentes, dá sustentação a esse território poético. Segundo Pascale Bouchard, a poética da artista tem a propensão de transgredir as regras e de repelir os limites, tanto a nível da forma, já que transita por diversos gêneros (artes visuais, literatura) e meios (fotografia, escrita, performance), quando da diegese pela multiplicidade de histórias e de personagens que narra, sendo necessário que nos ocupemos não com isso que vemos (visível) nem com isso que especulamos (invisível), mas com a exploração, antes de tudo, do *entre*, buscando dialetizar a imagem ao pensar a brecha de onde se observa esse dilema.²²

Sua poética também tem imagens em incessante interação com textos, permitindo um pensamento através da brecha – tal qual o estreito formato

²¹ “[...] les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avions tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel [...]”. Sigmund Freud, 1933 *apud* Pascale Bouchard, *Op. cit.*, 2012, p. 23. Tradução minha.

²² *Ibidem*, p. 10-24.

comum a algumas de suas publica  es em que, ao mesmo tempo que nos possibilita ver, proporciona a perda de qualquer vastidão totalitária da imagem. Posiciona nosso pensamento a respeito de suas imagens em um lugar de inquieta  o pública, nesse posicionamento *intersticial*, nesse “limiar interminável”, por citar Didi-Huberman, nessa fronteira entre o visível e o invisível, entre um *eruv* visto de perto e um *eruv* não avistado    distância, nesse ínterim entre real e fic  o, verdade e mentira, privado e público, eu e outro.²³

2. O real e a fic  o como imagem interpenetrada: (trans)bordamentos entre fotografia e texto em *Histórias reais*

Sophie Calle, navegando entre as brechas dos fragmentos heurísticos articulados por si, vai costurando elementos muito importantes para a compreensão de suas práticas: a conjugac  o de um entran  amento do real com irreal, embaralhando o caráter documental com o ficcional, extraíndo de suas fotografias para o público, narrativas e de seus textos, imagens. Não apenas costura elementos considerados opostos em uma mesma trama poética, mas age habilmente bordando na realidade seus próprios estatutos do *real*. Não apenas borda pequenos fragmentos de sua realidade nesse vasto bastidor, nessa grande plataforma cujo suporte    a arte, mas também, penetra como linha, levando não só consigo seu arcabouço de estratégias, mas tendo acesso irrestrito para rearticular e reformular os estatutos da própria *arte*.

²³ *Ibidem*, p. 24.

Povoar   por tr  s do tapete a paisagem que camuflar   certezas, espiar   a partir desse lugar, o próprio olhar do espectador, suas afecções, seus desejos, suas vulnerabilidades. Inserida em pensamento de existência imagética onde se aglutinam oposições, aceitando concomit  ncias entre verdade e mentira, Ligia Canongia, ao falar da prática de Sophie Calle, lançará mão da expressão *meias verdades* por acreditar que suas fotografias se encontram em estado de suspensão, em um espaço intermediário entre o real e o irreal, no intervalo entre factual e fictício em cujo lugar a obra se encontra.²⁴ Concomitantemente, essas fotografias por vezes são lidas como referentes a um acontecimento verdadeiro, por sua leitura documental dos eventos, bem como se veem questionadas como portadoras de encena  o, pela própria montagem e constru  o que intermedia o fazer fotográfico.

Calle parece nos perguntar. Em que medida esse olho tem a impessoalidade que se espera de uma câmera convencionalmente documental; e em que medida esse olho não está carregado de interpreta  o? O sentido da obra parece coincidir com as inquietações que cercam o próprio problema da fotografia, do cinema e da literatura em sua latente ambiguidade, como produtores potenciais de eternas meias verdades²⁵.

Em *Histórias reais*, Sophie Calle ladeia a pequenos relatos – desta vez, produzidos por si – imagens fotográficas que exibem sua presença que, ora    quem fotografa, ora    quem    fotografada no lugar do próprio evento. A artista então gradeia em sua constru  o poética a imagem fotográfica    escrita de cuja estrutura visual e verbal apresenta narrativas insólitas. Essas narrativas, por sua vez, estão ancoradas no suporte fotográfico que se forma como prova através

²⁴ Ligia Canongia e Adon Peres, *Meias verdades*, 2009, p. 22.

²⁵ *Ibidem*, p. 16.

sempre de sua relação com o texto. Muitas imagens não apresentam grande apelo estético ou interesse gráfico, ao mesmo tempo que sua escrita apresenta execução simples e clara, em que se veem inscritos relatos de experiências ditas como reais: “a história é passional, a narrativa se inventa entre as fotografias e as palavras, formada de uma tensão entre duas formas de narração paralelas”²⁶.

A artista, portanto, estabelece uma relação aplainada e lacônica entre fotografia e texto, na qual seus conteúdos pactuados se veem refletidos uns nos outros. Próximo da concepção de foto-romance, essa superexposição da imagem e da escrita se acha em seu ponto zero, em que clichê e narrativa estão postos em mesmo nível de evidência, similar à relação comum de concomitância entre imagem verbal e fotográfica presente na arte conceitual. Seus conteúdos nos confrontam como imagens denotativas acompanhadas de texto descritivo cujo conteúdo qualquer faz reduplicar tautologicamente o projeto. Ambos partilham da mesma propriedade de abolir o comentário e qualquer pensamento metatextual ou figurado.²⁷

Em *O striptease* (Figura 2), Calle relata que quando criança todos dias ao adentrar na casa dos avós para se deitar, despia-se totalmente até chegar ao sexto andar. Vinte anos depois, em uma barraca de um parque de diversões, se despia, usando uma peruca loura para passar despercebida pelos avós.²⁸ Anos depois, novamente Calle narra de forma mais precisa um desses acontecimentos:

²⁶ Christian Caujolle *apud* Cécile Camart, *As estratégias editoriais de Sophie Calle*: livros de fotografias, fotoromance, livros de artista, 2015, p. 118.

²⁷ Isabelle Décarie, *Un duel entre la main et l'oeil*: intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle, 2006, p. 33.

²⁸ Sophie Calle, *Histórias reais*, 2009, p. 17.

Eu tinha vinte e sete anos. Contratada como *stripper* por uma barraca de uma feira montada para o Natal no cruzamento do bulevar de Clichy 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*²⁹.

Esse relato acima, intitulado *O salto agulha*, apresentado por Sophie Calle, expõe não situações pacíficas e cotidianas, mas situações limites e perigosas de vivência articulada com uma imagem sua em preto e branco (Figura 3) com seus cabelos escuros à mostra jazendo inconsciente em um cômodo desarrumado e manchado com o que parece ser sangue sobre o assoalho. Imagem que atesta sua presença naquele lugar, mas que traz suspeita pelo perfeito espelhamento da fotografia e com relato escrito. Coesão narrativa também presente em *Opescoço*, que exhibe o pescoço de Calle com um corte vermelho em uma fotografia que intermedia o relato remetido ao leitor/vedor e o atestado de uma autenticidade:

Ele queria me fotografar com a sua Polaroid. Quando a imagem apareceu, havia uma linha vermelha marcando meu pescoço. Não quis que aquela foto parasse em mãos estranhas. Pedi para ficar com ela e fiquei atenta durante os dias que se seguiram. Duas semanas depois, na noite de 11 de outubro, um homem tentou me estrangular na rua e me deixou desmaiada na calçada³⁰.]

²⁹ *Ibidem*, p. 18-19.

³⁰ *Ibidem*, p. 39.



Figura 2
Sophie Calle, *O Striptease*, 2009.



Figura 3

Sophie Calle, *O salto agulha*, 2009.

Mesmo com premeditada coesão entre os elementos, segundo Canongia, a obra de Calle não possui transparência, pois ela oculta, camufla, traz dúvidas baseadas em uma ambiguidade que se oferece ao observador-leitor. Diante de sua obra, contraditoriamente, ou cremos verdadeiramente no que vemos e lemos, já que as imagens têm intuito de assegurar, documentar a realidade, as narrativas que acompanham, ou desconfiamos que os textos são inventados ou mentidos e por isso não sabemos como tais fotografias podem ser consideradas como documentos. Para tornar mais opaco, suas narrativas são ou parecem ser autobiográficas que se articulam com essas imagens “deliberadamente apresentadas como autênticas, ao mesmo tempo que provam e ilustram a natureza factual da “história real” impressa próxima a elas”³¹.

³¹ Ligia Canongia e Adon Peres, *Op. Cit.*, 2009, p. 9.

Se operarmos essas imagens a partir do pensamento de Roland Barthes em *A mensagem Fotográfica*, liberaríamos seu caráter dicotômico entre conotação (a maneira em que a afirmação é comunicada) e denotação (o significado literal de uma afirmação). Inicialmente poderíamos pensar a fotografia puramente denotativa, ou seja, aceita como mecanicamente análoga à realidade – talvez a impressão suscitada em *Histórias reais*. Contudo, Barthes aponta essa afirmação como ilusória, já que a fotografia é um objeto que foi trabalhado, composto, construído, tratado de acordo com normas ideológicas, estéticas ou profissionais, em cujo âmbito residem muitos fatores de conotação. A fotografia como mais um meio artístico qualquer falseia o fato de sua relação com a realidade.³²

A presença do elemento autobiográfico de Calle compromete mais ainda qualquer valor ensejado de documental a suas imagens, mesmo que a presença de Calle como objeto vivo retratado pareça conferir veracidade. E esse comprometimento se torna premente quando se percebe a existência de uma não aparente articulação e composição na fotografia, em que camufla espelhamentos e armadilhas: na torrente da proliferação presente na criação fotográfica, avistamos na *artista* Sophie Calle a retratação na *personagem* Sophie Calle da vida da *pessoa* Sophie Calle. Suas imagens em que se vê autorretratada guardam um esquema de composição que pode não ser percebido pela economia formal dentro da qual essas imagens se encerram, ademais, por possuírem uma impressão de autenticidade, essas passam a serem instrumentos na estratégia de borrar os limites entre autobiografia e prática artística: a exploração consciente

³² Luna Cohen-Solal, “*It happened, but it’s not real.*”: Reality, fiction, and autobiography in the work of Sophie Calle, 2012, p. 7-8.

de sua própria imagem, a qual Sophie Calle usa como uma máscara simulando uma autobiografia.

Essa chave de categorização através de um viés do autobiográfico, possibilita pensar o emprego de seus autorretratos fotográficos como um espelhamento ao uso que é feito da primeira pessoa na literatura. Pensando na definição de Philippe Lejeune de autobiografia como uma instância quando autor, narrador e protagonista são os mesmos através do que chama de pacto autobiográfico, implicando no leitor a crença da sinceridade do autor. Contudo, Sophie Calle subverte esses princípios na medida em que seus trabalhos não podem ser documentos autobiográficos, permitindo-nos pensar no conceito de autoficção para abarcar o complexo entrelaçamento de narrativas autobiográficas e ficcionais.³³

Sophie Calle então se apropria da estética da evidência documentária para brincar com as noções de verdade factual e realidade. Ela se engaja em atos físicos ou performativos para borrar os limites de sua vida diária e sua produção artística. A maneira de selecionar, recortar, destacar esses materiais coletados de sua experiência pessoal pode ser identificada como uma técnica de ficcionalização, conduzindo-nos, segundo Cohen-Solal, à afirmação contraditória “aconteceu, mas não é real”³⁴. Sophie Calle alimenta sua produção artística a partir desses transportes do âmbito de sua vida para o campo do discurso, da produção e da prática artística para exhibir sua própria vida anteparada pela lente daquela cuja intrusão na realidade é sua melhor qualidade.

³³ *Ibidem*, p. 17-18.

³⁴ *Ibidem*, p. 21. Tradução minha.

Ações executadas e consideradas mundanas como contratar um detetive ou despachar um item (*Voyage à Californie*, 2003) passam a ser identificadas como gestos artísticos, mesmo que pareçam conectadas ao comportamento cotidiano. Contudo, a inserção em um contexto artístico dessas imagens e relatos, o fato de Calle ser considerada uma artista, encorajam o visitante a percebê-los como exercícios artísticos. Isso levanta o questionamento sobre a documentação, em que Cohen-Solal nos inquire: como a artista documenta seu processo e como este influencia a maneira que seu trabalho é percebido? E tornamos interrogativa sua afirmação sobre em que reside o gesto artístico, no ato de seguir alguém ou na sua documentação?³⁵

Segundo Anne Bénichou, é muito comum em artistas que se situam nessa confluência entre arte e vida, a prática documental da vida, de maneira a preservar de forma sistemática a partir do princípio de “uma vez que a vida é obra, é preciso documentar a vida como um todo”³⁶ cujo interesse e significação provém mais da massa documental do que dos elementos constituintes. Contudo, em Sophie Calle, mesmo com a forte presença de imagens que documentam suas ações, vivências, experiências ou acontecimentos de forma geral, esse mesmo *corpus* documental atrai o interesse para os elementos constituintes dessas situações documentadas. Sua prática documental, segundo Anne Bénichou, instaura no espectador uma dúvida quanto a veracidade de suas ações.³⁷

³⁵ *Ibidem*, p. 9-10.

³⁶ Anne Bénichou, *Esses documentos que são também obras...*, 2013, p. 181.

³⁷ *Ibidem*, p. 182.

Em *La Filature*³⁸ [*A perseguição*], de 1981, obra que documenta textual e fotograficamente a ação de contratação por Calle de um detetive particular para que a seguisse por um período e que emitisse relatório escrito e fotografias narrando cada passo da artista. Ao mesmo tempo, a própria artista produziu seu próprio relatório escrito de suas andanças e incumbiu um amigo que fotografasse cada passo do detetive perseguindo a própria artista. Espécie de perseguição centralizada em um jogo de espelhos, onde seus reflexos se interpenetram, abismadamente, em um *mise en abyme* pactuado, em que se verifica divergências nos dois relatos cujos fatos são de difícil verificação, sendo inútil questionar sua autenticidade, mesmo com a suposta comprovação proporcionada pelos documentos.

Situação de complexa disparidade sobre o que se vê e o que se diz. Segundo Décarie, Sophie “Calle trabalha sobre a fronteira entre ‘o visível e o dizível’, na qual o próprio da imagem e da escrita é sempre impelido a seu limite”³⁹, a seu abismo e de cujo rareamento arma uma circularidade ficcional. Denis Roche chama de *fotolalias* [*photolalies* esse eco mudo, esse murmúrio de conversação abafada, de reverberação surda que surgem entre imagem e escrita, preenchendo em seus fototextos de intensidade um ponto de localização em que ficção se encontra entre esse visível e esse dizível. Sophie Calle nos arma uma espécie de cama de gato na qual sustenta esse eco encarnado em que paradoxalmente, desse

³⁸ Do francês, *A perseguição*, contudo, *filature*, não apenas significa a ação de perseguir, seguir ou vigiar alguém ou seus gestos sem o perder de vista, mas guarda também sua relação com o *fio*, tema esse aqui divisado neste artigo, em que denomina o processo de produção de fibras têxteis em fios.

³⁹ “Calle travaille sur la frontière entre ‘le visible et le dicible’, où le propre de l’image et de l’écriture est chaque fois poussé à sa limite.” Isabelle Décarie, *Op. Cit.*, 2006, p. 27. Tradução minha.

apaziguamento de formas faz pulsar nossa própria experiência artística perante suas obras: quando dizemos que não é possível ouvir o som de alguma coisa não quer dizer que o mesmo não tenha algo para ser ouvido.⁴⁰ Sorrateiramente a insere no campo minado da burla, iludindo-nos com verdades meio falseadas, com trapaça e impostura meio verdadeiras – utilizando o termo de Jean Baudrillard, destacando esse caráter paradoxal presente no próprio real.⁴¹

3. A perseguição como imagem tramada: o jogo de sombras em *Suite vénitienne*

No final do mês de janeiro de 1980, nas ruas de Paris, eu segui um homem do qual eu perdi o rastro alguns minutos mais tarde na multidão. Na mesma noite, por ocasião de uma abertura de exposição, ele me fez completamente parte de seu projeto iminente de viajar à Veneza. Eu decidi, então, me prender a seus passos, segui-lo.⁴²

Em *Suite vénitienne*⁴³, de 1980, munida de sua câmera fotográfica, poucas semanas depois, Sophie Calle desembarca em Veneza, vinda de Paris e de

⁴⁰ Hans-Georg Gadamer, *A imagem emudecida*, 1998, p. 123.

⁴¹ Ligia Canongia e Adon Peres, *Op. Cit.*, 2009, p. 19.

⁴² “A la fin du mois de janvier 1980, dans les rues de Paris, j’ai suivi un homme dont j’ai perdu la trace quelques minutes plus tard dans la foule. Le soir même, tout à fait par hasard, lors d’une réception, il me fut présenté. Au cours de la conversation, il me fit part de son projet, imminent, de voyage à Venise. Je décidai alors de m’attacher à ses pas, de le suivre.” Sophie Calle, *A suivre...*, 1998, p. 38. Tradução minha.

⁴³ *Suite vénitienne* nos propõe aqui diversas traduções possíveis para este título que Sophie Calle nomeia. Seu título se desfia em fios menores, revelando mais significados. Calle se estabelece como fiadora de diversos segredos contidos *sob* o fio que entrelaça. Em um sentido mais geral, *suite vénitienne* poderia se referir ao pequeno quarto de hotel que se hospeda em Veneza para pôr em prática seu plano de *seguimento*, já que *suite*, em francês designa “quarto com sala de estar de uso privado”. Ao mesmo tempo, significa *seguimento*, *perseguição*, esse *pôr-se no encalço de alguém* naquele território veneziano: *suite* provém do francês antigo que, por sua vez, remonta ao particípio passado [*seguida*] do verbo latino *sequor* [seguir], bem como, provém dessa mesma raiz o verbo *suivre* [seguir] presente em *A suivre*, outra obra de Sophie Calle. Outro significado possível de *suite* é o *acompanhamento* de alguém para que seja homenageado, honrado, “*pour lui faire honneur*”, para que se fie de sua vida, de seus movimentos, para que dê

maneira oculta, passa a seguir Henri B. por todos os lugares que frequenta. Cada passo que este dá, Calle está em seu encalço coletando imagens à sua revelia. Essa ação desperta no *espectador*, naquele que acompanha e espera a *fio* o desenvolvimento da ação, um prazer cúmplice, um processo de seguimento do relato de uma autora que narra seu ato de perseguir um outro. Biagio D'Angelo crê que somos como que personagens de uma grande fotografia e que de forma um pouco pirandellianamente, buscamos “um[a] autor[a] que ilumine as razões de nossos desejos inconfessáveis, que nunca nos abandonam e que precisam ser escritos ou fotografados para se fixarem na eternidade das questões não resolvidas”⁴⁴. Sophie Calle não se aventura em Veneza para se aprazer ao turismo, mas como uma caçadora, percebe sua configuração insular como o campo propício para prosseguir com seu empreendimento. A viagem se torna, portanto, um *descurso* errático, uma espécie de “curso desunido e interrompido que, pela primeira vez, impõe a ideia do fragmento como coerência”⁴⁵.

Já não é o exótico, o ignoto, o novo, que representa o estímulo para a aventura de viagem, mas, sim, a perspectiva que o narrador segue para penetrar suas próprias fibras, ainda que consciente de que a busca possa mostrar, ao final, só limites humanos, e que o espaço e mesmo a viagem possam resultar em meras demonstrações antropológicas. Se o problema é o outro, o é porque o estranho é o “eu”⁴⁶.

importância ao insignificante, para que o fotografe sem que veja, para que escreva tudo a respeito dele, para que sinta *paixão* por ele. *Suite* também designa *série*, *encadeamento*, *continuação*, *sucessão* já que encadeia imagem fotográfica e imagem escrita “uma após a outra”, por citar Donald Judd (2009, p. 102), pondo em *ordem* e *ligando* elementos que fazem Sophie Calle se lançar ao encalço de Henri B. como se lança ao *blefe*, já que, *suite* é também a sequência ou o conjunto de cartas com valores consecutivos no jogo do Pôquer. *Suite* foi ensaiada aqui a partir de consulta em: <https://fr.wiktionary.org/wiki/suite>.

⁴⁴ Biagio D'Angelo, *Suite vénitienne, de Sophie Calle: viagem autofotobiográfica com sombras, máscaras e mapas de ilusão*, 2015, p. 204.

⁴⁵ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, 1969 *apud* Biagio D'Angelo, *Op. cit.*, 2015, p.199.

⁴⁶ *Ibidem*, p.199-200.

Sophie Calle deflagra através da errância um atravessamento de si em direção ao outro que segue. A sombra que segue é, antes de mais nada, a sua mesma, revelada no espaço fronteiro no qual seu próprio eu, solitário, eflui por essa situação perpetrada mais contra si do que contra Henri B, “cujos afetos só podem ser imaginados no espaço ficcional”⁴⁷. Lançada sem que saiba nada através do percurso do outro, Calle se encontra em uma zona de desconforto, tendo como fio de empreendimento o desconhecido trajeto de Henri B.⁴⁸ O *eruv* retorna aqui para ilustrar intensamente “o trajeto a seguir que Calle imagina nas ruas de [...] Veneza e que se impõe como um fio de seu estilo, o alinhavo de seu mundo tudo menos virtual e metafórico, entre privado e público”⁴⁹. Sem nenhuma proteção a favor de sua existência para esse empreendimento limite, exceto um fino e frágil anonimato, a artista penetra em uma zona móvel do que chama de *sofrimento*, significando uma busca incessante de situações de risco em que se vê posta à beira de seus próprios limites.⁵⁰

Ficamos em uma espécie de espera, de suspensão à medida que vamos conhecendo o que Henri B. faz a partir desse encalço, desse ser assombrador que Calle corporifica. Suspensão que provoca recuo a nossa própria revelia dos acontecimentos que são narrados. “Ela secretamente deseja que ele a mate?”⁵¹, inquire desorientado Baudrillard. Essa suspensão cuja queda, já vista no conto de

⁴⁷ *Ibidem*, p. 198.

⁴⁸ Sofia Rodrigues Boito, *Dissolução de fronteiras: a obra performativa de Sophie Calle*, 2014, p. 63.

⁴⁹ “L’erouv illustre ici de manière forte le trajet à suivre que Calle imagine dans les rues de Paris et de Venise et qui s’impose comme le fil de son style, le fauillage de son monde tout sauf virtuel et métaphorique, entre privé et public.” Isabelle Décarie, *Op. cit.*, 2006, p. 34. Tradução minha.

⁵⁰ Annateresa Fabris, *Sophie Calle: entre imagens e palavras*, 2009, p. 83.

⁵¹ “Did she secretly desire that he kill her [...]?” Jean Baudrillard, “Please follow me”, 1988, p. 77. Tradução minha.

O pescoço ou de *O salto agulha*, vê-se aqui amortecida, mortificada. Calle traz consigo essa zona interminável que nos permite saber o que se passou apenas depois do que aconteceu, relatos de uma zona que nos faz recuar, nos interdita, nos interpela em retardamento. Segundo D'Angelo, a própria Veneza submete Sophie Calle a um estrangeirismo de si mesma, como diria Julia Kristeva. Veneza não concilia a sua identidade, nem se simpatiza com ela. Atração e repulsão, proximidade e distanciamento estão presentes nessa cidade ilhada e naufraga.⁵² Para Baudrillard, existe um mistério na proximidade tátil das pessoas circulando por entre os muros estreitos de Veneza, uma mistura de promiscuidade e discrição. Há um mistério paralelo na distância tátil mantida entre ela que segue e Henri B. que é seguido: por vezes, distância mínima, uma relação dual no espaço, uma relação de iniciação, próximo e ao mesmo tempo distante, porém distante em sua proximidade.^{53 54}

O olhar de Sophie por vezes é como uma teleobjetiva: mira qualquer um de forma desinteressada, por vezes é uma lupa que enxerga as particularidades dos sujeitos, “no entanto, entre essa distância e proximidade, um fluxo contínuo, em que cada descoberta feita por uma maneira de olhar alimenta o reajuste de seu foco”⁵⁵ para uma *arrogância estranha*, nas palavras de Baudrillard que compele não a apenas possuir o outro, mas a penetrar em seu segredo. Não apenas a ser desejado por ele, mas também a ser fatal a ele.⁵⁶ Esse mesmo olhar se comprime

⁵² Biagio D'Angelo, *Op. Cit.*, 2015, p.199.

⁵³ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 85.

⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regard*, 2008 *apud* Pascale Bouchard, *Op. Cit.*, 2012, p. 18.

⁵⁵ Cláudia França, *Estratégias para não se perder na cidade: derivas urbanas de Sophie Calle*, 2008, p. 91-92.

⁵⁶ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 76.

e se distende como no estiramento de um fio, em um equilíbrio de forças entre *distância* – em que não pode ser muito flexível a ponto de afrouxar-se demais e impedir a visualização da figura do homem divisado à frente – e *proximidade* – nem comprimido em excesso a ponto de impedir qualquer movimentação exigida para a passagem de uma forma com que o objeto de perseguição é avistado para outra.⁵⁷

O sedutor poder dos bastidores: fazer o outro desaparecer a partir desse ritual que por sua vez é fundamental para compreender as fundações de seus projetos *de desejo*. Calle ao seguir Henri B. não espera nada dele, muito menos nutre o desejo de conhecê-lo. Segue sua regra básica: nada deve acontecer, nenhum evento que possa estabelecer qualquer contato ou relação entre eles. Simplesmente o desejo cumprido dela de assumir o destino desconhecido dele, ou de ele assumir, sem que tenha conhecimento disso, o dela. Jogo como preço da sedução baseado na participação em segredo de qual ele não sabia estar participando, com o risco de, porventura, quando quebrado, cair essa história na banalidade.⁵⁸

Nessa perseguição, Sophie participa de um jogo em que mudanças de papéis são uma das regras, bem como aparição e desaparecimento, ver e não ver ou ver e ser visto se revelam por intermédio do rastro, constituindo também a forma da dinâmica visível e invisível que interroga e desestabiliza o olhar.⁵⁹ Semelhante a um jogo de *cama de gato*, em que os participantes estão entrelaçados por fios na perseguição de uma *imagem* que se forma pela *relação* de uma mútua

⁵⁷ Arthur Bueno, *Sobre o fio*, 2016, p. 6.

⁵⁸ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 76-78.

⁵⁹ Pascale Bouchard, *Op. Cit.*, 2012, p. 7.

participação. A cada movimento dos jogadores há a intrusão do inesperado no jogo, através da travessia por situações com o risco de pôr o jogo a perder, apostando “[n]aquilo que põe seus participantes em movimento, [naquilo que] define-se então como o domínio da contingência”⁶⁰. Sophie Calle, portanto, aposta em uma brincadeira pessoal, porém mantida por um fio ao envolver sem permissão ou conhecimento o outro, que é ameaçada a todo tempo pelo desmoronamento, por um abismo, pela possibilidade permanente de autodissolução.

Mantida por um fio [...], ela está o tempo todo ameaçada pelo desmoronamento, por uma espécie de abismo; [...] a autodissolução é uma possibilidade permanente. Não há, talvez, nenhum outro jogo em que o risco de extinção das condições de possibilidade do jogo como consequência do próprio desenvolvimento do jogo seja estabelecido de modo tão fundamental. [...] É próprio à cama de gato, porém, o fato de aquilo que a coloca em risco ser ao mesmo tempo o que lhe é mais constitutivo: a realização alternada de movimentos por parte de seus participantes põe, a cada nova etapa, o jogo inteiro à prova⁶¹.

A artista então arma sua armadilha ligando-se aos passos de um Henri B. alheio a sua própria sorte. Reage a isso como se fosse um desafio estabelecido a si própria cuja significação teria sentido apenas para si mesma. Ao farejar um simples desafio sem sentido exterior, Sophie Calle personifica, pois, uma espécie de aranha, como no mito grego de *Aracne* que, quando humana, desafia Atena a uma competição pela melhor confecção de tapeçaria. A jovem mortal, pois, ao produzir a tapeçaria mais perfeita entre as duas, sofre a ira de Atena, que em cuja ocasião “– não só pelo despeito do desafio, mas também por vingança – a transforma em aranha”⁶². Sophie Calle, portanto, tece teias ligando os passos de

⁶⁰ Arthur Bueno, *Op. Cit.*, 2016, p. 6-8.

⁶¹ *Ibidem*, p. 3-4.

⁶² Veronica Stigger, *Spider de Louise Bourgeois*, 2018.

sua presa à arquitetura pela qual Henri B. se orienta. Como possuidora de uma ingenuidade estratégica, movimenta-se sobre o *fio* em que *afia* seus *desejos*, para circunscrever o objeto de sua perseguição no emaranhado inescapável de seu frágil poder, “talvez porque um[a] artista só possa ser soberan[a] sobre [seu próprio] fio”⁶³, ao mesmo tempo que essa mesma teia também a captura subrepticamente, pois,

Toda aranha traz consigo a imagem da teia. É como se fosse seu atributo. Na teia, há também ambiguidade, trata-se de uma imagem ao mesmo tempo de violência (serve para a morte da presa) e de proteção (a morte da presa serve de alimento para si e seus filhotes). É ao mesmo tempo ofensiva e inofensiva⁶⁴.

Engana-se pensar que esse comportamento de perseguição seja apenas um mero desejo voyeurístico: “se a artista ama seguir ou ser seguida, não é, no entanto, pelo simples gosto de voyeurismo. Pelo contrário, Sophie Calle é uma errante: ela se deixa transportar ao sabor dos caminhos”⁶⁵. E através desses caminhos está disposta também a qualquer coisa absurda, a propor com sucesso pedidos também absurdos, porque ela se vende “a um empreendimento sem sentido que requer mais paciência, servidão, tédio e energia do que qualquer paixão amorosa, que ela então obtém, sem esforço de outros, essa cumplicidade irracional”⁶⁶, a qual as pessoas aceitam por estarem cansadas de solidariedade, de contratos ou de trocas. Passam a fazer parte desse jogo cúmplice, estando

⁶³ George Didi-Huberman, *Op. Cit.*, 2019, p. 30. Grifo do autor.

⁶⁴ Veronica Stigger, *Op. Cit.*, 2018.

⁶⁵ Pascale Bouchard, *Op. Cit.*, 2012, p. 13.

⁶⁶ “[...] to a senseless enterprise that requires more patience, servitude, boredom, and energy than any amorous passion, that she effortlessly obtains from others this irrational complicity [...]” Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 81. Tradução minha.

dispostas, por isso, a obedecer a qualquer desafio desde que o absurdo esteja presente.

Sophie Calle cumpre essas articulações absurdas justamente por fazê-las na própria realidade: sai literalmente do quadro, do livro ou do cinema e mergulha no real e produz aí o que os outros fazem sobre papel ou tela.⁶⁷ Ela sorrateiramente parasita esse real revelando dois lados da mesma moeda: a magia de uma situação ordinária ou pelo contrário, sua banalidade extrema, que podem se desdobrar no seio do próprio projeto artístico e com a mesma importância.⁶⁸ Transfigura qualquer lugar comum, torna comum qualquer existência excepcional, duplica um objeto surreal em sua banalidade e o entremeia ao redor da estranha teia da sedução. Trafica traços biográficos de sua vida para dentro de sua produção artística, transformando assim “em signo estético, tornando-se fecunda em significações e, por meio de uma impossível unidade do sujeito, declara que a totalidade do sujeito é uma ilusão estereotipada e reafirma que a sombra participa do retrato autofotobiográfico”⁶⁹, ao realizar uma espécie de *arqueologia do presente* a partir da palavra de Fabris quando reconstitui uma essência artística a partir de fragmentos brutos de sua vida.⁷⁰

O ato de seguir permite que o outro desapareça na consciência daquele que o segue, nos rastros que ele inconscientemente deixa para trás; concomitantemente, aquela que o segue se perde nos rastros do outro, ao mesmo tempo que lhe rouba seus rastros. Calle se perde, ausenta-se de si mesma no

⁶⁷ Isabelle Décarie, *Op. Cit.*, 2006, p. 30.

⁶⁸ Pascale Bouchard, *Op. Cit.*, 2012, p. 10.

⁶⁹ Biagio D’Angelo, *Op. Cit.*, 2015, p. 203.

⁷⁰ Annateresa Fabris, *Op. Cit.*, 2009, p. 72.

momento que é seduzida ao se tornar não mais que um espelho para o outro que não sabe. Ela é seduzida pelo destino do outro, pelo duplo de seu caminho, no qual, para Henri B. há sentido, mas quando repetido por Calle passa a não haver. É como se alguém atrás dele soubesse que ele estaria indo para lugar nenhum.⁷¹

As pegadas do outro são usadas de tal forma para te distanciar de si mesma. Você existe apenas no rastro do outro, mas sem que esteja consciente disso; de fato, você segue suas próprias pegadas quase sem que você sabia. Portanto, não é para descobrir algo sobre o outro ou para onde ele está indo – nem sua “deriva” em busca do caminho aleatório: tudo isso, que corresponde a várias ideologias contemporâneas, não é particularmente sedutor. Contudo, ainda assim esta experiência é inteiramente um processo de sedução⁷².

Sophie Calle a partir de *Suite vénitienne* de maneira enigmática revela o ato de seguir como ato de sedução, de deleitamento sexual solitário alcançado no desejo ou até mesmo, em uma situação limite e perigosa, uma potencial tentativa de violação sexual por parte daquele que é seguido contra aquela que o segue. Apesar dos piores prognósticos, Sophie, nesta ação, se encontra liberada da responsabilidade de sua vida ao se ocupar da vida dos outros. É presenteada pelo pacto sedutor com a liberação de seus próprios desejos e vontades, em prol de refletir o mundo e a vida do outro. Esse pacto também se estende na relação do leitor e do eu textual que é dirigido na narrativa ao desconhecido.⁷³ Nesta viagem, é constituída uma ocasião que permita que leitores e viajantes reflitam sobre suas identidades, num jogo de cumplicidade, mascaramento e assombrações. A

⁷¹ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 78, 86-87.

⁷² “The other’s tracks are used in such a way as to distance you from yourself. You exist only in the trace of the other, but without his being aware of it; in fact, you follow your own tracks almost without knowing it yourself. Therefore, it is not to discover something about the other or where he’s heading – nor is it ‘drifting’ in search of the random path: All of this, which corresponds to various contemporary ideologies, is not particularly seductive. And yet this experience is entirely a process of seduction.” *Ibidem*, p. 76. Tradução minha.

⁷³ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 81.

sombra é essa convidada sorrateira que acompanha o ser porque o cumpre como tal.⁷⁴ Ela antes de mais nada será a própria Calle que se esconde sob o desconhecimento de Henri B. A sombra desempenha o papel mítico de te seguir e de te proteger do sol, um homem sem sombra está exposto a violência da vida sem mediação. Ela o alivia daquele fardo existencial, da responsabilidade de sua própria vida.⁷⁵

Se o encontro é sempre verdadeiro, excessivo, indiscreto, então a perseguição da sombra (a negra sombra, como diria Rosalía de Castro, que nunca abandona o corpo e a alma) torna-se uma alegoria e uma ferramenta necessária de autoanálise e de autorrepresentação. Em outras palavras, ela é um autorretrato fora dos moldes tradicionais, que Sophie Calle assina, mas que a sombra de Henri B. (ou de outros nas ruelas e pracinhas venezianas) realiza por ela. Como se a sombra tivesse sido contratada explicitamente por Sophie Calle, ao passo que a fotógrafa, numa veste dúplice de detetive, dedica-se a uma atividade oculta e dissimulada de tirar retratos pelas costas⁷⁶.

“Eu os fotografo de costas”⁷⁷, diz Sophie Calle, como se fosse uma aranha. Capta o rastro em movimento daquele homem, de sua presa. Vai ao seu encaço, atraída por sua sombra, curiosa de sua impalpabilidade silenciosa, não se furtando em desejar ocupar o *lugar de sombra* daquela cuja manifestação está ancorada nos passos de seu dono. Buscando uma compreensão de si própria como uma sombra daquele homem, e ao mesmo tempo, impossibilitada e despossuída de seu lugar *nele*, Calle inquire a sombra daquele homem, sem esperar retorno, mais como um monólogo em que questiona intimamente sobre seu próprio pôr-se em estado de espectro: “– Você avança com a cabeça voltada para trás? Ou então: – O que você vê está sempre às suas costas? Ou melhor: A sua

⁷⁴ Biagio D’Angelo, *Op. Cit.*, 2015, p. 198.

⁷⁵ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 82 e 202.

⁷⁶ Biagio D’Angelo, *Op. Cit.*, 2015, p. 203.

⁷⁷ Cécile Camart, *Op. Cit.*, 2015, p. 117.

viagem só se dá no passado?⁷⁸ Sophie Calle, deseja o estado intermediário entre ela e ele – o espaço das sombras –, interessa-se pelo lugar mutável que os separam, que os distanciam e os aproximam. É nesse lugar onde a presença de Henri B. se vê pesada, medida pela gravidade, na qual tem seu destino marcadamente encaminhado, ao mesmo tempo em que é também ali em que finca seus pés em seus passos e logo desaparece.

Arte da desapareição que captura o outro desvanecido em frente às lentes, que o preserva no filme, a qual, diferente do olhar, nada salva do outro exceto sua presença esvanecida. Baudrillard se fia em Roland Barthes ao explicitar que não é muito a morte que alguém vê na fotografia, mas sim seu desvanecimento. Morte é a fonte do medo moral, desvanecimento é sozinho a fonte de uma estética *sedutora* da desapareição. Não são lembranças de uma presença, mas sim capturas de uma ausência, da ausência daquele que é seguido, daquilo do seguidor, daquilo de sua ausência recíproca.⁷⁹ Jogo de espelhamento e de quase mimetismo de Calle em favor de Henri B. e porque não, também de Henri B. em relação à Sophie Calle? Seguir alguém é lançar sua presença predatória contra a presa que distraída não se percebe em um campo de atração cuja existência está ligada ao seu papel de presa mesmo. Porém, quem é seguido, intuitivamente percebe, porque sua própria sombra que o segue imperceptivelmente capta a presença de outra sombra, esta por sua vez externa, estrangeira, invasora, predadora, perseguidora.

Há, contudo, um momento, inevitável, em que os gestos não se acertam mais, a linha se afrouxa e perde tensão. [...] Os pontos de apoio rareiam, as figuras se desfazem e a linha cai. O[utro] jogo pode então recomeçar – ou

⁷⁸ Italo Calvino, *As cidades invisíveis*, 2017, p. 35.

⁷⁹ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 86 e 78.

[este pode] ser abandonado. Ele não deixa de expressar, assim, algo da fragilidade e da contingência dos jogos sociais⁸⁰.

“Após ter fotografado ao meu redor o canal, a mansão, esses lugares que ele olhou, eu retomei minha perseguição. *Ele está só, eu me tornei imprudente. Aproximo-me demais dele*”⁸¹, confidencia Calle. Um processo de intimidação extrema começa a inquietar as sombras de cada um. Henri B. irá então finalmente perceber sua presença (ou ao menos terá coragem de fingir descobrir a perseguição em curso há dias): “Alguns segundos mais tarde, é minha vez de penetrar uma imensa sala, vazia e silenciosa. Passos ressoam. Bruscamente me encontro de frente a ele que já vai ao encontro da saída. Ele cruza comigo, me roça, me encara e sai”⁸². O jogo da sedução já está perpetrado. Calle sai poucos minutos depois, finalmente sentindo a sensação de ser vigiada, “um sentimento de ser refletida sem saber disso”⁸³ lhe confronta: “ele me olha”, “eu sinto seus olhos sobre mim. Eu ladeio a ala direita do hospital. Há ali um reforço. Ali estarei enfim ao abrigo de seu olhar. *Devo ficar calma*. Eu me apoio contra a coluna e fecho os olhos”, “eu levanto minhas pálpebras: ele está diante de mim, bem perto. Estamos sozinhos. Ele não diz nada”, momentos depois, Henri B. diz: “seus olhos, eu reconheço seus olhos, é por isso que você quer escondê-los”⁸⁴.

⁸⁰ Arthur Bueno, *Op. Cit.*, 2016, p. 16.

⁸¹ “Après avoir photographié à mon tour le canal, la maison, ces lieux qu’il fixait, je reprends la poursuite. *Il est seul, je deviens imprudente. Je m’approche trop de lui.*” Sophie Calle, *Op. Cit.*, 1998, p. 85. Tradução minha, grifo da autora.

⁸² “Quelques secondes plus tard, à mon tour, je pénètre dans une immense salle, vide et silencieuse. Des pas résonnent. Brusquement je me trouve face à lui, qui rejoint déjà la sortie. Il me croise, me frôle, me dévisage, et sort.” *Ibidem*, p. 90. Tradução minha.

⁸³ “[...] a feeling of being reflected without knowing it.” Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 77. Tradução minha.

⁸⁴ “Il me regarde. [...] Je sens ses yeux sur moi. Je longe l’aile droite de l’hôpital. Il y a là un renforcement. J’y serai enfin à l’abri de son regard. *Il faut que je me calme*. Je m’appuie contre une colonne et ferme les yeux. [...] Je soulève les paupières : il est devant moi, tout près. Nous sommes

Finalmente o jogo gira em favor de Henri B. Um objetivo indesejado se impõe à Calle de cujo jogo participa já antevendo a possibilidade de tudo acontecer. É agora a vez de Henri B. comandar à revelia o poder assumido por Sophie Calle a fio durante dias, fotografando-o, descrevendo seus passos e ações, investigando, através de outros, sua identidade. Essa mudança se vê fortemente (Figura 4) quando a então perseguidora tenta fotografá-lo e seu perseguido põe a mão na frente do rosto para escondê-lo e grita: “não, isso não faz parte do jogo”⁸⁵. É claro que o seguimento implica essa surpresa, a reversão dos papéis pode ser necessária naquele momento. “Deve-se seguir para ser seguido, fotografar para ser fotografado, mascarar-se para ser desmascarado, aparecer para desaparecer, adivinhar as intenções de alguém para ter as suas adivinhadas”⁸⁶.

seuls. Il ne dit rien. [...] Vos yeux, je reconnais vos yeux, ce sont eux qu'il fallait cacher !" Sophie Calle, *Op. Cit.*, 1998, p. 90-91. Tradução minha, grifo da autora.

⁸⁵ “Non, ça n'est pas du jeu !" *Ibidem*, p. 93. Tradução minha.

⁸⁶ “One must follow in order to be followed, photograph in order to be photographed, wear a mask to be unmasked, appear in order to disappear, guess one's intentions in order to have your own guessed.” Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 83. Tradução minha.



Figura 4

Sophie Calle, *Suite vénitienne*. Doubles-jeux: A suivre.... (Livre IV), 1998.

Henri B. acredita conhecer Sophie Calle através de seus olhos, já que, Calle munuiu-se de uma peruca loira para passar despercebida (e porque não, não ser seguida). Essa figura humana se desloca, se movimenta, segue através das sombras o outro como um simples gesto de vida, sem motivo e sem objetivo, sem desejo de algo em troca. Também, em terras italianas, há mais de um século, Aby Warburg soube dar atenção a essas passantes misteriosas presentes dentro de obras do Renascimento italiano com seus panejamentos esvoaçantes. Em uma carta a um amigo em 23 de dezembro de 1900, Warburg o questiona acerca da figura feminina presente em uma pintura de Domenico Ghirlandaio intitulada *A visitação* (1485-1490) (Figura 5) no coro da capela Tornabuoni da Igreja de Santa Maria Novella em Florença:

Pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica [...]. Que quer dizer tudo isto: este modo vivo e ligeiro, mas tão animado, esta irresistibilidade, esta *largueza do passo*, enquanto todas as outras figuras têm algo de *intangível*?[...] O que está debaixo dos pés da minha amada parece perder a sua natural propriedade de imobilidade; [...] apresenta-se a mim como se tivesse algo de sobrenatural, como se a pequena serva [...] deixa em parte levar-se, atira-se em parte para frente, ao mesmo tempo, com a graça de uma grande ave, fende ritmicamente a água possante⁸⁷.

⁸⁷ Aby Warburg, *Ninfa florentina*: Fragmentos de um projecto sobre Ninfas, 2012, p. 3.



Figura 5

Domenico Ghirlandaio, *A visita* (detalhe), afresco, 1485 - 1490. Capela Tornabuoni, Igreja de Santa Maria de Novella, Florença, Itália.

Não poderia muito bem esse relato ser o conteúdo de uma carta que Henri B. poderia emitir a um amigo acerca dessa empreitada incomum?⁸⁸ Desse

⁸⁸ Grégoire Bouillier, outro homem com o qual Sophie Calle teve contato, aporta em seu livro *O convidado surpresa* sua percepção a respeito de uma reunião que acontecia na ocasião da festa de aniversário da artista. Contudo, essa celebração ocultava um trabalho em desenvolvimento intitulado *Le rituel d'anniversaire* [*O ritual de aniversário*], baseado em uma premissa: "Le jour

encontro aparentemente acidental, mas que foi engendrado desde o início por Sophie Calle e que tem um dado importante a ser revelado: a total falta de controle de Henri B. sobre sua vida, sobre sua própria rotina, sobre seus próprios passos. Aproximação que pode ser melhor estreitada entre: “seus olhos, eu reconheço seus olhos, por isso que você quer escondê-los”⁸⁹, frase dita por Henri B. e “o sentimento do ‘onde é que eu já *também* te vi’”⁹⁰, descrita por Warburg a propósito dessa ninfa que sobe as escadas da cidade italiana equilibrando sobre sua cabeça um cesto de frutas. Essa moça poderia ser a própria Calle, séculos depois, em um disfarce de fuga – o cesto de frutas poderia ser seu chapéu que esconde seu verdadeiro cabelo sob uma peruca – de uma artista que tendo sua real identidade revelada, mais uma vez encarna uma personagem para não perder essa ficção, essa encenação, essa montagem na própria realidade em que circula. Poderia encarnar qualquer pessoa, como uma mulher que se esconde nas sombras dos grandes eventos e faz desse pequeno gesto seu projeto tecido em uma viagem entremeada de *ficcionalização* e *realização*.

Ora era Salomé, tal como se aproximava com seu encanto mortífero e dançava diante do lascivo tetrarca; ora era Judite que, ufana e triunfante,

de mon anniversaire je crains d’être oubliée. Dans le but de me délivrer de cette inquiétude, j’ai pris en 1980 la décision d’inviter tous les ans, le 9 octobre si possible, un nombre de convives équivalant à mon nombre d’années. Parmi eux, un inconnu que l’un des invites serait charge de choisir.” [“Eu tinha medo de ser esquecida no dia do meu aniversário. Com o objetivo de me livrar dessa inquietação, tomei a decisão de convidar todo ano, se possível em 9 de outubro, um número de convivas equivalente à minha idade. Entre eles, um desconhecido que um dos convidados seria encarregado de escolher”]. Sophie Calle, *Op. Cit.*, 1998, p. 11. Tradução minha. O escritor então comparece a celebração como convidado surpresa para aquele ano, tendo o primeiro contato com a artista através de sua *sombra*, sua *silhueta*: “[...] atravessei o pequeno jardim do que parecia ser uma antiga fábrica transformada em ateliê de artista e uma abertura de vidro na fachada mostrava que a festa estava no auge, como se diz, e através do vidro reconheci de longe a silhueta dela e foi ela que vi primeiro.” Grégoire Bouillier, *O convidado surpresa*, 2009, p. 43.

⁸⁹ “Vos yeux, je reconnais vos yeux, ce sont eux qu’il fallait cacher!” Sophie Calle, *Op. Cit.*, 1998, p. 93. Tradução minha.

⁹⁰ Aby Warburg, *Op. Cit.*, 2012, p. 4.

com passo prazenteiro, traz para a cidade a cabeça do general assassinado; depois, parecia ter-se ocultado sob a graça juvenil do minúsculo Tobias ao marchar, com coragem e jovialidade, ao encontro da sua fantasmal e fatídica noiva⁹¹.

Sophie Calle, como em uma novela – história tramada por romances – é ao mesmo tempo a provocadora [*provocatrice*], seguida por todos e cuja motivação de seu passar não se acha bem vislumbrada em si ou no curso invisível que se encontra a sua frente, como também encarna a atriz [*actrice*] cujo enredo principal da trama é tecido a partir de seus passos, de suas falas, de seus mistérios e de seus amores. Dedicando-se a essas aparições quase menos assombrosas, porém bastante inquietantes, Aby Warburg também impressionado com essa figura, perguntar-se-á qual personagem ela encenou, em qual nova incessante figura encarnou como elemento alegórico em uma forma sobrevivente através dos tempos. Essa *ninfa* florentina, pergunto-me, não apenas sobreviveu, mas retornou nessa *alegoria* veneziana, de carne e osso, de olhar marcante, mas de frágil confrontação?

Referências

BAUDRILLARD, Jean. Please Follow Me. In: CALLE, Sophie. *Suite Venitienne*.

Translated by Dany Barash and Danny Hatfield. Seattle: Bay Press, 1988.

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são também obras... Tradução: Flávio Gonçalves. *Revista-Valise*, Porto Alegre, ano 3, v. 3, n. 6, p. 171-191, dez. 2013.

⁹¹ *Ibidem*, p. 4.

Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/44418/28601>.

Acesso em: 29 jul. 2019.

BOITO, Sofia Rodrigues. Dissolução de fronteiras: a obra performativa de Sophie Calle. *Revista Aspas*, v. 4, n. 1, p. 62-70, 2014. Disponível em:

http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/75682/pdf_14. Acesso em: 28 jul. 2019.

BOUCHARD, Pascale. *Le visible et l'invisible chez Sophie Calle*: variations autour du seuil. Université du Québec à Montréal, jan. 2012. Disponível em: <https://archipel.uqam.ca/4497/1/M12335.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2019.

BOUILLIER, Grégoire. *O convidado surpresa*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BUENO, Arthur. *Por um fio*. São Paulo: Edições Aurora, 2015.

CALLE, Sophie. *Suite Vénitienne*. Translated by Dany Barash and Danny Hatfield. Seattle: Bay Press, 1988. Disponível em: <http://www.reflexionesmarginales.com/biblioteca/15/Lit/6.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2019.

CALLE, Sophie. *A suivre...* (Livre IV). Arles: Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. *Souvenirs de Berlin-Est*. Arles: Actes Sud, 1999.

CALLE, Sophie. *L'erouv de Jérusalem*. Arles: Actes Sud, 2002.

CALLE, Sophie. *Le rituel d'anniversaire*. (Livre II). Arles: Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Tradu  o: Hortencia Santos Lencaster. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradu  o: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAMART, Cécile. As estratégias editoriais de Sophie Calle. Tradu  o: M  rcia Arbex e L  via Cristina Lopes Chaves. *Pós*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 112-129, nov. 2015. Disponível em:
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15688>. Acesso em: 04 ago. 2020.

CANONGIA, Ligia; PERES, Adon. *Meias verdades*: Demi-v  rit  s. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2009.

COHEN-SOLAL, Luna. *"It happened, but it's not real."*: Reality, fiction, and autobiography in the work of Sophie Calle. University of Brighton, BA (Hons) Music and Visual Art, nov. 2013. Disponível em:
<https://www.scribd.com/document/266413554/Reality-fiction-and-autobiography-in-the-work-of-Sophie-Calle>. Acesso em: 03 ago. 2020.

D'ANGELO, Biagio. Suite vénitienne, de Sophie Calle. Viagem autofotobiogr  fica com sombras, máscaras e mapas de ilusão. *FronteiraZ*: São Paulo, n. 14, p. 195-206, jul. 2015. Disponível em:
<http://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/22871/17070>. Acesso em: 28 jul. 2019.

DIDI-HUBERMAN, George. *Sobre o fio*. Tradu  o: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

DÉCARIE, Isabelle. Un duel entre la main et l'œil: intensités du rapport texte-image dans certains phototextes de Sophie Calle. *Études françaises*, v. 42, n. 2, p. 25-45, 2006. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2006-v42-n2-etudfr1426/013862ar/>. Acesso em: 28 jul. 2019.

FABRIS, Annateresa. Sophie Calle: entre imagens e palavras. *ARS*, ano 7, n. 14, p. 68-85, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3053/3742>. Acesso em: 28 jul. 2019.

FRANÇA, Cláudia. Estratégias para não se perder na cidade. Derivas urbanas de Sophie Calle. *Arte & Ensaios*, v. XV, p. 84-93, 2008. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_claudia_franca.pdf. Acesso em: 28 jul. 2019.

GADAMER, Hans-Georg. A imagem emudecida. Tradução: Paulo Venâncio Filho. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 123-133, 1988. Disponível em: https://issuu.com/rlprod/docs/gavea_6. Acesso em: 03 ago. 2020.

GUERRA, Sílvia. A teia de Sophie. *Arte Capital*, 2006. Disponível em: <http://www.artecapital.net/exposicao-56-sophie-calle-l-erouv-de-jerusalem>. Acessado em: 04 ago. 2020.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução: Pedro Sússekind, Flávia Anderson, Fernanda Abreu, Eliana Aguiar e André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

STIGGER, Veronica. *Spider de Louise Bourgeois*. Coleção Itaú Cultural, 2018.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R91K_aX6a60. Acesso em: 19 jun. 2020.

WARBURG, Aby. *Ninfa florentina*: Fragmentos de um projecto sobre Ninfas.

Tradução: Artur Mourão. Lisboa: KKYM, set. 2012. Disponível em:

<http://www.proymago.pt/Warburg-Txt-3>. Acesso em: 28 jul. 2019.

Referência para citação deste artigo

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. Sophie Calle: a imagem no fio de uma perseguição. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 107 – 151, novembro de 2020.



