



Sophie Calle e as encenações da escrita de si constelação autobiográfica

Danusa Depes Portas
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
danusadepes@yahoo.com.br

Resumo

A hipótese que norteia esse trabalho se inspira na genealogia da ética expressa por Michel Foucault, nos seguintes termos: *O que me impressiona é o fato de que em nossa sociedade, arte se tornou algo ligado somente a objetos e não a indivíduos. Mas por que não pode a vida de alguém se tornar uma obra de arte?*

Paul Auster doa veracidade a seu romance *Leviatã* ao fazer Sophie Calle sua personagem Maria. A artista francesa ao mesmo tempo em que se torna personagem de uma ficção e tem suas vivências descritas de maneira literária, realiza movimento inverso, apropriando-se do romance de Paul Auster, como *double jeux*, faz em sua performance e livro, *De l'obissance*, uma mistura particular de realidade e ficção. Depois, solicita ao escritor que elabore outra obra, *Gotham Handbook*, especificamente para ela executar, ou, como escreve Sophie, que crie um personagem para ela representar.

Sophie Calle constrói paradigmas discursivos polifônicos, que parecem confundir o sujeito representado, aquele que o representa e o texto-obra resultante. O que suas obras nos mostram é que não há como traçar uma fronteira clara e nítida que separe o que vem da arte e o que vem da vida ordinária.

Palavras chave: regime escópico – dispositivo – fabulação – performance – fotografia

O tema que você toca no começo de uma canção é o território, e aquilo que vem depois, e que pode ter muito pouco haver com o primeiro, é a verdadeira aventura.

Ornette Coleman, *free jazz*, 1961

Tema

Hoje vivemos um dispositivo de exposição da intimidade, no conjunto de um novo pressuposto de “interação social”, que é o de mostrar-se, fazer-se ver. São personagens midiáticos que só existem quando olhados. No final do século passado, com os *talk-shows* e



sucesso editorial das biografias imaginava-se que sua pregnancy tinha a ver com o poder encontrar uma subjetividade realizada, no momento em que se constatava uma fragmentação do sujeito identificada na pós-modernidade. Vieram quase como seqüência os *reality-shows*, os *blogs* e uma linha de cinema documentário que ilumina a micro-história em tempo real de homens infames e celebridades, efêmeras e destinadas ao imediato esquecimento e substituição.

Qual seria a resposta de nossa crítica a esta pulsão autobiográfica em tempos em que o sexo rei há muito virou espetáculo de milhões, em que qualquer amante de celebridade se julga no direito de contar suas histórias, em que a internet é povoada por perfis e diários públicos? Que sentido dar ao retorno na cena literária de uma escrita do eu? Essa primeira pessoa é uma máscara produzida pelo teatro irônico da cultura midiática ou ela implica numa outra visão da obra? Seria possível uma nova poética da expressão sem as ilusões românticas? Aparentemente sim.

Os ensaios da artista Sophie Calle trazem um gesto maior de ficcionalidade à tradição conciliadora e elegante do ensaio e se contrapõem à espetacularização da intimidade, fazendo com que o desejo maior de auto-exposição se transforme numa possibilidade sutil da voz do sujeito da crítica e da autobiografia. Dimensão crítica que gostaria nomear como *encenações da escrita de si*.

É preciso, porém, começar pelo território. Em *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune sustenta que todas as formas ficcionais de enunciação que implicam uma escrita do eu se diferenciam do discurso autobiográfico não pelo grau de “sinceridade”, mas pelo “pacto” de leitura estabelecido pelo autor. O pacto autobiográfico pressupõe um compromisso duplo do autor com o leitor: por um lado, ele se remete à referencialidade externa do que o texto enuncia, quer dizer que o que se narra se apresenta como algo realmente acontecido e comprovável (*pacto de referencialidade*). Por outro lado, o autor deve convencer o leitor de que quem diz “eu” no texto é a mesma pessoa que assina na capa e que responsabiliza pelo que narra, *princípio de identidade* que consagra ou estabelece que o autor, o narrador e o protagonista são a mesma pessoa. Mas como saber quem diz eu? Lejeune propõe o *nome próprio* como lugar de articulação entre pessoa e discurso. Ante a possível objeção dos pseudônimos e os desdobramentos da primeira pessoa, Lejeune responde que “o pseudônimo



é simplesmente uma diferenciação, um desdobramento do nome, que em nada muda a identidade” (1975: 24). Mas o problema consiste, precisamente, em como estabelecer a identidade. Lejeune afirma que “aquilo que define a autobiografia, para o leitor, é, sobretudo, um contato de identidade selado pelo nome próprio” (1975: 33). Evidentemente a definição se torna tautológica.

Lejeune considera que a biografia e autobiografia, diferente da ficção, são discursos ligados a pactos referenciais, ou seja, eles pretendem aportar informações sobre uma realidade exterior ao texto, e, portanto se submetem a uma prova de verificabilidade. Posteriormente, em *Je est autre – l'autobiographie de la littérature aux médias* (1980), Lejeune reconhece que o discurso autobiográfico, fundado sobre a memória do sujeito (a diferença dos discursos histórico e científico, que segundo ele aportam uma informação mais factual, mais objetiva) também foge das possibilidades de verificação. Portanto, ele conclui que o texto autobiográfico tira sua validade referencial não da verificabilidade do narrado no texto, mas da relação que ele instaura com seu receptor. Em *Pour la autobiographie*, Lejeune diz: “uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz” (1998: 234). Aqui começa a aventura.

O fabuloso não pode funcionar fora de uma indecisão entre o verdadeiro e o falso. Não há literatura sem fabulação, mas, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um EU. Ela atinge, sobretudo, essas visões, eleva-se até esses devires ou potências de tal modo que se põe a fingir sobre uma linha de feitiçaria na qual ganha a potência do infinito. Como um vapor de terra, desprendem na superfície um incorpóreo, um puro-expresso – não a espada, mas o brilho da espada, o brilho sem espada como o sorriso sem gato. Tornar-se imperceptível é a vida sem interrupção nem condição.

Sophie Calle o esculpir a vida

Pigmalião, jovem escultor da mitologia grega, inconformado com a imperfeição dos homens, resolveu criar para si uma estátua feminina a qual pudesse desejar. Executou-a tão cuidadosamente que a jovem de marfim parecia parte da realidade, de tão perfeita, era capaz de encobrir sua condição e disfarçar-se de um objeto feito pela



natureza. Para ele, somente a arte seria dotada desse potencial de encantamento, a realidade não seria capaz de possuir.

A complexa relação entre arte e vida é identificada como problema desde que a arte passou a constituir-se como prática histórica, campo de conhecimento, esfera de saber. Mas foi a partir do modernismo que a relação entre arte e vida se complexifica, inicialmente estampada sob o modo da utopia de socialização da arte, através do desejo de expandir os processos artísticos até os contextos imediatos da cotidianidade. Das ações de caráter mais formalista – os cubistas introduzindo nos quadros “pedaços de realidade” como jornais, panos, palhas de cadeira – passando pelas performances dos anos 60 e 70 – que tentavam demarcar como arte os territórios da realidade – aos dias atuais – quando os artistas tentam introduzir em seu discurso e sua prática artística os “territórios e experiências do real” – a problemática da arte/vida ganha traços cada vez mais complexos e instigantes. A fábula de Pigmalião, neste sentido, oferece-nos mais uma questão. Ao apropriar-se da realidade, do lugar comum, e em seguida transfigurá-lo, podemos dizer que a arte está dando apenas forma a uma potência política e estética que está na própria existência? Ou, do contrário, como parecia acreditar Pigmalião, somente a arte seria capaz de acrescentar o encanto que falta às coisas do mundo? A experiência comum atravessa a obra ou é apenas iluminada pela mão do artista que transcende tudo o que toca?

Sophie Calle é uma artista francesa cuja trajetória tem sido marcada pela criação de situações artificiais que ela elabora para que possa vivenciar. Calle, certa vez, conheceu um homem em uma exposição de arte, que lhe contou de uma viagem que faria até Veneza. Foi o bastante para despertar sua curiosidade e fazê-la viajar atrás dele, fotografando-o sem que percebesse. Noutra vez, arranjou um emprego de camareira em um hotel, para que pudesse colocar em prática o desafio de conhecer os hóspedes somente através dos objetos que eles carregavam consigo em suas viagens. Em certa ocasião, procurou pessoas que nasceram cegas e lhes pediu para relatar sua idéia de beleza. Em outra, contactou desconhecidos para passarem, um a um, uma noite em sua cama, enquanto a artista conversava e registrava o acontecimento. Concretizadas as ações, experimentadas as situações, a artista compartilha essas experiências conosco,



através de registros fotográficos, da escrita (menos descritiva que poética) sobre essas situações e da transcrição dos relatos dos sujeitos que participaram dos processos.

Sophie Calle parte sozinha, como se sua própria vida estivesse sendo guiada por um projeto estético. Busca discreta e solitariamente uma dimensão subjetiva das experiências que não está desenhada apenas em sua pessoa, ou na de um outro em particular. Ao misturar sua prática artística com sua própria vida, ela cria situações que não a conduziriam ao encontro de algo ou de alguém anteriormente idealizado. Numa feliz tentativa de associar arte e vida, Calle parece estar, de certa maneira, satisfazendo fantasias pessoais. Mas faz mais do que isso. Através dessas vivências aparentemente solitárias, tentará fazer emergir a alteridade. De acordo com Jean Baudrillard (1997), seguir o outro é conferir a ele uma existência paralela, que, até então banal, passa a ser transfigurada. Colocando em tensão as dimensões da realidade e da ficção, a artista confunde sua arte com sua vida, tentando retirar, de sua vida e da vida alheia, sentidos irrepresentáveis.

Na poética de Calle, o “outro”, a “alteridade”, o “encontro” e o “compartilhamento de experiências” podem ser eleitas palavras chave. A dimensão estética e a ordinária da experiência refletem esses dois momentos (da arte e da vida) e caracterizam, quase inseparavelmente, as suas obras. Nela, a vida comum, alcançada por meio das situações por ela criadas, atravessa e é atravessada pela arte. Vida e arte se significam mutuamente. A artista vivencia a arte na vida e a vida na arte, provocando um movimento em que ora a vida se traveste de arte, ora a arte constitui-se a partir da vida. “Não estou pedindo para você reinventar o mundo. Só quero que você preste atenção nele, pense nas coisas que estão em sua volta mais do que em você” – recomenda escritor Paul Auster a Sophie Calle, na obra *The Gotham Handbook*, feita em parceria entre os dois. A busca pela alteridade empreendida pela artista dribla os estereótipos que constituem as identidades para revelar processos de subjetivação que atribuem uma determinada potência à existência, independente dos papéis sociais com que se “fantasiam” os indivíduos.

Sophie faz do seu contato com as pessoas uma espécie de *métier*. Na medida em que suas obras reivindicam um elemento experiencial anterior à relação sujeito



(espectador)/objeto(obra), guardam menos espaço para a fruição do que para os processos de mediação que passam a configurar-se como estratégia de encontro com os sujeitos com os quais ela busca, direta ou indiretamente, interagir.

Autor como gesto

Tomemos um instrumento de desenho ou escrita. No suporte utilizado, uma folha de papel, delineamos um retrato, tornando manifesto o conjunto de atributos que o modelo à nossa frente apresenta: a juventude, a serenidade ou o vigor, a raça e a cor. Na extremidade oposta à ponta do lápis – afastado, portanto, do suporte no qual o retrato se inscreve – esboça-se não um desenho, mas um *desenhar*, puro movimento sem fixação que nossa mão produz. A ação pura de desenhar, em que a gestualidade não resulta imediatamente em imagem, configura um espaço em que o traço *ainda não é*: uma reserva, uma espera que nos retira da posição de observador ou *voyeur*, e nos torna videntes. Ao mesmo tempo em que ocorre concomitante à fabricação do retrato na folha de papel, o estoque infinito e indecifrável de traços possíveis apresenta-se como uma abertura ao futuro, à virtualidade, a uma escuridão noturna ainda não aclarada pela atualização em formas reconhecíveis. Ao devir, ao acontecimento.

O gesto que nossa mão realiza, seja no desenho, seja na escrita, pode ser compreendido, em maior ou menor grau, como uma passagem da potência ao ato. Esta passagem não ocorre a partir de uma oposição entre o comum ou universal, como nos alerta Giorgio Agamben, mas de uma oscilação, ou “uma série infinita de oscilações modais” (1993), em que a potência e o ato deslizam um pelo outro, interpenetram-se, imiscuem-se. A investida do lápis no papel não resulta, portanto, nem na generalização de certas particularidades daquele que é retratado, nem na redução do genérico: “É o rosto qualquer, no qual o quê pertence à natureza comum e o quê é próprio são absolutamente indiferentes” (1993).

O autor é, por definição, alguém que está ausente. Assinou o texto que estou lendo – não está presente. Mas se o texto me lança perguntas, sinto-me tentado a transformar em curiosidade, por ele, o desejo de conhecê-lo na incerteza engendrada pela leitura. É a ilusão biográfica. Portanto, se a função-autor é não somente recebida,



mas modificável, Michel Foucault (2006) a retoma por sua conta e a modifica. Se lembrarmos que a função-autor é uma particularidade da função-sujeito, é estrategicamente instrutivo que o título-autor receba um texto cujo desenvolvimento trata da questão do sujeito. Ao mesmo tempo, que, sob o título, o texto permite um desdobramento do próprio título, também permite sob a assinatura, um desdobramento do autor que a si próprio se coloca numa espécie de zona limítrofe em que ele é e pode não ser igual a si mesmo.¹

Arqueología do presente

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

Em termos formais, esse personagem pode ser apenas um elemento da composição. Em termos referenciais, pode ser um representante aleatório de um grupo social mais amplo. No entanto, se nosso olhar não é o do esteta ou do cientista, veremos que ele resiste a esses papéis: encontramos nele algo além da matéria-prima que

¹ Desde o Renascimento, o *autor* se tornou uma verdadeira obsessão. Quem aceitaria visitar um museu sem nomes próprios? Uma identidade é uma relação estabelecida entre uma imagem e um nome próprio – como as fotos exigidas para documentos e que perdem todo sentido se se esquece de escrever seu nome no verso. Pois o retrato funciona apenas com o seguinte pressuposto: esse indivíduo tem valor social e, mais fundamentalmente: o homem tem valor. Aliás, todas as representações, baseiam-se em um pressuposto derivado por metonímia do primeiro pressuposto. Funcionam apenas como sinais do homem. Bruscamente, no meio do gênero mais codificado (o retrato), irrompe uma centelha que revela de maneira vertiginosa a essência da arte: a auto-representação do homem, o auto-retrato passa a ser assim uma alegoria da própria arte.

Se imaginar que a tela é espelho, ela desaparece como pintura. O auto-retratista vê em seu espelho um quadro (por fazer); vejo em seu quadro (feito) um espelho. O quadro é como um espelho sem aço: o pintor está atrás (do outro lado em relação a mim), e o surpreendo se olhando. Com isso nos tornamos contemporâneos. O auto-retrato é o gênero pictórico que desperta o sentimento pungente de ter diante dos olhos não a imagem do passado, mas um vestígio inscrito diretamente por ele.

Todo auto-retrato funciona um pouco como o de um pintor do século XVII especializado em naturezas mortas, ele pinta em *trompe-l'oeil* uma de suas próprias telas, furada no centro e, nesse rasgado, aparece seu rosto malicioso. Se não soubermos o que o auto-retrato rasga, rompe, ele será menos pungente.



constitui a obra de arte e do espécime exemplar de uma categoria social. Vemos um indivíduo com sua história irreduzível, apesar de inacessível, e que pode fisgar intensamente o olhar mais despretenso.

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

O interesse que podemos ter por essas imagens distantes é diferente daquele que move um cientista, que tentará entender, geralmente através dos modelos que sobrevivem na imagem, o modo de vida de uma época, o vestuário, o gesto, a família, o trabalho, a hierarquia das relações etc. Falamos de um interesse particular pela realidade, não diretamente a nossa realidade, mas a de um outro. Sendo inapreensível, suas faltas transformam-se facilmente em abertura para que o imaginário complete e dê sentido aos fragmentos deixados pela realidade.

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

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

Muitos de seus trabalhos incluem fotografias, relatos textuais, além de um envolvimento performático da própria artista. Em *Suite Vénitienne*, de 1980, ela escolhe aleatoriamente um personagem em Paris e o segue até Veneza durante quase duas



semanas, fotografando-o e entrevistando pessoas com quem ele se encontra, sem jamais abordá-lo diretamente. Nas imagens e textos publicados, a identidade e o rosto do homem tampouco são revelados ao público.

Invertendo o jogo, em *La Filature*, de 1981, Calle manda contratar um detetive particular para segui-la e constituir um relato sobre suas atividades ao longo de um dia. Ela não conhece a pessoa que a seguirá, mas pede a um terceiro que se coloque num ponto de seu caminho e fotografe as ações de qualquer um que pareça segui-la. Num quebra-cabeça cujas peças são imprecisas, ela expõe estes diferentes olhares cruzados: os dois registros fotográficos e três relatórios, o dela própria sobre seu dia, o do detetive contratado e o dessa terceira pessoa sobre as ações do detetive.

Em *Hôtels*, de 1983, ela retorna a Veneza onde passa a ocupar a função de camareira num hotel, responsável pela limpeza e organização de doze quartos. Nas horas de folga, Sophie Calle aproveita a ausência dos hóspedes para observar os seus pertences. A artista fotografa os objetos deixados pelos hóspedes em seus quartos enquanto estão ausentes, tentando através deles recompor seus hábitos e personalidades.

Em *Les Tombes*, de 1990, ela trabalha sobre uma ausência reduplicada, fotografando túmulos sem nomes, onde apenas se lê algum tipo de parentesco (mãe, pai, irmã...).

Em *Une jeune femme disparît*, de 2003, Calle apresenta uma série de documentos sobre Bénédicte Vincens, funcionária do Centro Georges Pompidou, conhecedora e admiradora do trabalho da artista, que desapareceu logo após o incêndio de seu apartamento. Ao lado de fotos feitas por Calle do apartamento destruído, apresenta-se uma série de cópias-contato de negativos encontrados no local, parcialmente derretidos pelo fogo, mas que ainda são capazes de fazer referência a pessoas e lugares ligados à vida de Benedicte.

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



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

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

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

Duplos Jogos

A proposta é investigar a articulação entre a escrita e a imagem na série *Doubles-jeux* (1998), de autoria de Sophie Calle e as relações textuais desta obra com o livro *Leviatã* (2001) de Paul Auster. Lançar um breve olhar acerca do processo criativo da artista e o seu modo peculiar de se projetar em suas obras mesclando realidade e



ficção. Sophie Calle é fotógrafa, *performer*, escritora. Nasceu na França, em 1953. Por volta de 1979 ela inicia sua produção artística. A idéia inicial parte sempre de um projeto fotográfico que, posteriormente, se transforma em instalações, e depois é transposto para o formato livro, em edições luxuosas que apresentam pequenos textos e fotografias, em sua maioria, em preto e branco.

O ato fotográfico pode ser visto como um jogo dentro da obra dessa *artista narrativa* – como ela mesma se define. Sophie propõe uma recriação da realidade, um jogo de olhares (e de espelhos), em que é um *voyeur*, mas também se deixa ver pelo outro; um jogo de sombras, em que persegue o outro, mas também se deixa seguir. Dentre os aspectos abordados em sua arte estão, ainda, o uso de jogos performáticos, reconhecidos, principalmente, através da parceria com Paul Auster, que “cria” textos para a *performance* da artista. O que denominamos *performance* não é o resultado de seus relatos e fotografias, mas seu processo de construção do texto e das imagens: a criação que supõe um projeto performático no qual a função de artista é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da própria obra.

A imagem e a escrita são os elementos necessários para compor suas histórias que falam de experiências pessoais, de situações que recriam a vida cotidiana, dos outros e de si mesma, explorando as fronteiras entre o real e o ficcional, a experimentação e a invenção. *Double jeux* é um dos trabalhos de Sophie Calle em que os jogos performáticos são mais nítidos. Composta pelos livros *De l'obéissance*, *Le rituel d'anniversaire*, *Les panopies*, *A suivre...*, *L'hôtel*, *Le carnet d'adresses* e *Gotham Handbook*, a coletânea, como o nome sugere, é um jogo duplo com *Leviatã*, do escritor Paul Auster, escritor e amigo de Sophie Calle.

Há um detalhe do romance *Leviatã* de Paul Auster que, embora sempre mencionado, foi pouco explorado até agora. Trata-se da personagem Maria Turner e de suas relações com a artista francesa de carne e osso Sophie Calle, relações estas que vão além da "homenagem a pessoas de verdade" e ajudam a pensar sobre os dispositivos na produção artística atual.

O romance se inicia com a explosão de uma bomba e a subsequente morte de Benjamim Sachs. Sachs era uma espécie de terrorista patriótico, que destruía réplicas da



Estátua da Liberdade em protesto contra o desrespeito dos políticos aos "ideais nacionais" antigos e profundos. Quem tenta reconstituir a história anterior ao acidente é um amigo de Sachs, escritor como ele, chamado Peter Aaron – sim, as mesmas iniciais de Paul Auster, conhecido pela obsessão de projetar a si mesmo em sua ficção. O narrador vai costurando várias histórias distintas, num processo de *flash back*: lembra como conheceu Sachs, sua mulher Fanny – com quem tem um caso – e dedica algumas páginas a excêntrica e fascinante figurante Maria Turner.

O narrador de *Leviatã* conta que Maria lhe suscitara medo e excitação, pois sua vida era organizada em torno de rituais inusitados. Era uma artista difícil de classificar em gavetas: fotógrafa, artista conceitual, escritora... A obra de Maria existia muito mais nas longas aventuras que criava para si mesma, do que no produto eventualmente exposto em galerias e museus. Para se ter uma idéia: um dia, Maria encontrou um homem numa festa e o achou infinitamente belo, contudo pessimamente vestido. Durante vários anos, presenteou-o anonimamente com gravatas, camisas, e se deleitava, nos reencontros casuais na casa de conhecidos em comum, ao ver que o tal homem usava as peças que ela enviara. Foi assim construindo uma obra-prima em termos de beleza masculina – só para ela. Costumava também seguir passantes durante dias ou mesmo meses a fio, fotografando-os e anotando passo a passo seu cotidiano e suas reações. Refazia depois os itinerários de cada um, sozinha, tentando imaginar a existência daquelas pessoas e escrevendo biografias imaginárias para elas – expostas, depois, junto com as fotos.

As "perseguições artísticas", ditadas por esbarrões casuais, levaram Maria a experiências radicais, como quando acompanhou um desconhecido, de trem, até Veneza – sem que ele percebesse. Ou quando trabalhou como camareira de hotel para rastrear, com sua câmera e uma caderneta, os hábitos cotidianos dos hóspedes. Tais procedimentos – como *voyuer* e detetive – eram utilizados também contra si própria. Certa vez, convidada pelo porteiro de uma casa noturna, que se impressionara com seus atributos físicos, aceitou trabalhar como substituta de *stripper*; pediu, então, que uma amiga a fotografasse na posição de objeto dos vorazes olhares masculinos. Em outra ocasião, solicitou a sua mãe que contratasse um detetive particular para espioná-la, fotografá-la e anotar tudo o que fizesse. Queria sentir o gosto de ter alguém interessado em cada gesto seu.



Esses e outros projetos da personagem Maria são invenções típicas de Paul Auster, com seu tom existencial e irônico, seu universo pautado por regras tão rígidas quanto ilógicas (Em *Trilogia de Nova Iorque* há uma passagem na qual dois detetives são contratados, ao mesmo tempo, para se seguirem um ao outro e enviarem relatórios detalhados das respectivas atividades não se sabe para quem). No entanto, a personagem Maria não foi inteiramente inventada pelo escritor. É 95% inspirada na artista francesa Sophie Calle, com quem Auster manteve contato no período em que morou em Paris. Todas as obras excêntricas de Maria foram de fato realizadas por Sophie Calle.

Tudo começou quando Sophie Calle retornou a Paris, em 1979, após sete anos de ausência, e decidiu observar o comportamento de passantes parisienses escolhidos a esmo, a fim de se re-ambientar na cidade e reencontrar um *modus vivendi* registrando em seu *Journaux intimes* (1978-1992). Hoje, além de fotógrafa, *performer* e cineasta (*No sex last night*, longa metragem, 1992), Calle também é autora na editora Actes Sud. Publicou, em 1998, sete livretos que fazem parte da série *Doubles- Jeux*. Unindo texto e fotografia, cada livro relata um dos projetos inusitados da artista. O interessante é a intertextualidade que se estabelece entre Auster e ela: os livretos de Sophie Calle têm na abertura trechos de *Leviatã* nos quais o escritor se refere à Maria. A estrutura dos sete é semelhante: na abertura, o texto de Auster riscado e anotado às margens, em cor rosa, mostrando o que não é verdade no caso da artista de carne e osso. Em seguida, fotos e pequenos textos da Sophie "da vida real" relativos ao mesmo projeto atribuído por Paul Auster à sua Maria.

O livro VI, intitulado *Le carnet d'adresses*, trata de um dos projetos mais ousados de Sophie (e Marie): tendo encontrado uma agenda de endereços na rua, em 1983, ela(s) decide(m) conhecer a fundo seu proprietário, sem nunca falar com ele. Método: telefona para os nomes ali anotados e pede que as pessoas falem sobre o dono da caderneta, na tentativa de "criar uma imagem" do desconhecido. Maria, no romance, não consegue ir longe na empreitada. Sophie Calle devolve a caderneta ao dono, mais tarde, quando já havia publicado, no *Libération*, algumas anotações e depoimentos recolhidos sobre ele. O dono da agenda fica tão ofendido, que publica um protesto, no mesmo jornal, e uma foto de Sophie Calle nua.



Em *De l'obéissance* (1998), Sophie Calle “troca” de lugar com a personagem Maria Turner, de *Leviatã*, de Paul Auster. O livro da artista apresenta em seu início uma explicação para essa “brincadeira”:

Dans le livre *Léviathan*, l'auteur, Paul Auster, me remercie de l'avoir autorisé à mêler la réalité à la fiction. Il s'est en effet servi de certains épisodes de ma vie pour créer, entre les pages 84 et 93 de son récit, un personnage de fiction prénommé Maria, qui ensuite me quitte pour vivre sa propre histoire. Séduite par ce double, j'ai décidé de jouer avec le roman de Paul Auster et de mêler, à mon tour et à ma façon, réalité et fiction. [...] Afin de nous rapprocher, Maria et moi, j'ai décidé d'obéir au livre: L'auteur impose à sa créature un régime chromatique composé d'aliments d'une seule couleur par jour: je suivrai le même régime. Il lui fait vivre des journées entières basées sur certaines lettres de l'alphabet: je ferai comme elle.

No Livro I, *De l'obéissance*, estão belas fotos e descrições sucintas do regime monocromático que Sophie Calle respeitou à risca, por uma semana, como fizera Maria, na ficção. Na segunda-feira, dia do laranja, só comeu camarão, cenoura e tomou suco de laranja; na terça-feira, dia do vermelho, um bife *tartare* com tomates, acompanhado de um copo de vinho tinto e assim por diante, uma cor para cada dia. No mesmo livro, há ainda uma amostra dos "dias dedicados às letras", criados por Paul Auster para Maria, em *Leviatã*. À maneira de sua *cloner* Maria, Sophie Calle, num dia dedicado ao "C", vai à cerimônia católica tentar uma conversão de coração, fazer confissão etc. No dia do "W", passa o tempo lendo sobre western, ouvindo walkmann, tomando whisky e apreciando fotos de William Wegman.

A "brincadeira" de fazer Sophie Calle virar personagem de Paul Auster é retomada no último livro VII da série. Em *Gotham Handbook* (1998) a artista pede a Auster que escreva (invente) uma personagem para que ela represente. Ele escreve, então, *Gotham Handbook*, uma espécie de manual, que indica qual a melhor maneira dela se comportar bem na cidade de Nova Iorque. Auster faz uma lista de recomendações que perpassam pelo ato de sorrir para as pessoas, falar com desconhecidos, fazer provisões de sanduíches e oferecê-los às pessoas famintas nas ruas, dar cigarros àqueles que fumam,



não apenas um, mas alguns maços. E ainda sugere que ela deva contar os sorrisos, sem se decepcionar por não receber um outro de volta. A última recomendação: escolher um local público para a realização das ações. Sophie Calle escolhe uma cabine telefônica, decora o espaço, abastece em seu bloco de anotações as impressões sobre seu procedimento. Realiza então as ações, indicadas no manual escrito por Auster, anota em seu “prontuário” as suas reflexões pessoais sobre cada ato realizado, fotografa e se deixa fotografar em um determinado momento do dia. Sophie Calle transgride assim, os limites entre o público e o privado. Ao escolher a cabine telefônica, reinventa o espaço, dando-lhe um novo ritmo. Mas principalmente, deixa que o olhar do outro a atravesse. O livro é constituído das fotografias e dos resultados “contabilizados” da experiência.

Balanço da operação:

125 sorrisos dados para 72 recebidos

22 sanduíches aceitos para 10 recusados

8 maços de cigarros aceitos e nenhum recusado

154 minutos de conversação

Os livros *Le rituel d’anniversaire II*, *De l’obéissance I*, *Les panoplies III* e *Gotham Handbook VII* são textos em que Sophie Calle se coloca ao olhar do outro. O primeiro, de 1980, é um projeto que tem como atributo o “olhar” do outro sobre Sophie Calle, um deixar-se ver. Trata-se de uma exposição de fotografias que diz respeito a um ritual: uma festa de aniversário da artista que ela organiza durante treze anos, na qual o número de convidados (tendo sempre um desconhecido entre eles) corresponde ao número da idade que ela completa. Sophie Calle aluga como espaço para a realização da festa uma loja em que há muitas janelas, local onde deposita os presentes que ganha. Sob cada janela a artista descreve os presentes recebidos e os fotografa.



Em fevereiro de 1981, Sophie Calle, em Veneza, coloca-se o desafio de conhecer os hóspedes. Estava criada a obra *L' hôtel*, vista assim por Paul Auster:

Na verdade ela intencionalmente os evitava, restringia-se ao que se podia deduzir com base nos objetos espalhados em seus quartos. Mais uma vez, tirou fotos; mais uma vez inventou histórias de vida para eles, à luz dos indícios disponíveis. Tratava-se de uma arqueologia do presente, por assim dizer, uma tentativa de reconstituir a essência de alguma coisa a partir dos fragmentos mais elementares: o canhoto de uma passagem, uma meia rasgada, uma mancha de sangue no colarinho de uma camisa. (Auster 2001: 87)

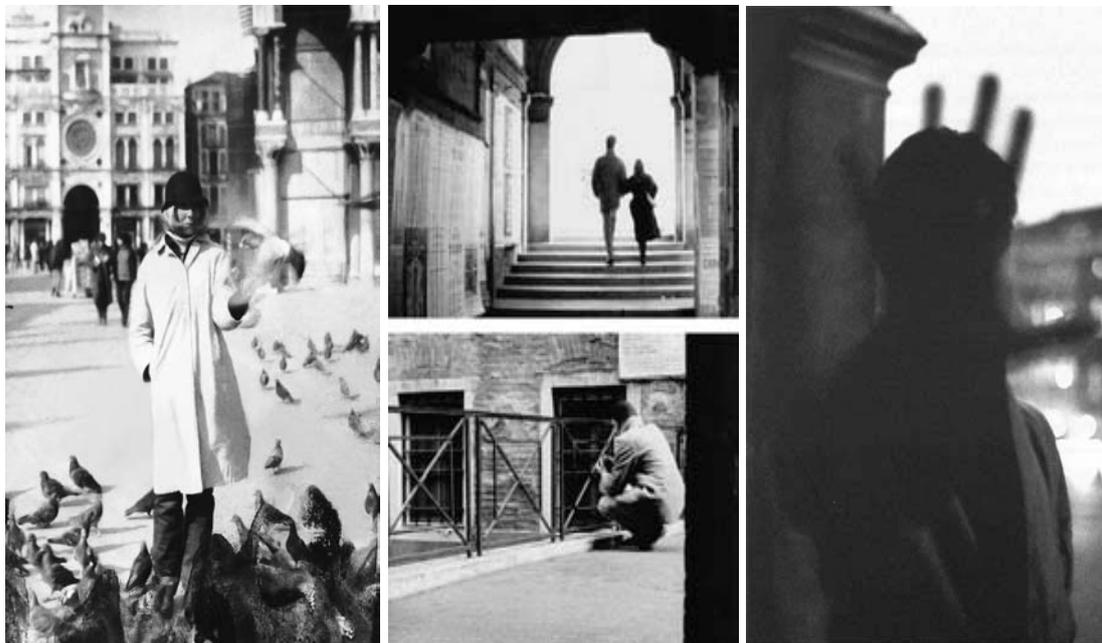
L'hôtel (1981) é um livro que se constitui de fotografias e de pequenos contos sobre pessoas desconhecidas. É um projeto da artista para investigar pessoas e objetos que lhes pertenciam. Sophie Calle pôs-se a fotografar objetos e a imaginar os gestos escondidos neles. Lia diários dos hóspedes enquanto escrevia os seus, acompanhava suas rotinas, entradas e chegadas, evitava encontrá-los, como se temesse quebrar um



encanto. Fotografou as camas intocadas (intocáveis), anteriormente à chegada dos hóspedes, e contrapôs essas imagens ao uso que é capaz de dotar os objetos de alma: roupas deixadas displicentemente sobre a cama, a casca de uma laranja no cesto de lixo, copos quebrados no banheiro, os sapatos de uma família dispostos junto aos brinquedos, meias largadas ao chão, um cartão postal rasgado (cujos pedaços foram cuidadosamente reunidos por Sophie, para que pudesse lê-lo), anotações, livros abertos e outras imagens que sugerem o comportamento e profissão do hóspede cujo quarto foi invadido. Sophie busca penetrar no coração das coisas, nas entranhas do mundo para além das aparências e das formas, de encontrar o espaço que nelas nos corresponde. Como se quisesse, como no filme *Blow up*, de Antonioni, encontrar um pedaço de sentido que possa revelar algum mistério escondido em uma fotografia qualquer. A busca implementada por Sophie está relacionada à esperança de que destas fotografias emergirá algo íntimo, grave, algo verdadeiramente significativo e revelador.

Suite Vénitienne, exposição realizada no Centre Pompidou nos anos 80, foi transposta para o livro IV, *A suivre...* (1998). O trabalho é um dos mais conhecidos da artista e trata da história de uma mulher que persegue um desconhecido pelas ruas de Veneza. As fotografias, em preto e branco, ilustram as cenas da “perseguição”. A artista conhece um homem durante uma festa e lembra-se de que já o seguira pelas ruas de Paris, mas que o havia perdido. Nesse reencontro ele lhe diz que viajará para Veneza e que ficará hospedado em um hotel de nome San Bernadin. Ela, então, resolve retomar a sua “perseguição”. Parte para Veneza, munida de uma peruca loira, maquiagem, óculos, chapéu, luvas e, claro, a máquina fotográfica. A artista passa mais de uma semana tentando encontrar o hotel que ele lhe dissera, sem, contudo, obter sucesso. Vai à delegacia de polícia tentar localizá-lo nos hotéis, através do provável nome dele: Henri B. Tudo em vão. Ela não desiste. Fica em Veneza por duas semanas passeando pela cidade, como um *flâneur*, que tenta descobrir nos espaços escondidos pelas sombras, a marca das coisas. Sai sempre disfarçada com a sua peruca loira, como uma precaução para não ser reconhecida, caso seja vista por ele. Um dia resolve telefonar novamente para uma lista de hotéis. Ao pedir para falar com Henri B., em um deles, ouve como resposta “eles não estão, saem bem cedo e só voltam à noite”. Ela fica à espreita, perto

do hotel, na intenção de vê-lo. Uma semana depois, vê o homem sair com uma mulher a seu lado. Retoma, mais uma vez, sua perseguição. Segue ambos, à distância, imitando o caminho traçado por eles. Depois os perde de vista, mas não perde a esperança de encontrá-lo sozinho. E, como esperado, ele aparece, certo dia, sozinho. Ela o fotografa de longe, no entanto não consegue captar seu rosto. Aproxima-se um pouco mais. Ele a percebe. Ao se dar conta de estar sendo seguido, inverte o jogo: aparece à sua frente e lhe diz que a reconhece, pelos olhos. Então, repentinamente, ele a fotografa. Depois eles passeiam por Veneza e ele lhe conta o que viu na cidade. Despedem-se. Sophie Calle ainda tenta fotografá-lo, mas ele não permite. Posiciona as mãos sobre o rosto e afirma que tal fato não faz parte do jogo. Ela ainda descobre o dia do retorno dele para Paris e volta antes dele. Fotografa-o descendo os degraus do trem. Termina assim sua perseguição.



Baudrillard, em *A arte da desapareição* (1997), nos fala do estranho orgulho que leva a cada um de nós não somente a possuir o outro mas a forçar seu segredo, não



somente a ser-lhe caro mas a ser-lhe fatal. Voluptuosidade da eminência parda: a arte de fazer desaparecer o outro. Isso exige todo um cerimonial. Ele diz:

Seguir o outro é apropriar-se de sua trajetória, é tomar conta de sua vida sem que ele o saiba, é desempenhar o papel mítico da sombra que tradicionalmente nos segue e os protege do sol – o homem sem sombra encontra-se exposto à violência de uma vida sem mediações –, é livrá-lo desse fardo existencial que é a responsabilidade pela sua própria vida – simultaneamente aquele ou aquela que segue também fica liberto da sua, já que se compromete cegamente no rastro do outro. (Baudrillard 1997: 56)

Seguir o outro seria, então, uma forma da artista se libertar e, de acordo com Baudrillard, esse desejo se configura na comunhão consigo mesma, uma vez que seguir o outro também é deixar-se seguir pelo caminho determinado pelo outro. “A rede do outro é utilizada como forma de você se ausentar de si mesmo. Você só existe no rastro do outro, mas sem que ele saiba, na verdade você segue seu próprio rastro, quase sem saber”. (Baudrillard 1997: 56). O encontro se faz, assim, como uma metamorfose, estabelecendo uma maravilhosa reciprocidade.

Há na obra de Sophie, um comportamento repetido, características de um ritual e regras de um jogo: ouvir o *outro*, fotografar o desconhecido, fazer experimentações consigo mesma e com o outro para produzir arte: um jogo de olhares (*voyeurismo*), um jogo de sombras, um jogo de troca, movidos por uma articulação de memórias (ficções, invenções, fatos).

A aproximação entre fotografia e performance, no que se refere à Sophie Calle, se dá no momento em que ela se deixa fotografar enquanto realiza a ficção escrita por Paul Auster a Maria. Nesse caso, a artista é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, criadora e espectadora de sua própria obra, de sua performance. Em *De l'obéissance* e *Gotham Handbook*, a performance é vista ainda mais evidente na criação: no primeiro, Sophie Calle é fotografada enquanto executa as tarefas destinadas a Maria pelo narrador de *Leviatã*, o que pode ser considerado um ato performático, sendo a artista sujeito e objeto, atriz e agente, criadora e espectadora da própria performance. E no segundo, obedecendo ao “passo-a-passo” estipulado por Paul Auster.



Vestígios, ausências, ínfimas memórias

Outros projetos colocam a obra de Sophie Calle em evidência. Ela ganhou uma sala especial no Museu de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, onde exibiu parte de um projeto paradoxal: mostrar o que pessoas cegas consideram como belo. Embaixo de cada retrato frontal dos cegos – olhando diretamente em nossos olhos – estão as respostas que eles deram à questão "qual sua imagem de beleza?". Ao lado dos textos, uma foto produzida por Sophie de acordo com as declarações. Um dos entrevistados diz gostar de pensar num aquário; outro imagina que seu filho seja muito bonito e há uma pessoa que afirma: "do belo, faço luto. Não tenho necessidade de beleza [...] como não posso apreciá-la, fujo dela". A sala gera comoção ao mesmo tempo que perplexidade, pois Sophie Calle admite que uma pequena parte dos casos é inventada por ela mesma. Só não declara qual. Além disso, a Actes Sud lançou uma edição especial, agrupando trabalhos de Sophie Calle. *Les Disparitions*, com fotos tiradas no Museu Isabel Stewart-Gardner, em Boston, foca o vazio deixado por telas que foram roubadas. O vácuo é preenchido, em parte, pelas lembranças dos funcionários do museu. *Souvenirs de Berlin-Est* registra locais vazios ou reformados, onde ficavam marcos e monumentos comunistas antes da queda do muro. Mais uma vez, as imagens daquilo que não existe precisam ser completadas por palavras e pela imaginação.

Quanto a Paul Auster, seu último livro também dá voz a "estranhos" e torna público, o que era privado. *I thought my dad was god* consiste numa antologia de histórias "reais", enviadas por ouvintes e lidas pelo escritor num programa que apresentou na rádio NPR, em 1999. Não só esse, como os outros trabalhos de Auster e Calle suscitam várias questões. Além da discussão dos limites entre a vida e a arte e entre as distintas linguagens artísticas, ficam, no ar, várias outras indagações: até que ponto a intimidade pode se tornar pública sem representar violência ou perversidade? Por que uma imagem ou história comove mais se sua "veracidade" for atestada? Dirigimos nosso destino ou apenas nos equilibramos na música do acaso, entre coincidências inexplicáveis e obsessões pessoais incontroláveis? Nossos próprios rituais cotidianos são tão mais lógicos dos que o de Marie e Sophie?



O fato é que Paul Auster e Sophie Calle aumentam (e deformam), com uma espécie de lupa, detalhes e rotinas banais, servindo-se da experiência pessoal – própria e alheia – como matéria-prima para a criação artística. Seduzem-nos com uma aparente familiaridade, para fazer com que nos percamos em itinerários labirínticos e situações inesperadas – já que o acaso orchestra a obra de ambos. Em comum, a tão desvairada quanto tocante busca por vestígios, ausências, ínfimas memórias subjetivas que conseguem transformar em obras pungentes e originais.



Referência bibliográfica

Agamben, Giorgio (1993). *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.

(2002). *Moyes sans fins – notes sur la politique*. Paris: Éditions Payot & Rivages.

(2006). *Profanations*. Paris: Éditions Payot & Rivages.

Arfuch, Leonor (2010). *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ.

Auster, Paul (2001). *Leviatã*. São Paulo: Cia das Letras.

Baudrillard, Jean (1997). *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ/ N-Imagem.

Calle, Sophie y Auster, Paul (1998). *Doubles-Jeux*, Paris: Actes Sud. Coffret 7 vols.: *De l'obéissance* (Livre I); *Le Rituel d'anniversaire* (Livre II); *Les Panoplies* (Livre III); *A suivre* (Livre IV); *L'Hôtel* (Livre V); *Le Carnet d'adresses* (Livre VI); *Le Gotham Handbook* (Livre VII).

(2000). *L'Absence*. Paris: Actes Sud.

(2002). *L'Erouv de Jérusalem*. Paris: Actes Sud.

(2003). *M'as tu vue?* Paris: Centre Pompidou/ Éditions Xavier Barral.

(1999). *Souvenirs de Berlin-Est*. Paris: Actes Sud.

y Jean Baudrillard (1988). *Suite Venitienne/Please Follow Me*. Seattle, WA: Bay Press.

Deleuze, Gilles (1997). *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed 34.

Foucault, Michel (2006). *Ditos e Escritos III,IV, V*. São Paulo: Forense Universitária.

Lejeune, Philippe (1980). *Je est autre*. Paris: Éditions du Seuil.

(1980). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.

(1998). *Pour la autobiographie*. Paris: Éditions du Seuil.