

34 Criação & Crítica

DO PÉ À LETRA: A CAMINHADA EM SUITE VÉNITIENNE, DE SOPHIE CALLE, SOB A
PERSPECTIVA INTERMIDIÁTICA

Larissa Fontenelle Gontijo¹
Márcia Arbex²

RESUMO: O presente artigo pretende analisar a obra *Suite Vénitienne* (1983), da artista e escritora Sophie Calle, a partir de uma abordagem intermediária do caminhar enquanto processo poético e estético. Para tanto, levará em consideração as discussões teóricas presentes principalmente em Baudelaire (1983); Careri (2013); Coverley (2015) e Clüver (2011). Nesse sentido, almeja investigar como tal obra se inscreve, de um lado, em uma tradição tanto literária quanto artística da caminhada e, de outro, escapa de tais tradições justamente pelo seu caráter intermediário.
PALAVRAS-CHAVE: Sophie Calle; Flânerie; Caminhada; Fotografia; Intermidialidade.

FROM THE FOOT TO THE LETTER: THE WALKING IN SUITE VÉNITIENNE, BY SOPHIE CALLE,
FROM AN INTERMEDIATIC PERSPECTIVE.

ABSTRACT: The following article aims to analyze the work *Suite Vénitienne* (1983), by the artist and writer Sophie Calle, from an intermediatic approach of its walking as a poetic and aesthetic process. To do so, it will take into account the theoretical discussions present mainly in Baudelaire (1983); Careri (2013); Coverley (2015) and Clüver (2011). In addition, it aims to investigate how such work is inscribed in a tradition both literary and artistic of the act of walking and, on the other hand, how it escapes from such traditions precisely for its intermediatic nature.

KEYWORDS: Sophie Calle; Flânerie; Walking; Photography; Intermediality.

Os primeiros passos

Por meses, eu segui estranhos na rua. Pelo prazer de segui-los, não porque eles particularmente me interessavam. Eu os fotografava sem seu conhecimento, anotava seus movimentos, até que finalmente os perdia de vista e os esquecia.

No final de janeiro de 1980, nas ruas de Paris, segui um homem que perdi de vista alguns minutos depois na multidão. Na mesma noite, bem por acaso, ele me foi apresentado em uma inauguração. Durante nossa conversa, ele me disse estar planejando uma iminente viagem a Veneza (CALLE, 1983, p. 2, grifos da autora)³

¹ Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). (lfontenelle@gmail.com)

² Doutora em Literatura Francesa pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Márcia é professora titular da Faculdade de Letras da UFMG, atuando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. (arbexenrico@gmail.com)

³ Haja vista que o exemplar de *Suite Vénitienne* usado como referência para este artigo encontra-se em inglês, as citações aqui utilizadas foram todas feitas a partir de traduções livres. Seguirão, portanto, em rodapé, os trechos no original:

34 Criação & Crítica

São com essas palavras que Sophie Calle, artista francesa multimídia, abre seu livro *Suite Vénitienne*, publicado inicialmente em 1980, e nos indica os primeiros passos que justificariam a obra que temos em mãos.

O estranhamento inicial que tal texto pode porventura causar acentua-se, ainda mais, na página seguinte, em que se vê uma foto, em preto e branco, de um homem de costas, cabisbaixo, que parece caminhar absorto em seus próprios pensamentos sem se dar conta de que estaria sendo fotografado. Dessa maneira, logo na abertura, o leitor já é levado a se questionar sobre a veracidade da obra que começa a ler e é, até, implicitamente orientado a acreditar que seria o homem de tal imagem o alvo seguido pela narradora. Nesse sentido, esses dois elementos – o pequeno texto introdutório e a imagem que o segue – apresentam, já de início, a aura que ronda a narrativa e dão chaves fundamentais para o seu entendimento: as andanças, a perseguição, o acaso, o efeito de real e a combinação de textos e fotografias.

Tendo instituído esse pacto de leitura, a protagonista, (não) ironicamente também chamada Sophie, lança-se em um relato de quatorze dias – entre 11 e 24 de fevereiro de 1980 – em que narra, minuciosamente, seu percurso pelas ruelas de Veneza atrás de Henri B., esse homem que teria conhecido em janeiro do mesmo ano. Nessa espécie de diário, carregado por 72 fotos e três mapas, em que a escrita, entrecortada por essas outras mídias, se desenvolve de modo semelhante a um caderno de anotações detetivescas, a proximidade entre o nome da protagonista e o da artista leva o leitor a se questionar sobre os limites entre ficção e realidade, entre arte e veracidade, entre invenção e relato. Tal diluição de fronteiras intensifica-se, ainda, no caráter quase amador das imagens que atravessam a obra: sempre em preto e branco, dão a impressão de terem sido tiradas às pressas, em cabelle e no calor do momento, já que colocam em cena ou pessoas de costas que parecem ignorar o fato de estarem sendo fotografadas, ou espaços vazios e ambientes específicos da cidade – todos necessários, por sua vez, à costura da narrativa. Além disso, a própria estrutura textual acentua esse caráter limítrofe, já que as frases curtas, objetivas, em ordem direta parecem, também, terem sido escritas com certa urgência, enquanto Sophie perambulava pela cidade e se perdia em seus pensamentos. É o caso, por exemplo, da entrada do dia 16 de fevereiro, em que a narradora escreve:

For months I followed strangers on the street. For the pleasure of following them, not because they particularly interested me. I photographed them without their knowledge, took note of their movement, then finally lost sight of them and forgot them.

At the end of January 1980, on the streets of Paris, I followed a man whom I lost sight of a few minutes later in the crowd. That very evening, quite by chance, he was introduced to me at an opening. During the course of our conversation, he told me he was planning an imminent trip to Venice.

34 Criação & Crítica

11:10. Depois de três horas de contínuas idas e vindas, acho que tive um vislumbre dele. Eu começo. Não é ele.

11:30. A porta para sua pensão se abre no exato momento em que eu passo. Uma mulher sai. Consigo ver um corredor escuro, uma silhueta ajoelhada lavando o chão.

11:40. Eu me sento por um instante em um degrau. Estou usando meus óculos escuros e um chapéu; minha cara é escondida por um jornal que eu finjo ler. (CALLE, 1938, p. 18)⁴

Nota-se, portanto, como a organização da escrita ajuda a criar uma ideia de pressa e de apreensão. Entre cada frase há uma passagem de tempo que se fixa, há um ímpeto de ação que se intenciona. Tal tipo de construção, ao ser intercalada com as fotografias borradas, cria, assim, uma aura de tensão à narrativa e dá a ideia de que a narradora escreveria nos breves segundos em que não estaria nem caminhando, nem fotografando, no intuito preciso de registrar, quase friamente, sua busca. No artigo “Sophie Calle: entre imagens e palavras”, Fabris (2007) analisa essa problemática ao afirmar que

Numa primeira abordagem, suas [de Calle] narrativas podem confundir o leitor/espectador, em virtude do tom adotado na escrita – objetivo, sem qualquer arroubo literário – e da presença abundante de fotografias, às quais é conferido o papel de garantir a veracidade do relato. A falta de cuidado estético na composição da imagem, que caracteriza a “maneira” Calle de fotografar, pode ser tomada, a princípio, como um índice de veracidade, por remeter à ideia de tomadas furtivas feitas no calor da hora. (FABRIS, 2007, p. 79)

Além disso, o aspecto quase amador dessas imagens – caráter, importante lembrar, consciente e esteticamente escolhido –, quando colocado lado a lado com a narração, ajuda na costura diegética que se vale do caráter detetivesco do projeto, do planejamento que ele supõe, do acaso que está ali envolvido, das fronteiras que ele atravessa. Em seu artigo “As estratégias editoriais de Sophie Calle: Livros de fotografias, fotorromance, livros de artista”, Camart (2015) cita Christian Caujolle quando afirma que

com este livro, Sophie Calle inventou um tipo particular de narrativa, utilizando frequentemente a fotografia como uma forma de prova, mas que existe antes pela relação entre o texto e as imagens que pela força

⁴ 11:10. After three hours of continuous coming and goings, I think I caught a glimpse of him. I start. It's not him.

11:30. The door to his pensione opens at the precise moment I pass by. A woman exits. I can make out a dark hallway, a kneeling silhouette washing the floor.

11:40. I sit for a moment on a step. I'm wearing my dark glasses and a hat; my face is hidden by a newspaper that I pretend to scan.

34 Criação & Crítica

de cada um dos elementos. Muitas fotos não apresentam interesse gráfico e o texto, de execução simples e clara, é feito de anotações escrupulosas e de algumas reflexões pessoais. Mas a história é passional, a narrativa se inventa entre as fotografias e as palavras, formada de uma tensão entre duas formas de narração paralelas. (CAUJOLLE, 1983 apud CAMART, 2015, p. 118).

Nesse sentido, por mais que tais questionamentos apareçam durante a leitura de *Suite Vénitienne*, este trabalho não procura aproximar-se da narrativa em questão pelo viés dos limites e possibilidades da literariedade, dos efeitos de real, da autoficção ou das escritas de si – leituras, vale dizer, possíveis e igualmente válidas à obra aqui estudada de Calle. Assim sendo, pretende analisar, a partir de uma abordagem intermediária, como o caminhar, tanto em sua dimensão literária quanto em sua dimensão plástica e visual, se instaura como um dos eixos centrais na obra em questão.

Apenas a título de esclarecimento teórico, para Claus Clüver, a intermidialidade, “como conceito [...] implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2011, p. 9), sendo elas, segundo Rajewsky (2012): a combinação de mídias, a referência intermediária e a transposição midiática. Por mais que não pretendamos traçar uma análise epistemológica desse campo de estudo, parece-nos central trazê-lo à análise da obra aqui analisada pela natureza própria do livro de Sophie Calle, diluidor de fronteiras por excelência. Desse modo, *Suite Vénitienne* encontra-se justamente na “combinação de mídias” (RAJEWSKY, 2012, p.24) ou, para retomar a terminologia de Clüver, trata-se de um “texto mixmídia”, já que conta com a “presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação”, isto é, “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 2011, p. 15).

É importante ressaltar, ainda, que a leitura aqui proposta partirá da recepção da obra, e não de sua produção – dois caminhos de estudo possíveis, como apontado por Hoek (1995) em seu texto “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”, para trabalhos que apresentam, concomitantemente, textos e imagens – ou seja, partirá de uma leitura simultânea das duas mídias, e não da ideia de uma primazia temporal de uma frente a outra.

Com isso em mente, nossa hipótese considera que o livro se inscreve, sim, na tradição tanto literária quanto artística da caminhada, já consolidada pela crítica, mas acaba por escapar e ir além de tais tradições justamente por seu caráter intermediário.

Dito isso, sigamos os passos – e os traços – de Sophie, narradora.

34 Criação & Crítica

Flâneuse?

Em 11 de fevereiro de 1980, nossa protagonista parte em direção a Veneza com a mala carregada de um “estojo de maquiagem [...] uma peruca bob loira; chapéus; véus; luvas; óculos escuros; [...] uma fixação de lentes equipadas com um conjunto de espelhos” (CALLE, 1983, p. 4)⁵ no intuito claro de se disfarçar durante sua empreitada italiana. Além do fato de não querer ser reconhecida por Henri B., ela se torna, nos termos de Benjamin (2015) para definir o flâneur, “um príncipe que em toda parte faz uso pleno de seu estatuto de incógnito [...] um detetive malgré lui” (BENJAMIN, 2015, p. 25), ou seja, a personagem central da observação que, paradoxalmente, esconde-se, oculta-se e assujeita-se para não ser identificada.

É dessa forma, portanto, que Sophie prepara e vê suas futuras deambulações por Veneza: camuflada. Nos dois primeiros dias, contudo, afirma não ter se incomodado em colocar sua peruca justamente por não ter “um sentimento forte o suficiente de que Henri B. está nessa cidade”⁶ (CALLE, 1983, p. 6, grifos da autora), já que essa sua transfiguração seria somente necessária frente a seu alvo. Nesse meio tempo, aproveita para andar “pelas ruas aleatoriamente [...] pronta para se perder nessa cidade e nessa história. Submissa”⁷ (CALLE, 1983, p. 6, grifos da autora) e para deslizar pelas ruelas⁸.

Esses passos iniciais permitem, em um primeiro instante, aproximar seu método do flâneur – talvez a figura mais imponente do “cânone pedestre”, termo usado por Coverley (2015), em seu livro *A Arte de Caminhar: o escritor como caminhante*. Ao propor uma historiografia pragmática da caminhada no universo literário, o autor traça o percurso dessa atividade desde a tradição bíblica de Caim e Abel até meados do século XX e explica, passo a passo, as transformações conceituais e estéticas das andanças na Literatura. De modo geral, argumenta que, por mais que essa prática esteja presente em grandes nomes do cânone ocidental – como é o caso da significativa peregrinação de Dante em *A Divina Comédia* (1308-21) –, a concepção do caminhar enquanto um ato consciente de si, literária e esteticamente, “como um ato intencional, e não simplesmente um meio de locomoção” (COVERLEY, 2015, p. 20) começa a surgir com o Romantismo e tem seu ápice justamente com o flâneur, cuja “origem remonte ao escandinavo antigo *flana*’ (‘correr irrefletidamente aqui e ali’)” (COVERLEY, 2015, p. 138) e cujo emblema principal foi Charles Baudelaire. Esse poeta, por sua vez, em seu ensaio “O pintor da vida moderna” (2006), comenta sobre tal figura:

⁵ a make-up kit [...] a blond, bobbed wig; hats; veils; gloves; sunglasses; [...] a lens attachment equipped with a set of mirrors

⁶ *I didn't bother to put on my wig, I'm not made up. I don't have a strong enough feeling that Henri B. is in this city.*

⁷ *I walk the streets randomly [...] ready to get lost in this city and in this story. Submissive.*

⁸ *I slip through the streets* (CALLE, 1983, p. 9, grifos da autora)

34 Criação & Crítica

Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais. (BAUDELAIRE, 2006, p. 857)

Nessa lógica, a errância do sujeito narrador, o perder-se em grandes cidades, a centralidade do olhar, o protagonismo do imprevisto, o jogo de esconder-se na multidão e o elemento detetivesco que atravessam *Suite Vénitienne* possibilitariam uma primeira entrada na obra a partir da ótica da flânerie. Sophie Calle, no entanto, propõe uma narrativa em que andança não se dá de maneira despretensiosa, no intuito de se apropriar da modernidade e de “extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859) ao deixar-se guiar pelo ócio e pela imprevisibilidade. Ora, mesmo que nossa narradora possa, em certas passagens, andar aparentemente movida pelo acaso, o desejo de encontrar Henri B. acaba por norteá-la e sugere, dessa forma, uma flânerie mais guiada. Na passagem referente ao dia 19 de fevereiro, por exemplo, um dia depois de ter visto seu alvo pela primeira vez, a protagonista define claramente sua metodologia: “Eu ando aleatoriamente pelas ruas procurando por Henri B. Esse método é básico, fácil e relaxante, mesmo que ele tenha se provado menos do que eficiente” (CALLE, 1983, p. 44, grifos da autora)⁹.

Em outras palavras, o que inicialmente poderia ser ligado ao imprevisto é, na verdade, parte de uma estrutura ordenada, de um jogo, com limites e possibilidades bem definidos. Sophie telefona metodicamente a diferentes hotéis e pensões à procura de um eventual hóspede chamado Henri B., conversa com policiais locais e funcionários de estações de trens que poderiam reconhecer seu rosto, pergunta a amigas venezianas possíveis lugares onde poderia encontrá-lo ou pessoas que porventura poderiam conhecê-lo. Nessas categóricas empreitadas, consegue descobrir o lugar onde ele se hospeda, justamente a partir de uma busca obsessiva:

Eu disco os números dos hotéis Bauer Griinwald, Cipriani, Grini, Carlton Executive, Europa & Britannia, Gabrielli, Londra, Luna, Metropole, Monaco & Grand Canal, Park Hotel, Regina & Di Roma, Saturnia & International, Ala, All'Angelo, Al Sole Palace, Austria, Bel Sitio, Bisanzio, Bonvecchiati, Boston, Capri, Carpaccio, Casanova, Cavaletto, Concordia, Continental, Corso, De L'Alboro, Do Pozzi, Flora, Giorgione, La Fenice, Montecarlo, Patria & tre Rose, Principe, Residence Palace, San Marco, Terminus, Torino, Union, Universo, Adriatico, Alla Fava, Antico Panada, Astoria, Ateneo, Atlantide,

⁹ I walk randomly through the streets looking for Henri B. This method is basic, easy and relaxing, even if it has proven less than efficient.

34 Criação & Crítica

Basilea, Canal, Caprera, Casa Igea, Castello, Cntauro, Citta di Milano, Diana, Dolomiti, Firenze, Florida, Gailini, Gardena, Gorizia-a la valigia, Grasp di Ua, Kette, Lisbona, Lux, Malibran, Marconi, Mignon, Nazionale, Noemi, Olimpia, Paganelli, Pausania-San Barnaba, Pellegrino & commercio, Piazzale Roma, Rialto, San Fantin, San Gallo, San Maurizio, Santa Chiara, Scandinavia, Serenissima, Spagna, StellaAlpina, Trovatore, Walter, Zechini, Al Gobbo, Atlantico, Basilea, Brooklyn, Caneva, Casa Boccassini, Da Nino, Falier, Guerrato, Guerrini, Hesperia, Ida, Iris, Marin, Marte, Mercurio, Minerva & Nettuno, Moderno, Orion, Rio, San Cassiano, San Geremia, San Lio, Santa Lucia, Tivoli, Villa Rosa, Locanda Cipriani, Accademia, Ca d'Oro, La Calcina, Seguso, Agli Alboretti, Al Gazzettino, Alla Salute Da Cici, Bucintoro, Campiello.

Às 18h45, eu ligo para Casa de Stefani, uma pensão de terceira classe, e peço pela centésima vigésima-quinta vez para falar com o senhor Henri B. Dizem-me que ele está fora o dia todo. (CALLE, 1983, p. 14)¹⁰

Feita essa descoberta, a narradora muda sua tática e caminha, a partir de então, de forma não tão aleatória nos arredores dessa pensão. É sua insistência e as informações que vai coletando ao longo de sua empreitada que lhe permitem vê-lo pela primeira vez, na manhã do dia 18.

No entanto, por mais que exista toda uma ordenação precisa do método a ser adotado, a narradora sabe – ou vai percebendo, ao longo da execução de seu projeto – não conseguir tudo controlar, nem do ponto de vista procedimental, nem do sentimental. Ela se lembra constantemente, por exemplo, de que não tem nenhum sentimento amoroso por esse homem e, ainda, de que a impaciência com que aguarda sua chegada não fazem parte de si mesma¹¹. Além disso, duvida ser capaz de

¹⁰ I dial the numbers for the hotels Bauer Griinwald, Cipriani, Grini, Carlton Executive, Europa & Britannia, Gabrielli, Londra, Luna, Metropole, Monaco & Grand Canal, Park Hotel, Regina & Di Roma, Saturnia & International, Ala, All'Angelo, Al Sole Palace, Austria, Bel Sitio, Bisanzio, Bonvecchiati, Boston, Capri, Carpaccio, Casanova, Cavaletto, Concordia, Continental, Corso, De L'Alboro, Do Pozzi, Flora, Giorgione, La Fenice, Montecarlo, Patria & tre Rose, Principe, Residence Palace, San Marco, Terminus, Torino, Union, Universo, Adriatico, Alla Fava, Antico Panada, Astoria, Ateneo, Atlantide, Basilea, Canal, Caprera, Casa Igea, Castello, Cntauro, Citta di Milano, Diana, Dolomiti, Firenze, Florida, Gailini, Gardena, Gorizia-a la valigia, Grasp di Ua, Kette, Lisbona, Lux, Malibran, Marconi, Mignon, Nazionale, Noemi, Olimpia, Paganelli, Pausania-San Barnaba, Pellegrino & commercio, Piazzale Roma, Rialto, San Fantin, San Gallo, San Maurizio, Santa Chiara, Scandinavia, Serenissima, Spagna, StellaAlpina, Trovatore, Walter, Zechini, Al Gobbo, Atlantico, Basilea, Brooklyn, Caneva, Casa Boccassini, Da Nino, Falier, Guerrato, Guerrini, Hesperia, Ida, Iris, Marin, Marte, Mercurio, Minerva & Nettuno, Moderno, Orion, Rio, San Cassiano, San Geremia, San Lio, Santa Lucia, Tivoli, Villa Rosa, Locanda Cipriani, Accademia, Ca d'Oro, La Calcina, Seguso, Agli Alboretti, Al Gazzettino, Alla Salute Da Cici, Bucintoro, Campiello.

At 6:45 P.M., I dial the number for the Casa de Stefani, a third-class pensione and ask for the one hundred and twenty-fifth time to speak with Mr. Henri B. They tell me that he's out for the day.

¹¹ I must not forget that I don't have any amorous feelings towards Henri B. The impatience with which I await his arrival, the fear of that encounter, these symptoms aren't really a part of me (CALLE, 1983, p. 20)

34 Criação & Crítica

fotografá-lo no dia em que Henri B. estiver bem na sua frente (CALLE, 1983, p. 10)¹² e acaba por perceber estar receosa quanto ao possível encontro:

O medo me toma novamente com tamanha descrição dos hábitos de Henri B. Tenho medo de encontrá-lo: tenho medo de que o encontro possa ser um lugar-comum. Eu não quero ficar decepcionada. Existe uma tal lacuna entre os pensamentos dele e os meus. Eu sou a única sonhando acordada. (CALLE, 1983, p. 24, grifos da autora)¹³

Tais incertezas, vale dizer, vão modificando não somente a percepção subjetiva e emocional da protagonista, mas também as próprias regras que havia intencionalmente instaurado para suas andanças. Se, inicialmente, ela acredita que “encontrá-lo pode deixar tudo confuso, pode precipitar o fim” (CALE, 1983, p. 16, grifos da autora)¹⁴ – isto é, que aquilo que realmente importava no decorrer dessa experiência era a própria busca, o caminhar aleatoriamente guiado –, quando de fato o encontra, acaba por segui-lo obsessivamente até perdê-lo de vista. Durante essa perseguição, importante dizer, anota e fotografa, de forma metódica, com data, local e hora, as ruas e ambientes específicos por onde ele andou, como estava vestido, de quem estava acompanhado, como era sua acompanhante, onde pararam e entraram:

8:00. Calle del Traghetto. Está congelando. Pacientemente, retomo minhas idas e vindas.

10:05. Finalmente, é ele. Eu fingia esperar por outra pessoa na entrada de uma casa localizada entre sua pensão e o canal. A porta da Casa de Stefani se abriu. Ele apareceu.

Ele segue em direção ao Campo San Barnaba. Está usando um casaco de pele de carneiro forrado com lã e tem uma câmera pendurada no ombro. Ele parece diferente. Seu cabelo está mais longo. Uma mulher está segurando seu braço, a cabeça dela coberta por um xale estampado.

Eu os sigo a uma curta distância. Eles seguem a seguinte rota: Calle del Traghetto, Campo San Barnaba, Ponte dei Pugni, Rio Terra Canal – ele pede direções a um passante – Campo Santa Margherita, Ponte San Pantalon, Campiello Mosco, Salizzata San Pantalon, Rio del Gaffaro, Fondamenta dei Tolentini, Calle de Camai, Calle del Chiovere, Campo San Rocco, Calle Larga – eles dão uma olhada pela janela do Fox Photo Shop – Calle Traghetto, Campo San Tomà, Ponte San Toma, Calle dei Nomboli, Rio Terra dei Nomboli, Calle dei Saoneri, Ponte San Polo-Salizzata San Polo, Campo San Polo – ele aponta para a igreja, tira uma foto da praça. Eu o imito – Sottoportego de la Madonnetta, Calle de la Madonnetta, Ponte de la Madonnetta –

¹² The day Henri B. is there in front of me, will I be able to photograph him [...] I doubt it.

¹³ Fear seizes me once again at such a specific depiction of Henri B's habits. I'm afraid of meeting up with him: I'm afraid that the encounter might be commonplace. I don't want to be disappointed. There is such a gap between his thoughts and mine. I'm the only one dreaming.

¹⁴ Finding him may throw everything into confusion, may precipitate the end.

34 Criação & Crítica

ele se agacha para tirar uma foto do canal, ou seria daquele barco que passa? Depois de alguns segundos, eu o imito, fazendo o meu melhor para tirar a mesma foto – Campiello dei Meloni – eles parecem interessados por um cartão-postal com a propaganda de fotocopiadoras – Calle de Mezzo, Campo San Aponal – ela entra em uma livraria e sai logo em seguida, de mãos vazias – Calle de la Rughetta – ele compra um jornal, falando brevemente com o vendedor – Ruga Veccia San Giovanni – eles param por alguns segundos em frente ao Banco di Roma e desdobram um mapa que consultam; há uma multidão. (CALLE, 1983, p. 26 - 30)¹⁵

Vale ressaltar, ainda, que, entre as páginas que descrevem essa intensa perseguição, há uma sequência de dezoito fotos, quatorze das quais possibilitam identificar o homem que se imagina ser Henri B e cinco em que se cria uma relação especular entre o texto e as imagens – isto é, momentos em que se pode estabelecer uma referencialidade entre essas mídias, em que a narrativa serve como comprovação das fotos, bem como as fotos servem como comprovação do relato: a entrada do casal no Banco, o ato de agachar de Henri B. para tirar uma foto do canal (ou do barco), a própria foto, tirada, dessa vez, pela narradora, desse canal e, finalmente, a compra de um jornal são identificáveis em ambos os suportes. Há, ainda, ao final dessa passagem, um mapa que sinaliza o caminho feito nesse intervalo e evidencia tanto a longa distância percorrida quanto o empenho corpóreo em jogo na narrativa. Tal estrutura, assim, convida o olhar do leitor a se intercalar entre o texto e as imagens, em um movimento de idas e vindas semelhantes ao que vivencia Sophie. O próprio uso do presente do indicativo e do entroncamento entre nomes de ruas e ações muito precisas ajuda a criar essa aproximação entre leitor e narradora, entre urgência da perseguição e urgência da escrita, entre narrativa e fotografia.

¹⁵ 8:00 A.M. Calle del Traghetto. It's freezing out. I patiently resume my comings and goings.
10:05 A.M. At last, it's him. I was pretending to be waiting for someone else at the entryway of a house located between his pensione and the canal. The door of Casa de Stefani opened. He appeared. He heads toward Campo San Barnaba. He's wearing a wool-lined sheepskin coat and has a camera slung over his shoulder. I find him changed. His hair is longer. A woman is holding on to his arm, her head covered by a print shawl.
I follow them from a short distance. They take the following route: Calle del Traghetto, Campo San Barnaba, Ponte dei Pugni, Rio Terra Canal – he asks directions from a passerby – Campo Santa Margherita, Ponte San Pantalon, Campiello Mosco, Salizzata San Pantalon, Rio del Gaffaro, Fondamenta dei Tolentini, Calle de Camai, Calle del Chiovere, Campo San Rocco, Calle Larga – they glance into the window of the Fox Photo Shop – Calle Traghetto, Campo San Toma, Ponte San Toma, Calle dei Nomboli, Rio Terra dei Nomboli, Calle dei Saoneri, Ponte San Polo-Salizzata San Polo, Campo San Polo – he points to the church, takes a picture of the piazza. I imitate him – Sottoportego de la Madonnetta, Calle de la Madonnetta, Ponte de la Madonnetta – he crouches to snap a shot of the canal, or perhaps of that passing boat? After several seconds, I imitate him, trying my best to take the same picture – Campiello dei Meloni – they seem interested by a postcard advertising photocopiers – Calle de Mezzo, Campo San Aponal – she enters a bookstore and comes out again immediately, empty-handed – Calle de la Rughetta – he buys a paper, talking briefly with the vendor – Ruga Veccia San Giovanni – they stop for a few seconds in front of the Banco di Roma and unfold a map which they consult; it's crowded.

34 Criação & Crítica

Desse modo, ver Henri B., ao contrário do que no princípio imaginara a protagonista, não interrompe seu processo, apenas o modifica: embora o perceba pela primeira vez dia 18 de fevereiro, só voltará a Paris no dia 23 (na mesma data, aliás, de retorno de seu alvo). Nesse meio tempo, seu modo de agir – e de seguir – também se modificarão.

O *modus operandi* da caminhada-perseguição até então estabelecido troca radicalmente de rumo a partir do momento em que se concretiza para além do voyeurismo, isto é, em que se realiza para além do mero observar passivo, atento, e materializa-se, finalmente, no encontro corporal. No dia 19 de fevereiro, Sophie, até então camuflada e escondida atrás de sua peruca e de sua máquina fotográfica, é (ou se faz ser) percebida por Henri B: ao vê-lo sozinho, começa a se aproximar de um modo que descreve como descuidado¹⁶. Em suas próprias palavras, a aparente solidão desse homem fez com que se tornasse audaciosa, fazendo-a aproximar-se dele, justamente por estar “cansada de jogar sozinha” (CALLE, 1983, p. 50, grifos da autora) embora soubesse que deveria manter uma distância segura¹⁷. Nesse instante, contudo, é descoberta precisamente pelos seus olhos, seu principal instrumento de perseguição, apesar de todos seus disfarces. Há, aí, uma inversão completa da lógica até então instaurada: é Henri B., pelo menos nesse breve momento, quem fotografa Sophie e o caminhar, até então aleatoriamente guiado e solitário, é feito em conjunto, pelos dois, até o final do dia. A narradora percebe ter sido “a vítima inconsciente de seu [de Henri B.] jogo, de seus itinerários, de seus horários”, ter ficado “à sua disposição” (CALLE, 1983, p. 50, grifos da autora)¹⁸, ou seja, percebe não ter total controle do esquema que tentou estipular. Como bem apontado por Sauvageot (2007), em seu livro *Sophie Calle: l'art caméléon*:

As regras, como tudo o que é arbitrário, pressupõem uma instituição, ou seja, a sua programação. Trata-se de um paradoxo do exercício a que se dedica Sophie Calle: o imprevisível é erigido em norma de conduta ou construído de acordo com as regras de sua encenação. (SAUVAGEOT, 2007, p. 66)¹⁹

Com isso, a protagonista entende ter chegado a um “final banal para uma história banal” (CALLE, 1983, p. 51, grifos da autora)²⁰ e que, portanto, não poderia

¹⁶ *He's alone, I'm getting too close to him, I am becoming careless* (CALLE, 1983, p. 48, grifos da autora)

¹⁷ *Perhaps I'm weary of playing this out alone (...). His solitude made me audacious [...] I should keep my distance, and yet I stay close.* (CALLE, 1983, p. 50, grifos da autora).

¹⁸ *As if, in fact, I had been the unconscious victim of his game, his itineraries, his schedules. [...] I am at his disposal.*

¹⁹ *Mais les règles, comme tout arbitraire, supposent une institution, autant dire leur programmation. C'est là un paradoxe de l'exercice auquel se livre Sophie Calle: l'imprévisible est érigé en règle de conduite ou construit selon les règles de sa mise en scène* (tradução nossa)

²⁰ *A banal ending to this banal story .*

34 Criação & Crítica

seguir-lo mais²¹. A partir daí, volta a caminhar sem rumo por Veneza, vagando “indiferentemente pelas ruas” (CALLE, 1983, p. 64)²², simbolicamente em meio aos foliões mascarados do carnaval e, ainda, por cemitérios, local emblemático dos espectros, das sombras.

Sophie passa, então, a observar Henri B. de outro modo, novamente sem o engajamento corporal da caminhada: fotografa-o, daí em diante, somente através de uma janela do prédio em frente ao hotel em que ele se hospedara, mas não se propõe a nada mais do que isso. Mesmo assim, parece não estar certa do novo método que aplica – “por que essa obstinação, essa janela agora? (CALLE, 1983, p. 57, grifos da autora)²³; “minha aventura com ele chegou ao fim por que ele me descobriu, por que ele sabe?” (CALLE, 1983, p. 64, grifos da autora)²⁴ – e percebe, por fim, estar feliz por nada ter acontecido²⁵. Após tal percepção, pede, ainda, a uma das pessoas que lhe ajudou a encontrá-lo pela primeira vez – nomeada apenas como G. – que ligue à pensão em que seu alvo se hospedara. Descobre, assim, que “Henri B. e a mulher partirão para Paris naquela mesma noite”. Ao se perguntar, por fim, “o que fazer em Veneza sem ele” (CALLE, 1983, p. 68)²⁶, Sophie resolve embarcar ao fim do dia na esperança de vê-lo e fotografá-lo uma última vez.

Nesse sentido, é possível perceber como a lógica da caminhada em Suite Vénitienne, embora inicialmente ligada à flânerie, vai se modificando ao longo da narrativa e ultrapassa os limites baudelairianos da figura do flâneur. Vale dizer, porém, em consonância com as proposições de Coverley (2015), que “a natureza contraditória do flâneur” lhe confere um “atributo esquivo e resistência à classificação fácil” (COVERLEY, 2015, p. 138), isto é, que

O único problema do flâneur é que ele não existiu, a não ser como um tipo, um ideal e um personagem da literatura [...] ninguém agiu totalmente de acordo com a ideia de flâneur, mas todos se envolveram em alguma versão da flânerie. (SOLNIT, 2001, p. 200 apud COVERLEY, 2015, p. 139)

Tal ideia de versões de flânerie parece-nos, portanto, primordial para tentar entender, de um lado, a particularidade dessa ação e, de outro, seus limites e possibilidades conceituais. É possível, a título de exemplo, estabelecer toda uma crítica de gênero e classe no que tange a essa figura do flâneur – como feito na coleção de ensaios *The Invisible Flâneuse* (2006), editada por D’Souza e Tom McDonough. Há, também, uma abordagem cronológica a ser questionada: uma vez

²¹ I cannot follow him anymore (CALLE, 1983, p. 56, grifos da autora).

²² I wander listlessly along the streets.

²³ Why this obstinacy, this window now?

²⁴ Did my adventure with him come to an end because he discovered me, because he knows?

²⁵ Today I am content that nothing has happened (CALLE, 1983, p. 65)

²⁶ Henri B. and the woman will be leaving for Paris that very evening.

34 Criação & Crítica

que essa persona se tornou um emblema representativo do século XIX seria possível, portanto, falar de flânerie (ou de versões de flânerie) no século XX e XXI? Seria a nomenclatura flanêuse carregada de especificidades particulares? Especificamente no que tange Suite Vénitienne, essas aproximações mostram-se ainda mais complexas, justamente pelas construções intermediárias e por todo o diálogo com a tradição e com a crítica da caminhada das artes visuais que atravessam a obra.

Vanguarda?

Assim como na Literatura, o caminhar nas artes visuais também carrega sua própria tradição. Em Walkscapes: o caminhar como prática estética, Francesco Careri (2013) delinea esse percurso desde os egípcios até as instalações plásticas e arquitetônicas contemporâneas. Independentemente das origens pontuais dessa prática no campo visual, interessa-nos, neste artigo, focalizar o diálogo e as superações que se estabelecem entre as andanças da narradora Sophie por Veneza e as tradições vanguardistas dessa atividade. Resumidamente,

O caminhar foi experimentado durante todo o início do século XX como forma de antiarte. Em 1921, o movimento dadá organiza em Paris uma série de “visitas-excursões” aos lugares banais da cidade. É a primeira vez que a arte rejeita os lugares célebres para reconquistar o espaço urbano [...] Em 1924, os dadaístas parisienses organizam uma errância em campo aberto. Descobrem no caminhar um componente onírico e surreal, e definem esta experiência como uma deambulação, uma espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar zonas inconscientes e o suprimido na cidade [...] A deriva urbana letrista transforma-se em construção de situações experimentando comportamentos lúdico-criativos. (CARERI, 2013, p. 28-29)

Nessa lógica, por mais que cada grupo possua suas especificidades e encare o perambular a partir de seus próprios preceitos estéticos, todos se apropriam de registros escritos, visuais, fotográficos ou cartográficos para autenticar e, ainda, legitimar suas ações. Embora a crítica, ao discordar entre si, tenha tendência em aproximar o trabalho de Sophie Calle a cada um desses movimentos – Camart (2002) e Macel (2005), por exemplo, aproximam-na dos situacionistas, ao passo que Cotton (2005) a coloque sob a ótica da arte conceitual –, parece-nos que a autora, na obra em questão, se apropria de elementos pontuais de cada um sem, contudo, moldar-se fielmente a nenhum. Em outras palavras, tal como procuramos demonstrar frente à flânerie, o que se propõe, aqui, é uma abordagem que entenda a tradição com a qual corrobora essa obra, mas que ultrapasse essas heranças críticas e conceituais.

Do ponto de vista do método das andanças aleatoriamente guiadas, como já apresentamos, a narradora cria um conjunto de regras, mas, ao mesmo tempo, deixa-

34 Criação & Crítica

se guiar pelo acaso. Esconder-se, fantasiar-se, andar aleatoriamente à procura de Henri B., segui-lo e fotografá-lo de uma distância segura, vê-lo mas não o interpelar, pelo menos inicialmente, são os passos que guiam Sophie. Assim como os integrantes da deriva situacionista, grupo que procurava uma “operação construída que aceita o destino, mas não se funda nele; antes tem algumas regras” (CARERI, 2013, p. 89), a protagonista de *Suite Vénitienne*, igualmente, apoia-se em

uma construção das regras do jogo. Jogar significa sair deliberadamente das regras e inventar as próprias regras, libertar a atividade criativa das constrições socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controle social. (CARERI, 2013, p. 97, grifos do autor)

No entanto, a criação – e quebra – dessas regras pela personagem é entrecortada pelo acaso, aproximando-se, sim, à estética do flâneur, mas principalmente, do acaso objetivo dos surrealistas. André Breton, nome central desse grupo, qualifica tal forma de acaso como “petrificantes coincidências” (BRETON, 2011, p. 27) que, por um lado, parecem muito convenientes para serem somente coincidências casuais e, por outro, materializam nossos desejos inconscientes em uma realidade palpável. Lembremos, a título de exemplo, do encontro quite by chance entre a narradora e Henri B. em janeiro de 1980, das ajudas que recebe de estranhos enquanto procura seu alvo, e de como toma consciência sobre suas vontades, pulsões e limites ao longo das andanças por Veneza. Além disso, o conceito de deambulação, forte na narrativa aqui analisada, aparece, ainda para os surrealistas, como um “termo que traz consigo a própria essência da desorientação e do abandono no inconsciente” funcionando, desse modo, como a “experimentação de uma forma de escrita automática no espaço real” (CARERI, 2013, p. 78). Nesse sentido, como bem aponta Fabris (2007):

O acaso é, sem dúvida, o eixo determinante das ações de Sophie Calle, atingindo uma dimensão paradigmática em *Suite Veneziana*, na qual se sobrepõem a ideia do labirinto (representado pela cidade e pela história na qual se envolve de maneira submissa), o medo de ser descoberta, a vontade de não encontrar Henri B., o homem que persegue, a entrega à experiência sem muitas interrogações, a busca de informações sobre a “presa”, esperas obstinadas para não correr o risco de “imaginar”, “supor”, caminhadas ao acaso, a descoberta de sua presença pelo perseguido, fonte de sensação de “ser a vítima inconsciente de seu jogo, de seus trajetos, de seus horários”, a decepção pelo fim abrupto da experiência, a procura de um novo posto de espreita. (FABRIS, 2007, p. 82)

De todo modo, o entrecruzamento de todos esses preceitos estéticos é banhado, ainda, pela banalidade – mote de predileção dos dadaístas – de toda essa

34 Criação & Crítica

situação, seja ela modificada pelo acaso, seja ela empiricamente planejada. Trata-se, no final das contas, de uma “história banal” (CALLE, 1983, p. 51, grifos da autora) que, por mais possa parecer absurda do ponto de vista ético e social, não carrega grandes feitos, grandes personagens ou grandes conclusões morais.

Além disso, as próprias mídias – texto e imagem – em *Suite Vénitienne* não se apresentam literária e esteticamente elaboradas, muito pelo contrário: a simplicidade estrutural das frases, em ordem direta, a simplicidade do vocabulário, bem como o caráter amador das fotografias chegam a ser frívolos. A Veneza por onde percorre Sophie, por exemplo, não é a Veneza dos cartões postais, dos canais, das gôndolas, da Bienal ou da Basílica di San Marco, mas a Veneza das ruelas, do cotidiano. Quando questionada por Henri B. sobre o que teria visto da cidade, por exemplo, a narradora não consegue achar respostas, justamente por sua falta de interesses turísticos²⁷. Assim como almejavam os Dadás em suas excursões a lugares banais, Sophie Calle percebe a beleza e entende o fazer estético muito mais na ação, no processo, do que no produto. Ambos, assim, deixam “de levar um objeto banal ao espaço da arte e pass[am] a levar a arte – na pessoa e nos corpos dos artistas dadá que compunham – a um lugar banal da cidade.” (CARERI, 2013, p. 75).

É necessário ressaltar, contudo, que

Um dos principais problemas da arte do caminhar é transmitir a sua experiência em forma estética. Os dadaístas e os surrealistas não transferiram as suas ações para uma base cartográfica e evitavam a representação recorrendo às descrições literárias; os situacionistas produziram mapas psicogeográficos, mas não quiseram representar as trajetórias reais das derivas efetuadas. [...] A representação do percurso é resolvida por meio de imagens e de textos gráficos que testemunham a experiência do caminhar com a consciência de jamais poder alcançá-la através da representação. (CARERI, 2013, p. 132-33)

A artista, na obra aqui analisada, por sua vez, parece-nos superar esse problema, de um lado, ao se apropriar de múltiplas formas de representação de mídias – cartografia, descrições escritas e fotografias – e, de outro, ao não se alocar em uma tendência estética específica.

Considerações Finais

Seria ingênuo – se não equivocado – aproximar-se de *Suite Vénitienne* e do ato de caminhar que atravessa o livro coloca apenas de um ponto de vista histórico, focado na tradição, na crítica e na ambientação narrativa da obra, uma vez que uma

²⁷ On the way, he asks me what I have seen of Venice. I cannot think of an answer. (CALLE, 1983, p. 50)

34 Criação & Crítica

de suas maiores novidades encontra-se justamente na combinação de mídias, anteriormente mencionada, que propõe Rajewsky (2012). Importante, também, termos em mente a dimensão fotográfica da obra, analisada também ao longo deste trabalho, para entendermos a dialética e os diálogos propostos. Ora, por mais que se possa argumentar que seria possível compreender tanto o texto narrativo quanto as fotografias de forma isolada, tal leitura se daria de forma incompleta, uma vez que “cada uma dessas formas midiáticas de articulação (...) contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto.” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Vale recordarmo-nos, a título de exemplo, da longa passagem, citada anteriormente, em que a narradora vê Henri B pela primeira vez e na qual se pode perceber as grandes interferências e entrecruzamentos dessas duas mídias.

Com efeito, para além da dimensão referencial dessas imagens – isto é, que funcionam como uma espécie de prova factual da narrativa, como um índice de veracidade, e não meras ilustrações –, existe toda uma articulação entre essas mídias, já que “o texto é mais frequentemente associado à imagem, em uma espécie de dialética entre as noções de dizível e visível. ‘Eu vejo o que eu não digo e eu digo o que não vejo’, uma dialética que aparece central em *Suite Vénitienne*.” (MACEL, 2003, p. 80)²⁸.

Nesse sentido, a aproximação que propomos, entre as versões da flânerie e o caminhar enquanto prática estética das artes visuais, acentua-se quando analisada pela ótica intermediária justamente por levar em consideração a complexidade dos entrelaçamentos entre diferentes mídias, caminhadas, topos literários e teorias estéticas que atravessam e constroem a obra de maneira conjunta e igualitária. Esses plurais apropriações e superações dão à obra aqui analisada uma pluralidade e riqueza significativas e corroboram, tal como nomeado por Sauvageot (2007), com o aspecto de camaleão do trabalho de Sophie Calle. Assim, ao trazermos à tona diferentes momentos e movimentos da tradição e da crítica, tentamos diminuir a dificuldade de uma classificação precisa do trabalho costurado em *Suite Vénitienne* e vê-lo como um lugar de possibilidades, de entrecruzamentos, de encontros.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. Baudelaire e a Modernidade. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BRETON, André. Nadja. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

²⁸ Le texte est plus souvent associé à l'image, dans une sorte de dialectique autour des notions de visible et de dicible. “Je vois ce que je ne dis pas et je dis ce que je ne vois pas”, une dialectique qui apparaît centrale dans la *Suite Vénitienne* (tradução nossa).

34 Criação & Crítica

CALLE, Sophie. *Suite Vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988.

CAMART, C.; ARBEX, M.; CHAVES, L. C. L. As estratégias editoriais de Sophie Calle: Livros de fotografias, fotorromance, livros de artista. In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 112-129, 26 nov. 2015.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. 1ª edição. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

COTTON, Charlotte. *La photographie dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson, 2005.

COVERLEY, Merlin. *A Arte de Caminhar: O Escritor Como Caminhante*. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

CLÜVER, Claus. INTERMIDIALIDADE. In: Pós: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8 - 23, nov. 2011.

FABRIS, Annateresa. Sophie Calle: entre imagens e palavras. In: II Colóquio de Psicologia da Arte. Instituto de Psicologia, USP. São Paulo: ARS, Ano 7, nº 14, 2007.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaïs; VIEIRA, André. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, volume 2 Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre escrita e imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

MACEL, Christine. *M'as-tu vue : catalogue de l'exposition*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 2003.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

SAUVAGEOT, Anne. *Sophie Calle: L'art caméléon*. Paris: Presses Universitaires France, 2007.

Recebido em: 14/09/2022

Aceito em: 15/12/2022