

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Artes

Camila Lacerda Lopes

**Ana Cristina Cesar e Sophie Calle:
Autobiografia como processo de produção artística**

Belo Horizonte
2017

Camila Lacerda Lopes

Ana Cristina Cesar e Sophie Calle: autobiografia como processo de produção artística

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes/Música

Linha de pesquisa: Dimensões teóricas e práticas da produção artística

Orientador (a): Alexandre Rodrigues

**Belo Horizonte
2017**

**ANA CRISTINA CESAR E SOPHIE CALLE: AUTOBIOGRAFIA COMO
PROCESSO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA**

Aprovada em 31 de agosto de 2017

Prof. Dr. Marcelo Kraiser – UFMG

Prof(a). Dr(a). Vera Lucia de Carvalho Casa Nova – UFMG

Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa
Orientador

BELO HORIZONTE – MG
2017

Ao meu pai;
minha mãe e
minha irmã.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, minha irmã e Michele pelo apoio; às minhas amigas Malu e Thaís pela amizade e por constituírem a presença da adolescência em nossas vidas; ao Roquinho pelas brincadeiras, conversas nos cafés e andanças por Belo Horizonte; ao Vitor Bedeti por mostrar a leveza da vida e pelas gargalhadas; ao Rafael Carneiro pelas discussões sobre medicina e fotografia; ao meu orientador Alexandre Rodrigues pelo trabalho e generosidade ao compartilhar inúmeras referências presentes aqui; à Marta Neves, artista e pesquisadora que admiro, pela amizade e conversas; ao José Márcio Barros pela amizade; à minha psicóloga Ione por me ajudar a tornar a vida um pouco mais consciente; ao João Pedro Veloso Malheiros por me apoiar, ouvir e por compartilhar um espaço em sua vida e do silêncio em sua casa no campo; às pessoas que eu perdi, encontrei e às experiências que constituem a vida.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo geral realizar um estudo comparativo sobre a obra de Sophie Calle e Ana Cristina Cesar, a partir das relações entre Artes Visuais, Literatura e suas intertextualidades. Usamos como metodologia nesta dissertação a de análise da autobiografia na produção das autoras por meio de um estudo comparativo. Além disso, confrontamos, aqui, autobiografia, fotografia e produção do livro de artista nos trabalhos de Calle e Cesar. O detetivesco é tido como fio condutor da análise das principais obras de Calle, pois elas dialogam com a temática do perseguido e do perseguidor, e são associadas, também, ao estilo de escrita que deixa referências, como as pistas de Ana Cristina Cesar. Para tal, estabelecemos como eixo da dissertação a temática da autobiografia e da fragmentação de personalidade pela ótica detetivesca a fim de determinar o diálogo entre ficção e morte do autor na poética das autoras.

Palavras-chave: Autobiografia; Ficção; Fotografia; Memória; Fragmentação; Livro de artista.

ABSTRACT

This dissertation aims to conduct a comparative study about the work of Sophie Calle and Ana Cristina Cesar, based on the relationships between Visual Arts, Literature and its intertextualities. We used as methodology in this dissertation the analysis of the autobiography in the production of the authors by means of a comparative study. In addition, we confront, here, autobiography, photography and production of the book of artist in the works of Calle and Cesar. The detective is taken as the guiding thread of the analysis of the main works of Calle, because they dialogue with the subject of the persecuted and the persecutor, and are also associated with the style of writing that leaves references, such as the clues of Ana Cristina Cesar. To this end, we set the subject of autobiography and personality fragmentation as the focus of the dissertation, through the detective view, in order to determine the dialogue between the author's fiction and death in the poetics of the authors.

Keywords: Autobiography; Fiction; Photography; Memory; Fragmentation; Artist's book.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif principal de réaliser une étude comparative sur la poétique de Sophie Calle et Ana Cristina Cesar, de la relation entre les arts visuels, la littérature et son intertextualité. Nous utilisons cette analyse comme une méthodologie de la thèse de l'autobiographie dans la production des auteurs à travers une étude comparative. De plus, nous affrontons ici autobiographie, photo et la production du livre de l'artiste dans les œuvres de Calle et Cesar. Le détective est considéré comme le d'analyse des principales œuvres de Sophie Calle, puisqu'ils dialoguent avec le thème des persécutés et le persécuteur, et sont associés également au style d'écriture qui fait référence, comme les pistes de Ana Cristina Cesar. À cette fin, nous avons établi l'axe dissertation sur le thème de l'autobiographie et de la fragmentation de la personnalité du détective optique pour déterminer le dialogue entre la fiction et la vie de la poétique des auteurs.

Mots-clés: Autobiographie; Fiction; Photographie; La mémoire; La fragmentation; Livre d'artiste.

LISTA DE IMAGENS

1. Dissertação-objeto	12
2. A Vênus de Urbino	20
3. Vênus com organista e Cupido	20
4. <i>Following Piece</i>	28
5. Perseguição a Henri. B.....	31
6. Eugene Atget	31
7. <i>Detective</i>	41
8. <i>Mugshot</i>	41
9. Nova York	44
10. Nicaragua.....	48
11. Imagem do quarto 44.....	50
12. Imagem do quarto 46 e 47.....	50
13. Ana Cristina Cesar.....	54
14. <i>Tout</i>	58
15. Correspondência Completa.....	60
16. Bicho de Poche	65
17. <i>Take care of yourself</i> (1)	68
18. <i>Take care of yourself</i> (2)	69
19. <i>Take care of yourself</i> (3)	74
20. <i>The Address Book</i>	75
21. Sou o que amo + o que minto.....	77

SUMÁRIO

Resumo	i
Abstract	ii
Résumé	iii
Lista de imagens	9
1. Introdução	11
2. Capítulo 1: / Pistas e despistas.....	16
3. Capítulo 2: \ Fotografia como construção de identidade	38
4. Capítulo 3: _ Correspondência.....	60
5. Conclusão	85
6. Referências	98
7. Anexo	94

INTRODUÇÃO

A estrutura desta dissertação acompanha o raciocínio de Pierce que é abordado por Umberto Eco e Thomas A. Sebeok em o *Signo de Três* (2014) e é composta por três capítulos: / *Pistas e despistas*; \ *Fotografia como construção de identidade* e, por fim, _ *Correspondência. Ana Cristina Cesar e Sophie Calle: autobiografia como processo de produção artística* estabelece relações entre as poéticas da artista visual Sophie Calle e da poeta Ana Cristina Cesar tendo como fio condutor o detetivesco. O número “três” veio de encontro ao trabalho para a construção desta dissertação, sendo assim, vale lembrar alguns pensadores que compartilharam dessa mesma triangulação como Sebeok escreve:

“Números mágicos e sons persuasivos”, na correta expressão de Congreve, especialmente o *três* e os números por ele divisíveis, atormentaram alguns dos mais brilhantes vitorianos e ainda assombraram a muitos de nós. Trata-se de uma excentricidade estranhamente obsessiva, compartilhada, entre outros, por Nikola Tesla (1856-1943), o sérvio que muito contribuiu para a civilização eletrificada do século XX. Sempre que Tesla se aproximava da quadra na qual estava seu laboratório, ele se sentia compelido a percorrê-la por três vezes, e quando jantava no Hotel Waldorf-Astoria, usava 18, ou $[(3 + 3) \times 3]$, imaculados guardanapos de linho para limpar gergens, imaginários ou não, os já reluzentes talheres de prata e límpidos cristais. (SEBEOK, 2014, p. 2)

Esta dissertação-objeto possui um formato quando manuseada, portanto, cada capítulo é correspondente a uma aresta do triângulo que se forma: / + \ + _ = \triangle . O capítulo um corresponde à aresta da esquerda: / ; o capítulo dois à da direita: \ e o capítulo três à base triangular: _ . Sendo assim, ao posicionar a capa da dissertação de acordo com as instruções de manuseio (anexo) para dissertação-objeto (pág. 90), os capítulos formam um objeto triangular que se sustenta.



(fig. 01)

Toda a dissertação comporta os estudos explorados para sustentar a aproximação feita entre Literatura e Artes Visuais a partir das obras de Ana Cristina Cesar e Sophie Calle passando pela autobiografia e o questionamento de autoria na construção de suas poéticas. O interesse em estabelecer ligações entre Artes Visuais e Literatura, tendo como principal foco as relações entre a poética da artista visual Sophie Calle e da poeta Ana Cristina Cesar são: a autobiografia, a fotografia e o livro de artista.

A autobiografia como matéria prima pode se mostrar nas obras das autoras a partir da busca e da fuga de si através de suas poéticas, sendo assim, o conceito de autobiografia é utilizado à luz do escritor Paul de Man. A autoficcionalização pode vir como um dos principais conceitos para a discussão da ficcionalização da biografia de Calle e Ana Cristina Cesar que transformam suas próprias vidas em trabalhos artísticos. A fotografia, presente tanto em arquivos pessoais de Ana Cristina Cesar e em seus poemas quanto na obra de Sophie Calle, é conduzida pelo pensamento do teórico catalão Joan Fontcuberta sobre fotografia e verdade. Além disso, os aspectos formais e conceituais pertinentes à fotografia são aludidos a Roland Barthes através do livro *A Câmara Clara* (1984). A problematização do objeto livro enquanto livro de artista e suas expansões é conduzida pela tese *Enciclopedismo em Livros de Artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual* (2012), de Amir Brito Cadôr.

A obra da artista visual Sophie Calle aparenta ser composta por momentos ficcionais e autobiográficos, assim como a poética da carioca Ana Cristina Cesar. Ao analisar o trabalho de Sophie Calle e de Ana Cristina, as pistas que as autoras deixam em suas obras podem ser consideradas de fundamental importância para a pesquisa da poética de ambas. A principal tarefa do pesquisador aqui pode ser a de agir como um detetive: encontrar e analisar pistas sobre o trabalho de Cesar e Calle e, a partir das pistas, estabelecer relações. Além de ter Sherlock Holmes, personagem construído por Arthur Conan Doyle, como inspiração, a análise do processo detetivesco nas respectivas obras, ou seja, de como atua um detetive e, conseqüentemente, como atua o indivíduo que está sendo perseguido, é baseada na teoria presente em *O Signo de Três*, de Umberto Eco e Thomas Sebeok.

No capítulo um: / *Pistas e despistas*, o enfoque é dado ao aspecto detetivesco das obras de Sophie Calle e Ana Cristina Cesar. Os trabalhos *Detective* (CALLE, 1980) e *Suite Vétinienne* (1984), ambos da artista Sophie Calle, são associados ao *Homem na Multidão* (2010), de Poe e o *Pintor da Vida Moderna* (2010), de Baudelaire. O autor Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1991) tem o papel de auxiliar a leitura de trabalhos de Ana C. e de Calle a partir da sua reflexão sobre o método baudelaireano da “fantasia guiada pelo intelecto” e a “excitação entusiástica” concebida por Edgar Allan Poe. A poética de Ana Cristina Cesar é colocada no aspecto detetivesco quando a poeta cita várias referências no corpo de seu texto deixando pistas para seus leitores identificarem (ou não) trechos de poemas, obras de arte, músicas, dentre outros que ela aponta em sua poética.

O capítulo dois, \ *Fotografia como construção de identidade*, estabelece relações entre o retrato na fotografia e na pintura através da construção a partir de fragmentos que compõem uma identidade. O movimento cubista e o impacto da fotografia na modernidade conduzem a problematização do capítulo em relação às personagens que Sophie Calle e Ana Cristina Cesar utilizam em suas poéticas. Para tal desenvolvimento do capítulo, a teórica Annaterra Fabris é colocada na análise do retrato fotográfico e o catalão Joan Fontcuberta ilumina a leitura sobre a fotografia e verdade nos trabalhos de Ana Cristina Cesar e Sophie Calle.

_ *Correspondência* é terceiro e último capítulo que se estrutura a partir do conceito de livro e suas expansões, principalmente no campo do livro-de-artista e livro-objeto. As análises são feitas a partir do livro *Correspondência Completa* (2013), de Ana Cristina Cesar, e *The Address Book* (2012), de Sophie Calle, que embasam as problematizações e engendram o capítulo três. Para tal tipo de análise, o teórico paulista Amir Brito Cadôr é aludido durante as problematizações sobre o aspecto livresco presente nos trabalhos de Ana Cristina e Sophie Calle.

“Há mulheres que, por mais que as pesquisemos, não têm interior, são puras máscaras. É digno de pena o homem que se envolve com estes seres quase espectrais, inevitavelmente insatisfatórios, mas precisamente elas são capazes de despertar da maneira mais intensa o desejo do homem: ele procura a sua alma – e continua procurando pra sempre.”

(Friedrich Nietzsche)

Capítulo 1

/ Pistas e despistas

O trabalho da poeta Ana Cristina Cesar apresenta características de fragmentação, despersonalização do “eu” que dá lugar a máscaras inventadas pela autora, uma espécie de representação de si mesma com deformações. Esse processo se dá através de subversão do discurso canonizado da literatura tradicional, do conceito de carta, diário, cartão-postal e do uso da primeira pessoa do singular em sua poética. Portanto, pistas e referências são apresentadas de maneira extremamente calculadas por Ana Cristina Cesar. O trabalho da artista visual Sophie Calle também apresenta estratégias que ficcionalizam fatos considerados biográficos ou comprobatórios de “realidades” tais como relatos, fotografias, datas, horários, dentre outros sistemas de organização. Com relação à ficção e à autobiografia, o teórico Paul De Man escreve:

Parece então que a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade ou/ou: é indecível. Mas é possível ficar, como Genette o diria, em meio a uma situação indecível? Como pode testemunhar qualquer um que tenha ficado preso em uma porta giratória ou em uma catraca, é certamente bastante desconfortável, e ainda mais nesse caso, dado que esse torniquete é capaz de aceleração infinita e é, de fato, não sucessivo mas simultâneo. Um sistema de diferenciação baseado em dois elementos que, na frase de Wordsworth, “não é nenhum deles, e é ao mesmo tempo ambos”, provavelmente não procede. A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura em que eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura implica diferenciação assim como similaridade, na medida em que ambos dependem de um intercâmbio substitutivo que constitui o sujeito. Esta estrutura especular é interiorizada em um texto no qual o autor declara ser ele o sujeito de seu próprio entendimento, mas isto meramente torna explícita a maior reivindicação de autoridade que tem lugar a cada vez que um texto é tido como de alguém e assumido como inteligível por esse mesmo motivo (DE MAN, 2012, p. 2).

Calle e Cesar, ao fazerem uso da apropriação de textos de outras pessoas e utilizarem suas próprias máscaras para produzirem seus trabalhos, remetem ao espelho citado por De Man. No entanto, tal espelho torna-se turvo a ponto de fazer-se quase ininteligível, de forma que não permite ao leitor enxergar o autor da obra. Nesse sentido, Ana Cristina Cesar e Sophie Calle fazem uso de apropriações que são fundamentais para produzirem suas respectivas poéticas. As duas utilizam elementos que são considerados

“verdade” pela sociedade vigente e se apropriam disso para despistar o leitor. Michel Foucault, em *A Ordem do Discurso* (1996), diz que:

Enfim, creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos - estou sempre falando de nossa sociedade - uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também - em suma, no discurso verdadeiro. (FOUCAULT, 1996, p. 18).

O “discurso verdadeiro”, sobre o qual comenta Foucault, é justamente o discurso que Ana Cristina e Sophie Calle problematizam em suas obras. A noção de verdade é o *leitmotiv* para um possível jogo entre obra e leitor que as artistas estabelecem em torno de seus trabalhos. O jogo que compõe a poética de ambas é, recorrentemente, composto por pistas. Tais pistas são deixadas por Ana Cristina a partir de citações, geralmente sem aspas, sejam elas através de onomatopeias, trechos de música disfarçados de versos, gírias, duplos sentidos, filmes, dentre outras formas que serão problematizadas no presente capítulo. Portanto, o aspecto detetivesco e voyeurístico que há em trabalhos de Cesar e Calle pode ser o fio condutor para abordar a busca de si através da representação, a noção de perseguido e de perseguidor, a utilização de máscaras e disfarces na produção de seus trabalhos.

Ana Cristina inventa personagens, situações e estilos de acordo com cada máscara de acordo com cada máscara que propõe. Sophie, por sua vez, cria representações de si a partir de apropriações de características intrínsecas de profissionais tais como detetive, camareira, dentre outros. Para isso, o raciocínio lógico é acionado. O discurso a ser desconstruído por Ana Cristina Cesar é o da tradição da literatura. Essa desconstrução se dá a partir do momento em que Ana utiliza a razão para separar “lírica” do “coração”. Para Friedrich,

(...) Poe foi quem separou, de modo mais resoluto, um do outro, a lírica e o coração. Desejou como sujeito da lírica uma excitação entusiástica mas que esta nada tivesse a ver com a paixão pessoal nem com *the intoxication of the heart* (a embriaguez do coração). Entende, por excitação entusiástica, uma disposição ampla, chama-a de alma, em verdade só para dar-lhe um nome, porém acrescenta cada vez: “não coração”. Baudelaire repete as palavras de Poe quase ao pé da letra, variando-as com formulações próprias: “A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético”, em oposição à “capacidade de sentir da fantasia” (...) (FRIEDRICH, 1978, p. 37).

Os poemas de Ana Cristina possuem essa característica que Hugo Friederich aponta em Edgar Allan Poe: a “excitação entusiástica”. No livro *correspondência completa* (2013), Ana Cristina Cesar explicita, ao utilizar a máscara da artista plástica Júlia, como é difícil fazer literatura para alguém como Gil, que age como um detetive à procura pistas sobre biografia:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas CESAR, 2013, p. 50).

Ao escrever que Gil “não perdoa o hermetismo”, Ana Cristina pode sugerir que seus escritos vão além da denotação da palavra. Ao ler Ana Cristina Cesar com o olhar detetivesco (como o personagem Gil o faz) alguns mistérios sugeridos podem ser desvendados. Portanto, nesse trecho de *correspondência completa*, a autora pode abrir possibilidades para leitura de sua obra ao apontar possíveis estereótipos de leitores. Além de Gil, Ana descreve outro tipo de leitor através da personagem Mary, que a lê “como literatura pura”, sem tentar encontrar pistas de algo que seja biográfico no texto. Dois leitores totalmente opostos e possíveis para ler Ana Cristina Cesar. Para este capítulo, o leitor que nos interessa é o que tenta encontrar pistas como um detetive, analisando o objeto friamente, sem a “embriaguez do coração”. Segundo Nancy Harrowitz, a “raciocinação” e a “abdução” estão sempre presentes no processo de criação de histórias detetivescas:

Em muitos dos contos de Poe, inclusive alguns daqueles que não são histórias de detetives, “raciocinação” é um estado da mente do narrador, e abduções são atos que se tornam possíveis por meio da existência desse estado de mente. Os atos abduativos são um termo mediador entre o mundo da mente do narrador e o mundo físico que ele habita. Raciocinação e abdução são parte e parcela de um mesmo fenômeno (*apud* ECO, 1991, p. 205).

A falta de “embriaguez do coração” pode ser associada também à poética da artista visual francesa Sophie Calle. Em *Detective* (1981), Calle solicita à sua mãe que contrate

um detetive para persegui-la durante um dia na cidade de Paris. Com isso, a artista é fotografada e observada pelo detetive, seu perseguidor, que é contratado e desconhecido por ela. Geralmente, o detetive é considerado um investigador responsável por desmascarar circunstâncias de um determinado fato desconhecido. O detetivesco se nutre de fragmentos de informações para construir uma possível narrativa através de investigações e experiências, por exemplo. No caso de *Detective*, o perseguidor pode evidenciar provas para o leitor e para a própria Sophie Calle, uma espécie de busca de si por meio das fotografias dos relatos feitas pelo detetive:

Às 2:15 o sujeito entra no Museu do Louvre e anda pela *Salle des Etats*, para em frente da pintura do Ticiano, “*Man with a Glove*” [*Homem com uma Luva*]. Ela faz anotações e também tira uma fotografia. Ela fica em frente à pintura por volta de meia hora.

Às 3:10 ela deixa o Louvre e atravessa a *Tuileries*. Ela é fotografada por um fotógrafo de rua (CALLE, 1999 - 98 OU 2009 -, p. 133). Colchete e tradução nosso.

Calle fica “por volta de meia hora” em frente à pintura do Ticiano (um dos principais representantes da escola veneziana no Renascimento). Como cena cinematográfica ou pintura, Ana Cristina Cesar escreve que dá volta completa e complicada, como a pintura de Tintoretto, “para sair da sombra” (talvez em referência indireta ao barroco) em um clima de “cores fortes da alta renascença”. No poema, a arranjo dos corpos em que se encontram as personagens podem relacionar-se às posições das Vênus que são recorrentes na história da pintura como, por exemplo, *A Vênus de Urbino* (fig. 02) e *Vênus com organista e Cupido* (fig. 03), do pintor renascentista Ticiano Vecellio.



(fig. 02)

A Vênus de Urbino, 1538, óleo sobre tela, 119x165 cm, *Galleria degli Uffizi*, Florença.



(fig. 03)

Vênus com organista e Cupido, 1548, óleo sobre tela, 148x217 cm, Museu do Prado, Madrid.

Ana faz referência ao Renascimento para descrever uma posição sexual simetricamente invertida, conhecida informalmente como sessenta e nove (69):

Estamos encostados pegando sol que se inclina e eu dou uma volta completa para sair da sombra e é complicado como um Tintoretto. Minha cabeça encosta no pé dele e a cabeça dele no meu pé; minha mão alcança a perna dele e a mão dele a minha perna; graminhas, cobertores brancos nas graminhas, cores fortes de alta renascença. Não descrevo mais e minha mão passa enquanto a dele passa e abre o zíper e embaixo é difícil com blue jeans (CESAR, 2013, p. 70).

Ana e Sophie acabam por referenciar dois pintores venezianos: Ticiano e Tintoretto, este, um dos precursores do Barroco (caracterizado por perspectivas e luzes dramáticas na pintura) e aquele da Renascença Italiana (tempo em que a pintura buscava a

perfeição da ilusão ótica com a perspectiva inventada por Brunelleschi). O século XVI na História da Arte tenta chegar à perfeição ao utilizar a perspectiva e o quadro como uma janela que, ao ser colocado na parede, parece existir como uma extensão de mundo através da pintura. Sobre a perspectiva, Ana Cristina Cesar escreve com a intenção de dizer que, mesmo com a imperfeição da perspectiva, a pintura acontece:

Fico esperando na janela – fazendo uma figura – você vê? – com truques: as árvores maiores no fundo e as árvores menores na frente, os carneiros na mesma ordem, e a mulher debruçada na janela com uma vela na mão que acende o charuto do anão no morro em frente, e um céu à régua, um rio, dois homens pescando, todos os trechos certos da paisagem e a perspectiva toda errada. Perhaps he is trying to show you can do all the perspective wrong and the picture will still look all right.¹ (CESAR, 2013, p.70 e 71)

Ao analisar o pensamento da perspectiva com relação à pintura, podemos relacionar o poema, a métrica e os versos que o compõem à perspectiva em questão. Assim como a pintura descrita pelo eu lírico não apresenta uma perspectiva tradicional do Renascimento, é bem possível que um poema também não possua métrica tradicional e, ainda assim, continue aprazível.

Ana Cristina Cesar deixa pistas sobre seu trabalho ao escrever sobre crimes que seriam cometidos pela sua voz poética. Isso dialoga com a análise em *Estrutura da lírica moderna* (FRIEDRICH, 1991) a partir da relação de Edgar Allan Poe sobre a separação da “lírica” e do “coração” no gênero que o próprio Poe criou: ficção policial. Assim como Ana Cristina escreve em seu poema “Aqui meus crimes não seriam de amor” (CESAR, 2013, p. 236).

Em *Detective* (1980), as anotações do detetive também podem ser consideradas literatura e servem como material para compor o trabalho de Calle junto às fotografias tiradas pelo profissional. A partir disso, o aspecto detetivesco é evidenciado na obra da artista. Quando a fotografia é exposta juntamente a um relato no trabalho *Detective*, o leitor passa a fazer o papel do investigador. Então quem observa a obra da artista acaba por juntar, analisar as fotografias e os escritos como um detetive que acabara de perseguir alguém, no caso, a artista. Assim como em Ana Cristina Cesar, o leitor que

¹ “Talvez ele está tentando mostrar que você consegue fazer toda a perspectiva errada e a pintura ainda vai parecer certa.” Tradução minha.

não obtém bagagens relacionadas às artes (cinema, artes visuais, música, literatura etc.) pode deixar passar despercebidas certas pistas que a autora “disfarça” em seus textos, como:

News at Ten. Vejo o papa no Rio de Janeiro. Brazil today. Frenesi, corcovado, fogos de artifício. Olho hipnotizada esse cartão-postal. E do Luke não posso ter saudade, apago e vejo o céu da porta, tomo lager, mas não sei se é com ele.
Desço para mais uma xícara de chá. Ele não diz uma palavra e toca Dire Straits e eu me recomponho no sofá com temas recorrentes.
And I'm walking with your wild best friend.
Desço o west end e do outro lado da rua... era igual, igual, igual.
Quase atravesssei.
Mudei de cidade e ainda ouço a caixa do correio tremer e fazer – klimt (CESAR, 2013, p. 66 - 67).

A língua inglesa, da qual Ana faz uso recorrente em sua poesia, também pode fazer parte da sua atuação no palco da literatura. Somado ao fato de ser tradutora, Ana Cristina Cesar viveu no Reino Unido durante um tempo, por isso, talvez, a referência ao jornal britânico “News at Ten”. Aparentemente, Ana faz descrição da imagem da reportagem, cuja chamada pode ser “Brazil today”, que poderia estar no jornal: “Vejo o papa no Rio de Janeiro”, “Frenesi, corcovado, fogos de artifício”. Ela compara a imagem relatada, da suposta reportagem, a um cartão-postal, como se seu eu lírico estivesse maravilhado com sua cidade natal a tal ponto de hipnotizar-se. Quem é esse Luke de quem o eu lírico não pode ter saudade? Talvez a descrição do jornal, o olhar do céu da porta, a cerveja *lager* que toma, podem ser fragmentos de sonho ou de sua memória falha denunciada pela dúvida: “mas não sei se é com ele”. Ana cita a banda britânica de *rock Dire Straits* e, além disso, incorpora em seu texto trecho da primeira estrofe da música *Wild West End* (1978), composta por Mark Knopfler, um dos membros da banda, para o álbum de estreia *Dire Straits* (1978):

Stepping out to Angellucci's for my coffee beans
Checking out the movies and the magazines
Waitress she watches me crossing from the Barocco Bar
I'm getting a pickup for my steel guitar
I saw you walking out Shaftesbury Avenue
Excuse me talking I wanna marry you
This is seventh heaven street to me
Don't be so proud
You're just another angel in the crowd
And I'm walking in the wild west end

Walking with your wild best friend² (DIRE STRAITS, 1978, faixa 8).

“*And I’m walking with your wild best friend*” é o trecho da música que Ana Cristina Cesar utiliza e denuncia a faixa número oito do disco *Dire Straits* (1978). *Wild West End* (1978) pode ser considerada uma alegoria da *flânerie*, na Avenida Shaftesbury, situada no *West End* da cidade londrina, assim como “O Homem da Multidão” (2010), de Edgar Allan Poe problematiza o encontro entre dois indivíduos em meio à multidão.

Ao final da citação acima, Ana Cristina Cesar utiliza o nome do pintor austríaco Klimt como onomatopeia, som que remete ao abrir e fechar da caixa de correio. O leitor desavisado pode deixar que essa referência mascarada de onomatopeia passe sem uma assimilação aprofundada do que se passa por detrás dessa máscara de pintor em formato de onomatopeia. Pode-se dizer que “klimt” atuou como o barulho da caixa do correio. Além do jogo feito através da onomatopeia, Ana Cristina joga com o leitor quando diz “mudei de cidade”, como quem faz uma “adivinha” para que quem leia possa encontrar as respostas através de pistas.

Sophie Calle, por sua vez, assim como Ana Cristina Cesar, utiliza-se da *flânerie* em sua obra e institui uma relação de atuação na cidade parisiense entre ela, o detetive e os passantes. Calle performa pelas ruas de Paris ao caminhar pela multidão e, no meio dessa multidão, existe um detetive cujo nome e feição são desconhecidos para a artista. Sendo assim, um jogo psicológico é estabelecido no momento em que ela sabe da existência de um perseguidor anônimo. A partir disso, o detetive contratado pela mãe e desconhecido pela artista pode ser qualquer pessoa da multidão parisiense, fato que atenua a atuação de Sophie para os passantes e faz com que o jogo entre a artista, o detetive e os transeuntes aconteça.

² Saindo para Angellucci's para os meus grãos de café
Olhando os filmes e as revistas
Garçonete ela me vê cruzando do Barocco Bar
Estou recebendo um *pickup* para minha guitarra de aço
Eu vi você saindo pela Avenida Shaftesbury
Com licença, falando Eu quero me casar com você
Esta é a sétima rua do céu para mim
Não fique tão orgulhoso
Você é apenas outro anjo na multidão
E eu estou andando no extremo oeste selvagem
Andando com seu melhor amigo selvagem

<https://www.vagalume.com.br/dire-straits/wild-west-end-traducao.html> , acesso em 10 de janeiro de 2017

No momento em que Calle está em performance, a artista, provavelmente, se coloca em diversos personagens, tendo o público como plateia inconsciente e o detetive como o único a saber do trabalho em meio a multidão. A identidade de Sophie Calle é fragmentada a partir do momento em que vários personagens são colocados no jogo estabelecido pela construção e para produção de *Detective* (1980). Esse jogo pode ser um

Jogo, à moda de Borges, de um comentário que não será outra coisa senão a reaparição, palavra por palavra (mas desta vez solene e esperada), daquilo que ele comenta; jogo, ainda, de uma crítica que falaria até o infinito de uma obra que não existe. Sonho lírico de um discurso que renasce em cada um de seus pontos, absolutamente novo e inocente, e que reaparece sem cessar, em todo frescor, a partir das coisas, dos sentimentos ou dos pensamentos (FOUCAULT, 1996, p. 23).

Foucault ressalta o jogo infinito na obra de Jorge Luis Borges, que também pode ser aplicável à obra de Ana Cristina Cesar e Sophie Calle, ao se pensar que existem inúmeras possibilidades de leituras feitas pelas pessoas que têm contato com suas obras. A invenção de personagens, sentimentos, pensamentos são características presentes na obra de Calle e Cesar. Além disso, existe a fragmentação da obra de Sophie Calle que aponta para uma perseguição de construção de identidade da artista francesa. Portanto, existem lacunas entre informações que dão margem às infinitas interpretações e abrem espaço para a imaginação sobre a personalidade que Calle constrói. Então, as “pistas” que o detetive captura e anota em *Detective* (CALLE, 1981) são fragmentos a serem compostos em uma suposta identidade de Sophie Calle, como um Frankenstein da própria artista.

Por se valer de fragmentos de sua própria personalidade, propomos que o conceito de “uberdade” possa ser pertinente para lermos o trabalho da artista, pois, ao lidarmos com sua obra, utilizamos da heurística para tentar desvendar uma suposta identidade criada por Sophie. Pode-se inventariar um suposto “crime” em *Detective* através dessas pistas construídas e relacionadas à própria personalidade pela artista. Essas conjecturas sobre o trabalho e a personalidade da artista podem se relacionar ao conceito de *Dedução*, *Indução* e *Abdução* de Peirce. Entretanto, quando Peirce utiliza “o famoso exemplo do saco de feijões” (2014, p. 9) em 1878, existem três possibilidades a serem analisadas: regra, resultado e caso:

Dedução
Regra Todos os feijões deste saco são brancos.
Caso Estes feijões provêm deste saco.
.∴ Resultado estes feijões são brancos.

Indução
Caso Estes feijões provêm deste saco.
Resultado Estes feijões são brancos.
.∴ Regra Todos os feijões deste saco são brancos.

Abdução
Regra Todos os feijões deste saco são brancos.
Resultado Estes feijões são brancos.
.∴ Caso Estes feijões provêm deste saco. (SEBEOK, 2014, p. 9)

Ao analisarmos a obra *Detective*, de Sophie Calle, através da abdução, que é o método utilizado pelo detetive Sherlock Holmes (personagem criado por Conan Doyle), pode ser que não cheguemos a resultado algum. Pelo fato de não existir nem crime a ser encontrado em *Detective* (CALLE, 1981) nem resultado específico, o fruidor torna-se um detetive livre para analisar a obra e chegar a algum tipo de conclusão através das hipóteses e fatos sugeridos pelo trabalho de Calle. A partir do “eu” fragmentado da artista, a obra *Detective* também pode ser exemplo de uma “fantasia inventada”, como Hugo Friedrich expõe em seu livro *Estrutura da Lírica Moderna*, que pode ser associada à sua poética. A teoria do “grotesco e do fragmentário”, que Friedrich utiliza, pode nos ajudar a perceber como ocorre a desarmonia entre o ofício do detetive e a obra de Calle:

Aparece na obra de arte como o grotesco, como uma imagem do incompleto, e do desarmônico. Mas o incompleto “é o meio mais adequado para ser harmônico”. Vê-se como, sob a designação “harmonia”, já tão mudada em seu significado, vai progredindo o conceito de desarmonia: desarmonia dos fragmentos. (FRIEDRICH, 1978, p. 33)

Esses fragmentos, na obra de arte, ao serem postos lado a lado podem ser considerados um todo. Nesse caso, o “todo” é a obra *Detective*, de Sophie Calle. O trabalho *Detective* pode ser analisado, ao dissolvermos a fronteira entre artes visuais e literatura, como “gênero policial” criado por Edgar Allan Poe que se opõe ao realismo e se inclina para um “gênero fantástico da inteligência”. Como em *O Homem da Multidão* (POE, 2010),

e outros contos³ policiais de Edgar Alan Poe, a “realidade” escapa e é a partir disso Jorge Luis Borges escreve que

Poe não queria que o gênero policial fosse um gênero realista, queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico, se vocês quiserem, mas um gênero fantástico da inteligência, não apenas da imaginação; das duas coisas, claro, mas principalmente da inteligência. (BORGES, 2011, p. 58).

Assim como Borges apresenta algumas características da obra de Poe, Sophie Calle possui muito dessas peculiaridades e tira proveito do “gênero fantástico da inteligência” para realizar sua poética. Sophie anda por Paris como uma *flâneur* que atua para a câmera do detetive e para os transeuntes que se deslocam pelas ruas da cidade luz. Ao traçar um paralelo entre o conceito de *flâneur* de Walter Benjamin e o conto de Edgar Alan Poe, *O Homem da Multidão*, pode-se inferir que o indivíduo que persegue e o “velho”, que é perseguido no conto, podem ser considerados *flâneurs* da cidade de Londres, (assim como Sophie Calle e o detetive são para a cidade de Paris), pois ambos andam sem objetivo, sem rumo certo, perambulam entre as pessoas observando a sociedade, assim como a *flânerie* é descrita em *O Pintor da Vida Moderna* (BAUDELAIRE, 2010).

As observações do *flâneur*, narrador do conto, vão do macro (multidão) sendo que o desenrolar da narrativa chega ao micro (indivíduo). Cada massa de pessoas é observada a partir de suas características em comum. As descrições iniciam-se pelos passantes. Cujo grupo é dividido, pelo narrador, em dois subgrupos: homens voltados para o ócio e outros para o negócio. Daí em diante, os pormenores começam a despontar. Os “funcionários de escritório”, a “pequena aristocracia”, “os refinados batedores de carteira”, “os jogadores profissionais”, “os vendedores de rua judeus”, “as jovencinhas modestas” começam a ser descritos, cada grupo, em razão de suas características em comum. A partir daí, indivíduos como “a leprosa em farrapos”, “a bruxa velha”, “a não mais que uma menina” são caracterizados como em um filme que inicia-se em um panorama, aproxima-se de uma paisagem, das pessoas, planos detalhes, chega ao *close* do protagonista até o super *close* em que a expressão do olhar do “velho”, perseguido

³ “O Retrato Oval” (1842); “A Carta Roubada” (1844).

pelo *flanêur*, é revelada. Esse velho que anda sem rumo e que não se deixa ler (*er lasst sich nicht lesen*) pode ser considerado o exemplo do indivíduo que perambula pela multidão e chama a atenção do *flanêur* narrador de *O Homem da Multidão*.

O “velho”, personagem que é perseguido em *O Homem da Multidão*, pode ser considerado exemplo de características comportamentais do homem moderno: ambivalente, um indivíduo que possui o passo firme, a incerteza e a oscilação como os atributos da vida na cidade. O *flâneur* anda na cidade de maneira diferente do transeunte, que sempre tem destino e caminho certo em seu trajeto. O *flâneur* percorre a cidade com o olhar atento, como se cada detalhe que surgisse diante de seus olhos fosse novo, dado que ele enxerga com o olhar de uma criança que está conhecendo o mundo e se deslumbra com o que é de mais trivial para os olhos viciados de um adulto que já não repara mais no movimento da vida. O *flâneur* tem “o estado de convalescência” dentro de si,

Ora, a convalescência é como um retorno à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, tal como a criança, da faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, até mesmo por aquelas mais aparentemente triviais. (...) A criança vê tudo como **novidade**; ela está sempre inebriada. Nada se assemelha mais àquilo que chamamos de inspiração do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor. Eu ousaria ir mais longe; afirmo que a inspiração tem alguma relação com a **congestão**, e que todo pensamento sublime vem acompanhado de um espasmo nervoso, mais ou menos forte, que reverbera até no cerebelo. O homem de gênio tem os nervos sólidos; a criança tem nos fracos. Num, a razão tomou um espaço considerável; na outra, a sensibilidade ocupa quase todo o ser. O gênio não é, entretanto, senão a **infância** controladamente **recuperada**, a infância agora dotada, para expressar-se de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma involuntariamente acumulada de materiais. É a essa curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e extático das crianças diante do **novo**, qualquer que seja ele, rosto ou paisagem, luz, dourado, cores, tecidos furta-cores, encantamento da beleza embelezada pela toailete (BAUDELAIRE, 2010, p. 27 – 28. Grifo do autor).

Essa “convalescência” do *flâneur* é percebida pelo “encantamento” que Calle diz demonstrar ao andar pela cidade como quem se interessa “vivamente pelas coisas”. Sophie, durante meses, segue estranhos pelas ruas de Paris para produzir sua poética. A artista francesa fotografou alguns estranhos e anotou seus gestos em cadernos até, finalmente, perdê-los de vista e esquecer-los. No final de janeiro de 1980, um desses estranhos foi apresentado a ela e disse que iria fazer uma viagem repentina a Veneza e, assim, surge a obra *Suite Vénitienne* (1980).

É importante frisar que Vito Acconci foi um dos pioneiros em perseguições para fins artísticos. Sophie Calle e Vito Acconci utilizam seus corpos como objeto de sua arte. A performance *Following Piece* (1969), realizada entre três e vinte e cinco de outubro de 1969, de Acconci, se deu a partir de perseguições de pessoas como experiência artística. O artista perseguiu indivíduos em Nova York e documentou os seus comportamentos em anotações e fotografias. Segundo ele,

Following Piece, potencialmente, eu poderia usar todo o tempo alocado e todo o espaço disponível: eu poderia ter seguido pessoas, durante todo o dia, todos os dias, por todas as ruas da cidade de Nova York. Na verdade, os episódios de perseguição variaram entre dois ou três minutos quando alguém entrou em um carro e eu não consegui pegar um táxi, eu não poderia seguir - por sete ou oito horas - quando uma pessoa foi a um restaurante, a um cinema.⁴ (Tradução nossa).



(fig.04)

Vito Acconci, *Following Piece*, entre 3 e 25 de outubro, 1969, performance, fotografia © Vito Acconci 2008, cortesia de Vito Acconci.

Sophie Calle também anotou e registrou fotograficamente suas próprias percepções sobre performar na multidão e perseguir indivíduos na obra *Suite Vénitienne*. Em suas

⁴ *Following Piece*, potentially, could use all the time allotted and all the space available: I might be following people, all day long, everyday, through all the streets in New York City. In actuality, following episodes ranged from two or three minutes when someone got into a car and I couldn't grab a taxi, I couldn't follow – to seven or eight hours – when a person went to a restaurant, a movie. (<https://pt.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/vito-acconci-following-piece> , acesso em 24 de janeiro de 2017).

anotações, Sophie descreve, inicialmente, seus passos e gestos, quase como uma perseguidora de si:

Segunda-Feira. 11 de fevereiro, 1980.

22:00h. *Gare de Lyon*. Plataforma H. Área de embarque para Veneza. Meu pai me acompanha até a plataforma. Ele acena com a mão.

Na minha bolsa: um *kit* de maquiagem assim eu consigo me disfarçar; uma loira, esvoaçante peruca; chapéus; véus; luvas; óculos escuros; uma *Leica* e uma *Squintar* (lente equipada com uma série de espelhos que permite que eu fotografe sem olhar diretamente para o sujeito).

Eu fotografo ocupantes de outras cabines e, então, vou dormir.

Amanhã verei Veneza pela primeira vez. [Grifo da autora] (CALLE, 1980, p. 415)⁵.

Como Sophie foi apresentada, em Paris, ao “estranho” escolhido por ela para ser perseguido em Veneza, a sua identidade “verdadeira” não pode ser exibida para que seu trabalho detetivesco não deixasse pistas. O disfarce de Sophie Calle pode remeter à atuação de si mesma ou do papel de detetive que ela fará durante a perseguição do “estranho conhecido” em Veneza. Em Ana Cristina Cesar, por sua vez, o disfarce pode ser evidenciado através do poema:

sou uma mulher do século XIX
disfarçada em século XX
(CESAR, 2013, p.247)

No texto, Ana utiliza-se da retórica como disfarce. Já Calle, vale-se do uso de peruca, óculos escuros e maquiagem, formando um conjunto que pode ser entendido, aqui, como uma espécie de máscara.

Sophie sai pelas ruas de Veneza à procura de Henri B., o perseguido. durante sua caminhada pela cidade, Calle fotografa espaços pelos quais Henri B. poderia ter passado. Essas fotografias (fig. 05) lembram imagens da cidade de Paris captadas pelos olhares do fotógrafo Éugène Atget (fig. 06). Ao vermos as imagens das fotografias de Atget, podemos pensar em um homem com sua câmera, andando pela cidade,

⁵ Tradução nossa.

transformando Paris em fotos por meio de seu olhar atento e convalescente, tal qual um tipo de *flâneur* fotógrafo. Desse modo, Sophie Calle, em *Suite Vénitienne* (1980), utiliza sua câmera, assim como Atget, para fotografar Veneza, entretanto, ela fotografa rastros de Henri B. que acabam por deixar, em algumas imagens, a fotografia “vazia” da multidão.

Já Ana Cristina Cesar grafava rastros “calcados no real” e menciona frequentemente imagens de cartões-postais de diversos lugares do mundo. Alguns desses cartões postais estão “vazios” sem a escrita de alguém, logo, sem identidade:

Continuo a passar mais rapidamente estes cartões. Reparem nesses bolinhos presos com elástico, e aliás ia me esquecendo de dizer, podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas, este aqui, por exemplo, “Para quando serão nossas próximas horas exquisitas?”, exquisitas com xis, ou este aqui, “O Posto 6, onde passei minha infância e minha adolescência, como está mudado!”, ou este outro, ouçam só, “Fico tentando te mandar um pedacinho de onde estou mas fica faltando sempre”. E um com letra bem miúda: “Acalmei bem, me distraí, não penso tanto, penso a te”. Acho que o final está em outro italiano. Vão lendo, vão lendo, a maioria está em branco mesmo, com licença(CESAR, 2013, p. 74).

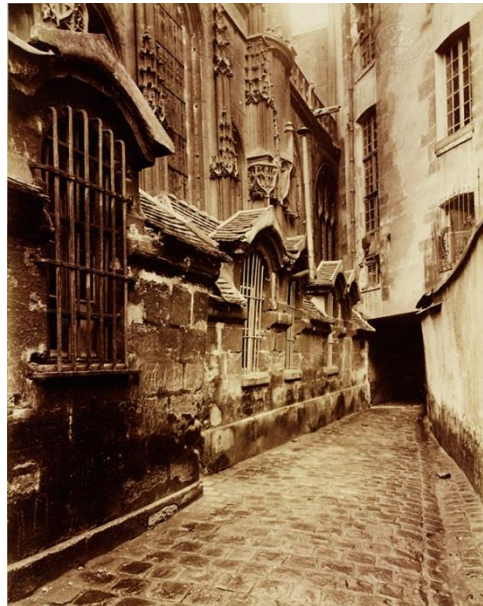
Sophie Calle e Ana Cristina grafam rastros. Rastros estes que podem ser do século XIX, pois Eugène Atget realiza suas fotografias da cidade parisiense em plena transição da “velha Paris” para a modernidade e dá ênfase a isso em suas fotos. Textos de Ana Cristina Cesar também dissertam sobre rastros de vida – sejam eles inventados ou vividos, o que é impossível de ser definido. Pode-se fazer analogia com os rastros da saída da “velha Paris” para o início da modernidade em razão do que demonstra o eu-lírico no poema:

Parece que há uma saída exatamente aqui onde eu pensava que todos os caminhos terminavam. Uma saída de vida. Em pequenos passos, apesar da batucada. Parece querer deixar rastros. Oh yea parece deixar. Agora que você chegou não preciso mais me roubar. E como farei com os versos que escrevi?

23.7.83 (CESAR, 2013, p. 289)



(fig.05)



(fig.06)

Assim como Ana Cristina procura “rastros de vida”, Sophie Calle está à procura de rastros da vida de Henri B. sem que ele perceba que ela o persegue. Primeiro, talvez, seja interessante observar que há no texto uma tentativa de exibir em palavras os mínimos detalhes da personagem que Sophie cria para perseguir Henri B. Dessa forma, a artista se vale do disfarce e da câmera “*Leica* e [de] uma *Squintar* (lente equipada com uma série de espelhos que [a] permite [...] [fotografar] sem olhar diretamente para o sujeito)” (CALLE, 2013, p. 60 - 61) – para não deixar rastros seus.

Sophie Calle pode ser considerada, então, como uma atriz que acaba por vivenciar o gênero inventado por Poe. Em *Detective e Suite Vénitienne*, a artista é a protagonista de seu trabalho, como “o velho” e o seu perseguidor no conto *O Homem da Multidão* (2010), de Poe. Calle utiliza disfarces: Em *Suite Vénitienne* (1980), atua como uma perseguidora que não quer ser reconhecida.

Como Sophie Calle, Ana Cristina Cesar dá sinais de *flâneries* pela cidade, ponto que tanto pode ser associado ao conto de Poe quanto transparece nos escritos da poeta:

Depois da andança

Frêmito de fechamento de jornal.
Pauta da conversinha de amanhã.
Voz de sumiço de dar dó.
(CESAR, 2013, p. 65)

Depois da andança (2013) pode revelar fragmentos do dia em que o eu-lírico possa ter passado. Ana Cristina Cesar dá indícios, através de versos curtos, dos lugares onde o eu-lírico passou e, além disso, esse mesmo eu-lírico parece finalizar o expediente ou uma caminhada no fim da tarde, quando a maioria das pessoas encerra sua jornada de trabalho, aquele momento no qual somem as vozes de uma conversa. Esse eu-lírico pode ser um *flâneur*, algum passante ou, até mesmo, alguém que participa dessa “conversinha de amanhã”. Outra possibilidade é que o eu-lírico tenha perseguido alguém e tenha percebido o “frêmito de fechamento de jornal”, uma “pauta da conversinha” do próximo dia e uma “voz de sumiço” que se esvai até culminar no sentimento de dó causado por essa possível perseguição presente no poema citado acima.

Com isso, o suposto *flâneur* do poema de Cesar pode ser comparado a alguns personagens do filme *Following* (1998), de Christopher Edward Nolan. Esses personagens de Nolan estabelecem ligações entre objetos e supostos fatos que se aproximam do trabalho com a imaginação e a inteligência de quem escreve um conto policial. Algumas lacunas que existem entre as associações de objetos e fatos que acontecem em espaços temporais subentendidos no filme são preenchidas através da imaginação do espectador, podendo ou não coincidir com a vida do personagem que é perseguido. São essas lacunas, do espaço-tempo, que podem interessar ao personagem considerado *voyeur*, na medida em que alguns fatos se evidenciam aos olhos de quem assiste ao filme.

Assim como em *O Homem da Multidão*, de Poe, o longa-metragem *Following* (NOLAN, 1998), de Christopher Nolan, dialoga com obras de Sophie Calle. O protagonista do filme, ao se sentir entediado e sozinho, inicia um processo de perseguição de pessoas aleatórias nas ruas londrinas: “de repente, essa pessoa (quem é seguido) já não faz parte da multidão”, comenta um dos personagens. Em *Following*, ocorre uma “virada” quando um dos “perseguidos” reconhece seu “perseguidor” e lhe apresenta uma nova modalidade de “trabalho”: entrar em casas de pessoas aleatórias para observar seus pertences e com pequenos gestos, como mudar um brinco de lugar e

furtar objetos que possuem carga emocional para o dono da residência mudar a percepção do lugar onde essa pessoa mora.

Sophie Calle faz o mesmo movimento de perseguir alguém em meio à multidão até tornar-se um indivíduo com características identificáveis e subjetivas, em *Suite Vénitienne* (1980), quando a artista persegue Pierre D. Este trabalho realizado na cidade de Veneza, local no qual ela escolhe uma pessoa em meio à multidão para perseguir, pode ser considerado como obra espelho de *Detective* (1980), pois os papéis são invertidos: em *Suite Vénitienne*, a artista é a perseguidora e em *Detective* Calle é perseguida pelo detetive contratado. Mesmo com olhar técnico, o detetive colabora passivamente para a construção da poética de Calle, uma vez que ao persegui-la, acaba por produzir material para a obra e para a exposição do trabalho, constituída de fotografias e anotações.

A função do detetive na produção de Calle consiste, nesse caso, não em revelar um suposto crime, mas em expor informações a partir de um acordo com seu empregador. Sophie Calle utiliza-se da técnica do profissional contratado para engendrar sua obra, pois o resultado do trabalho do detetive é apropriado pela artista francesa. A apropriação é frequentemente utilizada no trabalho da artista, entretanto, ela dá um passo além da apropriação de objetos: Calle se apropria de conjuntos de atividades, como a mão de obra de um detetive ou o trabalho de uma camareira, e os transforma em obras de arte, livros ou exposições. Ademais, Sophie Calle se apropria do olhar do outro, como é possível perceber na obra *Detective* (1980) quando o olhar do detetive é utilizado para a produção de fotografias em seu trabalho.

Calle já se valeu da apropriação de ofícios tais como *stripper*, detetive, camareira, sendo que, neste último ofício, Sophie o utiliza para construir a obra *The Hotel, Room(s)* (1981). Neste trabalho, Sophie elege-se para vaga de camareira e é contratada durante três semanas para trabalhar em um hotel Veneziano. Ao fazer o serviço de limpeza, ela examina os pertences dos hóspedes e tenta imaginar quem são os donos dos objetos. Esse tipo de *voyeur* (sujeito que sente prazer sexual ao ver incitações sexuais, objetos associados à sexualidade ou ao próprio ato sexual praticado por outros), na maioria das vezes, observa alguém sem participar da vida do indivíduo que é observado. Em *Following* (1998), os personagens viciam-se nesse comportamento *voyeurístico*, que

pode ser transformado em perseguição de pessoas aleatórias a fim de suprir o desejo sexual. No conto de Sophie Calle, é transparente essa questão *vouyeurística* através do eu-lírico de uma *stripper*:

O *striptease*

Eu tinha seis anos e morava na rua Rosa-Bonheur, com meus avós. Todos os dias, quando voltava para casa, ia tirando a roupa no elevador e chegava nua ao sexto andar. Em seguida, atravessava depressa o corredor e, assim que entrava no apartamento, ia me deitar. Vinte anos depois, era numa barraca de um parque de diversões, em Pigalle, que eu me despia todas as noites, usando uma peruca loura, caso meus avós, que moravam no bairro, passassem por ali (CALLE, 2009, p. 17).

A passagem do tempo no conto pode aludir à diferença entre tirar a roupa aos seis anos de idade e aos vinte e seis anos quando o eu-lírico precisa se disfarçar para que seus avós não a vejam tirar a roupa em um parque de diversões. A atuação ultrapassa os palcos quando ela precisa se disfarçar a fim de eliminar qualquer resquício reconhecível.

Sophie Calle, na maioria de seus trabalhos, atua para as câmeras e para os olhares do público. Além de escrever contos, a artista francesa utiliza-se do *happening*⁶, que não deixa de ser uma espécie de atuação que lida com a interferência do espaço público e das pessoas. As questões que a obra de Calle coloca incluem produção de dispositivos relacionais para criar experiências através de relações interpessoais sendo que essas relações colocam o indivíduo como coautor no trabalho de Sophie. Sendo assim, a artista ressignifica gestos e constrói poesia. Exemplo disso é o detetive que foi contratado para seguir, fotografar e fazer anotações sobre seus atos durante um dia. Para o detetive, ele deve, simplesmente, fazer seu trabalho: seguir e fotografar um indivíduo. A artista recorre a esse processo detetivesco com a finalidade de construir a obra *Detective* (1980) e não com o objetivo de encontrar um suposto criminoso, algo comumente associado à profissão detetive.

⁶ “O termo *happening* é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação.”

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening?utm_source=happening&utm_medium=termo3647/happening&utm_campaign=pagina_busca (acesso em 03 de janeiro de 2017)

A perseguição planejada de Sophie Calle pode ser entendida, ao mesmo tempo, como uma fuga e uma busca de si. Ao pedir que sua mãe contrate o detetive para persegui-la, Sophie ativa o “dispositivo relacional” que se transforma em experiência e obra artística. Sobre o trabalho da artista, Nicolas Bourriaud pondera,

Uma obra pode funcionar como dispositivo relacional com certo grau de aleatoriedade, máquina de provocar e gerar encontros casuais, individuais ou coletivos. (...) boa parte do trabalho de Sophie Calle consiste em apresentar seus encontros com desconhecidos: quer esteja seguindo um passante, revistando quartos de hotel depois de conseguir emprego como camareira ou pedindo a cegos que definam a beleza, ela formaliza *a posteriori* uma experiência biográfica que a leva a “colaborar” com as pessoas com quem se deparou (BOURRIAUD, 2009, p. 42).

A formalização dessa experiência biográfica da qual Bourriaud escreve pode vir ao mundo como exposição, livro, imagens, textos, etc. Sophie Calle acaba por juntar peças desse jogo de encontros casuais para produzir seu trabalho em diversos formatos e linguagens. Assim como Sophie Calle, Ana Cristina Cesar utiliza-se de fragmentos do “eu” e da consciência poética para produzir seus trabalhos. Pode-se dizer que tanto Sophie quanto Ana C. forjam identidades de forma racional. Ambas têm consciência das apropriações e dos desdobramentos de personalidades que utilizam para construir suas respectivas poéticas, seja na performance, no *happening* ou no poema.

Em “primeira lição” (1979), Ana Cristina Cesar dissecou os gêneros da poesia como quem separa um corpo por partes. Escolhe alguns pedaços desse corpo-poema como, por exemplo, o lirismo e o divide em três partes: elegíaco, bucólico e erótico, sendo que, dentro desses três lirismos, o lirismo elegíaco é segmentado entre “a elegia, a nênia, a endecha, o epitáfio e o epicédio” (CESAR, 2013, p. 18). Todos os quatro lirismos elegíacos são relacionados à morte, sendo que Ana Cristina finaliza “primeira lição” (1979) com o lirismo elegíaco epicédio, situação em que “o poeta relata a vida de uma pessoa morta”:

primeira lição

Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.
O gênero lírico compreende o lirismo.
Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.
É a linguagem do coração, do amor.

O lirismo é assim denominado porque em outros tempos os versos sentimentais eram declamados ao som da lira.

O lirismo pode ser:

a) Elegíaco, quando trata de assuntos tristes, quase sempre a morte.

b) Bucólico, quando versa sobre assuntos campestres.

c) Erótico, quando versa sobre o amor.

O lirismo elegíaco compreende a elegia, a nênia, a endecha, o epitáfio e o epicédio.

Elegia é uma poesia que trata de assuntos tristes.

Nênia é uma poesia em homenagem a uma pessoa morta.

Era declamada junto à fogueira onde o cadáver era incinerado.

Endecha é uma poesia que revela as dores do coração.

Epitáfio é um pequeno verso gravado em pedras tumulares.

Epicédio é uma poesia onde o poeta relata a vida de uma pessoa morta (CESAR, 2013, p.18)

Dentre os gêneros da poesia: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro, Ana escolhe o lírico para desenvolver em seu poema e, dentro do lirismo, a poeta escolhe o subgênero elegíaco. Essas escolhas não são feitas ao acaso. Além disso, Ana Cristina encerra seu poema com o gênero epicédio que se relaciona aos poemas dedicados ao morto, sendo eles, portanto, poemas fúnebres. Sobre a morte e as máscaras mortuárias, Paul de Man escreve que “o sol torna-se o olho que lê o texto do epitáfio”, utilizando uma metáfora sobre o caminho do sol no universo e diante dos nossos para analisar a prosopopeia:

Podemos identificar a figura que completa a metáfora central do sol e então completa o espectro tropológico que o sol engendra: é a figura da prosopopeia, a ficção de uma apóstrofe a uma entidade ausente, falecida ou sem voz, a qual confere a possibilidade de que esta entidade possa replicar e lhe confere o poder da palavra. A voz assume uma boca, um olho e finalmente uma face, uma cadeia que é manifesta na etimologia do nome do tropo, *prosopon poiein*, para conferir uma máscara ou uma face (*prosopon*). A prosopopeia é o tropo da autobiografia, com a qual o nome de alguém, como no poema de Milton, é tornado inteligível e memorável como uma face. Nosso tópico lida com por e depor faces, com figurar [*face*] e desfigurar [*deface*], *figura*, figuração e desfiguração. De um ponto de vista retórico, os *Essays upon Epitaphs* são um tratado sobre a superioridade da prosopopeia (associada aos nomes de Milton e Shakespeare) em relação à antítese (associada ao nome de Pope). Em termos de estilo e dicção narrativa, a prosopopeia é também a arte da transição delicada (uma proeza mais fácil de realizar em autobiografia do que em narrativa épica). As graduais transformações ocorrem de tal modo que “sentimentos [que] parecem opostos um em relação ao outro têm outra e melhor conexão do que a do contraste”. A estilística do epitáfio está muito distante da “antítese não significante” da sátira; ela procede ao contrário por suaves deslocamentos, por, diz Wordsworth, “leve gradação ou sutil transição a alguma outra qualidade análoga”, “circunscrita ao círculo de qualidades que se agrupam de modo harmônico”. Metáfora e prosopopeia trazem consigo um pathos temático com uma dicção sutilmente diferenciada. Ela atinge, em Wordsworth, o triunfo de uma narrativa autobiográfica fundada em uma genuína dialética, que é também o mais inclusivo sistema de tropos concebível (DE MAN, 2012, p. 4).

Ana Cristina Cesar e Sophie Calle produzem discursos e personagens ficcionalizados ou inventados a partir de fragmentos de existências, portanto, de alguém que está ausente. Os personagens criados por Sophie Calle e Ana Cristina Cesar podem ser considerados mortos pelo fato de nunca terem, de fato, existido enquanto personalidades vivas. Assim, os trabalhos de Calle e Cesar podem ser vistos como algo do gênero do epicídio e da prosopopeia por fazerem da autobiografia matéria-prima de suas ficções. Além dos personagens serem considerados mortos, a morte do autor também é presente na problematização das questões autobiográficas nos trabalhos de Calle e Cesar.

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia da arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama. No entanto, precisamente como, segundo os mesmos teóricos, a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele volta cada vez a reatar o fio que soltou e desapertou, assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva. Assim como o mímico no seu mutismo, como Arlequim na sua trapaça, ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele mesmo criou. E assim como em certos livros velhos que reproduzem ao lado do frontispício o retrato ou a fotografia do autor, nós procuramos em vão decifrar, nos seus traços enigmáticos, os motivos e o sentido da obra como o exergo intratável, que pretende ironicamente deter o seu inconfessável segredo (AGAMBEN, 2007, p. 61 e 62).

A sensação de impotência ao tentar identificar quem é o personagem ou quem o criou é bastante recorrente na obra de Sophie Calle e Ana Cristina Cesar e é justamente nisso que Agamben toca ao pensar sobre o gesto do autor. Cesar e Calle constroem poéticas que se fecham no aberto que elas mesmas criaram. Sendo assim, as pistas e as despistas que ambas introduzem em suas obras podem levar o leitor a um abismo enigmático, no qual a dúvida é o que permanece como resposta.

Capítulo 2

\ Fotografia como construção de identidade

Ao analisarmos poemas de Ana Cristina Cesar e anotações produzidas para os trabalhos de Sophie Calle associados à fotografia, podemos observar algumas máscaras que são reveladas para construção de identidades em suas respectivas poéticas. Essas identidades construídas podem ser associadas à pintura de um retrato cubista, quando fragmentos de personas formam o eu lírico ou características da representação da performer em alguma obra. O tempo da fotografia, que é resumido em um clique, acaba por compor um quadro em que as características da personagem criada, seja por Calle ou Cesar, aparentam ser uma só, com deformações e costuras, como *Frankenstein*, de Mary Shelley. Entretanto, ao se aproximar da personagem, pode se observar e, até mesmo, enxergar vários fragmentos da personalidade que a compõe. O tempo do clique se encontra no passado da pessoa retratada, ou seja, de uma personalidade morta, como se a pessoa fotografada já não existisse mais a partir daquele instante. Como escreve a própria Ana Cristina Cesar: “a fotografia/ é um tempo morto”, no poema:

Como rasurar a paisagem

a fotografia
é um tempo morto
fictício retorno à simetria

secreto desejo do poema
censura impossível
do poeta (CESAR, 2013, p. 191)

O “fictício retorno à simetria” que o eu lírico de Ana Cristina pronuncia pode ser uma representação especular, à imagem simétrica, ao ideal impossível de existir no mundo fora da fotografia e do espelho. Sendo assim, a fotografia é feita a partir de um jogo de luz e espelho que, ao serem mecanizados e aliados à ação humana, formam imagens. O movimento cubista pode ser comparado também a esse jogo especular que a fotografia produz e com a unificação do tempo fragmentado. Gombrich cita uma fala de Pablo Picasso, baseada em um conselho que Paul Cézanne havia dado ao jovem:

Picasso e seus amigos, porém, resolveram seguir esse conselho ao pé da letra. Imagino que seu raciocínio tenha sido mais ou menos o seguinte: “Há muito tempo desistimos de afirmar que representamos as coisas tal como se apresentam aos nossos olhos. Trata-se de uma quimera inalcançável. Não queremos fixar na tela a impressão imaginária de um momento fugidio. Sigamos o exemplo de Cézanne, e traduzamos nossos motivos na imagem mais sólida e duradoura que pudermos. Por que não ser consistentes e aceitar o fato de que nossa verdadeira meta é construir e não copiar algo? Ao pensarmos num objeto (um violino, por exemplo), não o visualizamos mentalmente tal como o veríamos com os próprios olhos. Conseguimos pensar em seus vários aspectos ao mesmo tempo, e é exatamente isso que fazemos. Alguns nos aparecem com tanta clareza que sentimos que poderíamos tocá-los e manuseá-los; outros são mais indistintos. Ainda assim, essa estranha mescla de imagens compreende mais aspectos do violino real do que qualquer foto ou pintura meticulosa poderia conter.” Esse, imagino, foi o raciocínio que levou a pinturas como a natureza-morta com um violino, de Picasso. (GOMBRICH, 2013, p. 44).

Gombrich evidencia, talvez, o início do pensamento do movimento Cubista da primeira metade do século XX. Os fragmentos decompostos pelo olhar do pintor cubista são recompostos na tela a partir da pintura que exprime essa sensação de geometrização da natureza e do ser humano. O quadro *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)* (1907), de Pablo Picasso, tem como mote as máscaras africanas que são peças fundamentais para sua composição. Tais máscaras podem ser vistas também como uma possível reconstrução de identidade dessas mulheres representadas pelo pintor cubista. Talvez existam três interpretações feitas pelo pintor: a mulher, a mulher com a máscara e os diversos fragmentos escolhidos por ele para ser pintado no quadro *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)*.

O cubismo pode retratar o tempo, as coisas e a identidade em fragmentos compostos em um mesmo plano pictórico como se suas partes estivessem abertas e dissecadas. O retrato cubista planifica diversos ângulos de uma mesma figura, assim como a personagem apresenta diversas personas em uma mesma representação construída por Ana Cristina Cesar ou Sophie Calle. Essa imagem formada pela personagem criada pode ser composta através de registro fotográfico, como acontece nos trabalhos *Detective* e *Suite Venitienne*, de Sophie Calle. Da mesma forma que os pintores cubistas não têm compromisso de fidelidade com a aparência “real” das coisas representadas, Ana Cristina e Sophie Calle não têm compromisso com suas respectivas biografias, ou

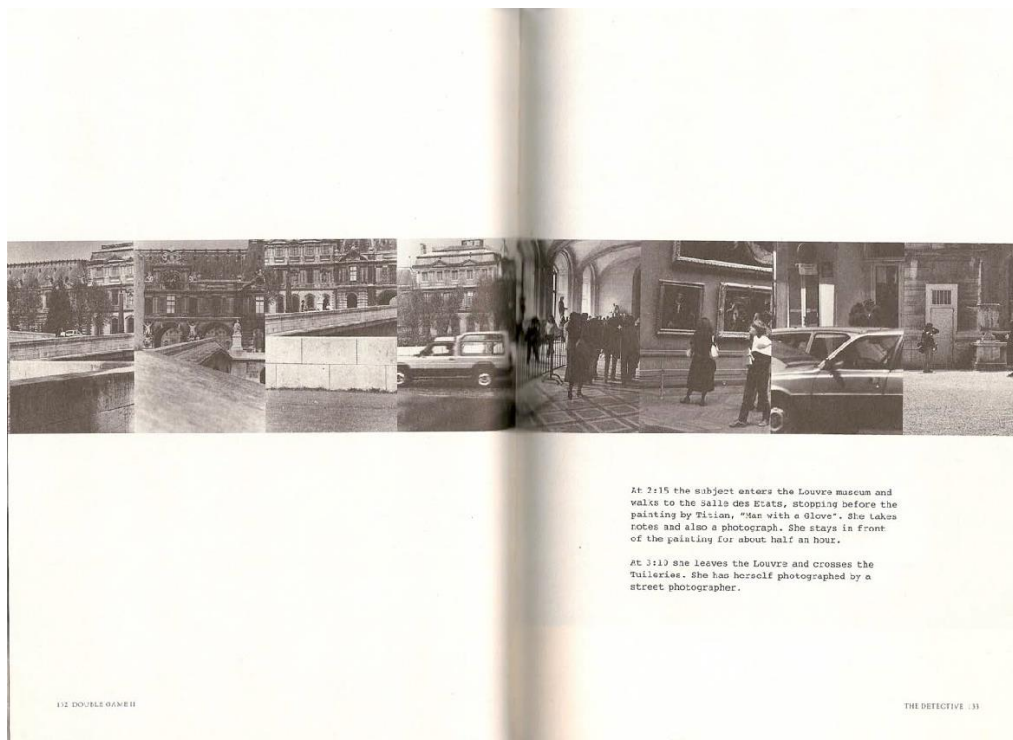
seja, ambas reinventam suas vidas para produzirem personagens que compõem suas obras, sendo assim, uma espécie de personalidade cubista é criada.

Ana Cristina e Calle fazem uso do registro fotográfico para a superposição de elementos das personas para interpolar os fragmentos que caracterizam as personagens que foram criadas para suas obras. Assim como a pintura possui o intermédio dos pincéis e do labor do pintor para existir, a fotografia se apresenta através do clique do fotógrafo e do aparato fotográfico. As máscaras superpostas (sejam elas em forma de poema, pintura ou fotografia) são elementos fundamentais para a poética de Ana Cristina e Sophie Calle, mesmo no momento em que a suposta realidade é apropriada para que o trabalho de ambas aconteça. Nesse sentido, Susan Sontag complementa sobre pintura, fotografia e máscara:

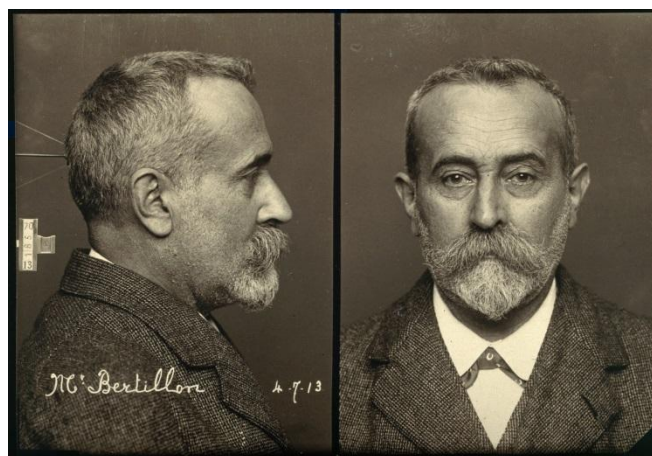
Essas imagens são verdadeiramente capazes de usurpar a realidade porque, antes de mais nada, uma fotografia é não só uma imagem (como o é a pintura), uma interpretação do real – mas também um vestígio, diretamente decalcado sobre o real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre. (SONTAG, 1981, p. 148)

A “interpretação do real” da qual Sontag escreve sobre a fotografia, se aplica diretamente à interpretação das respectivas autobiografias de Calle e Cesar. A imagem da “máscara fúnebre” para a fotografia, pintura e/ou poema pode ser relacionada a um tempo morto que pode ter sido um registro de algo ou alguém que não está presente no tempo em que o leitor/fruidor estabelece contato com a obra das artistas. Exemplo disso são as fotografias tiradas pelo detetive que fora contratado pela mãe de Sophie Calle e que podem ser consideradas “vestígios diretamente decalcados sobre o real”. A persona que Sophie Calle representa em *Detective* é baseada nela mesma, o que pode sugerir que a artista veste sua própria máscara para “atuar” frente à câmera do detetive em questão. Por não saber quem é o detetive que a fotografa e faz anotações sobre seus gestos, a atuação de Calle não se resume somente à câmera do detetive que a persegue, ela se expande para os passantes das ruas de Paris. A construção de seu trabalho acontece quando a performance de Calle é flagrada pelas objetivas do detetive que a persegue enquanto ela se coloca no lugar de um suposto criminoso. Portanto, a fotografia seria um depósito de pistas, como exemplifica Susan Sontag: “Uma fotografia instantânea

é uma pista para um detetive, um fetiche erótico para o ladrão.” (SONTAG, 1981, p. 156). Essas pistas que são geradas pela fotografia detetivesca permitem que detalhes que passam despercebidos aos olhos em uma cena de crime sejam vistos. Além de criminosos, a fotografia permitiu pesquisar doenças e identificá-las através da imagem do doente.



(fig. 07)



(fig. 08)

Bertillon, em 1913, demonstrando as duas cenas do *mugshot* método de fotografar suspeitos

Na sociedade moderna a fotografia ajudou a firmar a identidade de criminosos e de doentes que foram construídas a partir de características físicas relacionadas às

psicológicas de alguém que havia cometido algum crime. Sendo assim, a fotografia começa a ganhar *status* de “verdade” e é nesse ponto que Sophie Calle e Ana Cristina Cesar encontram a subversão para suas poéticas.

Calle e Cesar utilizam da verdade vigente na sociedade moderna para jogar com os fruidores e leitores de suas obras ao inventarem indivíduos que são fotografados e relatados em seus trabalhos. Vale lembrar que, junto à aceitação da fotografia como verdade absoluta pela sociedade do século XIX, surge a confluência de fragmentos de marcas superficiais como, por exemplo, a crença de que os criminosos poderiam ser identificados a través de detalhes do rosto e outros traços. Nesse sentido, Annateresa Fabris escreve sobre a “antropologia criminal”:

A frenologia está igualmente presente nas páginas dos jornais por ocasião de grandes crimes, levando à configuração de uma imagem arquetípica profundamente enraizada no imaginário popular, a “cara de assassino”. A antropologia criminal de Lombroso, ao multiplicar os tipos, conferirá um novo significado ao conceito de identidade, que se confunde com a identificação, com uma categoria classificatória dentro da qual o indivíduo possa ser inserido. (FABRIS, 2004, P. 46).

Ora, se Cesare Lombroso cria um arquétipo do criminoso a partir da observação de corpos e traços de identidade que, possivelmente, poderiam caracterizar um meliante e, claro, o confundir com inocentes, Sophie Calle se coloca na frente da câmera de um detetive desconstruindo esse arquétipo e construindo uma nova personagem. Assim como Sophie Calle, Lombroso também desconstrói identidades ao inventar o retrato de criminosos a partir de seu discurso de psiquiatra, criminologista e antropólogo. O resultado da interseção entre a pesquisa de Lombroso e a fotografia é o “método Bertillon”, ou *mugshot* (termo utilizado na língua inglesa sem tradução para o português). Alphonse Bertillon inventa um sistema de fotografia que serve como modelo para isentar qualquer traço de informação da vida pessoal do criminoso. No momento da prisão, o que importa são somente os traços distintivos da fisionomia do indivíduo preso:

A tomada de frente e de perfil é apenas um dos elementos do sistema fotográfico idealizado por Bertillon. Dele fazem parte ainda várias normas que deveriam possibilitar a criação de um tipo graças à eliminação de qualquer fator circunstancial no momento da tomada. As condições de

iluminação do gabinete fotográfico, a distância focal e aquela entre o operador e o modelo forçado são normatizadas. A uniformidade da pose é conseguida por um enquadramento baseado numa escala uniforme, capaz de dar conta da largura dos ombros, e por uma cadeira deliberadamente desconfortável que obrigava o indivíduo a adotar uma postura reta e centralizada. Graças a um complexo mecanismo de rotação, o modelo é fotografado de frente e de perfil, conservando a mesma escala de redução. (FABRIS, 2004, p. 46).

A fotografia detetivesca pode ser comparável ao modelo de Bertillon ao passo que a pessoa perseguida pelo detetive aparece em uma sequência de imagens realizando tarefas ordinárias acompanhadas de anotações feitas pelo detetive/fotógrafo ao invés de aparecer em apenas duas imagens (frontal e perfil). Existem diferenças entre a fotografia do criminoso suspeito e a do criminoso condenado. A fotografia detetivesca é feita em um tempo dilatado, pois o detetive precisa perseguir e fotografar os passos do suposto criminoso que se encontra em um ambiente natural. Já a fotografia do criminoso condenado é produzida em um ambiente fabricado e o tempo é o de um clique para que a imagem feita exerça o efeito desejado. É o modelo da fotografia detetivesca que Sophie Calle utiliza em *Detective* e *Suite Venitienne*, sendo que no primeiro trabalho, ela é perseguida e fotografada e no outro é Calle quem persegue, fotografa e anota os passos de Pierre D. em meio a multidão parisiense e veneziana.

A multidão é uma questão que também permeia a modernidade do século XIX: tempo em que a *Vista da janela de Gras* (1826) surge aos olhos por meio da heliografia feita por Nicéphore Niépce. Com o advento da fotografia houve a possibilidade de capturar, além dos movimentos estudados por Eadweard Muybridge, a efemeridade do movimento da multidão na cidade durante e após a Revolução Industrial.



(fig.09)

O século XIX foi datado por diversas invenções, uma delas, talvez uma das mais importantes, foi a invenção da fotografia, além do seu impacto sobre a sociedade moderna. A partir de então, diversos fotógrafos iniciaram uma pesquisa através do olhar e da imagem tendo como principal motivo o registro da cidade e seus transeuntes. A fotógrafa norte-americana Berenice Abbot, assim como Éugène Atget, em Paris, fotografou Nova York com o olhar convalescente de um *flanêur*. Segundo Sontag:

Nos Estados Unidos, o fotógrafo não é simplesmente a pessoa que registra o passado, mas aquela que o inventa. Como escreveu Berenice Abbot: “o fotógrafo é o ser contemporâneo por excelência; através dos seus olhos, o agora se torna passado”. (SONTAG, 2004, p. 82)

Registrar o cotidiano da cidade nessa época poderia soar como fotografar banalidades. Entretanto, o tempo demonstra que o fotógrafo, como disse Abbot, faz com que “através dos seus olhos, o agora se torne passado”. O tempo na cidade é efêmero. Carros, ônibus, transeuntes, todo o movimento de uma metrópole é transitório e fugidio, quase impossível de captar com os olhos. Talvez seja esse o motivo do interesse em fotografar a cidade e seu fluxo de pessoas que a movimentam. É curioso pensar que cada indivíduo pertencente a esse fluxo, que compõe a cidade, possui sua particularidade, seus interesses, sua subjetividade, suas características que o transformam em sujeito. A multidão massifica essas pessoas, entretanto, em meio à multidão inúmeros grupos se formam. Esses grupos podem ser classificados por indivíduos que possuem profissões em comum, características de personalidade próximas, por pessoas que estão à margem da sociedade, assassinos, doentes, dentre outros.

A partir dessa assertiva, a seguinte pergunta pode ser feita: como seriam os critérios para classificar esses grupos nas cidades? Pensemos aqui na esfera judicial e na esfera médica. Facilmente conseguimos identificar advogados e médicos que se encontram em meio à multidão de outros grupos distintos. O advogado pode ser considerado o indivíduo que é bacharel em Direito, profissional liberal e autorizado pelas instituições de cada país a exercerem a sua profissão e, além disso, podem estar vestidos de terno e gravata. Os médicos podem ser associados às pessoas que destinam seu tempo à saúde humana ou animal, diagnosticam, tratam e curam doenças, são autorizados pelo Estado a exercerem a medicina e, além disso, podem estar vestidos de branco. Agora pensemos nos criminosos e nos doentes que são o objeto de pesquisa dos médicos e advogados. Como são identificados em meio à multidão? A fotografia do século XIX se prontificou a servir esse tipo de análise e pesquisa judicial e médica, como Annateresa Fabris escreve:

A sociedade do século XIX, ao conferir à imagem fotográfica o papel de atestado de uma existência, faz do retrato um instrumento de recenseamento generalizado, que tanto pode exaltar os feitos do indivíduo, quanto apontar à atenção pública aqueles que apresentam desvios patológicos. Não é por acaso que o retrato fotográfico seja aplicado desde os primórdios à esfera judicial e à esfera médica, pois era nelas que se concentravam aqueles indivíduos que punham em xeque a saúde social. (FABRIS, 2004, p. 40).

A pesquisa médica realizada através da fotografia remove a identidade do indivíduo fotografado para exacerbar a patologia e, na fotografia criminal, qualquer traço de personalidade é retirado para que somente as características que identifiquem um criminoso sejam vistas. Enquanto a fotografia, na esfera judicial e médica, desumaniza a pessoa fotografada para que somente o registro do criminoso e da doença seja o ponto a ser visto, a fotógrafa Diane Arbus faz o caminho contrário. Com suas fotos quadradas, Arbus optou por registrar pessoas que possuíam algum tipo de anomalia, característica física e psicológica que comprometiam a vida social delas.

Ao realizar esse movimento de fotografar seres “que punham em xeque a saúde social”, Diane Arbus retoma a personalidade desses indivíduos que, até então, eram marginalizados pela sociedade. Joel Peter-Witkin realiza um movimento parecido com o da fotografia médica, entretanto, ele faz composições com cadáveres, pessoas que já não

possuem vida e, portanto, podem ser consideradas um objeto meio aos outros que estão na cena estruturada pelo fotógrafo. Ana Cristina Cesar e Sophie Calle também trabalham com personagens sem vida e, assim como Witkin, constroem suas poéticas com cadáveres. O teórico Paul de Man escreve que:

Isabel MacCaffrey parafraseia as duas difíceis linhas como segue: “nossas imaginações são-nos raptadas deixando nossos corpos sem alma como estátuas”. “Converte-nos em mármore”, nos *Essays upon Epitaphs*, não pode deixar de evocar a ameaça latente que habita a prosopopeia, notadamente ao fazer os mortos falarem, a simétrica estrutura do tropo implica que, na mesma medida, os vivos fiquem mudos, congelados em sua própria morte. A conjectura do “Pare, Viajante!” adquire então uma conotação sinistra que não é somente a prefiguração da própria mortalidade mas de nossa real entrada no congelado mundo dos mortos. Poder-se-ia argumentar que o cuidado de Wordsworth em relação a esta ameaça é claro o suficiente para permitir sua inscrição no cognitivo e solar sistema de auto-conhecimento especular que subjaz aos ensaios, e que as advertências contra o uso da prosopopeia são estratégicas e didáticas mais do que reais. Ele sabe que a recomendada “exclusão” da voz ficcional e sua substituição pela voz real dos vivos de fato reintroduz a prosopopeia na ficção da *apóstrofe*. Mesmo assim, o fato de que esta asserção seja feita através de omissões e contradições justamente desperta suspeitas. (DE MAN, 2012, p. 5)

Assim como Ana Cristina Cesar e Sophie Calle constroem seus personagens a partir de vidas inexistentes, Witkin também constrói sua poética como uma espécie de *vanitas*⁷ da fotografia ao utilizar cadáveres que podem ser vistos como máscaras mortuárias de carne e osso. O gênero natureza-morta (ou *still-life*) cabe bem às fotografias de Joel Peter-Witkin por retratarem objetos inanimados e seres humanos que aparentam ter vida, mas são análogos às flores que foram arrancadas e colocadas nas composições que também parecem possuir algum tipo de estrutura que as mantenham vivas.

Essa obsessão pela morte, pela putrefação e pelo *memento mori*⁸ acompanha a fotografia como um todo pelo fato de que, ao clicar, o tempo registrado através da imagem não existe mais. Nesse sentido, a fotografia pode ser considerada um

⁷ “Pinturas feitas no estilo “Vanitas” querem lembrar a efemeridade da vida, da futilidade de agradar, e da certeza da morte. Também forneceram uma justificativa moral para várias pinturas de objetos atrativos.” <https://pt.wikipedia.org/wiki/Vanitas> . Acesso em 26 de julho de 2017.

⁸ Lembra-te que morrerás.

embalsamento do indivíduo fotografado, uma imagem que, se resistir às intempéries, ficará para a posteridade. O fotógrafo pode ter um pouco do poder divino quando cria e coloca imagens no mundo para os futuros habitantes do planeta.

Ana Cristina Cesar parece ironizar os fotógrafos quando os compara com Deus: “Aprendo a focar em pleno parque. Imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por detrás do visor, invisíveis como Deus.” (CESAR, 2013, p. 56). Ao confrontar fotógrafos com algum deus criador, Ana Cristina faz referência ao fato de que a concepção fotográfica possa parecer semelhante à natureza ou à vida em forma de imagem. Não é por acaso que, quando o aparato fotográfico foi inventado, alguns reacionários o chamaram de “o invento maligno” pela sua alta capacidade de representação descritiva do objeto fotografado.

A etimologia da palavra *fotografia*, de origem grega, é o desenho, a escrita, o registro da luz; então podemos dizer aqui que a ação de desenhar foi dada ao maquinário e à química da fotografia argêntica, onde os sais de prata e a fotossensibilidade do papel entram em reação para que a imagem apareça aos nossos olhos. Sendo assim, para onde vão “as tarefas artísticas essenciais nos processos de produção da imagem”? No processo de produção de uma pintura ou desenho, a mão (o estilo) do artista está visivelmente representada pelas pinceladas e traços presentes na obra. Já na fotografia a invisibilidade do fotógrafo que examina enquadramentos por detrás do visor torna os bastidores da foto e quem as fotografa ainda mais misteriosos. Nesse sentido, Walter Benjamin ressalta que:

Com a fotografia, pela primeira vez a mão é dispensada das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução da imagem, que agora cabem exclusivamente ao olho que vê por meio da objetiva. Como o olho capta com mais rapidez do que a mão é capaz de desenhar, acelerou-se extraordinariamente o processo de produção de imagens, que passou a acompanhar a própria fala. (BENJAMIN, 2012, p. 13)

A fotografia, então, torna-se um mecanismo de expressão tão rápido quanto à fala. A rapidez de gerar uma imagem faz com que a criação mude do movimento das mãos para os olhos e para o objeto retratado. Pode ser aí que Ana Cristina Cesar e Sophie Calle se apoiem ao manipularem os objetos de suas respectivas poéticas para ficcionalizar suas realidades. A descrição, feita com palavras por Ana Cristina, de uma personagem pode

ser comparada à fotografia de uma figura dramática criada por Sophie Calle em uma performance como no trabalho *Detective*. O objeto fotografado, no caso, é a própria Sophie Calle que representa uma persona de si mesma.



(fig. 10)

Koen Wessing: Nicaragua, 1978.

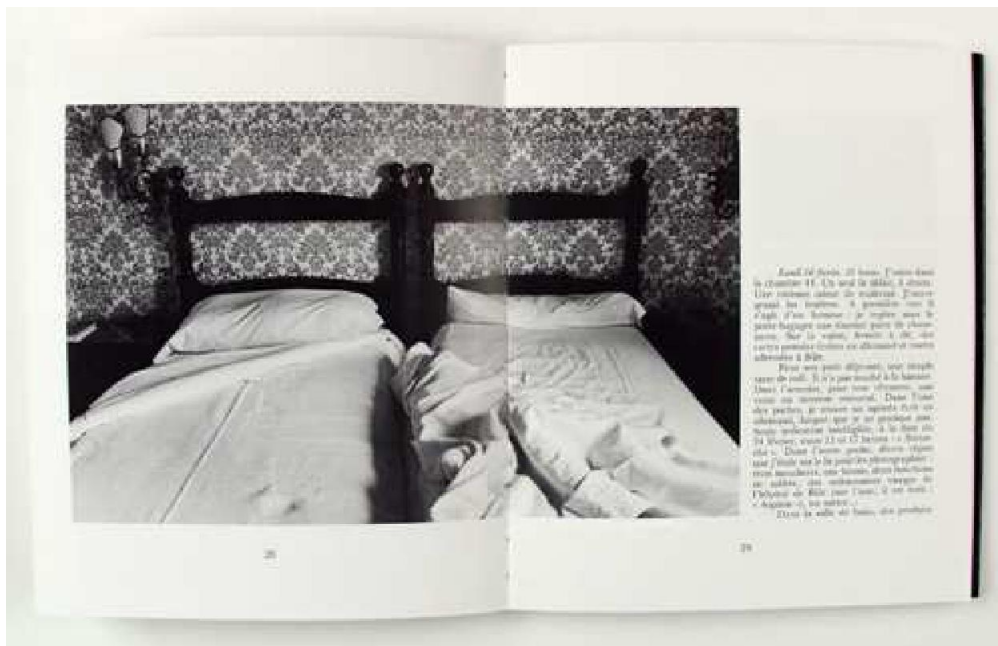
Pode ser que nas fotos encenadas o *punctum* (detalhe presente na fotografia que punge o leitor ao observá-la e necessita da subjetividade e da intimidade de quem a observa) e o *studium* (aproximação direta de quem observa a fotografia, não é necessária uma decodificação pessoal) se fundem, pois a personagem está inserida em contextos comuns de quem as observa: ruas, museus e praças. Sobre o *punctum* e o *studium*, Roland Barthes escreve:

Não é possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum* (quando ele está presente). Trata-se de uma co-presença, é tudo o que se pode dizer: as freiras “estavam lá”, passando no fundo, quando Wessing fotografou os soldados nicaraguenses; do ponto de vista da realidade (que talvez seja o do *Operator*), toda uma causalidade explica a presença do “detalhe”: a Igreja está implantada nesses países da América Latina, as freiras são enfermeiras, deixam-nas circular, etc.; mas, do meu ponto de vista de *Spectator*, o detalhe é dado por acaso e para nada; o quadro em nada está “composto” segundo uma lógica criativa; a foto sem dúvida é dual, mas essa dualidade não é o motor de qualquer “desenvolvimento”, como ocorre no discurso clássico. Para perceber o *punctum*, nenhuma análise, portanto me seria útil (mas talvez, como veremos, às vezes a lembrança): basta que a imagem seja suficientemente grande, que eu não tenha de escrutá-la (isso não serviria para nada), que, dada em plena página, eu a receba em pleno rosto. (BARTHES, 1984, p. 68 e 69)

Sophie Calle direciona o olhar do detetive quando performa pelas ruas de Paris e, assim, o *punctum* e o *studium* podem ser considerados conceitos manipulados pela artista quando ela cria situações e constrói cenários que constituem seu trabalho. Nesse sentido, o principal alvo fotografado é uma personagem criada, uma inverdade, que, ao passar pelo fruidor e por sua bagagem de subjetividades ganha uma interpretação da interpretação, pois Sophie Calle interpreta a si mesma. Dentro dessa perspectiva, a ação de Calle pode ser como a de um pintor que retrata sua imagem em uma tela, só que, ao invés de usar a tinta e o pincel, a artista utiliza o corpo e a fotografia feita por outrem (pelo detetive) para produzir sua obra em questão. A mentira se instaura plenamente na ficcionalização da realidade inatingível, portanto,

Nas artes visuais acentuou-se a problematização do real em uma dinâmica que nos arrasta efetivamente a uma profunda crise da verdade. É possível, como sustenta Jeffrey Deitch, que o “fim da modernidade seja também o fim da verdade”. O que ocorre na prática é que a verdade se tornou uma categoria pouco operativa; de alguma forma, só conseguimos mentir. O velho debate entre o verdadeiro e o falso foi substituído por outro: entre “mentir bem” e “mentir mal”. (FONTCUBERTA, 2010, p. 11).

Sophie Calle e Ana Cristina Cesar mentem bem para produzirem seus trabalhos. Ao pensar na mentira como matéria prima para expressão, podemos enxergá-la como um potencial para produção artística, pois passa pela criatividade humana quando se reinventa uma situação ou uma pessoa, no caso de Calle e Cesar ao criarem ficções. O objeto fotografado é manipulado, portanto, “quando em literatura se fala da morte do autor como fórmula de renovação à qual se vê orientada a escritura, em fotografia poderíamos falar da morte do objeto” (FONTCUBERTA, 2010), ou da ficcionalização do objeto. Ana Cristina Cesar escreve o poema “fotografando”, do livro *Inéditos e dispersos: poesia/prosa* (1985), como se fossem lembranças fragmentadas como fotografias que foram tiradas de um espaço e tempo que não existem mais logo após o clique da câmera.



(fig. 11) Imagem do quarto 44, *L'Hôtel*, 1981.



(fig. 12) Imagem dos quartos 46 e 47, *L'Hôtel*, 1981.

Ao observarmos uma fotografia, os olhos não captam a imagem como um todo. Há uma fragmentação da imagem através de decisões tomadas pelo leitor ao olhar para um ponto específico da fotografia. Portanto, o olhar de quem vê une imagens fragmentadas e, Ana Cristina Cesar escreve sobre essas imagens fragmentadas em seu poema *fotografando* (2013), como quem recorta o mundo através do olhar de um fotógrafo que flana pela cidade e os une em um poema:

fotografando

hoje estas delícias do banal me lembram
quando eu te amava à distância –
trope galope de dois cavalos pelo mato
abro o livro do dever muito depressa
sacudo as folhas do alto da cabeça
e cai um aviso, mania de segredamento
“naquele dia...”
Lampejei.
(CESAR, 2013, p. 296)

Será que o “Lampejei” do eu-lírico de Ana Cristina pode ser considerado o brilho do acionamento de um *flash* ou o brilho do seu próprio olhar ao lembrar de quando amava à distância? Ana Cristina Cesar pode ter performado uma fotografia para escrever o poema em questão, pois, aparentemente essas lembranças que o eu-lírico de Ana trazem, parecem ser fruto de experiência de alguém que sai pra fotografar, ou, simplesmente imagens fragmentadas de sua memória. Ou seja, um devir-fotógrafo pode ter acontecido para que Ana Cristina escolhesse tais palavras para seu poema. O conceito deleuziano de “devir” pode ser plausível à poética de Ana Cristina Cesar e Sophie Calle:

Alice assim como *Do outro lado do espelho* tratam de uma categoria de coisas muito especiais: os acontecimentos puros. Quando digo "Alice cresce", quem dizer que ela se torna maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora. Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se *torna* um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos faremos menores do que nos tornamos. Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do

futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente. O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo. Platão convidava-nos a distinguir duas dimensões: 1º) a das coisas limitadas e medidas, das qualidades fixas, quer sejam permanentes ou temporárias, mas supondo sempre freadas assim como repousos, estabelecimentos de presentes, designações de sujeitos: tal sujeito tem tal grandeza, tal pequenez em tal momento; 2º) e, ainda, um puro devir sem medida, verdadeiro devir-louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade. (DELEUZE, 1974, p. 1).

Ao se pensar a partir da ótica do “devir” deleuziano, Ana Cristina Cesar não se tornou “realmente” uma fotógrafa para escrever seu poema, ela, como escritora, coexistiu como uma fotógrafa, ou seja, um devir-fotógrafa pode ter ativado a produção do poema *fotografando*. Em *The Hotel* (1981), Sophie Calle se coloca como camareira de um hotel em Paris, seguindo a linha deleuziana do “devir”, a artista estabelece em seu trabalho o devir-camareira para realizar a obra. Nesse trabalho, Calle registra fotograficamente e relata os pertences que encontra em doze quartos em que trabalhou como camareira:

Na segunda-feira, 16 de fevereiro de 1981, eu fui contratada como camareira temporária por três semanas em um hotel veneziano. Foi-me designado doze quartos no quarto andar. No decorrer dos meus deveres de limpeza, examinei os pertences pessoais dos hóspedes do hotel e observei através de vidas detalhadas que continuaram desconhecidas por mim. Na sexta-feira, 6 de março, o trabalho chegou ao fim. (Tradução nossa).⁹

Esse trabalho voyeurístico também pode ser comparado a uma perícia policial que acontece em um local logo após um crime. Sophie Calle atua como um perito criminal de local de crime e realiza a análise da cena do quarto deixado pelo hóspede. O quarto pode ser comparado à cena de crime, portanto, Calle identifica, registra, coleta, interpreta e armazena vestígios que compõem os quartos usados pelos hóspedes. O fotógrafo criminalístico faz o registro de pessoas vivas e cadáveres, para fins de

⁹ On Monday, February 16, 1981, I was hired as a temporary chambermaid for three weeks in a Venetian hotel. I was assigned twelve bedrooms on the fourth floor. In the course of my cleaning duties, I examined the personal belongings of the hotel guests and observed through details lives which remained unknown to me. On Friday, March 6, the job came to an end. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300> . Acesso em 26 de Julho de 2017.

identificação, já Sophie Calle utiliza a fotografia como instrumento de registro de personas com identidades construídas por ela. Sendo assim, Calle constrói cadáveres e máscaras mortuárias a serem fotografadas a partir de fragmentos de identidades e vestígios deixados por outrem.

Em *The Hotel, Room 47* Sophie utiliza dípticos, sendo um deles a fotografia do quarto e o outro o relato sobre os vestígios deixados no quarto. No livro *Histórias Reais* (2009), Calle também utiliza a fotografia e a escrita para engendrar seu livro de contos. No conto *O pescoço*, a artista descreve uma possível anúncio de um crime de tentativa de estrangulamento por um homem. A dedução feita por Calle foi a partir de um “defeito” de um retrato dela feito por uma Polaroid:

O pescoço

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 pra 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 calçada. (CALLE, 2009, p. 39)

Sophie Calle antecipou o presente através de uma linha vermelha que surgiu em seu retrato, sendo assim, para, Calle, existiu uma espécie de fé na fotografia, ela acreditou no prenúncio que a imagem trouxe. Essa ideia de que a imagem prenunciou o estrangular da artista não veio acompanhada de nenhum indício racional convincente que comprovasse exatamente o que iria acontecer, ou seja, o personagem de Sophie Calle no conto *O pescoço*, acreditou nessa premissa que aponta para o crime ocorrido que a deixa desmaiada na calçada. Nesse caso, Sophie Calle pode ter utilizado da dedução para chegar a uma conclusão antecipada que, pelo viés do ceticismo, acontece como coincidência, ou através da ótica do misticismo acontece como o resultado de uma premonição. Em momento algum é possível enxergar algum traço da realidade no conto de Calle, entretanto, o ponto que aproxima o fato ocorrido à crença da premonição é a fotografia que, supostamente, é tida como representação do real.

Interessante como Ana Cristina Cesar e Sophie Calle utilizam linguagens que são dadas como transmissão de informações que autenticam a realidade e a verdade vigente na sociedade moderna. A fotografia, o uso de datas, assinaturas fazem o leitor e fruidor dos textos e obras das artistas se aproximarem do “real” intangível e, portanto, se encontrarem com a ficção da realidade. A representação pode se iniciar a partir do momento em que a personagem posa para o fotógrafo e acaba por fazer uma espécie de teatro para a câmera. O indivíduo representado pela fotografia, por fim, veste-se de seu outro “eu”, ou seja, utiliza uma máscara de si. Ora, não é por acaso que Ana Cristina Cesar, ao ser fotografada por Italo Moriconi, posa ao lado de uma placa com os seguintes dizeres: “ATENÇÃO PARA EVITAR O ROUBO, NÃO EMPRESTE SUA IDENTIDADE A PESSÔAS DESCONHECIDAS” (fig.05), em uma de suas fotos de arquivo pessoal da fotobiografia *Inconfissões* (2016).



(fig.13)

Ana Cristina Cesar, Porto Alegre, 12 de fevereiro de 1977. Foto de Italo Moriconi. Acervo Ana Cristina Cesar/IMS (MORICONI, 2016, p. 89)

Ao realizar esse gesto de se posicionar em frente à placa em questão, Ana Cristina Cesar devolve ao fotógrafo e à pessoa que vê a fotografia o fato de que quem está ali na imagem pode ser uma personalidade roubada, ou que foi emprestada à poeta para ser

fotografada e ficar para a posteridade. Além da fotografia onde se encontra Ana Cristina ser uma representação dela mesma (da poeta), a imagem produzida por Moriconi é feita em preto e branco, o que corrobora para o atestado de ficcionalização da realidade através da fotografia. Esta que, muitas das vezes, pode ser confundida como a representação da realidade pela sua capacidade de fixação da imagem extremamente detalhada pelo aparato fotográfico no filme e, logo em seguida, no papel fotográfico. Entretanto, a imagem em preto e branco atesta, mais uma vez, a inexistência da representação fiel da natureza que, de acordo com Flusser, conota, mais uma vez, o abismo que separa novamente a fotografia da realidade pelo simples fato de não existirem cenas em tons de cinza:

Não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco. Isto porque o preto e o branco são situações “ideais”, situações-limite. O branco é presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria da Ótica. De maneira que cenas em preto e branco não existem. Elas “imaginam” determinados conceitos de determinada teoria, graças à qual são produzidos automaticamente. (FLUSSER, 2002, p. 38)

Flusser enfatiza que a imagem em preto e branco não passa de uma “teoria da Ótica”, ou seja, sendo uma teoria, a realidade escapa imediatamente por se tratar de algo pertencente ao mundo das ideias, do pensamento e criação do ser humano. A imagem em preto e branco modifica o aspecto real quando o clique disparado pelo fotógrafo faz com que a luz entre pelo diafragma, passe pelo obturador, rebata nos espelhos para, finalmente, chegar ao filme ou CCD da câmera fotográfica. Essa inquietação provocada pela semelhança da imagem fotográfica, que vemos através dos nossos olhos (sem a intervenção de qualquer interpretação anterior), pode ser ativada pelo fato de que não existam elementos de estranhamento aos olhos de quem observa a fotografia.

Ao contrário das fotografias de Man Ray que inclui elementos díspares e situações que vão além da realidade, Ana Cristina Cesar se apresenta em uma situação perfeitamente possível ao cotidiano de qualquer pessoa na fotografia feita por Moriconi. Apesar de Ana Cristina estar representada em uma cena familiar a muitos de nós, essa imagem não deixa de ser surreal, como explicita Susan Sontag:

Fotos, que transformam o passado num objeto de consumo, são um atalho. Qualquer coleção de fotos é um exercício de montagem surrealista e a sinopse surrealista da história. (SONTAG, 2004, p.83)

No epílogo do livro *Luvás de Pelica*, de Ana Cristina Cesar, há um momento em que o eu lírico é um mágico e distribui cartões-postais para o público. Esse é o momento em que aparenta existir uma montagem de imagens e memórias fragmentadas. Cartões-postais geralmente são feitos para simplificar o modelo de carta. O postal possui duas faces, sendo uma delas as imagens escolhidas como representação do lugar ou cidade retratada e na outra postagem do selo, o endereço do destinatário e a mensagem do remetente. Os cartões-postais, portanto, podem ser considerados uma reprodução de fotografias em que o propósito da imagem está em situar o interlocutor de como é o espaço onde o remetente se encontra. Como sugere Sontag sobre a coleção de fotos ser um “exercício de montagem surrealista”, os cartões-postais não deixam de ser uma “sinopse surrealista da história” de viagens de alguém que os enviou ou da própria pessoa que os coleciona, assim como escreve Ana Cristina Cesar:

(...) agora com estas mãos, ao acaso, apanho o primeiro cartão-postal, que contemplo por um instante sob a luz... há um reflexo... mas vejo aqui uma moça afogada entre os juncos... passo o primeiro cartão, por favor passem uns para os outros... segundo cartão: a Avenida Atlântica... vão passando... cadilque de Acapulco... Carmem... Centro Pompidou... igreja no Alabama... castelo visto no levante... dois cupidos de óculos escuros... o ladrão de joias e a duquesa... e este aqui, Fred Astaire em Lady be good, ou não faz arte, menina... nostálgica... e uma Marilyn, a aqui a praia em Clacton com bingo e fish and chips... o Boeing da Air France... bondes subindo a ladeira em São Francisco... um urso-polar no zoo de Barcelona... Salomé... Londres... outra Salomé... vão passando, vão passando. (CESAR, 2013, p. 63).

Ana Cristina Cesar cita os cartões-postais através das imagens do lugar que eles representam, ou seja, o eu-lírico associa a imagem do postal ao local da origem do envio do cartão. Ana Cristina possui bastante influência do cinema em sua poesia, portanto não é difícil perceber que existe uma montagem de várias imagens por meio da palavra, que lembra muito a montagem cinematográfica. Ao passar os papéis pelas mãos de uns para os outros, em uma contemplação “por um instante sob a luz”, como quem assiste a um filme, pode-se fazer uma montagem como quem edita o material bruto de um filme

nesse processo de ver imagens. Não é por acaso que quem passa os cartões-postais para o público é um mágico, profissão que burla os olhos e a vontade de enxergar a realidade, assim como o ilusionista francês George Méliès. A situação descrita no poema remete a reuniões familiares nas quais as pessoas mostram fotos ou cartões-postais de suas férias. Ao fazerem isso, as pessoas juntam cenas, por meio da montagem, de imagem díspares. Quem consegue desvendar o truque, refazê-lo e mostrar à plateia qual é a verdade que os olhos não conseguem captar é o mágico. Portanto, as fotografias, segundo Flusser,

Transcodificam determinadas teorias (em primeiro lugar, teorias da Ótica) em imagem. Ao fazê-lo, *magicizam* tais teorias. Transformam seus conceitos em cenas. As fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos. (FLUSSER, 2002, p. 39)

A magia dos cartões-postais é a própria imagem contida neles, pois o “conceito” da cidade de origem do postal está ali representado pela fotografia. O universo que a fotografia presente no postal quer mostrar pode ser a representação do lugar que o remetente se encontra. Nesse aspecto, o remetente quer compartilhar com o destinatário uma espécie de conceitos disfarçados de pistas, símbolos, dizeres, para que o interlocutor formule uma ideia sobre o local em que se encontra a pessoa que envia o postal. Sophie Calle também utiliza o gênero textual do cartão-postal para produzir o livro (se é que podemos defini-lo assim) *Tout* (2015). Texto e fotos são colocados em forma de autobiografia e confidências que compõem o livro da artista francesa respeitando o formato de cartão-postal. Este conjunto de 54 cartões-postais inclui as mais famosas obras de Calle, fazendo, assim, um recorte da trajetória artística da artista em um formato de livro que possui o *status* de obra de arte. Portanto, fragmentos de sua carreira e de sua vida (coisas indissociáveis em seu trabalho) tornam-se evidentes em *Tout*. Em um dos cartões uma foto de Sophie com dois anos de idade em uma praia onde sua mãe a tinha deixado com um grupo de crianças mais velhas que a deixaram sozinha. Em outro cartão uma foto depois de uma performance de vinte e duas horas intitulada *Diaries* que se deu em 2012 no Festival de Avignon.



(fig. 14) *Tout*, Sophie Calle, Actes Sud, Arles, 2015, coffret de 54 cartes postales.

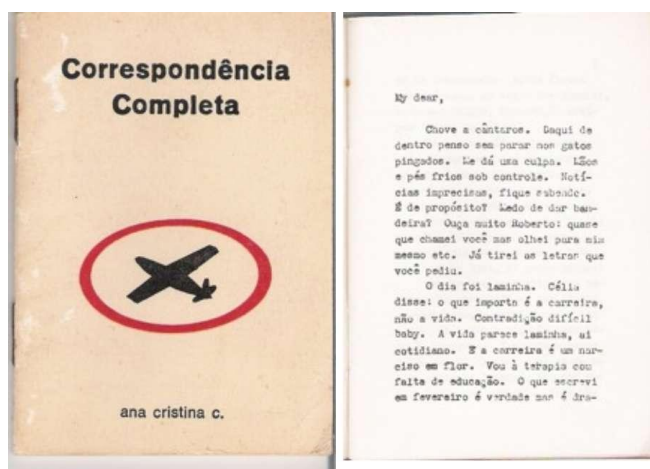
Ao agregar a fotografia a algum trabalho poético ou como referência a algo ou a alguém, pode-se trazer referências que outras linguagens não conseguem captar. Portanto, uma imagem apreendida por uma câmera fotográfica pode ser lida como construtora de identidades seja de indivíduos, locais ou objetos. Não é por acaso que o cartão-postal possui o recurso da imagem em sua composição e inclui também a escrita para uma tentativa de descrição e identificação de um lugar. É nesse lugar que Ana Cristina Cesar e Sophie Calle constroem suas respectivas poéticas a partir da manipulação de conceitos preestabelecidos sejam eles na fotografia, na literatura, nas artes visuais ou na sociedade.

*“Os livros são objetos transcendentel/
Mas podemos amá-los do amor táctil/
Que votamos aos maços de cigarro/
Domá-los, cultivá-los em aquários/ Em
estantes, gaiolas, em fogueiras/ Ou
lançá-los pra fora das janelas/ (Talvez
isso nos livre de lançarmo-nos)/ Ou – o
que é muito pior – por odiarmo-los/
Podemos simplesmente escrever um:/
Encher de vãs palavras muitas páginas/
E de mais confusão as prateleiras .”*

(Caetano Veloso)

/Capítulo 3

_ Correspondência



(fig. 15)

Correspondência Completa, Ana Cristina Cesar, 2014 (fac-símile da auto edição, de 1979).

Existem inúmeras possibilidades de se explorar uma linguagem e expandi-la. A expansão do livro como objeto e conceito pode variar a inúmeras probabilidades podendo ser infinitos os modos de apresentação do livro ao mundo. Esse conceito pode englobar outros gêneros como carta, diário, agenda, livros de artista, livro-objeto, livro-vídeo, livro-exposição e a dissertação-objeto. Ao problematizar o livro é quase imprescindível que se pense na escrita e no texto. É a partir desse código da escrita que se estabelece relações entre a palavra, texto, signo, páginas, a costura das páginas, encadernações, dentre outras estruturas que se adequam ao conceito de livro. Assim como escreve Amir Brito Cadôr:

O livro impresso tradicional manteve-se praticamente inalterado durante quase quatro séculos: cada página formava um retângulo delimitado por uma área em branco em volta, o espaço era considerado apenas como uma área externa do texto. Foi preciso esperar que a tipografia dos jornais, com suas múltiplas vozes, com letras e tamanhos diversos, servisse de modelo para Stéphane Mallarmé explodir em letras na página, formando uma constelação de palavras.

No poema *Un coup de dés*, pela primeira vez um escritor levou em consideração que o espaço em branco do papel faz parte do poema, o que leva Ulises Carrión, artista e um dos primeiros teóricos dos livros de artista, a afirmar que “um livro é espaço, montagem de espaços” (2011). O poeta francês considerado pelo belga Marcel Broodthaers o inventor do espaço moderno, antecipa as pesquisas a respeito do livro como estrutura, e por isso são comparadas a três obras, incluindo uma de Broodthaers, que retomam o poema de Mallarmé.

Alguns artistas radicalizaram a questão do espaço do livro e produziram livros em branco, plenos de significado (...). (CADÓR, 2016, p. 294 e 295).

É importante observar que o livro é moldado pela sociedade que o lê, portanto, a “ordem do discurso” que o compõe é variável podendo, assim, existir quebras de paradigmas conceituais e objetais. Exemplo dessas quebras são as obras das artistas Ana Cristina Cesar e Sophie Calle que utilizam do discurso vigente na sociedade ocidental para subverter o *status quo* livresco.

Em *correspondência completa* (2013), Ana Cristina estrutura seu livro a partir da segunda edição, deixando inexistente a primeira publicação. Nesse sentido, a quebra de um dos paradigmas do livro está feita: a linearidade do número das publicações foi corrompida. Já Sophie Calle utiliza o livro como objeto expositivo e como obra de arte para desenvolver seus trabalhos como, por exemplo em: *The Address Book* (2012), *Voir la mer* (2011), *Prenez soins de vous* (2007), *L’Hotel* (1984), *Tout* (2015), *Detective* (1980), *Suite Venitienne* (1983), dentre outros, que se apresentam ao mundo também com a estrutura de livro.

Ao serem exibidos em algum espaço expositivo, os livros podem se expandir e ganhar *status* de “livro-vídeo”, “livro-exposição”, “livro-obra”, dentre outros. Sendo assim, ao se pensar no livro como exposição, ao estilo de Sophie Calle, veremos que sua estética pode ser livre de normas que o perseguem assim como na poesia marginal, lugar onde Ana Cristina Cesar participou ativamente. É nesse sentido que o livro de artista, o livro-objeto, livro-obra e as produções independentes na poesia marginal andam juntos e se estabelecem como força estética.

Além disso, é importante lembrar que a expansão do texto para o objeto-livro transparece em Stéphane Mallarmè quando o poeta utiliza o espaço da página em branco no poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897)¹⁰ como expressão que vai além da palavra escrita. Isso se desdobrou e pode ser que continue se desdobrando *ad infinitum*. Podemos associar o livro à música, que é feita por notas e

¹⁰ “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Tradução nossa.

compassos e que se estruturam também em silêncios e pausas sendo que, estas, podem ser análogas ao espaço em branco da página de Mallarmé ou de qualquer outro texto.

O extremo da “página em branco” musical se deu quando John Cage apresenta *4'33*” (1952), em que o artista se coloca frente a um piano em silêncio e parece chamar a atenção dos ouvidos para o que não se ouve, escuta ou, no caso do livro, o espaço entre as palavras e as letras, a página em branco. Outro exemplo de exploração do livro como objeto é o poema *Blanco* (1966), de Octavio Paz, em que o leitor pode fazer sua leitura de diversas formas, é um poema livre da estrutura tradicional, cartesiana, ocidental no qual o texto pode ser lido somente da esquerda para a direita e de cima para baixo.

Criada em meados da década de setenta, no Brasil, a poesia marginal, também se utiliza da estrutura do livro como matéria expressiva que vai além da palavra escrita. Essa liberdade em reconstruir e ressignificar o livro pode vir a ser pelo fato de não firmarem acordo com editoras e pensamentos tradicionais sobre o livro, logo a manipulação e publicação do objeto livro ficam livres nas mãos de quem o produz, no caso da poesia marginal, dos próprios poetas. Eucanaã Ferraz escreve sobre o livro e a poesia marginal:

Mas a poesia marginal não fugiu dos livros. Antes, fez deles instrumento privilegiado. Sem “muito dinheiro”, os autores inventaram meios de editar ao largo das editoras, pouco receptivas a um gênero nada comercial. O objeto falava por si mesmo. Havia algo de guerrilha, de panfleto.

Tudo começou com o mimeógrafo, na época o principal equipamento de reprodução de textos nas escolas, que logo serviria ao movimento estudantil para espalhar mensagens políticas. Mas que poetas utilizassem estêncil e álcool para fazer livros era algo imprevisto. Desde esse início, portanto, política e pobreza definiram a atitude da poesia no circuito dos chamados bens culturais. Em seguida, passou-se a utilizar o xerox (o nome da marca acabou se convertendo no nome do processo), e não tardaria a chegada do ofsete. Muito embora esta última fosse a técnica empregada pelas grandes editoras, é fundamental observar que os poetas marginais continuaram mantendo algo daquela pobreza a que me referi: uso de grampos em vez de costura; envelopes e sacos em vez de encadernação; papéis de baixo preço e mesmo considerados toscos, como o *kraft*; impressão em, no máximo, duas cores; emprego de instrumentos estranhos ao meio editorial, como o carimbo, comum em escritórios e repartições públicas.

Se a produção gráfica pobre obedecia a uma condição inevitável – fazer livros era algo dispendioso -, não há dúvida de que o baixo custo representava também uma escolha: o livro mais barato era mais acessível e, portanto, poderia alcançar mais leitores; opunha-se de cara ao livro caro, ao objeto requintado, da alta cultura, às soluções típicas do esnobe mercado editorial. O livro barato era um objeto político: antiburguês. Não é por acaso que “barato” era uma das gírias da época, usada para qualificar algo

excelente: uma coisa muito boa era “um barato”, “um barato total”, “o maior barato”, “um grande barato”.

Aqueles livros pobres construíram, no entanto, uma estética singular, surpreendentemente inovadora e sofisticada. Como linguagem – basta vê-los hoje -, são, sem dúvida, ricos, porque carregam diversos significados, espelhando graficamente seus conteúdos: o verso veloz, insolente, próximo da fala cotidiana, com o *humour* e a ironia vizinhos à confissão áspera ou a certa sensibilidade romanesca. Tradição literária, vanguardas, mundo *pop*, tudo tinha lugar. (FERRAZ, 2013, p. 7 e 8).

Produzir um livro-objeto¹¹ ou um livro independente, no caso dos poetas marginais, o que inclui também Ana Cristina Cesar, pode ser uma posição política em relação ao *status quo* dos livros produzidos pelas editoras ou por instituições tradicionais. Essa quebra de paradigmas com relação à estrutura tradicional do livro pode ser associada com a liberdade de mercado da produção independente na “geração mimeógrafo” para extrapolar o conceito clássico de livro. Portanto, pode-se comparar a “geração mimeógrafo” aos artistas visuais que produzem livro-objeto ou livro de artista. É nesse sentido que Ana Cristina Cesar e Sophie Calle se correspondem neste capítulo: através do conceito de “livro expandido”. Conceito este que pode se originar do artigo *A escultura no campo ampliado* (1984), de Rosalind Krauss:

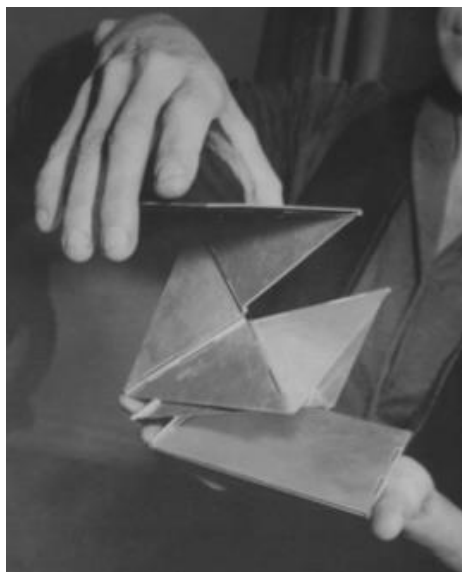
A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e, portanto, a especialização necessária de um artista determinado). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. (KRAUSS, 1984, p. 97).

¹¹ O livro-objeto é um espécime único, pois se mantém a distância da produção massiva de obras literárias. Ele transcende os limites tradicionais dos livros comuns, baseados principalmente no texto. Este elemento pode ser visto, antes de tudo, como uma obra artística visual. <http://www.infoescola.com/literatura/livros-objeto/> Acesso em 26 de julho de 2017.

Para transpor esse conceito da “escultura no campo ampliado” para o livro será preciso pensá-lo como matéria prima objetual e conceitual. Tais pensamentos se aplicam tanto em alguns trabalhos de Ana Cristina Cesar quanto nas obras de Sophie Calle. Calle utiliza o livro como espaço expositivo quando transporta suas ideias para a mídia “livro” e as expõe juntamente às características inerentes ao objeto livro. Ao estruturar uma carta no formato de “livro”, Ana Cristina rompe com a estrutura formal de carta, cuja forma se institui ao possuir folhas soltas dentro de um envelope. Quando Ana Cristina Cesar introduz seu texto epistolar em páginas para serem lidas, é necessário que a interação do leitor com o livro aconteça, ou seja, no ato de abri-lo a poeta subverte esse conceito estabelecido pelo gênero epistolar.

A manipulação do objeto livro pode ser comparada à série *Bichos* (1960), de Lygia Clark, cujo funcionamento se deve à interação entre as mãos do leitor e da obra em questão. A partir disso, esta dissertação-objeto estabelece relações com os *Bichos* pelo fato da manipulação do leitor ser fundamental para que este trabalho exista enquanto forma.

O livro pode existir em diversos formatos que vão além do objeto manipulado. O corpo pode ser utilizado como intervenção no livro exposto em algum ambiente expositivo como galerias, que é o caso da artista Sophie Calle que faz o movimento de transformar “livro” em exposição. Pode-se perceber que, algumas das exposições de Calle, lembram páginas abertas que são exibidas em grandes formatos. O “passar de páginas” com as mãos é substituído pelo “passar de passos” dos leitores pelo espaço expositivo. Logo, o livro passa a ter interação com outros gestos e movimentos do corpo que vão além do manuseio que inauguram uma espécie de tempo/espaço ao acontecerem.



(fig. 16)

Lygia Clark, *Bicho de bolso*, 1966, alumínio.

“Quando pegamos um livro em nossas mãos, qualquer livro que seja, ele é um volume no espaço. Porém um espaço ainda fechado, um volume ainda encerrado. A partir do instante em que se pega o livro e abrimos sua primeira página, o tempo é inaugurado” , escreve Edith Derdyk (2012). A partir da escrita de Derdyk, podemos relacionar esse tempo inaugurado ao tempo do cinema, que é manipulado através da montagem de algum material bruto que irá se transformar em filme. Nesse sentido, pode-se relacionar, também, o “livro” como propositor de um “quase-cinema”, quando Sophie Calle expõe respostas de mulheres à carta e ao *e-mail* que recebeu de seu ex-namorado na obra *Prenez Soins des vous* (2007) em forma de vídeo (fig. 18). Em *Prenez soins de vous*, a artista francesa convoca cento e sete mulheres para responder uma carta eletrônica (*e-mail*) enviada pelo ex-namorado à Sophie, quando eles terminam o relacionamento.

X-Sieve: Serve Sieve 2.2
Date: 24 Apr 2004 19 : 13 : 35 + 0200
Subject : ...
From : g.
To : sophie calle

Sophie,

Há algum tempo venho querendo lhe escrever e responder ao seu último e-mail. Ao mesmo tempo, me pareceria melhor conversar com você e dizer o que tenho a dizer de viva voz. Mas pelo menos será por escrito. Como você pôde ver, não tenho estado bem ultimamente. É como se não me reconhecesse na minha própria existência. Uma espécie de angústia terrível, contra a qual não posso fazer grande coisa, senão seguir adiante para tentar

superá-la, como sempre fiz. Quando nos conhecemos, você impôs uma condição: não ser a “quarta”. Eu mantive o meu compromisso: há meses deixei de ver as “outras”, não achando obviamente um meio de vê-las, sem fazer de você uma delas. Achei que isso bastasse; achei que amar você e o seu amor seriam suficientes para que a angústia que me faz sempre querer buscar outros horizontes e me impede de ser tranquilo e, sem dúvida, de ser simplesmente feliz e “generoso”, se aquietasse com o seu contato e na certeza de que o amor que você tem por mim foi o mais benéfico para mim, o mais benéfico que jamais tive, você sabe disso. Achei que a escrita seria um remédio, que meu “desassossego” se dissolveria nela para encontrar você. Mas não. Estou pior ainda; não tenho condições sequer de lhe explicar o estado em que me encontro. Então, esta semana, comecei a procurar as “outras”. E sei bem o que isso significa para mim e em que tipo de ciclo estou entrando. Jamais menti para você e não é agora que vou começar. Houve uma outra regra que você impôs no início de nossa história: no dia em que deixássemos de ser amantes, seria inconcebível para você me ver novamente. Você sabe que essa imposição me parece desastrosa, injusta (já que você ainda vê B., R.,...) e compreensível (obviamente...); com isso, jamais poderia me tornar seu amigo. Mas hoje, você pode avaliar a importância da minha decisão, uma vez que estou disposto a me curvar diante da sua vontade, pois deixar de ver você e de falar com você, de apreender o seu olhar sobre as coisas e os seres e a doçura com a qual você me trata são coisas das quais sentirei uma saudade infinita. Aconteça o que acontecer, saiba que nunca deixarei de amar você da maneira que sempre amei desde que nos conhecemos, e esse amor se estenderá em mim e, tenho certeza, jamais morrerá. Mas hoje, seria a pior das farsas manter uma situação que você sabe tão bem quanto eu ter se tornado irremediável, mesmo com todo o amor que sentimos um pelo outro. E é justamente esse amor que me obriga a ser honesto com você mais uma vez, como última prova do que houve entre nós e que permanecerá único. Gostaria que as coisas tivessem tomado um rumo diferente. Cuide de você. G. (Tradução nossa).¹² (Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007)

¹²X-Sieve: Serve Sieve 2.2

Date: 24 Apr 200419 : 13 : 35 + 0200

Subject : ...

From : g.

To : sophie calle

Sophie

Cela fait un moment que je veux vous écrit et répondre à votre dernier mail. Em même temps, il me semblait préférable de vous parler et de dire ce que j'ai à vous dire vive voix.

Mais du moins cela sera-t-il écrit.

Comme vous l'avez vu, j'allais mal tous ces derniers temps. Comme si je ne me retrouvais plus dans ma propre existence. Une sorte d'angoisse terrible, contre laquelle je ne peux pas grand-chose, sinon aller de l'avant pour tenter de la prendre de vitesse, comme j'ai toujours fait. Lorsque nous nous sommes rencontrés, vous aviez posé une condition: ne pas devenir la “quatrième”. J'ai tenu cet engagement: cela fait des mois que j'ai cesse de voir les “autres”, ne trouvant évidemment aucun moyen de les voir sans faire de vous l'une d'elles.

Je croyais que cela suffirait, je croyais que vous aimer et que votre amour suffiraient pour que l'angoisse qui me pousse toujours à aller voir ailleurs et m'empêche à jamais d'être tranquille et sans doute simplement heureux et “généreux” se calmerait à votre contact et dans la certitude que l'amour que vous me portez était le plus bénéfique pour moi, le plus bénéfique que j'ai jamais connu, vous le savez. J'ai cru

Exemplo disso são as “cartas-resposta” das cento e sete mulheres que foram exibidas de diferentes formas no espaço expositivo (fig. 18 e 19) e editada em formato de livro. Sophie Calle também joga com a possibilidade de diversas leituras de um mesmo texto. É nesse sentido que *Prenez soin de vous* (2007) é pertinente a este capítulo, cuja estrutura respeita moldes da carta e do *e-mail* transformados em exposição, que possui o vídeo como suporte e que também é apresentado em formato de livro. É este trânsito entre a estrutura de livro tradicional e objeto artístico que interessa aqui, ou seja, a subversão do objeto livro clássico:

Cuide de você (2007), a exposição apresentada em 2013 no pavilhão francês da Bienal de Veneza, é o mais representativo de um "falso documentário" na sua abordagem, uma vez que está a analisar uma carta rompendo com o seu amante. 107 mulheres, representando todos os ofícios são assim chamadas a esgotar seu significado... O objetivo? Reduzir a dor de perda ou ruptura ... fazer "algo". Este trabalho finalmente aparece na exposição como um núcleo central, uma "figura no tapete", que, como um mantra desdobrando-se sobre as paredes, leva ao mesmo sentido de trabalho artístico. Não é este o ponto desta questão em particular? Faça algo que nos acontece, ponha-o em perspectiva, em imagens ou em livros? Fazendo dor incompreensível, expressão visual de beleza universal, para comunicá-la aos outros, pois eles possuirão, por sua vez, o curso de suas vidas? Entrar na exposição Sophie Calle é como entrar em sua própria vida, questionar o útil e o inútil e entender como controlar o tempo. "Modus Vivendi" o título da exposição, significa aproximadamente: Encontre um negócio. Isto é o que Calle está

que *L'...* serait un remède, mon "intranquillité" s'y dissolvant pour vous retrouver. Mais non, C'est même. Alors, cette semaine, j'ai commencé à rappeler les "autres". Et je sais ce que cela veut dire pour moi et dans quel cycle cela va m'entraîner. Je ne vous ai jamais menti et ce n'est pas aujourd'hui que je vais commencer.

Il y avait une autre règle que vous aviez posée au début de notre histoire: le jour où nous cesserions d'être amants, me voir ne serait plus envisageable pour vous. Vous savez comme cette contrainte ne peut que me paraître désastreuse, injuste (alors que vous voyez toujours B., R,...) et compréhensible (évidemment...); ainsi je ne pourrais jamais devenir votre ami.

Mais aujourd'hui, vous pouvez mesurer l'importance de ma décision au fait que je sois prêt à me plier à votre volonté, alors que ne plus vous voir ni vous parler ni saisir votre regard sur les choses et les êtres et votre douceur sur moi me manqueront infiniment.

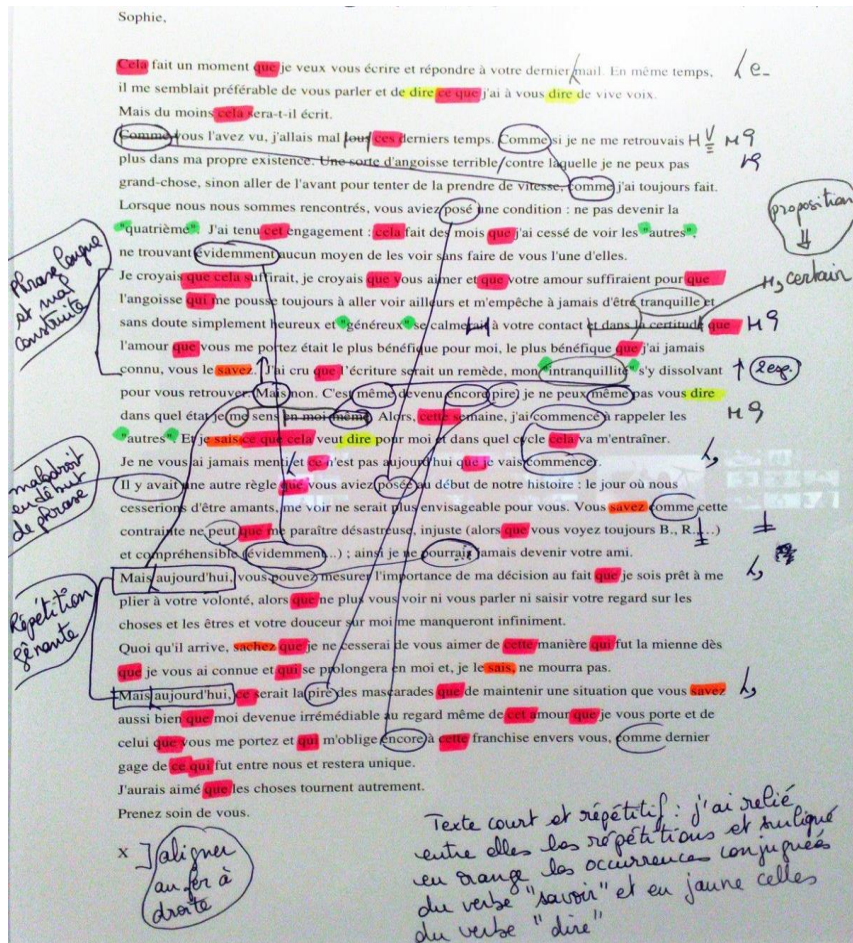
Quoi qu'il arrive, sachez que je ne cesserai de vous aimer de cette manière qui fut la mienne dès que je vous ai connue et qui se prolongera en moi et, je le sais, ne mourra pas.

Mais aujourd'hui, ce serait la pire des mascarades que de maintenir une situation que vous savez aussi bien que moi devenue irrémédiable au regard même de cet amour que je vous porte et de celui que vous me portez et qui m'oblige encore à cette franchise envers vous, comme dernier geste de ce qui fut entre nous et restera unique.

J'aurais aimé que les choses tournent autrement.

Prenez soin de vous. (Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007)

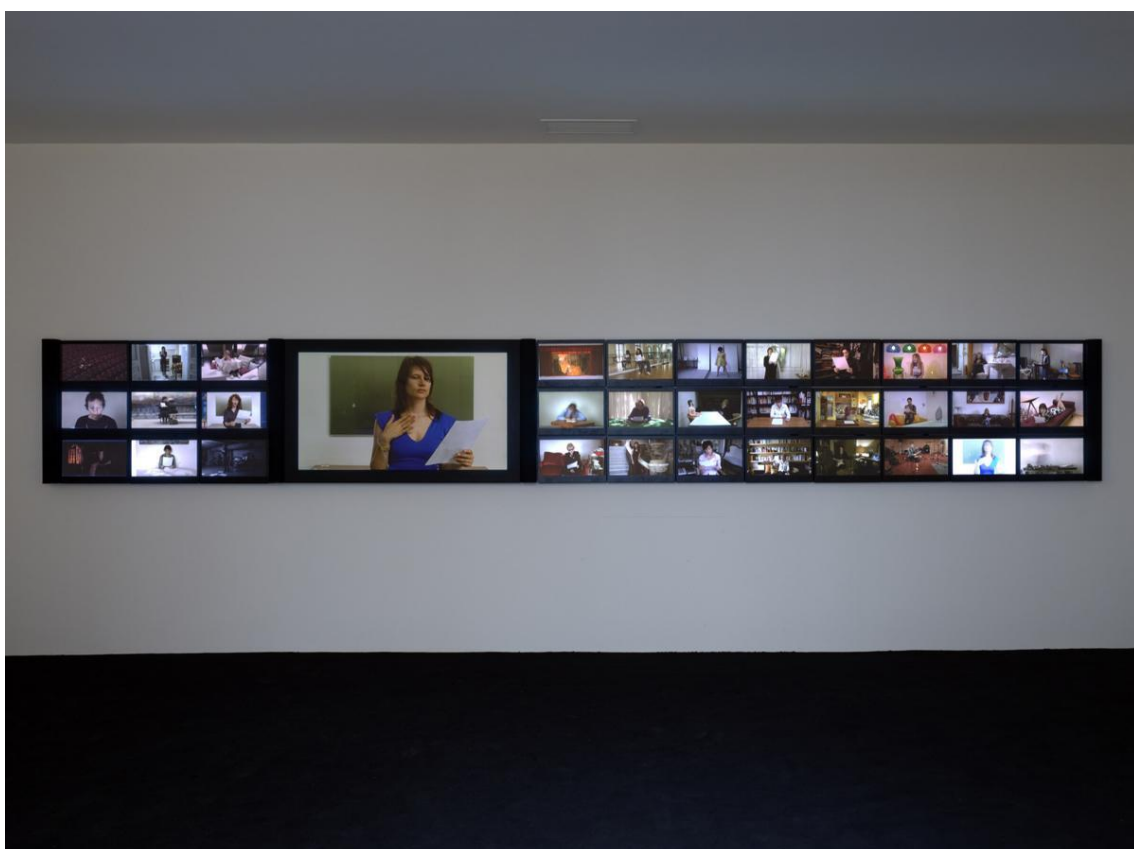
buscando através de seu trabalho. Tradução nossa.¹³
<http://www.promostyl.com/blog/en/how-to-take-care-of-yourself-sophie-calles-response/> Acesso em 26 de julho de 2017.



(fig. 17) Sophie Calle “Take care of yourself” Venice Biennial 2007.

¹³ *Prenez soin de vous* (Take care of yourself) (2007), the exhibition presented in 2013 at the French pavilion at the Venice Biennale, it’s the most representative of a ‘false documentary’ in its approach, since it is analyzing a letter breaking up with her lover. 107 women, representing all trades are thus called to exhaust its meaning ... The goal? Reducing pain of loss or breakage... do “something”. This work finally appears in the exhibition as a central core, a ‘figure in the carpet’, which like a mantra unfolding on the walls, leads to the same sense of artistic work. Is this not the point of this particular issue? Do something that happens to us, put it in perspective, in pictures or in books? Making incomprehensible pain, a visual expression of universal beauty, in order to communicate it to others, for they shall possess in turn and inflect the course of their lives? Entering the Sophie Calle exhibition is like entering in her own life, questioning the useful and the useless and understanding how to keep track of time. “Modus Vivendi” the title of the exhibition, roughly means: Find a deal. This is what Calle is seeking through her work.

O tempo de resposta e leitura é dado a partir do início e do fim do vídeo exposto para quem interage com a obra. A edição de imagens em movimento pode formar um “passar de páginas” involuntário para o leitor, sendo que esse tipo de pensamento pode ser atribuído ao russo Sergei Eisenstein que estabelece relações entre imagem, som e movimento nas cinco montagens estruturadas por ele: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual.



(fig. 18) livro-vídeo <http://www.cadmos.fr/sophie-calle-prenhez-soin-de-vous/>

Na montagem métrica, Eisenstein explica que a essência é a de unir os fragmentos em comprimentos absolutos sendo que os fragmentos das imagens em movimento são conectados de acordo com os seus comprimentos, em um esquema equivalente ao de compasso musical. Esse tipo de montagem pode ser associado à estrutura de um soneto que possui uma forma fixa de métricas e rimas para que o poema aconteça e seja denominado como tal. Entretanto, na montagem rítmica existe uma maleabilidade um pouco maior com relação ao método. A base do método da montagem métrica é

composta pelo compasso três por quatro, tempo de marcha, tempo de valsa (3/4, 2/4, 1/4, etc.) e a degeneração do método da montagem métrica se forma ao utilizar uma medida de irregularidade complicada (16/17, 22/57, etc.). Outro método de montagem métrica é o de alternar dois fragmentos de comprimentos diferentes de acordo com os dois tipos de conteúdos destes fragmentos.

Já a montagem rítmica, Sergei Eisenstein teoriza que o conteúdo dentro do quadro é um fator que deve ser levado em consideração ao determinar os comprimentos dos fragmentos que serão utilizados na composição do vídeo. Nessa situação, o comprimento real não coincide com o comprimento matematicamente determinado do fragmento da fórmula métrica. A montagem rítmica pode ser comparada à semântica do poema associada às rimas livres, sendo assim, o comprimento prático deriva da especificidade do fragmento, do seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da sequência. Através de uma combinação dos fragmentos do filme de acordo com o seu conteúdo é possível observar casos de total identidade métrica dos fragmentos com suas medidas rítmicas. Um ótimo exemplo é a sequência da “escadaria de Odessa”, em *O Encouraçado Potemkin* (1925), do próprio Eisenstein:

Nela, a marcha rítmica dos pés dos soldados descendo as escadas viola todas as exigências métricas. Esta marcha, que não está sincronizada com o ritmo dos cortes, chega sempre fora de tempo, e esse mesmo plano se apresenta como uma solução completamente diferente em cada uma de suas novas aparições. O impulso final da tensão é proporcionado pela transferência do ritmo dos pés descendo para outro ritmo – um novo tipo de movimento para baixo – o próximo nível de intensidade da mesma atividade – o carrinho de bebê rolando escada abaixo. O carrinho funciona como acelerador, diretamente progressivo, dos pés que avançam. A descida degrau a degrau passa a descida de roldão. (EISENSTEIN, 1990, p.78-79)

Na montagem tonal, a expressão ocorre em um estágio além da montagem rítmica. Na montagem rítmica, o movimento dentro do quadro impulsiona o movimento de um quadro a outro sendo que:

Na montagem tonal, o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba *todas as sensações do fragmento* de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico *som emocional* do fragmento – de sua dominante. O *tom* geral do fragmento. (EISENSTEIN, 1990, p.79)

O raciocínio sobre a montagem tonal continua com exemplos de “tonalidade de luz”, a partir do qual se encontra um ritmo através do grau de iluminação da cena; e o da “tonalidade gráfica”, na qual a montagem acompanha os graus de angulações dos objetos dentro dos quadros. A montagem tonal pode ser comparada, então, à poesia concreta, cuja principal característica é problematizar o espaço da página utilizando as letras, os formatos, as manchas de texto como imagem. Outra forma de ritmo tonal é o de ajustar a montagem de acordo com os variados graus de foco presentes na fotografia da imagem capturada.

A montagem atonal, na opinião de Eisenstein, é organicamente o desenvolvimento mais avançado ao longo da linha da montagem tonal. Como dito anteriormente, a montagem atonal se distingue da montagem tonal pelo cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento do filme bruto, ou seja, a utilização de todos os elementos rítmicos das cenas para montar ritmicamente um fragmento. Na montagem atonal não é a razão que atua na escolha das cenas para uma montagem. Nesse caso, é uma percepção diretamente fisiológica. Portanto, a montagem atonal pode ser comparada a um poema de rimas livres e sem amarras com a métrica de seus versos. Por ser assim, a montagem atonal requer certa experiência com as montagens citadas anteriormente. Portanto, os métodos de montagens métrica; rítmica; tonal e atonal, dentro de um esquema de relações mútuas tornam-se construções de montagem. Nesse contexto, “essas montagens se movem em direção a um tipo de montagem cada vez mais definido, cada uma crescendo organicamente a partir da outra.” (EISENSTEIN, 1990). Sergei Eisenstein explica a transição da definição de uma montagem para a outra:

A transição métrica para a rítmica ocorreu no conflito entre o comprimento do plano e o movimento dentro do plano.

A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano.

E finalmente – a montagem atonal, do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade. (EISENSTEIN, 1990, p.82)

“Assim, tom é um nível de ritmo”, completa Eisenstein. Por fim, a montagem intelectual “é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e

atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (EISENSTEIN, 1990). A montagem intelectual ocorre a partir de signos que, ao serem associados em um mesmo vídeo, se complementam até formarem um significado que chega ao seu resultado semântico na última cena da sequência construída. A montagem intelectual pode ser comparada aos poemas de Ana Cristina Cesar quando a poeta estrutura seus versos de acordo com suas referências e os coloca em sequência que geram significados de acordo com os signos presentes em cada palavra.

Ao utilizar diferentes formas de métrica em um filme, podemos pensar que cada sequência de montagem, seja a métrica que for, pode soar como um poema e, ao se agruparem, essas sequências formam um filme que pode ser comparado à estrutura de um livro. Esse livro, que surge a partir de imagens em movimento e som, também pode ser comparado a uma espécie de escultura do tempo através da edição sugerida por Eisenstein. Sendo assim, vale citar o cineasta e artista visual Andrei Tarkovski que utiliza, para dar título à sua biografia artística, *Esculpir o Tempo* (2010), a imagem e o processo de escultura de algo quase impossível de tocar: o tempo. Entretanto, a imagem em movimento aliada à edição consegue aproximar-se do escultórico quando a manipulação das imagens toma forma de vídeo. Os vídeos que aparecem no trabalho de Sophie Calle também podem ser associados ao formato de livro, no qual cada vídeo se torna uma página a ser lida e observada em um tempo a ser determinado pelo editor do vídeo e pelo leitor. Andrei Tarkovski, no início de sua biografia, confronta, a partir de um questionamento, o cinema e a escrita:

Há cerca de quinze anos, ao fazer anotações para o primeiro esboço deste livro, comecei a me perguntar se valia a pena escrevê-lo. Não seria melhor continuar a fazer um filme atrás do outro, encontrando soluções práticas para os problemas teóricos que surgem sempre que se faz um filme? (TARKOVSKI, 2010, p. 1).

Podemos entender, neste capítulo, os vídeos expostos por Calle como livros-cinema e a expografia (fig. 18) das obras como livros-exposição, o que expande a ideia de livro-objeto. Sendo assim, o papel do leitor ao manusear um livro pode ser comparado ao de um projetor de filmes no momento em que a passagem das “páginas” (sejam elas

ditadas pelo ritmo das mãos ou do corpo inteiro) esculpe o tempo. Cada sala da exposição pode ser comparada a um capítulo de um livro e cada obra a uma página sendo que seus signos formam textos que serão lidos pelos leitores. O leitor tem a possibilidade de concentrar-se nas palavras e imagens ao manuseá-lo ou lê-lo, portanto, cada exposição pode ser lida como um livro (fig. 19).

O livro também pode proporcionar certa “assepsia laboratorial” pelo fato das suas páginas envoltas em capas protegerem seu conteúdo do mundo exterior assim como uma galeria de arte coloca as obras de arte envoltas em paredes brancas quase inóspitas. Portanto, Calle consegue transpor suas ideias para esses ambientes sacralizados: transforma exposição em livro e livro em exposição. Ao se apropriar da estrutura livresca, Sophie Calle transporta palavras e imagens para o espaço expositivo (cubo branco) e vice-versa, que segundo Brian O’Doherty,

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar ou acarpetado, para que você ande sem ruído. (...) Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio, mas com uma charada artística. (O’DOHERTY, 2002, p. 4)

Como os objetos presentes nesse tipo de espaço são exaltados, as obras de arte que estão no “cubo branco” podem se comportar como pistas para o espectador, ou seja, o público pode vir a ser o detetive de alguma charada que levará a algum lugar sem destino predeterminado, sendo que, da mesma forma que as associações feitas por Ana Cristina em seus livros podem ser pistas para o leitor. Através disso, podemos pensar que o “cubo branco” corrobora para o aspecto detetivesco da obra de Sophie Calle ao potencializar a “charada artística” que o espaço proporciona.



(fig. 19) livro-exposição (<http://www.cadmos.fr/sophie-calle-prenez-soin-de-vous/>)

Ao se tratar de “charada artística”, Sophie Calle consegue transformar situações como quando encontra a agenda na *Rue des Martyrs*, em Paris e resolve construir a identidade do dono do livro através de depoimentos relatados por seus contatos e compromissos registrados nessa agenda em perseguição detetivesca e, por fim, em obra de arte: *The Address Book* (1983). O livro encontrado por Calle apresenta marcas de uso intenso, como a lombada gasta, parte da capa rasgada. Sophie Calle descreve que “Pierre D.’s address book is a 12 x 15 cm bound book, with an alphabetic index. It has a red cover with a black spine. It is thick and well worn. The binding is torn. The addresses have been written with a blue ball-point pen.”¹⁴ (CALLE, 2012). Entretanto, o livro publicado em 2012 não possui essa interferência temporal proporcionada pelo manuseio

¹⁴ “O livro de endereços de Pierre D. é um livro encadernado de 12 x 15 cm, com um índice alfabético. Ele tem uma capa vermelha com uma lombada preta. É grosso e bem gasto. A encadernação está rasgada. Os endereços foram escritos com uma caneta esferográfica azul.” (Tradução nossa)

de Pierre D.. O manuseio será feito pelo leitor que deixará suas marcas de acordo com o seu comportamento no mundo junto ao objeto livro.



(fig. 20)

Ana Cristina e Sophie Calle utilizam o livro como objeto e vão além da estrutura formal de letras que constituem palavras, frases, parágrafos, capítulos e livros, como todos esses elementos se comportam como signos sempre demandarão leituras. Ana Cristina Cesar e Sophie Calle são artistas que exploram a potência do livro em diversos aspectos.

Além de utilizarem a estrutura do objeto livro, Calle e Cesar quebram alguns conceitos e regras que o acompanham. Pensando nisso, quando Sophie Calle produz o livro *The Address Book*, a artista enumera as páginas com a data da produção do trabalho: dois de agosto a quatro de setembro de mil novecentos e oitenta e três. Esse tipo de numeração pode fazer com que o tempo do processo de criação seja sentido através do passar de páginas. *The Address Book* pode ser considerado uma espécie de ampulheta onde os grãos de areia são equivalentes às páginas que compõem o livro e o leitor consegue acompanhar o tempo que se esvai. Podemos citar aqui o *Livro de Areia* (2009) do escritor argentino Jorge Luis Borges que não existe um tempo finito, ao contrário da linearidade temporal existente no *The Address Book* de Sophie Calle. No livro escrito por Borges, o narrador comenta no conto que o "(...) livro se chamava *O livro de areia*, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim" (BORGES, 2009), o que afirma a

condição de livro infinito na literatura fantástica borgeana. O livro é analisado minuciosamente pelo narrador do conto:

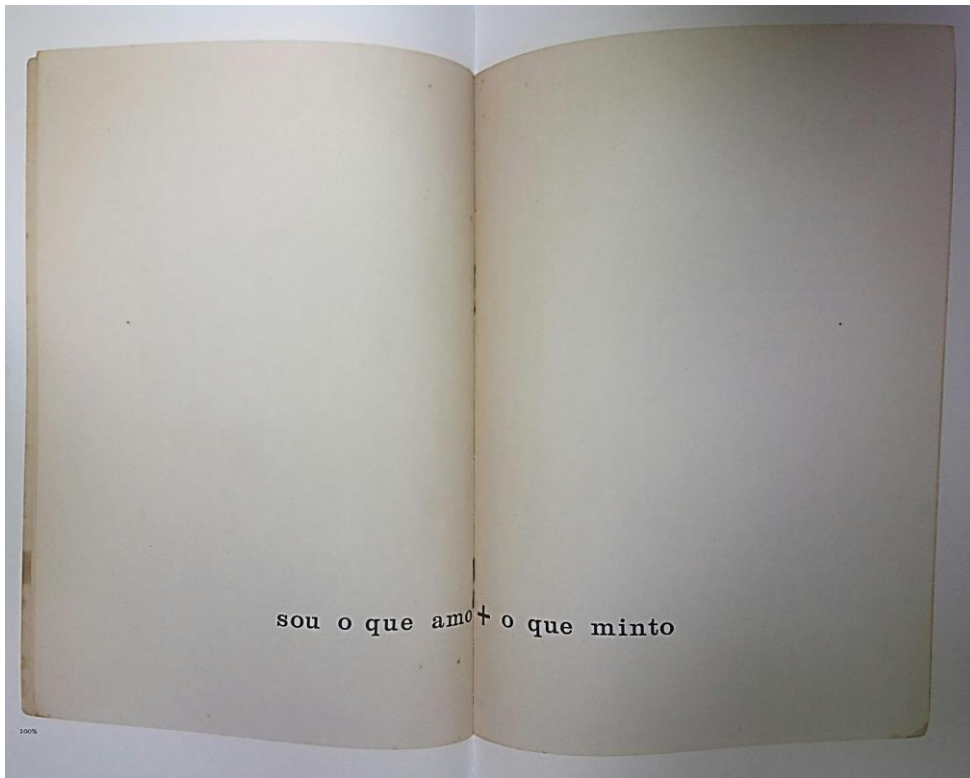
Abriu a valise e deixou-o em cima da mesa. Era um volume in-oitavo, encadernado em tela. Sem dúvida passara por muitas mãos. Examinei-o; seu peso inusitado surpreendeu-me. Na lombada dizia *Holy Writ* e, embaixo, *Bombay*.

- Será do século XIX – observei.

- Não sei. Nunca soube – foi a resposta.

Abri-o ao acaso. Os caracteres eram estranhos pra mim. As páginas, que me pareceram gastas e de pobre tipografia, estavam impressas em duas colunas à maneira de uma Bíblia. O texto era cerrado e disposto em versículos. No canto superior das páginas havia algarismos arábicos. Chamou minha atenção que a página par trouxesse o número (digamos) 40514 e a ímpar, a seguinte, 999. Virei-a; o dorso era numerado com oito algarismos. Trazia uma pequena ilustração, como é de uso nos dicionários: uma âncora desenhada à pena, como pela mão inábil de um menino. (BORGES, 2009, p. 101).

Essa análise sobre o livro feita pelo narrador que o possui em mãos pela primeira vez é fundamental para a compreensão de *O livro de areia* por colocar a escrita como coadjuvante nesse contexto onde as páginas não possuem uma ordem a ser seguida. O que importa no *Livro de areia* é o objeto e não o sentido do texto. Portanto, o que faz o livro tornar-se interessante para o narrador do conto de *O Livro de Areia* é justamente as características externas ao sentido linear da escrita.



(fig. 21)

Ao pensar o livro como objeto estético para compor o trabalho *The Address Book*, Sophie Calle também encontra um ambiente em comum com a poeta marginal Ana Cristina Cesar. Na poesia marginal, os poetas da geração mimeógrafo, estruturavam e produziam seus livros de forma independente, o que agregou valor artístico e poético ao objeto livro. Geralmente, em pequenos formatos, os livros eram feitos artesanalmente, como *Correspondência Completa*, de Ana Cristina Cesar; *Nariz Aniz* (1979), do poeta marginal Chacal e *Perpétuo Socorro* (1976), de Charles. Os livros produzidos pelos poetas marginais e por Sophie Calle podem ter essa “qualidade ontológica” da qual Alfonso Bernadinelli comenta em um de seus ensaios sobre a poesia:

Com o ar de dizer a coisa essencial, não dizem senão isto: a poesia é aquilo que é, a poesia é poesia. Esse beco sem saída sugere ao menos uma coisa interessante: que, quando temos de lidar com uma poesia que seja poesia, esse reconhecimento é uma constatação empírica que não pode ser justificada ou argumentada conceitualmente. Não há raciocínios, não há provas racionais, não há métodos seguros para aferir a presença da “qualidade ontológica” chamada poesia em um determinado texto. (BERARDINELLI, 2007, p. 14)

Outro ponto em que Sophie Calle encontra uma interseção no discurso da poética de Ana Cristina Cesar é o uso do detetivesco em seu trabalho e isso transparece também na estrutura do livro que abriga a obra de ambas. Ana Cristina deixa pistas a seus leitores e os confunde quando utiliza uma espécie de jogo detetivesco quando a primeira publicação de *Correspondência Completa* começa na segunda edição, o que revela jogos de pistas e despistas. Talvez Ana Cristina tenha produzido o livro antes da escrita contida no objeto, sendo assim, Cesar brinca com o fetiche de bibliófilos que almejam possuir primeiras edições de livros. Quando Ana Cristina Cesar escreve em *Correspondência Completa*, através de seu eu-lírico Júlia, que “o livro é anterior”, o objeto é exaltado:

Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca. (CESAR, 2013, p.49)

Quando o eu-lírico diz que “o prazer é anterior” pode ser que o prazer não esteja somente em *O Prazer do Texto* (1980) de Barthes, mas também no prazer estético e gráfico do objeto-livro. Quando a personagem Júlia chama o leitor de “boboca” fica claro o sarcasmo de Ana Cristina, por meio do seu eu-lírico, para com seus leitores e amplia o prazer da fruição que vai além do texto escrito. Barthes escreve que:

(Prazer/Fruição: terminologicamente isto ainda vacila, tropeço, confundo-me. De toda maneira, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto.)

Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra, é porque foram escritas no prazer (este prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “drague”), sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (BARTHES, 1987, p. 8 e 9).

A fruição textual que Barthes analisa também pode ser transferida para a fruição do objeto-livro ou da estrutura de carta que é problematizada em *correspondência completa*, de Ana Cristina Cesar. Ao se pensar na estrutura do gênero epistolar,

pressupõe-se que exista um remetente e um destinatário e que essas folhas escritas viagem dentro de um envelope e cheguem até a alguém em uma posição geográfica diferente da de quem escreveu a carta. Entretanto, Ana Cristina Cesar refaz esse trajeto da carta ao escrever uma correspondência como quem escreve literatura ou quando escreve literatura como quem escreve uma carta. Ana Cristina Cesar também se apropria da estrutura do diário para escrever literatura e, próximo disso, Sophie Calle utiliza a estrutura da agenda para produzir *The Address Book*. Portanto, a agenda encontrada por Calle pode ser comparada à escrita do diário, cuja estrutura é presente na obra de Ana Cristina Cesar. Sobre o diário, Blanchot escreve que:

O interesse do diário é sua insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei. Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer. (BLANCHOT, 2005, p.273)

O trecho em que Blanchot comenta sobre o diário que “cada dia anotado é um dia preservado” também pode se aplicar ao sistema de escrita da agenda pelo fato de que as datas são preenchidas por lembretes, tarefas e compromissos diários. O diário, a carta e a agenda são textos escritos ao longo do tempo, sendo que o diário e a agenda são escritos pessoais sem, a princípio, um destinatário como na escrita epistolar. Enquanto o escrito presente na agenda, a princípio, não existe algum impedimento de ser lido por outrem, a escrita do diário se diverge à da agenda na medida em que esse texto se comporta como secreto. Já na escrita epistolar, o texto tende a ser íntimo, entretanto, essa intimidade é revelada ao destinatário da carta que recebe informações do dia a dia do remetente, de sua vida, portanto, uma espécie de autobiografia destinada a uma pessoa.

Além disso, a carta guarda emoções do remetente que estão muito próximas aos fatos descritos por ele e também não existe o impedimento do uso de uma linguagem coloquial com gírias, informalidades, algo muito próximo ao diálogo. A autobiografia se difere do gênero epistolar pelo fato de ser destinada ao público e é com isso que Ana Cristina e Sophie Calle jogam ao construírem ficções em seus trabalhos quando criam

personagens que possuem uma agenda ou escrevem cartas e diários utilizando elementos autobiográficos. Essa referência ao modelo de escrita epistolar também pode ser observada no livro *Histórias Reais*, de Sophie Calle, no conto *A Rival*:

Eu queria que ele me escrevesse uma carta, mas ele não o fazia. Um dia, li meu nome, “Sophie”, escrito no alto de uma página branca. Fiquei esperançosa. Dois meses depois do nosso casamento, vi debaixo da sua máquina de escrever a ponta de uma folha. Puxei-a e descobri a seguinte frase: “Quero te confessar uma coisa, na noite passada beijei tua carta e tua foto.” Continuei a ler de baixo para cima: “Um dia você me perguntou se eu acreditava no amor à primeira vista. Eu cheguei a responder?” Só que esse bilhete não era para mim: no alto havia um H. Risquei o H. e coloquei um S. Essa carta de amor passou a ser a que eu nunca recebi. (CALLE, 2009, p.67)

Ao modificar o “H” do destinatário pelo “S” de Sophie, Calle manipula a estrutura da correspondência existente como quem expressa um desejo de ter aquele diálogo para si. Ao se pensar na estrutura de carta, Sophie Calle comete uma espécie de subversão ao gênero quando altera o nome do destinatário. Ao escrever que “essa carta de amor passou a ser a que eu nunca recebi”, fica explícita que a intenção de quem escreveu essa carta não coincidiu com a alteração do destinatário “H” por “S”, isso faz com que o diálogo seja desvirtuado, portanto, inexistente.

Em *Correspondência Completa*, Ana Cristina Cesar cria um destinatário genérico “*My dear*” que, ao contrário de Calle, que restringe o diálogo a ponto de bloqueá-lo, Ana Cristina o amplia a qualquer um que tenha empatia ao “*My dear*”. Sendo assim, o correspondente “*My Dear*” pode ser considerado um espelho do espectador que se identifica com o espectro representado na imagem especular. Ao se tratar de Ana Cristina Cesar, esse espelho pode ser algo como uma visão pré-concebida, montada, criada pela poeta através do desenrolar da correspondência escrita pelo eu-lírico Júlia. Entretanto, é impossível enxergar neste espelho onde se encontra o correspondente-leitor, pois as possibilidades são infinitas fazendo com que a relação entre leitor/espectador que se confunde com o destinatário/protagonista.

Essa situação ocorre também no quadro do pintor espanhol *As meninas* (1656), de Diego Velázquez, quando quem observa o quadro é colocado em uma posição que se confunde com a de quem é representado pelo espelho encontrado na parede do fundo da

pintura. Michel Foucault disserta muito bem sobre a questão do espectador como protagonista:

O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos. (FOUCAULT, 2000, p. 04)

É como se o “*My dear*” de Ana Cristina Cesar comportasse como o olhar do pintor que “fixa um ponto invisível” e, nós, leitores “podemos facilmente determinar”, pois “esse ponto somos nós mesmos”. Quando essa carta inventada por Ana Cristina Cesar não passa pelo processo de envio e não chega até nós, o espelho do destinatário, o ponto cego se encontra no momento em que lemos o texto em *Correspondência Completa* e essa leitura furta a nós mesmos. Portanto, é aí que a literatura se estabelece como tal por estar em formato livro e se encontrar dentro de um sistema que se difere ao do gênero epistolar. Sophie Calle também desenvolve problematizações sobre o gênero epistolar quando escreve a respeito de encomenda de textos (estilo carta) no conto *A Carta de Amor*:

Sobre a mesa está jogada displicentemente, há anos, uma carta de amor. Encomendei uma a um escritor de cartas. Oito dias depois, recebi uma linda carta de sete páginas, escrita à mão, em versos. Tinha custado cem francos, e o homem dizia: “...sem fazer um só gesto, segui você por toda parte...” (CALLE, 2009, p. 23)

Assim como um detetive, quem escreveu a carta no conto *A Carta de Amor* imaginou uma espécie de perseguição amorosa quando diz que “...sem fazer um só gesto, segui você por toda parte...”. Ana Cristina Cesar age como o personagem que escreve cartas no conto de Sophie Calle, entretanto, a poeta carioca escreve pela literatura e o escritor de cartas por dinheiro. Ana Cristina e Sophie Calle fazem uso da intertextualidade quando apropriam de fragmentos de obras, sejam elas encomendadas ou não, de outros autores para construir suas poéticas.

Ao se apropriar da agenda de Pierre D., Calle também manipula o material bruto que é a agenda encontrada para que o objeto vá além dele mesmo, ou seja, se torne parte de sua poética. Ao publicar o trabalho *The Address Book* (2012), Sophie Calle consegue também manipular o tempo ao fazer uma espécie de entrevista com pessoas que estão na lista da agenda de Pierre D.. Nesse caso, Sophie Calle poderia encurtar o caminho até Pierre D. e ela mesma estabelecer uma relação com o dono da agenda para que o conhecesse através de seu encontro. Entretanto, a artista constrói um caminho ao pedir para que as pessoas descrevessem características físicas e psicológicas do dono da agenda. Consequentemente, Sophie Calle trafega pela vida de Pierre D. através da memória dessas pessoas que têm seu nome anotado em algum lugar desse objeto encontrado. Sobre o tempo e a memória, Tarkovski escreve:

O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual! Se, por exemplo, alguém nos fizer um relato das suas impressões da infância, poderemos afirmar, com certeza, que temos em nossas mãos material suficiente para formar um retrato completo dessa mesma pessoa. Privado de memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura. (TARKOVSKI, 2010, p. 64 – 65).

Ao problematizar a memória relacionada aos trabalhos de Ana Cristina e Sophie Calle, pode-se observar que ambas jogam com espaços que os lapsos constroem e compõem a falta de lembranças. Pode ser que esses lapsos sejam os espaços onde acontece a criação ou a ficção por serem vazios, ou seja, podem ser comparados à folha ou tela em branco prestes a receberem estímulos como desenhos, escritas, pinturas, filme, etc. Ao se pensar sobre a memória, é praticamente impossível que alguém se lembre de algum acontecimento com *todos* os detalhes. Sobre a memória, Henri Bergson escreve:

Em se tratando da lembrança, o corpo conserva hábitos motores capazes de desempenhar de novo o passado; pode retomar atitudes em que o passado irá se inserir; ou ainda, pela repetição de certos fenômenos cerebrais que prolongaram antigas percepções, irá fornecer à lembrança um ponto onde ligação com o atual, um meio de reconquistar na realidade presente uma influência perdida: mas em nenhum caso o cérebro armazenará lembranças ou imagens. Assim, nem na percepção, nem na memória, nem, com mais

razão ainda, nas operações superiores do espírito, o corpo contribui diretamente para a representação (BERGSON, 1999, p. 263 – 264).

A possibilidade da memória cem por cento eficaz na representação pode ser vista na poesia e, como exemplo, o personagem Funes do escritor argentino Jorge Luis Borges se encaixa perfeitamente neste contexto. No conto *Funes, o memorioso* (1998), Funes tem a memória tão precisa que para lembrar-se de um dia vivido por ele, o personagem precisa de outras vinte e quatro horas para rememorar os fatos. Ao contrário de Funes, nossa memória é falha e Sophie Calle faz uso disso para colher depoimentos para seu trabalho em *The Address Book*:

QUINTA-FEIRA

Claire T.

7,00 - 8,15 p.m.

"Foi em 1976. Eu era uma editora assistente de um filme em que ele tinha uma pequena parte... Ele é muito engraçado e muito atraente. Mas quando ele gosta de uma mulher, ele coloca seu desejo totalmente na frente. Então, de repente, ele se retira do jogo de sedução. Ele tem uma vida muito estruturada em que não há espaço para mais ninguém. Quando você diz a ele que ele vive sozinho por escolha, ele fica louco e pensa que você é cruel. Ele gostaria que você o amasse "de qualquer maneira", "apesar de tudo". Um dia ele sugeriu que eu fosse a uma viagem com ele, mas ele acrescentou: "Se você vier, você terá que compartilhar a cama comigo. "Eu não fui com ele..." Ela lhe enviou um cartão postal mostrando uma onda quebrando em uma rocha. Ela recebeu um com uma imagem de uma estátua de mármore branco: um pequeno homem segurando seu pênis. Como sempre, o cartão foi apenas assinado com um P.

Às vezes Claire T. tem dificuldade em entendê-lo - a mesquinhez por trás de sua generosidade. "Ele convida você para jantar em seu lugar, lhe serve uma refeição suntuosa, um bom vinho e, de repente, no final, tira um prato da mesa como se estivesse pensando: 'Vou ser enganado'." E então ela me fala de uma das ideias dele, uma adaptação de *O Homem Invisível*: Um dia o homem invisível, exausto por ter jogado todos os jogos duplos, se esconde em uma escada para chorar sobre sua solidão. As pessoas passam sem vê-lo. Mas uma mulher para e o conforta: ela é cega. O que se segue é uma história de amor entre o homem invisível e a cega. Eles fogem em um pequeno barco. Você vê os remos se movendo sozinhos e a mulher na frente, seu rosto virado para o horizonte. Esta é a última cena. (Tradução nossa).¹⁵ (CALLE, 2012, p. 21).

¹⁵Claire T.
7.00 – 8.15 p.m.

"It was in 1976. I was an assistant editor on a film in which he had a small part... He's very funny and very attractive. But when he likes a woman, he puts his desire totally up front. Then suddenly he withdraws from the seduction game. He has a very structured life in which there is no room for anyone else. When you tell him that he lives alone by choice, he gets mad and thinks you're cruel. He would like you to love him 'anyway', 'in spite of it all.' One day he suggested that I go on a trip with him, but he

Esse depoimento pode ser considerado a interpretação de Claire T. sobre Pierre D. O que pode gerar apontamentos interessantes sobre como a mesma pessoa, no caso Pierre D., transmite leituras diferentes sobre sua personalidade. Claire T. fala sobre sua experiência como editora assistente de um filme em que Pierre D. tinha uma pequena parte. Essa situação e a relação entre Pierre D. e Claire T. podem moldar a interpretação de Claire T. sobre Pierre D e vice-versa. Isso é claramente observado a partir dos outros depoimentos em que, geralmente, o personagem que fala sobre Pierre D. diz quando, onde e como o conheceu. Portanto, o momento, o lugar e o episódio em que Pierre D. e o seu suposto conhecido estão são relevantes para a tentativa de traçar a personalidade do dono da agenda encontrada por Sophie Calle.

Por fim, o livro, a carta, a autobiografia, o livro-objeto, o livro-cinema, o livro-exposição, ou outro termo que possa surgir que se perceba ou se encaixe em alguma forma livresca pode ser lido também como quem vira páginas sejam elas passadas através das pontas dos dedos, dos olhos ou do caminhar em suportes diversos.

added, 'If you come, you'll have to share the bed with me.' I did not go with him..." She sent him a postcard showing a wave crashing on a rock. She received one with a picture of a white marble statue: a little man holding his penis. As always, the card was just signed with a P.

Sometimes Claire T. has a hard time understanding him – the stinginess behind his generosity. "He invites you to dinner at his place, serves you a sumptuous meal, good wine, then suddenly at the end takes a dish off the table as if he were thinking, 'I'm going to be conned.'" And then she tells me about one of his ideas, an adaptation of *The Invisible Man*: One day the invisible man, exhausted by having played all the double games, hides in a staircase to cry about his solitude. People pass by without seeing him. But one woman stops and comforts him: she is blind. What follows is a love story between the invisible man and the blind woman. They flee in a small boat. You see the oars moving by themselves and the woman in the front, her face turned toward the horizon. This is the last shot.

CONCLUSÃO

Cuide de você.

Sophie Calle

Buscamos, nesta dissertação, realizar um estudo de comparação entre a obra da poeta Ana Cristina Cesar e da artista visual Sophie Calle a partir das relações entre Artes Visuais e Literatura tendo como fio condutor o olhar detetivesco. O plano preliminar desta pesquisa previa estruturar o pensamento que conduziria esta dissertação através da autobiografia, entretanto, essa proposta cresceu e se expandiu para a ficção e o raciocínio lógico e deducional do detetive. O primeiro trabalho pesquisado e analisado profundamente foi o *Suite Vénitienne* (1981), de Sophie Calle, através do olhar de Baudrillard ao escrever sobre essa obra em que o texto termina com a frase *Please follow me* (por favor, me siga). Logo após esse estudo, enveredamos para a pesquisa e leitura da poética de Ana Cristina Cesar, dessa forma, foi possível compreender qual seria o caminho de entroncamento entre Calle e Cesar. Esse longo caminho foi construído em três vias principais: / *Pistas e despistas*, \ *Fotografia como construção de identidade* e _ *Correspondência*.

Tentamos aproximar a obra de Sophie Calle e Ana Cristina Cesar às teorias que se aplicam à presença ausente do autor em suas obras e na questão autobiográfica ficcionalizada por elas. Buscamos trazer a construção da identidade através da imagem fotográfica a partir da unidade que ela proporciona quando os fragmentos são dispostos em uma só cena. Com relação à fragmentação presente nas obras de Sophie Calle e Ana Cristina Cesar, entendemos que o movimento artístico do cubismo foi de suma importância para apoiar as reflexões sobre a construção da identidade através da fotografia. Propusemos uma abordagem em cima do conceito de livro de artista e do próprio objeto livro que, por sua vez, deu origem à dissertação-objeto composta por três arestas que estruturam os três capítulos que compõem esta dissertação. É importante lembrar que a estrutura formal desta dissertação foi concebida apoiada no estudo da expansão do livro enquanto objeto artístico.

Os três capítulos foram percorridos tendo, cada um, uma linha traçada em seu percurso será um estímulo. No primeiro foi discutida a questão da autobiografia, no segundo a fotografia e no terceiro o livro de artista. Dessa forma, artistas e teóricos sustentam e apoiam a dissertação na medida em que o texto foi sendo escrito e maturado. É interessante pensar que, como toda obra (seja ela teórica ou uma produção artística) tem o seu tempo para se consolidar como tal e isso não foi diferente com relação à dissertação. O acúmulo de conhecimento se tornou necessário no início do percurso do mestrado para que pudéssemos utilizá-lo adiante durante a formulação e a escrita final da dissertação.

Foi importante desenvolver a análise de *Ana Cristina Cesar e Sophie Calle: autobiografia como processo de produção artística* tanto no aspecto profissional quanto no pessoal pelo fato de que uma metodologia de pesquisa foi buscada e consolidada através do mestrado. Os estudos e a escrita tornaram-se prazerosos a partir do momento em que as ideias iam se concatenando e as peças que foram criadas se moldando e formando a imagem do quebra-cabeça final que é a dissertação.

Sendo Sophie Calle nascida em Paris/França e Ana Cristina Cesar no Rio de Janeiro/Brasil, torna-se impressionante pensar em como duas autoras de culturas e nacionalidades diferentes, épocas distintas e, acima de tudo, que nunca se encontraram fisicamente, conseguem um diálogo tão estreito através da produção de suas respectivas poéticas. A tentativa de estabelecer um diálogo em comum parte das questões artísticas como um todo e que envolve duas artistas que nunca se conheceram nem citaram uma a outra. Ana Cristina Cesar é considerada escritora, entretanto, também desenhava e tinha uma relação estreita com o cinema e Sophie Calle é considerada artista visual, que escreveu também contos e livros. Tudo isso colaborou para que a presença intertextual se estabelecesse e enriquecesse o trânsito entre literatura, artes visuais, autobiografia, perseguição, produção artística, cinema, performance, fotografia, etc.

Considerando esses aspectos, pode ser que o início desse caminhar seja comparado a uma viagem noturna ou às cegas e, na medida em que as conversas, os estudos, as análises e as orientações acontecem, as luzes durante essa passagem vão acendendo aos poucos. Ao passar por estradas tortuosas, às vezes em linha reta e, na maioria das vezes, por curvas sinuosas, o percurso desses dois anos em que nos propusemos a pesquisar e

estudar os trabalhos de Ana Cristina Cesar e Sophie Calle foram ricos e engrandecedores. Os encontros fortuitos e inesperados de conhecimentos diversos foram de grande valia e surpreendentes durante esse caminho e é importante lembrar que a ajuda de amigos ao indicarem livros, filmes, obras e ouvirem as ideias que compõem a dissertação foram importantes.

Por isso tudo somos levados a acreditar que o conhecimento agregado ao produzir a escrita em *Ana Cristina Cesar e Sophie Calle: autobiografia como processo de produção artística* foi importante para pensar, aproximar e, até, atravessar as Artes Visuais e a Literatura chegando a dissolver fronteiras entre outras linguagens. Dessa forma, chegamos, assim, a uma pausa longa em frente a um horizonte que está diante aos nossos olhos e que nos instiga a prosseguir a pesquisa, seja ela dentro ou fora da academia.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug; Valter; Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização Jêrome Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. Please Follow Me. In: CALLE, Sophie. *Suite vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)
- _____. *Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rocco, Rio de Janeiro, 1987.
- _____. *O livro por vir*. trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & Sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. Funes, o memorioso. In: _____. *Obras Completas I*. Rio de Janeiro: Globo, 1990. p. 539-546.
- _____. *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CADÔR, Amir Brito. *O Livro de Artista e a Enciclopédia Visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CALLE, Sophie. *Doubles-jeux*. Arles: Actes Sud, 1998.

_____. *A suivre*, Actes Sud, 2002.

_____. *Des histoire vraies*, Actes Sud, 1994.

_____. *Disparitions*. Actes Sud, 2000.

_____. *Doubles-Jeux*, Actes Sud, 1998.

_____. *En finir*, Actes Sud, 2005.

_____. *Fantômes*. Actes Sud, 1998.

_____. *Gothan Handbook*, Actes Sud, 2002.

_____. *Histórias Reais*. Trad. Hortência Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *L'Hôtel*. Actes Sud, 1998.

_____. *L'Absence*. Actes Sud, 2000.

_____. *L'Erouv de Jérusalem*. Actes Sud, 1996.

_____. *Les Dormeurs*. Actes Sud, 2000.

_____. *Les panoplies*, Actes Sud, 1998.

_____. *Prenez soin de vous*, Actes Sud, 2007.

_____. *Rituel d'anniversaire*. Actes Sud, 1998.

_____. *Sophie Calle à New York*. Actes Sud, 1997.

_____. *Sophie Calle et Léviathan*. Actes Sud, 2001.

_____. *Sophie Calle et Paul Auster*. Actes Sud, 1996.

_____. *Souvenirs de Berlin-Estl*. Actes Sud, 1998.

_____. *The Address Book*. Los Angeles: Siglio, 2012.

_____. *Tout*. Arles: Actes Sud, 2015.

CARPEAUX, Otto Maria. Falsificações. In: *Ensaio Reunidos*, volume I. TopBooks: Rio de Janeiro, 1999. P. 515-517

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar / Ana Cristina Cesar*; organização e prefácio Eucanaã Ferraz. São Paulo: IMS, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad.: Luiz Roberto Salina Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DE MAN, Paul. *Autobiografia como Des-figuração*. São Paulo: SOPRO 71, 2012.

DEWEY, John. *Arte Como Experiência*. Trad.: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe: *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. *O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. Tradução de Silvana Garcia. 2014.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

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

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: 2002.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: Fotografia e verdade*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

_____. *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. Tradução de Maria Alzira Brum. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *Ordem do discurso (A)*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, Trad. Marise Curioni & Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte / E.H. Gombrich*. Trad. Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. Trad. Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea.v. 1. Rio de Janeiro, 1985, p. 87-93.

_____. *O fotográfico*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte*. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na literatura contemporânea*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. São Paulo: USP, 2008.

SALOMÃO, Waly. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

SIMÕES, Letícia. *Bruta Aventura em Versos*. Documentário. 2011.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar / por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Artes Visuais

ABBOTT, Berenice. *New York, 1930*. Fotografia. Disponível em: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Berenice-Abbott.html> . Acesso em 26 jul. 2017.

ATGET, Eugène. *Church of St Gervais*, 1903. Fotografia. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/eugene-atget/> . Acesso em 26 jul. 2017.

BERTILLON, Alphonse. *Mugshot*, 1913. Fotografia. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/news/science/man-who-invented-the-mug-shot-the-ground-breaking-work-of-alphonse-bertillon-10057215.html> . Acesso em 26 jul. 2017.

CALLE, Sophie. *Detective*, 1981. Fotografia. Disponível em: <http://www.sitegallery.org/sophie-calle-2/> . Acesso em 26 jul. 2017.

CALLE, Sophie. *suite* Fotografia. Disponível em: https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/suite-venitienne/14586 . Acesso em 26 jul. 2017.

CALLE, Sophie. *L'Hôtel*, 1981. Fotografia. Disponível em: <http://fault-magazine.com/2011/01/the-hotel-series-by-sophie-calle/> . Acesso em 26 jul. 2017.

CLARK, Lygia. *Bicho de bolso*, 1966. Placas de Metal. Disponível em: <http://escolasimetria.com.br/enem2014/questao/103/> Acesso em 26 jul. 2017.

WESSING, Koen. *Nicaragua*, 1978. Fotografia. Disponível em: <http://www.stedelijkmuseum.nl/en/artwork/43665-nicaragua> . Acesso em 26 jul. 2017.

TICIANO, Vecellio *A Vênus de Urbino*, 1538, óleo sobre tela, 119x165 cm. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/historia-arte/idmod.php?p=ticiano> . Acesso em 26 jul. 2017.

TICIANO, Vecellio. *Vênus com organista e Cupido*, 1548, óleo sobre tela, 148x217 cm. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/venus-with-an-organist-and-cupid/b36421df-4d51-43b6-911c-c0517377e48d> . Acesso em 26 jul. 2017.

Filmográficas

NOLLAN, Christopher. *Following*, 1998. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0154506/> . Acesso em 26 jul. 2017.

Musicais

VELOSO, Caetano. *Livro*. In: VELOSO, Caetano. *Livro*. Polygram, 1997.

DIRE STRAITS. *Wild West End*. In: DIRE STRAITS. *Dire Straits*. Warner Brothers, 1978.

tate.org.uk. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artists/sophie-calle-2692> . Acesso em 10 de abril de 2016.

enciclopedia.itaucultural.org.br. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening?utm_source=happening&utm_medium=/termo3647/happening&utm_campaign=pagina_busca. Acesso em 03 de janeiro de 2017.

vagalume.com.br. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/dire-straits/wild-west-end-traducao.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2017.

khanacademy.org. Disponível em: <https://pt.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/vito-acconci-following-piece>. Acesso em 24 de janeiro de 2017.

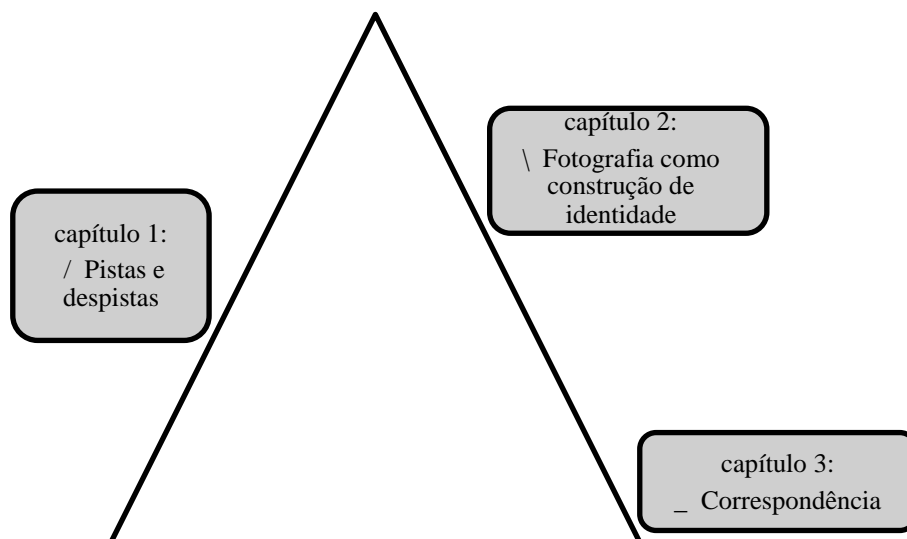
stedelijkmuseum.nl. Disponível em: <http://www.stedelijkmuseum.nl/en/artwork/43665-nicaragua>. Acesso em 19 de julho de 2017.

promostyl.com. Disponível em: <http://www.promostyl.com/blog/en/how-to-take-care-of-yourself-sophie-calles-response/>. Acesso em 19 de julho de 2017.

Anexo

Instruções de manuseio para dissertação-objeto.

1. Abrir a dissertação no capítulo um, dois e três, onde se encontram as “arestas” do triângulo. Posicioná-las da seguinte forma:



2. A aresta do capítulo três possui uma espécie de dobradiça para que a base possa se apoiar nas demais arestas.

Obs.: Não foi possível realizar a dissertação-objeto para a biblioteca devido às normas do mestrado que exige uma padronização das dissertações.