

Suite vénitienne, de Sophie Calle.
Viagem autofotobiográfica com sombras, máscaras e mapas de ilusão

*Biagio D'Angelo**

RESUMO

Suite vénitienne é um relato autofotobiográfico de uma viagem de sua autora, a fotografa francesa Sophie Calle, para Veneza. Nesse documento híbrido, que manuseia a escrita, o diário e as realizações fotográficas, Calle propõe que o leitor seja também observador, mesmo escondido atrás de uma máscara, e perseguidor do outro, porque sempre em busca do reconhecimento da própria sombra. Parece-nos que Sophie Calle possa ser considerada a herdeira conceitual do biografema barthesiano.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia; Fotografia; Sophie Calle; Biografema; Híbridismo

ABSTRACT

Suite vénitienne is an autophotobiographical fiction. It is the story of a trip to Venice, realized by the French photographer, Sophie Calle. In this hybrid document, which handles the fictional writing, diary and photography, Calle proposes that the reader too may be considered as an observer, hidden through a mask, follower of the Other, because he is always in search of his own shadow. In this paper we consider Sophie Calle as the heiress of the Roland Barthes's concept of biographeme.

KEYWORDS: Autobiography; Photography; Sophie Calle; Biographeme; Hybridism

* Professor Adjunto I de Teoria, Crítica e História da Arte do Instituto de Arte – Departamento de Artes Visuais - Universidade de Brasília – Brasília – DF – Brasil – biagiodangelo@gmail.com

Para Maria Rosa

Esto del tiempo es complicado, me agarra por todos lados. Me empiezo a dar cuenta poco a poco de que el tiempo no es como una bolsa que se rellena. Quiero decir que aunque cambie de relleno, en la bolsa no cabe más que una cantidad y se acabó. ¿Ves mi valija, Bruno? Caben dos trajes y dos pares de zapatos (...) El *métro* es un gran invento, Bruno. Viajando en el *métro* te das cuenta de todo lo que podría caber en la valija.
(Julio Cortázar, *El perseguidor*)

O make me a mask and a wall to shut from your spies / Of the sharp, enamelled eyes and the spectacled claws / Rape and rebellion in the nurseries of my face...
(Dylan Thomas, "O make me a mask")

Cando penso que te fuches, / negra sombra que me asombras, / ó pé dos meus cabezales / tornas facéndome mofa. (...) En todo estás e ti es todo, / pra min i en min mesma moras, / nin me abandonarás nunca, / sombra que sempre me asombras. (Rosalia de Castro, "Negra sombra")

Se o leitor e observador pensasse no *incipit* de *Suite vénitienne* (1980), de Sophie Calle, poderia ficar perturbado. É como se, em algum lugar, existisse a possibilidade de tornar-se protagonista de um tormento amoroso ou vítima de uma mania persecutória com finalidade estética. Talvez seja curiosamente mórbido e sádico pertencer a um *big brother* reduzido a uma câmara fotográfica.

Por meses eu segui estranhos na rua. Pelo prazer de acompanhá-los, não porque eles me interessavam particularmente. Fotografei-os sem que eles soubessem, tomei nota dos movimentos deles e, finalmente, os perdi de vista e os esqueci. No final de janeiro de 1980, nas ruas de Paris, segui um homem a quem perdi de vista, poucos minutos depois, no meio da multidão. Naquela mesma noite, por acaso, ele foi apresentado a mim em um vernissage. Durante o curso da nossa conversa, ele me disse que estava planejando uma viagem iminente para Veneza. Eu decidi segui-lo.¹ (CALLE, 1988, p. 2).

¹ Mesmo que o original seja de 1983, as citações serão relativas à tradução inglesa do livro (1988), como indicado nas referências bibliográficas.

"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 movements, 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. I decided to follow him." (Tradução minha).

Suite vénitienne é (ou poderia ser lido também como) um relato de viagem. Se considerarmos a literatura de viagem dentro de um sistema taxonômico de gêneros, então a proposta estética da fotógrafa francesa pertencerá a um subgênero especial: a viagem para Veneza. Trata-se de um autêntico cliché poético, narrativo, ficcional, autobiográfico que consolida o fascínio com a cidade de Marco Polo, com suas ruelas labirínticas, seu nomadismo topológico, seu mapa enigmático e indescritível, sua atmosfera romanticamente desesperadora e mortífera. As anotações, os bilhetes, a câmara fotográfica, os encontros, a escrita diarística, as obsessões fazem parte de um conjunto de experiências que Sophie Calle extremiza. *Suite vénitienne*, ampliação de outro trabalho parecido da autora francesa, *Filatures parisiennes* (1978-79), é o relato de uma perseguição. A autora-fotógrafa segue (persegue, seria mais apropriado escrever) um amante desconhecido (ou conhecido insuficientemente), encontrado em Paris, durante uma viagem dele a Veneza². Ela o acossa, o encalça numa caça doentia e transfiguradora ao mesmo tempo. Um amor? Uma paixão desenfreada? E porque Veneza? Não podia segui-lo em Paris, ou em outro espaço-lugar que a linguagem fotográfica teria, em um segundo momento, transformado ou disfarçado? Provavelmente não. Veneza é única, ela é a cidade em que, topograficamente, o labirinto das ruas e dos canais permite um jogo de caça voluptuoso e ilimitado.

O relato da viagem-perseguição começa no dia 11 de fevereiro de 1980 e se conclui treze dias depois. A caça, o jogo de esconde-esconde lembra, mais de uma vez, uma ficção detetivesca. A razão está atrás dessas afirmações da própria fotógrafa: “Para fornecer provas fotográficas de minha existência”³ (CALLE, 2003, p. 101). Às vezes, a narradora tem dúvidas sobre o significado da ação de seguir o homem; outras vezes, enfatiza a não necessidade dessa mesma ação porque não é correspondida pelo homem-objeto do desejo. Tratar-se-ia, afinal, de “um final banal a esta história banal”⁴ (CALLE, 1988, p. 52).

Nesse documento híbrido, que manuseia a escrita, o diário e as realizações fotográficas, Calle propõe que o leitor seja também observador, mesmo escondido atrás

² A história vivida em primeira pessoa por Sophie Calle tem sido fonte de inspiração para a construção da personagem de Maria Turner, uma fotógrafa, que aparece nas páginas de *Leviatã*, de Paul Auster (1992) e que, sem motivação consciente ou aparente, começa a seguir desconhecidos, para mais tarde fotografá-los, nas ruas de uma Nova York perversa e ameaçadora. O próprio Paul Auster agradece, intencionalmente, no começo do romance, Sophie Calle por ter permitido misturar os fatos com a ficção.

³ “To provide photographic evidence of my existence.” (Tradução minha).

⁴ “A banal ending to this banal history.” (Tradução minha).

de uma máscara, e perseguidor do outro, porque sempre em busca do reconhecimento da própria sombra.

Sophie Calle, com efeito, enfrenta um gênero fronteiro como o relato de viagem, levantando um conjunto de questionamentos sobre poética literária e estética que não se limita a ser exclusivamente uma problematização sobre o gênero mesmo. Ao contrário, seu hibridismo amplia as fronteiras imaginadas da ficção tanto literária como fotográfica. No relato tradicional de viagem, o narrador descreve não tanto uma “história”, quanto uma história “aparentemente verdadeira” que, na maioria dos casos, teria vivido em primeira pessoa. A sedução provém de um processo de identificação entre o leitor e o eu textual que se dirige ao leitor desconhecido/ignoto. A viagem constitui, nesse sentido, uma ocasião de leitores e viajantes refletirem sobre suas identidades, num jogo de cumplicidade, feito de máscaras e assombrações.

A literatura de viagem, como qualquer outra forma que se fixe no interstício liminar entre ficção e realidade, como, por exemplo, a autobiografia ou o diário, acentua a discussão sobre se tudo o que se apresenta como documento, ficção, *story*, pode efetivamente excluir a “intrusão” do real, e em que grau a *mimesis* participa da ambiguidade da escrita e da arte fotográfica.

Escrever sobre a viagem não se reduz à descrição de explorações, de conquistas e observações relacionadas a certos lugares: Sophie Calle é consciente desse aspecto. Aliás, para ela, o vínculo da escrita textual com a documentação fotográfica permite pensar na experiência da viagem como configuração discursiva que interroga tanto o público como o privado, o sujeito em seu relacionamento com o(s) outro(s).

Se cada viagem é sempre um atravessamento de fronteiras, Sophie Calle propõe que essa fronteira seja ilusoriamente uma passagem para o outro. A fronteira, ou a sombra que ela provoca alegoricamente, é a fronteira de si, é a descoberta melancólica que além ou ao interior da fronteira, da soleira, reencontra-se um eu solitário e desorientado, um eu cujos afetos só podem ser imaginados no espaço ficcional. Ultrapassar fronteiras significa entender e acolher a fronteira como zona especial, lugar de trânsito epistemológico, em que simultaneamente interage e se afirma a diferença.

A produção estética que emerge de contextos fronteiros (sejam eles geopolíticos ou de natureza textual híbrida) torna-se um processo de elaboração simbólica. Repensando o que é fixo ou rígido, a textualidade fronteira é vista como um conjunto de relações múltiplas que perpassam fronteiras de territórios nacionais e de gêneros. O imaginário que se desprende dessa concepção da fronteira se vincula,

portanto, a transformações socioculturais, à construção de novas identidades, à refundação ou reapropriação (ou à anulação) de mitos. Fronteiras e imaginários se unem para uma reconsideração das representações estéticas a favor de uma cultura aberta, em tensão para o reconhecimento de novas práticas que privilegiam os múltiplos cruzamentos transculturais e transtextuais.

O tema da viagem como errância, busca cognoscitiva, impulso ontológico da existência intersecta-se com um nível linguístico-metanarrativo, enfatizado pela alegoria da perseguição que, finalmente, é perseguição do próprio eu, em meio a sombras, delírios, máscaras, angústias, verdades ocultas, revelações perigosas. A viagem torna-se, em *Suite vénitienne*, um *dis-curso* errático, como sugere Blanchot, isto é, um “curso desunido e interrompido que, pela primeira vez, impõe a ideia do fragmento como coerência” (BLANCHOT, 1969, p. 2-3). Ao mesmo tempo, a *suite* de Sophie Calle (no sentido de uma reprodução em série de tentativas estéticas, às vezes não solucionadas) lembra o processo repetitivo de construção estética de artistas plásticos minimalistas como Carl Andre. A arte se move apenas em um território alegórico que não consegue ocultar um segredo e uma verdade negativa: desvendar seu próprio espaço criativo como tecido revelador de obscuridades e mortes.

No atlas traçado por Sophie Calle, Veneza parece ser um lugar não definitivo e não definido segundo os cânones turísticos modelares. Mesmo sendo a única cidade possível para *performatizar* uma perseguição, corresponde, nessa opção, a uma lógica de extraterritorialidade. A Veneza escolhida por Sophie Calle é extraterritorial, porque nela marca-se a subversão de um movimento para dentro, como manifesta este fragmento de Julia Kristeva:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é o rosto oculto da nossa identidade, o espaço que arruína nossa morada, o tempo no qual se fundem o entendimento e a simpatia. Para reconhecê-lo em nós, nos poupamos de ter que detestá-lo em si mesmo. [...] O estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (1994, p. 9).

Veneza, então, deixaria Sophie Calle turista e perseguidora, uma estrangeira a si mesma, como diria Julia Kristeva. Veneza não concilia a identidade, não simpatiza com ela. Renunciando à moda do relato do *Grand Tour*, Sophie Calle põe em discussão o sujeito da errância. O viajante já não quer conhecer os lugares que os catálogos e os guias se encarregam de saturar como espécie de conhecimento. Já não é o *exótico*, o

ignoto, o novo, que representa o estímulo para a aventura de viagem, mas, sim, a perspectiva que o narrador segue para penetrar suas próprias fibras, ainda que consciente de que a busca possa mostrar, ao final, só limites humanos, e que o espaço e mesmo a viagem possam resultar em meras demonstrações antropológicas. Se o problema é o outro, o é porque o estranho é o “eu”. As culturas se revelam tão distanciadas que a viagem, nesse caso, para os meandros de uma Veneza fria e com neblina, acaba por gerar frustração e sofrimento. Todo o aparato cultural, a partir da linguagem, ilustra o sentido profundo de “alteridade radical” (KRYNSKI, 2007, p. 193), uma “alteridade fundamentalmente desconhecida” (p. 184). Trata-se de uma “dialética (que) relativiza o familiar, ao mesmo tempo em que questiona o estrangeiro” (p. 184).

Se, como Clifford constata, *O Coração das Trevas* constitui um “paradigma da subjetividade etnográfica” [...], podemos avançar hipoteticamente que a subjetividade etnográfica corresponde do lado do Outro o que se pode chamar de *alteridade etnográfica*. Ela é também uma construção relacional e pressupõe aquele jogo de ficções e de signos que o viajante-observador-escritor empreende necessariamente para estabilizar suas relações com o Outro. Este último é uma *construção*, um produto do viajante-escritor. Se a viagem é um *operador cognitivo*, ela cataliza os processos discursivos para construir a alteridade etnográfica, pano de fundo indispensável sem o qual nenhuma narrativa de viagens e, mais particularmente, nenhum discurso de viagem de nossa modernidade seria possível. (KRYNSKI, 2007, p. 192).

Trata-se uma ressignificação da viagem enquanto é um operador cognitivo que constrói o Outro como *procedimento ficcionalizado*. O relato de viagem, assim, é escolhido para alegorizar e problematizar as fronteiras espaço-temporais que governam as culturas, as existências, as construções das alteridades. A fronteira se transforma, é superada, mas a passagem para a “outra margem” nunca é ingênua. Aliás, não é eliminada a fronteira, mas é relativizada, pois mostrada em uma diluição visível e manipulada. Trata-se de uma fronteira não apenas territorial, mas também de uma fronteira relativa ao sujeito errante. A fronteira entre identidade e alteridade é, no fundo, uma não-resposta. É uma fronteira ilusória. Perseguindo o outro, encontra-se a própria sombra, encontra-se o próprio ser sob espécie de criatura imaginária ou ficcional.

A procura de sombras e a perseguição de pessoas em âmbito estético-fotográfico não é totalmente uma novidade. O palimpsesto da *Suite* de Sophie Calle é um trabalho do videoartista e fotógrafo Vito Acconci que, em *Following Piece* (MoMA, 1969),

explora a presença do corpo no espaço público. A ocupação do corpo é friamente científica aleatória, numa combinação entre público e privado em que o afetivo está totalmente ausente. Acconci mergulha o próprio sujeito na escolha fotográfica do outro, do estrangeiro, como de uma parte de si ainda desconhecida. Sophie Calle mostrará seu trabalho a Vito Acconci, que notará imediatamente a diferença de poéticas e intenções entre os dois:

Enquanto ele usava o próprio corpo como suporte de uma imagem que toma o lugar da palavra, realizando uma ação em vez de escrever um poema, a artista francesa, ao contrário, mobiliza diversos meios para que suas ações se transformem em narrativas dotadas de uma estrutura verbal e visual (FABRIS, 2009, p. 78-79).

Annateresa Fabris adota, justamente, o termo “narrativa” com intento polêmico e questionador: se, por um lado, “o aspecto central do trabalho de Sophie Calle é a diluição proposital das fronteiras entre realidade e ficção”, é também verdade que o texto da fotógrafa francesa se abre a um leque de interrogantes que não permitem a permanência do texto num hibridismo estéril.

Os textos produzidos por ela pertencem à literatura, ou devem ser enquadrados no âmbito de uma investigação sociológica? As experiências vividas são de fato artísticas, ou devem ser vistas como momentos de uma vida marcada por uma sensação de perda e de vazio, que se volta para o outro em busca de um sentido, mesmo que provisório? O ritualismo que permeia suas ações, a obediência a regras precisas, oriundas de um pacto consigo mesma, não deixam dúvidas sobre as intenções da artista. Ela atua numa fresta sutil entre vida e arte, se outorga papéis ou os solicita a outrem, pois necessita de ações para poder produzir narrativas, nas quais os limites entre o factual e o ficcional são bem tênues. (FABRIS, 2009, p. 79).

Sophie Calle opera numa fronteira não apenas ilusória, como dissemos antes, mas ainda mais peculiar: ela insiste no limiar entre vida e arte, entre o dado da realidade (histórica e afetiva) e o mundo das mentiras ficcionais. A atuação da fotógrafa consiste em um diário sentimental que reconstrói a identidade num processo autoficcional. Haverá uma(s) verdade(s) nesse processo de autoficção? Quais são os pontos de referências? Eles, se existem, são fragmentários. Assim como a própria imaginação é fragmentária. Ela não tem como objetivo a revelação de uma verdade, já que a ficção e o imaginário se apresentam como resquícios aproximativos de uma *factualidade* que detectam no mesmo tempo em que estão fotografando, retratando. Essa descontinuidade

participa do caráter paradoxal da ausência de linearidade que se observa como potencial do estético, que critica e põe em crise a absoluta objetividade da representação. Não sabemos o que representar, senão apenas um “efeito” dela, *l'effet du réel*, como dizia Roland Barthes. O interesse de Sophie Calle consiste em narrar uma autobiografia afetiva “traduzindo”, por meio de uma relação perigosa, o que se percebe da realidade, por assim dizer, naturalmente, instintivamente, sem filtros, e o que o ficcional e o discurso fotográfico “recolhem” dessa realidade-dato. Esse “recolher”, sendo um procedimento estético, constitui-se como uma possibilidade maior de percepção, porque supera a rotina do cotidiano, e indica novas modalidades de percepção. Uma “parcialidade obrigatória”, conforme as palavras de Lisa Block de Behar, “ya que el ojo que ve es el mismo ojo que miente y en esa mística paradojal y fragmentaria, espejismo y visión, mención y mentira coinciden” (BLOCK DE BEHAR, 2002, website).

A coincidência entre mentira e menção tem outro nome: simulacro. Não é por acaso que Jean Baudrillard assina um texto pertinente que segue a tradução inglesa de *Suite vénitienne*. Baudrillard reconhece que somente uma bizarra arrogância humana pode permitir que desejemos o outro, queiramos possuí-lo e possuir o desejo dele, numa concatenação de anseios e pulsões. Porém, a arte de fazer com que o outro desapareça precisa de um ritual preciso. Os rastros do outro são a distância que separa o eu do eu mesmo. “Eu existo somente nos rastros do outro, sem que esse outro seja consciente disso” (BAUDRILLARD, 1988, p. 76). De uma certa forma, trata-se de um processo de sedução, e também de auto-sedução: “Se seduz a si mesmo por meio de um ser ausente, como com um espelho de um outro que não é consciente (...) Se seduz a si mesmo ao interior do destino de um outro... *Como se alguém atrás do outro soubesse que ele não está indo pra lugar nenhum*” (p. 76-77).

Em pleno carnaval, em que o disfarce das máscaras preserva o eu e parece reconhecer, sem revelar, o(s) outro(s), Sophie Calle almeja praticar essa experiência, como se ela fosse um novo Orfeu, cuja única tarefa é reconduzir Eurídice de volta do inferno. Só que, desta vez, Eurídice *coincide* com Orfeu. Ela segue alguém que se torna como uma negra sombra. Essa sombra (*shadowing*), que a mantém viva nesse jogo de questionamentos sobre si e o outro, protege o outro, o perseguido, outorgando-lhe uma vida dupla. Trata-se do mítico papel da sombra de que misteriosamente não é possível se separar, pedir um afastamento ou uma autonomia. A sombra acompanha o ser porque o cumpre.

Simultaneamente, aquela que está perseguindo é ela mesma dispensada da responsabilidade de sua própria vida enquanto segue cegamente os passos do outro. Mais uma vez, uma reciprocidade maravilhosa existe no cancelamento de cada existência, no cancelamento da posição tênue de cada sujeito como sujeito. Seguindo o outro, substitui-se o outro, trocam-se vidas, paixões, vontades, transforma-se a si mesmo no lugar do outro. É talvez a única maneira em que o homem pode finalmente realizar-se. Uma maneira irônica, mas em tudo a mais certa.⁵ (BAUDRILLARD, 1988, p. 83).

As ruas estreitas e labirínticas de Veneza são o lugar propício para essa viagem tátil de sombras vagantes, por sua específica tipologia e cartografia. Ítalo Calvino dá um exemplo magnífico desse atlas plural e filosófico nas *Cidades Invisíveis*. E se a sombra decidisse voltar-se para trás e desvendar as paixões cegas da perseguição? Não seria esse olhar de Eurídice para Orfeu a grande prova da existência do Ser? Baudrillard agudamente descreve: “Não se pode dizer ‘Deus existe, eu encontrei-O’, mas antes ‘Deus existe, eu segui-O’. O encontro é sempre verdadeiro demais, excessivo demais, indiscreto”⁶ (BAUDRILLARD, p. 85).

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

Com *Suite vénitienne*, mas também com *Les dormeurs* (1979) e *Les aveugles* (1986), Sophie Calle parece ser a herdeira conceitual do biografema barthesiano. A vida é assim transformada em signo estético, torna-se fecunda em significações e, por meio de uma impossível unidade do sujeito, declara que a totalidade do sujeito é uma ilusão estereotipada e reafirma que a sombra participa do retrato autofotobiográfico. Sophie Calle sabe que, seguindo (e perseguindo) o fantasma de Barthes, a fotografia pode dizer mais do que os retratos pintados, porque ela “permite ter acesso a um infra-saber”,

⁵ Simultaneously, she who follows is herself relieved of responsibility for her own life as she follows blindly in the footsteps of the other. Again, a wonderful reciprocity exists in the cancellation of each existence, in the cancellation of each subject's tenuous position as a subject. Following the other, one replaces him, exchanges lives, passions, wills, transforms oneself in the other's stead. It is perhaps the only way man can finally fulfill himself. An ironic way but all the more certain. (Tradução minha).

⁶ “One shouldn't say, ‘God exists, I met him,’ but rather ‘God exists, I followed him.’ The encounter is always too true, too excessive, indiscreet” (Tradução minha).

favorecendo um “certo fetichismo”. Continua Barthes: “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1984, p. 51).

Na atividade estética de Sophie Calle, o biografema é aquele conjunto pluralizado de corpo, sombra, viagem, máscara, ilusão, rua, câmara fotográfica, sexo, dor, mapa, labirinto, dúvida, que apresenta a existência como uma multiplicidade de significações desconhecidas à artista, ao leitor e ao crítico.

Suite vénitienne reafirma, um pouco pirandellianamente, que somos todos personagens de uma fotografia colossal, em busca de um autor que ilumine as razões de nossos desejos inconfessáveis, que nunca nos abandonam e que precisam ser escritos ou fotografados para se fixarem na eternidade das questões não resolvidas.



(CALLE, Sophie; 1988, foto publicada entre as páginas 28-29)



(CALLE, Sophie; 1988, fotos publicadas entre as páginas 46-47)

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. Please Follow Me. In: CALLE, Sophie. *Suite vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988, p. 75-87.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BLOCK DE BEHAR, Lisa. “A 100 años del nacimiento de Felisberto Hernández. Recuerdos de cine y variaciones sobre notas al pie”. In: *Querencia. Revista en línea de*

psicoanálisis, n.5, dic. 2002. Disponível em: http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro5/lisa_block.htm Acesso em 11 jun. 2015.

CALLE, Sophie. *Suite vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988. (Versão original: *Suite vénitienne*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1983).

_____. *Sophie Calle: m'as-tu vue?* Munique; Berlim; Londres; Nova Iorque: Prestel, 2003.

FABRIS, Annateresa. Sophie Calle: entre imagens e palavras. In: *Revista ARS*, Ano 7 No 14, 2009, p. 68-85.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de viagem e senso da alteridade. In: _____ *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 181-202.

Data de submissão: 23/04/2015

Data de aprovação: 21/05/2015