



## Sophie Calle: entre imagens e palavras\*

Annateresa Fabris

palavras-chave:  
fotografia;  
performance;  
literatura;  
artes visuais;  
narrativa

A relação de Sophie Calle com dois textos ficcionais, de autoria de Hervé Guibert e Paul Auster, permite discutir um ponto central de sua poética: a atuação como *performer*, colocada por alguns críticos sob o signo do situacionismo. Como suas *performances* envolvem uma narrativa, foram analisados seus aspectos fotográficos e verbais, tendo como epicentro *Suíte veneziana* (1980). Qual o papel da fotografia nas narrativas de Calle, nas quais ela é personagem de si mesma? A fotografia é vestígio de acontecimentos reais e seu aspecto documental corrobora a neutralidade dos relatos escritos. É, ao mesmo tempo, fruto de um gesto performático, o qual, ao designar determinados fatos, converte a realidade em imagem.

keywords:  
photography;  
performance;  
literature;  
visual arts;  
narrative

Sophie Calle's relation to two fictional texts, by Hervé Guibert and Paul Auster, allows us to discuss a central issue in her poetics: the acting as a performer, set by some critics under the sign of Situationism. As her performances comprise a narrative, both their verbal and photographic aspects were analyzed, taking as an epicenter the *Venetian suite* (1980). What role does photography play in Calle's narratives, in which she is a character of herself? Photography is a trace of real happenings and its documental aspect supports the neutrality of written reports. It is, at the same time, the result of a performative gesture, which, while designating certain facts, converts reality into image.

\*Este artigo, que foi a conferência de abertura do “II Colóquio de Psicologia da Arte” (Instituto de Psicologia da USP, junho de 2007), fez parte de uma pesquisa sobre as relações entre fotografia e arte contemporânea, realizada com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

1. GUIBERT, Hervé.  
*À l'ami qui ne m'a pas  
sauvé la vie*. Paris:  
Gallimard, 1999,  
p. 127-132.

2. AUSTER, Paul.  
*Léviathan*. Paris: Le Livre  
de Poche, 2004, p. 84-86.

Anna é uma fotógrafa, com quem o narrador de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* [Ao amigo que não salvou minha vida, 1990], de Hervé Guibert, tivera um entreviro. Encarregado de escrever um artigo sobre ela, entrevistara-a, tendo recebido na ocasião uma fotografia feita pelo pai quando tinha sete anos, que deveria servir de ilustração. Apesar dos cuidados tomados, a fotografia desaparecera na redação do jornal, provocando a ira de Anna, que tinha um grande carinho pela imagem. Além de reclamá-la “de maneira bem desagradável”, chegara a ameaçar o entrevistador. Fora até sua casa, mas ele lhe fechara a porta na cara, “por suas indiscrições notórias”. Um mês depois, a fotografia fora devolvida pela pessoa que se apropriara dela na redação. É isso que o narrador refere a Anna quando se encontram, por acaso, no saguão do Hotel Imperial de Tóquio, no inverno de 1984. Apesar de ser esnobada, a “rabugenta” se une ao grupo do narrador e os dois acabam vivendo uma aventura conjunta: ficam trancados num templo budista de Asakusa. Depois dessa aventura, tornam-se amigos e visitam o Templo do Musgo em Kioto, no qual ambos fazem um pedido: enquanto o escritor solicita a própria sobrevivência e a do companheiro, Anna escreve em seu papel “A rua, o perigo, a aventura”, mas risca em seguida o segundo termo, sem que Guibert saiba por qual foi substituído<sup>1</sup>.

Maria Turner é uma moça de 27, 28 anos, com quem o narrador de *Leviatã* (1992) tivera uma “aliança sexual”, que, iniciada em 1979, durara dois anos. Seu rosto, ossudo e anguloso, é emoldurado por uma curta cabeleira loira e avivado por olhos de cor cinza de grande intensidade. Embora não possa ser considerada bonita, é dona de uma graça discreta, sensual, à qual não faltam laivos eróticos. A princípio, o narrador assusta-se com seu comportamento, que considera um tanto perverso; com o passar do tempo, percebe que ela é apenas

uma excêntrica, um ser pouco ortodoxo, que vive a própria vida em função de um conjunto de ritos bizarros e pessoais. Para ela, cada experiência era sistematizada, representava uma aventura em si, criadora dos próprios riscos e dos próprios limites, e cada um de seus empreendimentos entrava numa categoria diferente, distinta de todas as outras.

Existe uma explicação para o “universo compulsivo” engendrado por ela: Maria é uma artista cuja atividade nasce menos de um desejo de criação do que da

necessidade de ceder às próprias obsessões, de viver a própria vida exatamente como ela a entendia. Viver parecia-lhe sempre primordial, e um grande número de empreendimentos aos quais dedicava a maior parte do próprio tempo se destinava só a ela, não sendo nunca mostrados a ninguém.<sup>2</sup>

Algumas de suas miniexperiências relacionavam-se com o tema da classificação e do hábito, podendo ter uma curta duração ou estender-se no tempo. Desde os catorze anos, Maria guardava todos os presentes de aniversário ainda fechados e classificados de acordo com o ano de entrada na prateleira que os abrigava. Adulta, organizava todos os anos um jantar de aniversário, no qual o número de convidados correspondia à própria idade. Por vezes, impunha a si mesma um “regime cromático”, comendo, durante um dia, alimentos de uma única cor. Laranja na segunda-feira, vermelho na terça-feira, branco na quarta-feira, verde na quinta-feira, e assim por diante, até alcançar o domingo. Em outras ocasiões, observava divisões análogas, baseadas em letras do alfabeto. Vivia dias inteiros sob o signo do “b”, do “c” ou do “w”. Outra experiência consistia em aprimorar o modo de vestir do sr. L., um desconhecido encontrado numa reunião. Por considerá-lo um homem bonito, mas malvestido, Maria lhe enviava presentes anônimos por ocasião do Natal – uma gravata, uma blusa de malha, uma camisa elegante –, observando com prazer as transformações em sua aparência<sup>3</sup>.

3. Ibidem, p. 86-87.

Filha única de pais divorciados, tenta estudar Belas-Artes em Nova Iorque, mas desiste após um trimestre. Depois de adquirir um carro utilitário, tem início o primeiro de seus “planos loucos, produzidos por um impulso irresistível”: viver quinze dias em cada estado do país, sustentando-se com trabalhos temporários. Esse “ato sem nenhum significado, totalmente arbitrário”, no qual Maria se engaja durante dois anos, coloca-a em contato com a fotografia. Tendo ganhado uma câmara de um companheiro de viagem, começa a fotografar, descobrindo algo que lhe dava prazer. É instada a continuar nesse caminho pelo pai, que lhe propõe um trato: cobriria suas despesas até que ela se tornasse independente, desde que não desistisse da fotografia. Terminada a viagem, instala-se em Nova Iorque, onde se sente solitária e desorientada. “Sem motivação consciente”, começa a seguir desconhecidos na rua. Esse hábito, que determinava o transcorrer do próprio dia, torna-se um método para encontrar novas ideias e para superar o vazio provocado por uma cidade ameaçadora e desconhecida. Após certo tempo, resolve fotografar as pessoas que seguia. À noite, deita no papel as impressões e os acontecimentos do dia, servindo-se dos itinerários dos desconhecidos para tentar representar sua existência e compor breves biografias imaginárias<sup>4</sup>.

4. Ibidem, p. 87-89.

O “mesmo espírito de investigação” e o “mesmo gosto apaixonado pelo risco” estão na base de outros trabalhos. Interessada na “dramaturgia do olho que olha enquanto é olhado”, encarrega um detetive particular de segui-la pela cidade. A atenção meticulosa dedicada ao detalhe, a confiança nas estruturas arbitrárias, uma paciência que tange o insuportável – as qualidades dos trabalhos de Maria – encontram-se na tarefa do detetive. Fotografa sua cliente, faz anotações a respeito de todos os seus movimentos,

sem desprezar nada. Desse modo, ações microscópicas ganham um novo significado e os gestos rotineiros recebem uma carga de “rara emoção”. Quando lê o exaustivo relatório final, Maria tem uma sensação de estranhamento: parece-lhe ter se transformado numa “criatura imaginária”. A seguir, consegue um emprego de arrumadeira num grande hotel do centro. Seu objetivo: reunir informações sobre os clientes a partir dos objetos encontrados nos quartos. Fotografa; inventa vidas a partir dos índices à sua disposição. Realiza uma “arqueologia do presente”, ao tentar reconstituir a essência de algo a partir de fragmentos brutos. Um homem que tentara se insinuar e que ela encontrara por acaso, pela segunda vez, no mesmo dia, é objeto de outra experiência. Tendo ouvido que estava de partida para Nova Orleans, resolve segui-lo, munida de sua câmara. Compra uma peruca preta e vai de hotel em hotel até descobrir o paradeiro do homem. Segue-o como uma sombra, tirando centenas de fotografias, anotando todos os seus passos e redigindo um diário. Volta a Nova Iorque antes dele para poder surpreendê-lo uma última vez. Sai dessa experiência com a impressão de

ter abandonado a própria vida por uma espécie de nada, como se tivesse fotografado algo que não existia. Em vez de ser um instrumento que registra presenças, seu aparelho tinha se transformado num meio para fazer desaparecer o universo, numa técnica que permitia encontrar o invisível.<sup>5</sup>

5. Ibidem, p. 89-91.

Desejosa de anular o processo desencadeado por ela mesma, resolve trabalhar como dançarina num bar-discoteca *topless* do Times Square. Dessa decisão nasce um trabalho intitulado *A senhora nua*. Pede a uma amiga para fotografá-la durante suas apresentações para ver a própria transformação deliberada em objeto, em “imagem anônima do desejo”. Uma manhã, ao sair para comprar filmes, percebe um pequeno caderno de endereços no chão e o recolhe. Era um objeto “cansado”, com duas centenas de nomes, endereços e números de telefone. A princípio, pensa em devolvê-lo ao proprietário, mas, como não encontra nenhuma indicação, coloca-o na bolsa. À noite, ao folhear o caderno, imagina estar destinada a amar seu proprietário. Tem certeza de que se trata de um homem por vários indícios: tipo de escrita, predominância de nomes masculinos, descuido com que o caderno foi tratado. Após ter imaginado a aparência do desconhecido – bonito, inteligente, caloroso –, percebe tratar-se de uma fantasia, mas é tarde demais. O caderno transformara-se num “objeto mágico, reservatório de paixões obscuras e de desejos não formulados”. Imagina entrar em contato com todas as pessoas listadas nele: descobrindo quem elas eram, começaria a saber algo a respeito do desconhecido. A fantasia corre solta. Mesmo se não viesse a descobrir nada sobre o homem, as pessoas contatadas poderiam contar-lhe histórias, confiar-lhe segredos íntimos. Faria milhares

de fotografias, teria que transcrever centenas de declarações, haveria um universo a ser explorado. O projeto toma, no entanto, outro caminho, quando percebe que havia uma exceção na regra geral do caderno: era uma anotação relativa a um nome (Lilli), quando as demais entradas se davam pelo sobrenome. Resolve inteirar-se dos hábitos da mulher antes de procurá-la, mas tem uma surpresa. Ao investigar o saguão do prédio no qual esta morava, é reconhecida por ela. Lilli era Lillian Stern, uma amiga de Massachusetts, que não via há cinco anos. Passam o dia juntas, conversam longamente, Maria faz inúmeras fotografias da amiga, vestida e nua, mas não consegue desvendar o segredo do caderno. Lilli era uma prostituta: seu nome poderia estar no caderno por ter sido repassado por um cliente satisfeito. De comum acordo, Maria e Lilli resolvem trocar de papel. Ao levar adiante a tarefa da amiga, Lilli conhece seu futuro marido, demonstrando que a história oculta do caderno não se referia a quem o encontrara. Quanto a Maria, ela atende um cliente de Lilli. Para que a aventura tenha um sentido, resolve fotografá-lo à revelia, oculta no banheiro. Num certo momento, o homem entra na peça e, temendo que as fotos fossem um meio para chantageá-lo, quebra a câmara e agride violentamente a jovem<sup>6</sup>.

6. Ibidem, p. 91-107.

Os poucos episódios de Anna e as longas digressões de Paul Auster a respeito de Maria Turner têm um ponto em comum: as duas personagens inspiram-se em algumas ações realizadas pela artista francesa Sophie Calle. No caso de Guibert, parece ser excessivo falar em personagem, uma vez que os episódios reportados em seu livro correspondem a acontecimentos reais. O escritor entrevistara de fato a artista para escrever um artigo, que será publicado por *Le Monde* nas edições de 9 (“As tribulações de Sophie na infância”) e 16 de agosto (“Esplendores e misérias de uma espiã fotógrafa”) de 1984. O extravio da fotografia corresponde a um fato real, bem como o episódio do templo de Asakusa. Se fosse conhecedor do trabalho da artista, o leitor de *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* teria condições de reconhecer Sophie em Anna, uma vez que Guibert se refere a uma de suas ações. A viagem no trem transiberiano, durante a qual a “aventureira” se empanturra do caviar e da vodca de um funcionário do Partido Comunista de Vladivostok<sup>7</sup>, corresponde a *Anatoli*, realizado em 1984. Anatoli Voroli Fiodoróvitch, presidente do *kolkhoz* de Vladivostok, é companheiro de viagem da artista, de Moscou até o ponto terminal da ferrovia transiberiana, em fins de outubro de 1984. Apesar de um não falar a língua do outro, estabelece-se um entendimento entre os dois, que resulta na divisão de tarefas e na proteção que o homem dá à moça, encarregando-se de suas refeições – feitas de ovos e batatas cozidos, almôndegas, tomates, linguiças, pão, tangerinas, chocolate e vodca – e das rápidas visitas feitas nas cidades em

7. GUIBERT, Hervé, op. cit., p. 127. A cronologia estabelecida por Guibert no livro é inexata: transcorrem vários meses entre a entrevista e o encontro no Japão, e não apenas um mês.

que o trem parava. Outro episódio de *Dor intensa*, obra iniciada em 1984 e só terminada em 2003, da qual Calle extraiu *Anatoli*, faz-se presente no relato de Guibert. Durante a visita ao templo de Asakusa, o escritor e a artista têm oportunidade de testemunhar um ritual: fiéis retiram das gavetas de um balcão uma premonição ilegível que levam a um dos dois bonzos que ladeavam o altar de Buda. Se a premonição era favorável, a papeleta era jogada num vidro aos pés de Buda; se desfavorável, era abandonada às intempéries, atada a uma árvore ou a uma lata de lixo. A imagem dos papéis brancos pendendo das árvores atrai a atenção da artista, que os fotografa e os registra na entrada “38 dias para a infelicidade”. Há outro episódio japonês que Guibert não relata, mas que foi captado pelas lentes de Calle, que fotografa a banheira de madeira na qual o escritor se banhara depois dela, provocando sua ira por ter sido apanhado nu<sup>8</sup>.

Maria Turner, ao contrário, é uma personagem construída tanto com traços verídicos quanto com traços ficcionais, situando-se a meio caminho dos dois tipos propostos por Antonio Candido: “ente reproduzido” e “ente inventado”<sup>9</sup>. Das dez situações descritas por Auster, oito correspondem a trabalhos precisos:

– *Ritual de aniversário* (1980-1993);

– *O guarda-roupa* (1985-1993);

– *Perseguições em Paris* (1978-1979), que consiste no seguimento de pessoas desconhecidas pelas ruas da cidade, sem nenhum motivo, acompanhado de fotografias e de um diário no qual são registradas suas ações<sup>10</sup>;

– *No encalço* (1981), inspirado na ação anterior, apresentada de maneira invertida, posto que a protagonista é a própria Sophie, e o detetive que a segue, a pedido da mãe, não sabe que a jovem tem consciência de sua presença. Motivada pelo desejo de ter uma “evidência fotográfica da própria existência”<sup>11</sup>, a ação consta de fotografias e dos relatos paralelos da artista e do detetive;

– *O hotel* (1981), que corresponde a uma ação realizada entre 16 de fevereiro e 6 de março de 1981 num grande hotel de Veneza. O trabalho de arrumadeira permite-lhe examinar os pertences dos hóspedes de doze quartos e observar suas vidas a partir de um conjunto de detalhes;

– *Suíte veneziana* (1980)<sup>12</sup>, ampliação de *Perseguições em Paris*. Apresentada a um desconhecido que seguira pela manhã, a artista ouve que ele iria a Veneza e resolve segui-lo. Em 11 de fevereiro de 1980, tem início uma aventura que se conclui treze dias mais tarde e que engaja Sophie nas mais diferentes atividades, num clima de narrativa de suspense, no qual se insinuam, por vezes, dúvidas sobre o significado da ação, provocadas pela percepção da existência de uma decalagem entre os próprios pensamentos e os do homem seguido, cujos sentimentos não faziam parte da história vivida

8. Ibidem, p. 129; BOIS, Yve-Alain. The paper tigrress. In: **Sophie Calle: m'as-tu vue?**. Munique; Berlim; Londres; Nova Iorque: Prestel, 2003, p. 32-33.

9. CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 66.

10. Ao estabelecer relações entre Sophie e Maria, a artista não faz referência a essa ação, que não foi incluída entre suas obras. Trata-se de um diário, acompanhado de registros fotográficos, no qual são relatados, entre outros episódios, os seguimentos de desconhecidos. Trechos do diário estão reproduzidos no catálogo da exposição “M'as-tu vue?” (2003). Cf. CALLE, Sophie. *La règle du jeu*. In: **Les panopties**. Arles: Actes Sud, 1998. Não paginado.

11. CALLE, Sophie. The shadow. In: **Sophie Calle: m'as-tu vue?**, op. cit., p. 101.

12. **Suíte veneziana** é o primeiro projeto de Sophie Calle. O trabalho foi realizado, na verdade, em 1979, mas traz a data de 1980 por motivos legais. Temendo que o homem seguido pudesse queixar-se na justiça, quando da publicação do relato da experiência em 1983, um advogado aconselha a artista a modificar o ano do acontecimento, mesmo mantendo o restante da cronologia. Cf. MACEL, Christine. Biographical interview with Sophie Calle. In: **Sophie Calle: m'as-tu vue?**, op. cit., p. 78.

13. CALLE, Sophie. **Suíte vénitienne**. Paris: Éditions de l'Étoile, 1983, p. 30, 57.

14. Idem. **Le carnet d'adresses**. Arles: Actes Sud, 1998, p. 18. Quando a ação é publicada em 1998, dela não consta o **corpus** do relato. O texto é composto de uma descrição do conteúdo da caderneta, de um retrato do desconhecido feito a partir de extratos do folhetim de **Libération**, de um breve devaneio da artista a respeito de um possível romance, da reação irada do homem e de um trecho do contrato com a editora de Arles relativo às restrições do conteúdo do relato.

15. Idem. The chromatic diet. In: **Sophie Calle: m'as-tu vue?**, op. cit., p. 288.

por ela. Descoberta por ele após alguns dias de seguimento, sente ter vivido uma “história banal”<sup>13</sup>, na qual não descobrira nada a respeito da “presa”, mas não desiste da tentativa de saber algo, chegando a pensar em alugar o quarto que ele ocupara na pensão;

– *O striptease* (1979), narrativa fotográfica de sua atividade de *stripper* num local de Pigalle, que deixa de ser levada adiante após a agressão de uma colega;

– *A caderneta de endereços* (1983), cujo início é determinado pelo encontro casual com o objeto que dá título à ação. A artista devolve a caderneta ao proprietário depois de fotocopiá-la, o que lhe permite entrar em contato com diversas pessoas nela listadas e traçar um perfil do homem que a perdera. Esse retrato construído por intermédio de outros é publicado no jornal *Libération* entre 2 de agosto e 4 de setembro de 1983, sob o título de “O homem da caderneta”. O desconhecido sente-se incomodado com a iniciativa, que considera “uma intromissão em sua vida particular”<sup>14</sup>, e publica uma resposta no jornal, acompanhada de uma fotografia da artista nua, conseguida com seus mesmos métodos.

Em 1997 e 1998, Sophie Calle resolve realizar as duas ações que Auster lhe atribuíra em *Leviatã*. Entre 8 e 14 de dezembro de 1997, executa o regime cromático inventado pelo autor, complementando, por vezes, o cardápio, trocando ingredientes, propondo cores para os dias de sexta-feira e sábado, para os quais não havia prescrições, e convidando seis pessoas a degustarem as seis combinações diárias no domingo. Acreditando que os romances não são necessariamente tão agradáveis quando vividos ao pé da letra, decide não comer naquele dia<sup>15</sup>. Alguns meses depois, encena a segunda ação, *Dias sob o signo de B, C & W*. O dia 10 de março de 1998 é dedicado à letra B, numa paródia da defesa da causa dos animais por Brigitte Bardot. O dia 16 de fevereiro, consagrado à letra C, é uma lembrança da aquisição de um túmulo por ela e pelo pai, tendo como mote o cemitério. Em 14 de março, um dicionário de bolso Francês-Inglês é o ponto de partida para um *weekend* na Valônia (Wallonie no original), feito num *wagon-lit* e envolvendo a presença de nomes como Richard Wagner, William Wegman e Walt Whitman.

Antes de concretizar os rituais inventados por Auster, Sophie Calle havia pensado numa inversão de papéis: o escritor tornar-se-ia autor de suas ações. Auster, no entanto, não concorda com a ideia de criar uma personagem ficcional com a qual a artista deveria parecer-se pelo período de um ano. Em contrapartida, oferece-lhe um roteiro de ações possíveis, intitulado “Instruções pessoais para Sophie Calle a fim de melhorar a vida em Nova Iorque (a seu pedido)”. São quatro as ações propostas: sorrir em todas as circunstâncias, tomando o cuidado de não dirigir-se a homens



e contabilizando as respostas positivas; falar com desconhecidos, tendo como pretexto comentários sobre as condições meteorológicas; oferecer sanduíches (ou vales-refeição do McDonald's) e cigarros a mendigos e sem-teto; adotar um lugar e transformá-lo numa extensão da própria personalidade. As instruções para a última tarefa são bem precisas: a artista deveria ir ao local todos os dias no mesmo horário e lá permanecer durante uma hora, anotando tudo o que se produzia ao seu redor. Deveria tomar apontamentos e fazer fotografias para verificar se era possível aprender algo sobre as pessoas, o lugar ou si mesma<sup>16</sup>.

16. AUSTER, Paul. Gotham handbook – Manuel d’instruction à l’usage personnel de S. C. concernant la façon d’embellir la vie à New York (à sa demande). In: CALLE, Sophie; AUSTER, Paul. **Gotham handbook**: New York, mode d’emploi. Arles: Actes Sud, 1998, p. 15.

17. CALLE, Sophie. Souriez! In: CALLE; AUSTER, op. cit., p. 17.

Datadas de 5 de março de 1994, as instruções são efetivadas pela artista entre 20 e 27 de setembro. Embora perplexa com as ações propostas, que evocam, a seu ver, algumas etapas do programa de reabilitação dos Alcoólicos Anônimos ou a condenação a penas que envolvem serviços de utilidade pública, Sophie Calle sente não só ter o dever de obedecer, como expressa a esperança de que da execução das tarefas resulte a criação da personagem solicitada a Auster<sup>17</sup>. Acreditando que este se esquecera de incluir em suas instruções a contagem do número de sorrisos recebidos, acrescenta-a a seu roteiro. O relato da experiência consta de duas partes: permanência na cabine telefônica escolhida na noite de 20 de setembro, sujeita a uma faxina e enfeitada para que o local se tornasse confortável; caminhada pelo centro de Nova Iorque para a distribuição de sorrisos, sanduíches e cigarros e para a abordagem de desconhecidos.

O primeiro dia na cabine é pontuado por pequenos contratemplos. O aparelho da cabine situada ao lado da escolhida por ela não funciona, obrigando um homem a apossar-se do outro telefone, mesmo sem sair do lugar; a percepção das conversas é parcial, restringindo-se à fala dos interlocutores próximos; alguns transeuntes manifestam sua opinião sobre o aspecto inusitado do local, que atribuem a um ato de vandalismo ou ao gesto de um sem-teto. Insatisfeita com a captação parcial das conversas, a artista acaba por instalar um pequeno gravador oculto na cabine, mesmo sabendo que corria o risco de ser condenada a dois anos de prisão por escuta num telefone público.

Nas anotações correspondentes aos dias seguintes, transcreve trechos de conversas e dá conta das transformações ocorridas na cabine, em virtude do uso que os transeuntes iam fazendo dos objetos e das guloseimas colocados à mostra, e das reações das pessoas que veem, no espaço transformado, o resultado de um gesto de vandalismo, uma capela mortuária ou um *vernissage*. No terceiro dia da experiência (23 de setembro), acrescenta uma folha para comentários, recebendo sugestões de novos objetos a serem colocados à disposição, reprimendas e elogios. A reação oficial não tarda; no sexto dia da experiência, é interpelada por uma senhora

a respeito da licença para efetuar transformações numa propriedade da companhia telefônica. Esta age prontamente. No dia seguinte, todas as “melhorias” estão numa lata de lixo. Tendo sido informada de que estava sendo procurada por funcionários da AT&T, Sophie Calle decide pôr fim ao trabalho, não sem antes colocar um cartaz, no qual informava à “clientela” o vandalismo praticado pela companhia telefônica.

As outras tarefas colocam-na em contato com os mais diversos tipos humanos, mas o relato é feito em tom neutro, mesmo quando ocorrem recusas violentas. Na noite de 27 de setembro, a artista encontra-se com Auster para comunicar-lhe o término de *Gotham handbook*, nome que dera ao conjunto de ações proposto por ele. A experiência, no entanto, parece ainda impregná-la, tanto que o escritor é obrigado a pedir-lhe que pare de sorrir... O que demonstra esta última injunção de Auster? Que Sophie Calle é uma “aluna” aplicada e obediente? Há alguns aspectos no relato que abrem brechas nessa ideia. Embora declare considerar-se incapaz de “resistir a uma ordem”<sup>18</sup>, a fantasia a respeito de um possível castigo pelas escutas telefônicas deixa entrever que nem todas as tarefas imaginadas por Auster lhe agradam. Confrontada com uma dupla escolha – sorrir, distribuir comida e falar com desconhecidos ou ir para a cadeia –, afirma preferir a segunda alternativa. Por outro lado, não realiza integralmente o roteiro previsto; no domingo, delega suas tarefas a outra pessoa, incumbida inclusive de anotar suas observações num relatório.

Se Maria Turner é uma personagem que possui alguns traços de Sophie Calle, mas que acaba, no final, por obedecer a uma lógica interna ao romance a ponto de desempenhar um papel decisivo no desenlace da narrativa, pode-se dizer que a artista se converte em personagem ao executar as ações propostas por Auster? Não, se for lembrado que suas ações necessitam sempre da presença do outro, que seguem um roteiro predeterminado, mas de êxito incerto, que trazem em si a discussão da ideia de autoria e que não prescindem de um viés autobiográfico peculiar.

A Maria Turner de Auster, ao mesmo tempo em que transforma a artista numa personagem de ficção, torna-a autora potencial das obras imaginadas em *Leviatã*. Ao incorporar a ficção do escritor norte-americano em sua própria realidade, Sophie Calle não deixa de reinventá-la, de adaptá-la a suas peculiaridades, tornando-se, pela via ficcional, um autor programado por outro autor<sup>19</sup>. Há, porém, algo estranho no intercâmbio que se estabelece entre Maria e Sophie. Como lembra Yve-Alain Bois, os trabalhos inventados por Auster são de execução simples, não implicando perigo ou desassossego, como nas ações típicas da artista. O caráter falso das situações imaginadas é posto a nu por duas estratégias: o regime cromático não foi seguido até o fim e as ações foram registradas em fotografias bem nítidas, em contraste com a “maneira” Calle<sup>20</sup>.

18. Ibidem, p. 30.

19. MACEL, Christine. The author issue in the work of Sophie Calle. Unfinished. In: **Sophie Calle: m'as-tu vue?**, op. cit., p. 26.

20. BOIS, op. cit., p. 35-36. Como já foi visto, o regime cromático sofre várias adaptações, não respondendo precisamente à escrita de Auster.

A importância do roteiro nas ações de Sophie Calle ganha reforço no encontro com Auster, sobretudo se for levado em conta o fato de que a gênese de Maria Turner foi cinematográfica. O escritor fora incumbido pelo diretor Michael Radford de escrever um roteiro inspirado na vida da artista. A falta de fundos fez abortar o projeto, levando Auster a lançar mão do material pesquisado na redação de *Leviatã*<sup>21</sup>. E roteiro são, sem dúvida, as instruções de 1994, que permitem detectar um aspecto fundamental da práxis de Sophie Calle: sua atuação como *performer*. Analisando o roteiro proposto por Auster e sua efetivação pela artista, surge a imagem do ator da *commedia dell'arte*, o qual improvisava a partir de um *canovaccio*, ou seja, de um conjunto de ações sumariamente descritas. Ao colocar em prática o roteiro do escritor, Sophie Calle nada mais faz do que confirmar sua concepção da vida como uma *performance* contínua, como a criação de situações arbitrárias que assumem a forma de rituais. Esse aspecto de sua atuação não deixa de ser percebido por um dos transeuntes, ao registrar a impressão provocada pela transformação da cabine telefônica:

É necessário ser artista para ter uma ideia semelhante. Essa necessidade constante de melhorar as coisas e, ao mesmo tempo, de criar beleza e conforto, e a necessidade de conferir um sentido, dimensões às coisas simples da vida.<sup>22</sup>

O registro do transeunte anônimo de Nova Iorque encontra eco numa observação de Cécile Camart, que coloca o aspecto performático da obra de Calle sob o signo de uma arte da “situação”. A artista estaria próxima da proposta de Guy Debord da “construção consciente de ambientes momentâneos de vida” e de sua transformação “numa qualidade superior de vida”, no momento em que interage com o mundo exterior de acordo com um processo e com regras estabelecidas<sup>23</sup>. A proximidade de Sophie Calle do desvio psicogeográfico do situacionismo é também sugerida por Christine Macel, quando a interpela a respeito de suas relações com a *performance*. A resposta é bem significativa, na medida em que a artista se identifica com a cena inicial da *performance*, mas, ao mesmo tempo, se distancia dela, ao lembrar seu encontro com Vito Acconci, a quem fora mostrar as fotografias de *Suíte veneziana*, por ter sabido que ele também seguia pessoas. Acconci, o qual realizara em 1969 *A arte de seguir*, que consistia em colocar-se no encalço de pessoas escolhidas ao acaso e interromper a perseguição quando elas entravam em algum lugar, tranquiliza-a afirmando que seu trabalho não envolvia afetos e sentimentos<sup>24</sup>.

Se o artista norte-americano dá a ver um aspecto nuclear do trabalho de Sophie Calle, que não podia ser reportado à sua proposta, há outra diferença fundamental entre as duas poéticas. Enquanto ele usava o próprio corpo como suporte de uma imagem que toma o lugar da

21. MACEL, Christine. Biographical interview with Sophie Calle, op. cit., p. 82.

22. Idem. The author issue in the work of Sophie Calle. Unfinished, op. cit., p. 23; CALLE, Sophie. Souriez!, op. cit., p. 71.

23. CAMART, Cécile. Sophie Calle, alias Sophie Calle. Artpress, Paris, (n. especial), abr. 2002, p. 32.

24. MACEL, Christine. Biographical interview with Sophie Calle, op. cit., p. 79. Também David Company estabelece um paralelo entre certas ações

de Sophie Calle e o situacionismo. **Suíte veneziana** é colocada por ele no âmbito de uma prática corrente na contracultura francesa, tanto surrealista, quanto situacionista, caracterizada por “um aproveitamento revolucionário do acaso como forma de ruptura com hábitos urbanos diários”. Cf. CAMPANY, David. Preface. In: CAMPANY, David (Org.). **Art and photography**. Londres: Phaidon Press, 2005, p. 30.

25. GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 146.

26. Estou aplicando a Sophie Calle a reflexão de David Green e Joanna Lowry sobre a indicialidade fotográfica. Cf. GREEN, David; LOWRY, Joanna. De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica. In: GREEN, David (Org.). **Qué ha sido de la fotografía?** Barcelona: Gustavo Gili, 2007. p. 50-62.

palavra, realizando uma ação em vez de escrever um poema<sup>25</sup>, a artista francesa, ao contrário, mobiliza diversos meios para que suas ações se transformem em narrativas dotadas de uma estrutura verbal e visual.

O termo narrativa é usado num sentido preciso – como sinônimo de exposição de uma série de acontecimentos reais ou imaginários –, uma vez que o aspecto central do trabalho de Sophie Calle é a diluição proposital das fronteiras entre realidade e ficção. 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.

Numa primeira abordagem, suas 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 ou feitas no calor da hora. Em *Suíte veneziana* há imagens de pessoas fotografadas de costas, mesmo quando não necessário, como demonstram os casos do menino munido de punhal que persegue os pombos da praça São Marcos e do anônimo transeunte passeando pelo mesmo local.

Em certos momentos de *Suíte veneziana*, a estética amadora, feita de enquadramentos descuidados, de cortes abruptos, de tomadas nem sempre nítidas, pode ser justificada pelas condições desfavoráveis da empreitada e pela tentativa de aderir ao ponto de vista do homem perseguido. Se, às vezes, Sophie Calle fotografa como uma amadora para dar a ver, por substituição, o resultado do ato fotográfico de sua “presa”, há, contudo, um motivo subjacente a essa atitude, que responde a uma visão específica da fotografia. Ao optar pelo modelo da fotografia documental, a artista trata a imagem como um signo indicial de maneira complexa. De um lado, as fotografias são vestígios de acontecimentos reais; de outro, elas são fruto de um gesto performático que, ao designar determinados fatos, acaba por converter a realidade em imagem. Nesse jogo, Sophie Calle atesta sua presença no campo sensorial e fixa uma visão própria, pessoal da imagem<sup>26</sup>,

na qual o faz-de-conta é um elemento essencial. A ideia de *performance* se afirma mais uma vez, demonstrando que o que interessa à artista é o ato de fazer em si, ato que se concretiza em ações físicas, convertidas rapidamente em narrativas verbais e visuais. No interior desse processo, a neutralidade das fotografias não pode ser dissociada do tom neutro dos relatos, aos quais deverão fornecer um reforço graças às provas testemunhais coletadas.

Mas, qual é a natureza desse testemunho? Os estudiosos que têm analisado o trabalho de Sophie Calle são unânimes em afirmar que ele se inscreve num gênero peculiar, no cruzamento entre uma narrativa factual e uma ficção de si. Para André Rouillé, a artista opera um desvio do realismo por intermédio da ficção. A conjunção de relato objetivo, engajamento pessoal e fotografias documentais visa fornecer (falsas) garantias de autenticidade, necessárias à configuração de um texto ficcional<sup>27</sup>. Cécile Camart propõe inserir a proposta de Sophie Calle no âmbito da “autoficção”, gênero híbrido surgido na década de 1970, cuja principal característica é a manutenção de uma identidade onomástica entre o autor, o narrador e a personagem, com o alerta de que se trata de um relato ficcional. Confrontado com um processo de ficcionalidade do eu, o leitor/espectador da artista é levado a não confiar na fabulação proposta, a operar uma dissociação entre Sophie Calle, autor e pessoa real, e *Sophie Calle*, figura literária e narrador. Existe um traço de união entre as duas figuras: a presença de *Sophie Calle*, protagonista de situações<sup>28</sup>. Christine Macel, por sua vez, dissocia o trabalho da artista da autoficção, por ver nele um cruzamento inovador de narrativas factuais e implicações ficcionais, nas quais se infiltra com frequência uma dimensão autobiográfica. O que é de fato importante na proposta de Sophie Calle é a execução de ações para que a história possa vir à luz. Desde as primeiras obras, ela lança mão da ficção para estabelecer uma aposta com o real, para transfigurá-lo graças à realização de determinadas ações<sup>29</sup>.

A presença de duas dimensões narrativas nas ações da artista, cuja natureza não é facilmente deslindada, suscita novas reflexões sobre a importância da fotografia em seu processo de criação. Se, para Cécile Camart, Sophie Calle não é propriamente uma fotógrafa, mas uma artista que utiliza o meio fotográfico para fornecer índices de uma biografia em expansão, Charlotte Cotton, ao contrário, coloca sua estratégia artística sob o signo de uma fotografia marcada pela arte conceitual<sup>30</sup>. A observação da autora britânica permite compreender de maneira mais clara a opção da artista pelo viés documental, se for lembrado o papel exercido pela fotografia no interior da arte conceitual. A ideia de que os artistas conceituais viam na imagem técnica uma simples forma de registro foi substituída por uma análise bem mais complexa, que visa demonstrar as diversas modalidades de desconstrução a que foi

27. ROUILLÉ, André.  
*La photographie:  
entre document et art  
contemporain*. Paris:  
Gallimard, 2005, p. 500.

28. CAMART, op. cit.,  
p. 34-35.

29. MACEL, Christine.  
The author issue in the  
work of Sophie Calle.  
Unfinished, op. cit.,  
p. 21-22.

30. CAMART, op. cit., p.  
30; COTTON, Charlotte.  
*La photographie dans  
l'art contemporain*.  
Paris: Thames &  
Hudson, 2005, p. 22.

submetida a noção de documentação. A complexa inter-relação entre fato e registro, que está na base de muitas operações conceituais, é também central nas ações de Sophie Calle, a qual realiza um processo exaustivo de documentação visual, decidido de antemão, mas entregue ao acaso, sem excessivas preocupações de caráter artístico.

Se seu envolvimento pessoal nas ações, se suas encenações repletas de afetos e sentimentos, de acordo com a observação de Acconci, contrastam com a indiferença perante o referente exibida por muitos artistas conceituais, há um aspecto de alguns de seus trabalhos que não deixa de apontar para uma relação tensa com essa vertente. Boa parte das imagens de *Suíte veneziana* é organizada no formato de uma grade, o que possibilita aproximá-las de um material de arquivo e, logo, de normas de estruturação e ordenação de uma informação. A artista, no entanto, mesmo quando apresenta sequências de provas por contato, de um material praticamente bruto, não abdica nem da temporalidade nem da narrativa, diferenciando-se nisso das características apontadas por David Company na análise da grade fotográfica<sup>31</sup>. Essa inserção particular na lógica do arquivo é motivada por sua prática concreta: longe de lançar mão de imagens preexistentes<sup>32</sup>, ela é autora de seus registros, por cujo intermédio pretende dar a ver a concretude de uma vivência, enraizada ao mesmo tempo na vida pessoal e na arte. Se suas imagens são “evidências”, não há lugar nelas para qualquer apagamento do tempo e da memória, ou para exercícios de atomização do sentido – como acontece em diversas experiências que lançam mão da ideia do arquivo –, uma vez que o que ela persegue é justamente o contrário. O que se pode dizer é que se trata de “evidências” *sui generis*, paradoxais, em virtude da inter-relação que estabelecem com um texto factual-ficcional, a apontarem, em conexão com ele, para a presença do simulacro no cerne das operações da artista.

O simulacro não reside apenas na confusão proposital entre fato e ficção, mas também na estratégia mimética adotada por ela, fonte de identidade (metamorfose contínua) e não identidade (cópia perfeita). Yve-Alain Bois propõe esse duplo jogo a partir da análise de *Suíte veneziana*, na qual Sophie Calle se torna um camaleão, que não poupa o leitor de nenhuma de suas esperas e dos clichês do circuito turístico percorrido pelo homem perseguido. A estratégia da artista – lembra Bois – foi objeto de análise de Marina van Zuylen num estudo dedicado à monomania. Do mesmo modo que os pacientes de Pierre Janet, Gustave Flaubert em busca de uma perfeição inalcançável, personagens de Charles Baudelaire e Elias Canetti, Sophie Calle tem medo do vazio, o que faz com que tente preencher a vida cotidiana com o fluxo teleológico de uma ideia fixa;

31. COMPANY,  
op. cit., p. 21.

32. A inserção das fotografias realizadas pelo detetive no próprio trabalho (**No encalço**), responde a uma lógica precisa: elas são necessárias à elaboração da proposta, além de estarem muito próximas de sua maneira de fotografar.

33. BOIS, op. cit., p. 38.

procure domesticar a desordem, submetendo-a ao controle absoluto de protocolos inalienáveis. Esses rituais, como mostra Marina van Zuylen, representam sua cura: ela não se entrega à arbitrariedade do real, nem tenta substituí-lo por um irreal perfeito, pois transforma o acaso (a fobia de todos os monomaníacos que a antecederam) em aliado<sup>33</sup>.

O acaso é, sem dúvida, o eixo determinante das ações de Sophie Calle, atingindo uma dimensão paradigmática em *Suíte veneziana*, na qual se sobrepõem a ideia do labirinto (representado pela cidade e pela história na qual se envolveu 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 da 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 (uma janela), a tentativa de identificar-se com o outro, adotando seu ponto de vista e dormindo em sua cama<sup>34</sup>...

34. CALLE, Sophie.  
*Suíte vénitienne*,  
op. cit., p. 12, 15, 22, 26,  
29-30, 44, 50, 54, 56-57,  
63, 70, 74.

Esse feixe de sentimentos contrastantes é analisado por Jean Baudrillard pelo prisma da sedução. Seguir o outro é uma maneira de ausentar-se de si mesmo, de seguir as próprias pegadas, quase sem o saber. Não se trata de uma adesão à “deriva”, mas de algo bem diferente. Ao seguir um desconhecido, Sophie Calle é seduzida pela própria ausência, pelo fato de ser o espelho do outro, sem seu conhecimento, de ser seu destino, o duplo de um trajeto, dotado de sentido para ele, mas que, ao ser duplicado, nada mais significa. Para que exista sedução, é necessário que haja uma regra: não deve acontecer nada, não deve existir nenhum contato entre quem segue e quem é seguido. Só assim haverá segredo, só assim o seguimento não se transformará numa história banal. Angústia e desejo acompanham a artista durante a estadia veneziana: mesmo procurando evitar que algo aconteça, ela quer ser descoberta. Quando o homem perseguido se apercebe de sua presença, ela não só mudará de tática, como compreenderá o que estava implicado em sua ação: é necessário mascarar-se para ser desmascarado, aparecer para desaparecer, adivinhar para ser adivinhado<sup>35</sup>.

35. BAUDRILLARD,  
Jean. Please follow  
me. In: CALLE, Sophie.  
*Suíte vénitienne*,  
op. cit., p. 82-84, 90.

Na estratégia inerente a *Suíte veneziana*, a fotografia desempenha um papel fundamental, na visão do filósofo. Se Sophie se apaga nas pegadas do outro, ela rouba, porém, seus vestígios de maneira peculiar:

Fotografa-o. Fotografa-o sem parar. A fotografia não tem aqui a função perversa de *voyeuse* ou de arquivista. Serve apenas para dizer: aqui, em tal hora, em tal lugar, debaixo de tal luz havia alguém. E, simultaneamente, diz também: não havia nenhum sentido em estar aqui, nesse lugar, nesse

momento – de fato não havia ninguém –, eu, que o segui, posso garantir que não havia ninguém. Não se trata das imagens-lembrança de uma presença, mas das imagens de uma ausência, a de quem é seguido, a de quem o segue, de sua ausência recíproca.<sup>36</sup>

36. Ibidem, p. 84.

Arte da desapareição, a fotografia tem um duplo especular em Veneza, a “cidade desvanecida”, onde a história já desapareceu. Tal como a cidade, a fotografia aponta sua objetiva para alguém desvanecido, guarda-o desvanecido na película, retém dele, diferentemente do olhar, uma presença desvanecida... O desvanecimento, e não a morte, como pretendia Roland Barthes, é “fonte de uma estética – sedutora – do desaparecimento”, na qual a sedução e a fuga da sedução são incessantemente recolocadas em jogo<sup>37</sup>.

37. Ibidem, p. 93.

A conjugação de imagens e textos, elemento central da estratégia criativa de Sophie Calle, não permite acompanhar as conclusões de Baudrillard a respeito do significado da fotografia em suas operações. Longe de ser um “agente da desapareição irônica das coisas”, longe de buscar um universo do qual o sujeito desapareceu<sup>38</sup>, a artista dá mostras de procurar uma maneira complexa de relacionamento com a realidade. Nas duas experiências venezianas – a perseguição e o hotel –, a presença da fotografia não serve apenas como confirmação de algo que aconteceu, pois há sentimentos precisos envolvidos nas ações. Se é significativa a tentativa de reproduzir o ponto de vista de Henri B., numa espécie de identificação com ele pelo olhar, é também significativo o interesse pelos hóspedes do hotel, cujos vestígios materiais, devidamente fotografados e anotados, a ajudam a construir retratos imaginários e a estabelecer vínculos com as personagens criadas, a ponto de sentir a partida do ocupante do quarto 25<sup>39</sup>.

38. BAUDRILLARD, Jean. A arte da desapareição. In: **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997, p. 30-31.

39. CALLE, Sophie. The hotel. In: **Sophie Calle: m'as-tu vue?**, op. cit., p. 162.

A própria artista afirma que sua abordagem consiste no estabelecimento de uma relação com o outro e na determinação de uma regra do jogo “para preencher o tempo e criar emoções, ao mesmo tempo arbitrárias e reais”. É importante que os sujeitos implicados em suas ações não signifiquem nada para ela, mas que adquiram uma importância particular num determinado momento, em virtude da existência de um ritual, articulado numa dupla mão: sentir-se ligada a alguém e desligar-se dele por “uma simples decisão”. O fato de explorar eventos que envolvem sofrimento tem também uma explicação. Não só estes são mais interessantes sob o ponto de vista artístico, como permitem trabalhar com a possibilidade da transformação<sup>40</sup>.

40. MACEL, Christine. Biographical interview with Sophie Calle, op. cit., p. 80-81.

O que Sophie Calle chama de “sofrimento” é, antes, a busca incessante de situações de risco, nas quais pode testar os próprios limites, pois se considera – como escreve a doutora Lorna Richards a partir de suas respostas a um questionário psiquiátrico – “uma personagem maior



41. CALLE, Sophie.  
Psychological  
assessment. In: **Sophie  
Calle: m'as-tu vue?**,  
op. cit., p. 240.

do que a vida”<sup>41</sup>. *Avaliação psicológica* (2003) faz parte de um jogo com Damien Hirst, articulado em três momentos. O pedido de uma carta de amor por parte da artista (1989) é seguido por uma entrevista fictícia a Hirst (1990), que, tendo inventado memórias partilhadas, é instado a imaginar as perguntas que ela poderia fazer-lhe. Treze anos mais tarde, quando Sophie Calle convida o artista britânico a entrevistá-la para o catálogo da exposição que seria realizada no Centro Pompidou, este opta pela configuração de um perfil psicológico a partir de questionários respondidos por ela, pela mãe e por uma amiga. Esse jogo com a própria percepção e a do outro, essa necessidade de confundir arte e vida, de transformar em criação uma experiência existencial são os traços distintivos de uma obra singular, na qual se apaga toda distinção entre realidade e fantasia, uma vez que o que importa de fato é a figura de Sophie como personagem de si mesma.

Annateresa Fabris é historiadora e crítica de arte. É autora de diversos livros, dos quais o mais recente é *Fotografia e arredores* (2009).

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	
1	I	N	T	R	A	N	Q	U	I	L	L	I	T	E			D	A
2	R	U		A	M	O	U	R		I	U	L	E			V	E	R
3	R	E	P	L	I		A	N	G	O	I	S	S	E			S	A
4	E		L	E		E	T	E	I	N	S		T	R	I	A	S	
5	M	U	A		M	U	R		N		A	M	E	R			S	E
6	E	R	I	G	E		I	B	S	E	N		R	E	S	T	E	
7	D	E	S	E	R	T	E	E		S	T	O			S	O	R	S
8	I		I	N		A	M	A	N	T		U	R		P	E		
9	A	P	R	E	S		E	U		E	T		E	C	H	U	S	
10	B	A		R	A	S				F	R	A	N	C	H	I	S	E
11	L	I	E	E		T	O	U	R		C		U	R	E	E	S	
12	E	N	D	U	R	E	S		A	L	T	O		O	C		S	
13		S	I	X		R		R	I	A		R	O	M	A	N	I	
14	E		T		D	E	C	I	S	I	O	N		E	L		O	
15	M	A	S	C	A	R	A	D	E		D	E	B		L	I	N	
16	U	R		U	T		L	E	S	E	E		I	L	E	S		
17	E	M	P	I	E	T	E	R		T	O	R	E	E		S	S	
18		A	U	T	R	E	S		B	E	N	E	F	I	Q	U	E	

