

Ana Cristina Cesar e Sophie Calle: pistas e despistas

Ana Cristina Cesar and Sophie Calle: clues and clues
Camila Lacerda Lopes¹

Resumo

Em *Ana Cristina Cesar e Sophie Calle: 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.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Sophie Calle; detetive; pistas.

Abstract

In *Ana Cristina Cesar and Sophie Calle: clues and clues*, the focus is given to the detective aspect of the works of Sophie Calle and Ana Cristina Cesar. The works *Detective* (CALLE, 1980) and *Suite Vétinienne* (1984), both by the artist Sophie Calle, are associated with Poe’s *Man in the Crowd* (2010) and Baudelaire’s *The Painter of Modern Life* (2010). The author Hugo Friedrich in *Structure of the modern lyric* (1991) has the role of helping the reading of works by Ana C. and Calle from their reflection on the Baudelairean method of “fantasy guided by the intellect” and “enthusiastic excitement” designed by Edgar Allan Poe. Ana Cristina Cesar’s poetics is placed in the detective aspect when the poet cites several references in the body of her text leaving clues for her readers to identify (or not) excerpts from poems, works of art, songs, among others that she points out in her poetics.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Sophie Calle; detective; clues.

1

É mestre em Teorias e Práticas Artísticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG); pós-graduada em cinema (Jornalismo Cinematográfico), pelo Centro Universitário UNA/MG e bacharel em Artes Plásticas pela UEMG-Escola Guignard. Participou de exposições coletivas e individuais no Brasil e exterior. É artista representada pela Galeria Periscópio Arte Contemporânea, ilustradora e foi professora substituta de Arte e Corpo (performance), da UFOB (Universidade Federal do Oeste da Bahia).



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 colocam em xeque 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* (1980), 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).



Ana Cristina Cesar e Sophie Calle:
pistas e despistas
Camila Lacerda Lopes

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.) e *Vênus com organista e Cupido* (fig.), do pintor renascentista Ticiano Vecellio.

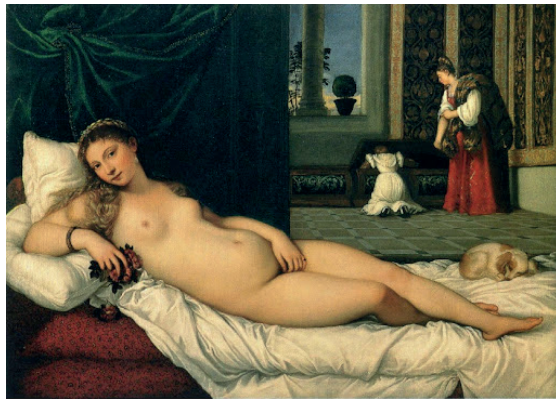


Figura 01. *A Vênus de Urbino*, 1538, óleo sobre tela, 119x165 cm, Galleria degli Uffizi, Florença.



Figura 02. *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.² (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 agradável.

2

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



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 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 friend³ (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

3

Saindo para Angellucci's para os
meus grãos de café
Olhando os filmes e as revistas
Garçonele 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 (tradução nossa)



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.

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 contos⁴ 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 Allan 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 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 toaleta (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 esquecê-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 *Suitte Vetinienne* (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



Ana Cristina Cesar e Sophie Calle:
pistas e despistas
Camila Lacerda Lopes

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.⁵ (Tradução nossa).



Figura 03. 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 Vétinienne*. Em suas anotações, Sophie descreve, inicialmente, seus passos e gestos, quase como uma perseguidora de si:

5

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).

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, 1988, p. 415)⁶.

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 Eugène Atget (fig. 06). Ao vermos as imagens das fotografias de Atget, podemos pensar em um homem com sua câmera, andando pela cidade, transformando Paris em fotos por meio de seu olhar atento e convescente, 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 grafa rastros “calçados 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)



Ana Cristina Cesar e Sophie Calle:
pistas e despistas
Camila Lacerda Lopes



Figura 04. Fotografia de Sophie Calle na Perseguição a Henri. B.



Figura 05. Fotografia de Eugene Atget.

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 Vétinienne*, 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 Vétinienne* (1980), atua como uma perseguidora que não quer ser reconhecida. 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.

Referências bibliográficas

Livros:

SOBRENOME, Prenome. *Título: subtítulo*. Edição. Lugar: Editora, ano.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização Jérôme 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.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & Sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

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

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



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

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

Citação de internet:

DIRE STRAITS. *Wild West End*. In: DIRE STRAITS. *Dire Straits*. Warner Brothers, 1978. <https://www.vagalume.com.br/dire-straits/wild-west-end-traducao.html> , acessado em 10 de janeiro de 2017