

Elementos estéticos na leitura das criações digitais contemporâneas

Alckmar Luiz dos Santos

Universidade Federal de Santa Catarina

alckmar@cce.ufsc.br

A heterogeneidade e o caráter proteiforme são já velhos conhecidos de quem se aventura a ler obras digitais. Contudo, mesmo tendo-se tornado lugar-comum, são características que ainda constituem obstáculo de monta, a quem tenta associar às artes digitais uma visão mais panorâmica, isto é, alguma perspectiva geral, uma tipologia de gêneros, ou mesmo critérios de valor etc. Para escapar a essas dificuldades — e tentando construir justamente esquemas de compreensão mais generalizantes para a criação digital —, duas leituras podem parecer mais pertinentes: a semiótica e a fenomenológica. Ambas tentam associar esquemas de produção, de armazenamento, de transmissão e de leitura a uma variedade de obras, sem que a mutabilidade característica do meio digital impeça uma aproximação mais generalizadora. Contudo, diria que a semiótica carrega em si a dificuldade de toda perspectiva centrada no artístico e não no estético, ao limitar-se às características e aos elementos específicos à obra, e que pretensamente definiriam todas as possibilidades de sua leitura (da obra, claro). É por isso que este trabalho quer discutir, pelo viés da fenomenologia, algumas noções teóricas fundadas numa perspectiva estética, aplicando-as, sempre que possível, à criação *Vingt ans après*, de Sophie Calle¹.

De outro lado, é importante dizer que nossa perspectiva está baseada na literatura e, ainda quando falamos genericamente das artes digitais, ou quando

¹ Um conjunto de imagens das páginas dessa obra está disponível ao final deste trabalho.

as exploramos de maneira panorâmica, estamos partindo de pressupostos provenientes das literaturas. Explico melhor: de um lado, quando discutimos criações digitais, genericamente, estamos lançando mão de elementos da teoria do texto literária para pensá-las e caracterizá-las; de outro lado, é também nosso esforço tentar entender as especificidades e a viabilidade disso que tem sido chamado de *literaturas digitais*. Isso tudo implica, então, uma etapa prévia, que é a de estudar algumas questões relativas às artes e que nos interessam diretamente para pensar as literaturas digitais contemporâneas.

Uma primeira perspectiva é aquela que se refere ao processo de autonomia da arte. Tal processo é importante, pois é sempre invocado para falar das artes atuais, sejam as plásticas, as visuais, as instalações, as artes conceituais etc. Ora, nesse caso, é fundamental perceber que há grande diferença entre *autonomia da arte* e *autonomia do objeto artístico*. Se a primeira representou um avanço notável nas estéticas a partir do século XVIII, não se pode negar que a segunda deu origem a uma série de graves equívocos que vêm marcando as discussões desde o início do século XX. Ora, todo esse processo é bastante complexo, já desde sua aparição, em meados do século XVIII, com Lessing (de que é exemplo seu ensaio *Laocoonte*) e com Baumgarten. E, como eu já disse em outro lugar, tal processo de autonomia apresentou uma curiosa evolução: "As artes que levaram esse processo de autonomização às últimas consequências esgarçaram-se, diluíram-se e se tornaram, paradoxalmente, dependentes da figura do artista. Em muitos casos, o objeto artístico tornou-se mero pretexto para a publicização das pessoas envolvidas, isto é, artistas, teóricos e críticos."² Em consequência, quanto mais se foi aprofundando esse processo de autonomia, mais esta foi, de fato, desaparecendo, consequência da confusão entre autonomia da arte e autonomia de seus objetos, que mencionei acima. Talvez em Hegel se encontre um prenúncio dessa situação, quando se fala em fim da arte. Como comenta Vicente Jarque a esse respeito, é possível concluir da concepção hegeliana que "... una vez el arte hubo conquistado su derecho a no ceñirse a reglas, a mezclar y manipular los géneros a su libre antojo; una vez se hizo

² "Atraso del progreso", trabalho apresentado no Encontro d'escriptors, evento promovido pela Fundació Ausiàs March, em Valencia, Espanha, em 28 de outubro de 2009.

posible tratar cualquier materia y en cualquier forma, sin otro límite que la voluntad del propio artista, la necesidad del arte mismo quedaba en suspenso.”³ A diferença é que, a arte, nessa perspectiva, vista como “coisa do passado”⁴ por Hegel, abre caminho para o absoluto, para o racional; já o modo atual de considerar as artes, ou melhor, os objetos de arte, defendendo uma total autonomia destes com respeito a qualquer outro campo cultural, dirige-se para um vazio e não aponta nem para uma aura mística da arte originária, nem para o absoluto racional hegeliano. Em outras palavras, o objeto de arte totalmente autônomo desvaneceu-se até o ponto de perder toda a importância e desaparecer, abrindo caminho naturalmente para a exibição (e o exibicionismo) de seu criador. De fato, se a autonomia da arte representou (e, penso, ainda representa) um estágio fundamental na leitura do objeto de arte, a autonomia deste não é consequência imediata nem desejável daquela outra. Aliás, esse processo (em que se passa rápida e irrefletidamente da autonomia da arte à autonomia do objeto artístico) encontra nas artes digitais uma explicitação de seu fracasso, uma vez que não há objeto de arte digital sem interatividade, sem participação direta e evidente de um leitor. Daí a necessidade de fundar toda criação e observação de tais objetos em um processo de expressão⁵ que leve em conta a participação do leitor e que, portanto, se afaste dessa concepção equivocada de autonomia. Ora isso significa, muitas vezes, abrir mão da presença insistente da *persona* do artista (que aparece tanto mais, quanto mais este se escuda nessa, repito!, equivocada concepção de autonomia). É o que pode ser compreendido através de *Vingt Ans après*. Em 2001, Sophie Calle encarregou um detetive particular de segui-la durante um dia quase inteiro. Ao fim da jornada, ela ficou com o relatório e com as fotos do detetive; a partir destes documentos e de anotações e escritas dela próprias, elaborou-se uma criação em *flash*⁶. Ora, no

³ Em BOZAL, Valeriano (org.). *História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 3ª edição. Madri: A. Machado Libros, 2004, volume I. p. 225.

⁴ Idem, p. 224.

⁵ Entendo por *expressão* tanto a criação quanto a leitura.

⁶ Disponível inicialmente em <http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html>. Atualmente, só é possível vê-la no sitio *Waybackmachine* (<http://www.archive.org/index.php>).

caso dessa obra digital, pouco importa realmente a participação da própria Sophie. Não tem nenhuma importância que o galerista Emmanuel Perrotin tenha ajudado a organizar o evento e aberto sua galeria à exposição do relatório e das fotos feitas pelo detetive. Não é isso, ou seja, a *persona* da artista, que está em jogo, e sim outra coisa que parece ser um dos elementos importante na leitura de *Vingt ans après*: justamente porque não há autonomia total desse objeto artístico⁷, não há nenhum vazio onde só poderia aparecer uma figura insistente e exibicionista de sua criadora. De fato, nem a obra é totalmente autônoma, nem é preponderante a pessoa da artista, ou seus gestos, ou os conceitos eventualmente invocados por ela ou pela obra. Importa bem mais (e é evidentemente constitutivo da própria obra) a maneira como as estratégias e possibilidades de interação e, em decorrência, de leitura, são mobilizadas pelo leitor e ganham dele sentido e significações. Vale dizer que elas todas (possibilidades e estratégias de interação) são desenvolvidas, direta e indiretamente, num espaço, o digital, onde se desenrolam exercício de leituras que são também ocasião para o exercício direto e indireto de gestos corporais.

Outro elemento que me parece importante é o processo de subjetivação na análise da obra de arte, e que estabelece uma relação dinâmica e necessariamente indefinida entre o artístico e o estético (isto é, entre a obra tomada como objeto em si e como objeto para um leitor). Pode-se afirmar que a estética surge, como ciência, justamente a partir de um processo de subjetivação, em meados do século XVIII. E não deixa de ser curioso que, até hoje, as leituras críticas da arte atual ainda conservem as linhas fundamentais desse processo, mas embaralhando-as de maneira a confundir inapelavelmente as instâncias do artístico e do estético. Há pouco, em uma qualificação de doutoramento (justamente sobre poesia digital), um colega fez uma afirmação que lembrou o que dizia Schlegel sobre a poesia: “apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal”⁸. Ele queria

⁷ E, de fato, nem de nenhum outro!

⁸ Fragmento [116] do *Athenaeum* (1798), de Friedrich Schlegel. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1997, pp. 64-65.

dizer que a crítica sobre poesia digital deveria ser também, de certa forma, um poema digital. Ora, essa fala ecoa, inadvertidamente, toda uma tradição crítica que, tendo Schlegel como santo padroeiro, se diz inspirar de Barthes e de Blanchot, e quer ver na leitura crítica uma obra de criação literária. Uma possível consequência dessa concepção é que a leitura crítica, assim entendida, se contamine fatalmente por posturas, estratégias e processos que vêm tendo larga acolhida na criação. Ora, esta tem estado, há bastante tempo, sob o domínio do imediato, do conceito simplista, do improvisado evidente e superficial. Parece-me ingênuo que, ao trabalhar com obras fundadas em uma pluralidade de meios e de linguagens⁹, alguns não se deem conta de que é próprio do digital justapor e associar linguagens, processos e elementos heterogêneos, o que legitima, então, completamente, uma crítica à obra que utilize apenas linguagem escrita, ou seja, a matéria verbal. Dito de outra maneira, uma análise crítica de algo como *Vingt ans après* não deve ser feita necessariamente em *flash*. Aliás, fazê-lo significaria justamente confundir as esferas do artístico e do estético, de maneira a não dar mais aos leitores da obra e da crítica, qualquer possibilidade de discernimento crítico. Uma leitura desse teor teria como consequência a suspensão de todo diálogo do crítico com seus leitores. Aliás, parece-me que haveria aí mesmo uma confusão proposital, para tirar do crítico qualquer compromisso com a obra que ele pretensamente analisaria ou com o discurso crítico que ele produziria: colocado diante de uma eventual falta de fundamentação teórica do que produz, ele se refugiaria no argumento de que sua obra é tão artística quanto aquela que ele pretende ler, e não pode ser avaliada segundo critérios teóricos de uma filosofia da crítica; cobrado pela eventual simplismo criativo de sua obra, ele agora diria que o que faz é crítica e não propriamente criação artística. Muito cômodo! Mas pouco produtivo, a não ser para o próprio crítico!

Um terceiro elemento de discussão está ligado ao gosto, indissociável do prazer e da fruição da obra de arte, e trazendo discussões acerca do caráter de universalidade ou de relatividade que a eles se atribui. *Grosso modo*, podemos pensar em três formas de prazer associados à fruição do objeto artístico,

⁹ O meio digital é justamente essa pluralidade.

classificação que nada tem de novo: um que vem pelos sentidos; outro que está ligado às emoções; um terceiro que passa pelo intelecto¹⁰. Contudo, cabe destacar que, em geral, nas artes do século XX (e no que já entramos do XXI), a primazia tem sido dada ao prazer intelectual e, em segundo lugar, ao sensorial. Vejamos: estão ligadas ao prazer intelectual todas as correntes de obras conceituais; quase todo o formalismo, onde se insere também a arte abstrata, acaba se fundando em um cerebralismo, mesmo quando explora elementos sensoriais; não é outra coisa, senão o cultivo desse prazer intelectual, o viés pedagógico que encontramos nas vanguardas e nas diversas artes experimentais (com sua obsessão por mostrar ou ensinar o “novo” aos leitores, não importando exatamente o que se entende por isso), ou nas diferentes abordagens culturalistas (com seu afã por descobrir, na arte e na estética, traços discursivos e tensões provenientes de estratos culturais e/ou sociais específicos). Com isso, já de há muito se superou o desinteresse como algo inerente ao prazer estético, elemento que estava na base das estéticas empírica e kantiana, entre outras. De fato, se o desinteresse era a garantia de universalidade do juízo de gosto, as estéticas relativistas (como são quase todas as contemporâneas) abrem mão dele, como contrapartida à aceitação do relativismo. São portanto, estéticas “interessadas”, em que interessaria sobretudo explorar o conceito escondido (frequentemente, muito mal escondido) por trás da criação; interessadas em passar rapidamente do objeto artístico a processos e instâncias culturais externas ao campo artístico específico em que ele próprio surgiu. Com isso, toda a discussão sobre gosto e valor se esvazia, pois a especificidade artística do objeto cede lugar a uma exploração **interessada** (repito!) de outro campo de sentidos, que já não é mais o artístico, mas não chega nem perto do estético. Como consequência, só pode ser relativista a percepção e a análise desse objeto artístico, uma vez que ele rapidamente se desvanece para dar lugar a outros objetos, esses, sim, pretensamente absolutos e universais: conceitos alheios ao estético e que, por vezes, invadem o campo da arte; algum dos vários campos de estudos

¹⁰ Aliás, à moda do perfil epistemológico proposto por Bachelard, seria interessante descrever as diferentes correntes crítico-teóricas a partir da maneira como associam, em proporções diferentes, esses três tipos de prazer (se é que alguém já não o fez!).

culturais, que também se afastam bastante do artístico e, ainda mais, do estético. De fato, para a exploração desses campos, o objeto de arte dá o motivo inicial da leitura, mas, rapidamente, torna-se incômodo e deve ser afastado, sob pena de fazer o discurso crítico voltar ao campo artístico, coisa que a maioria dos críticos já nem mesmo quer mais. Ora, é preciso, em minha opinião, dar um primeiro passo, ou seja, a radicalização do processo de autonomia da arte. Ele traz como consequência imediata que o objeto artístico não será afastado de sua própria especificidade, que seu campo de sentidos possíveis não será apagado em proveito de outros, externos à arte. Ora, essa autonomia radicalizada do objeto artístico implica sua absoluta dependência da estética e permite leituras e análises que abram caminho para um segundo passo, isto é, o conhecimento direto desse objeto e o conhecimento indireto do mundo em que ele se dá a ver. O equívoco das abordagens conceituais ou culturalistas é achar que, partindo do objeto de arte, pode-se obter um conhecimento direto de outros campos culturais. Terrível engano: a arte só dá a conhecer outros campos culturais, quanto mais o leitor se enfronta e mergulha... no próprio campo artístico. Como ensina Adorno, "da mais irrestrita individuação a formação lírica tem esperança de extrair o universal"¹¹.

A vantagem das artes digitais é justamente permitir escapar tanto ao cerebralismo quanto ao conceitualismo que dominam boa parte do cenário das artes contemporâneas desde o início do século XX. De fato, se tomamos o já citado *Vingt ans après*, que conceito poderia ser invocado para justapor-se aos elementos que o compõem, ou para unificá-los a todos? Na criação de Sophie Calle, como reduzir a um conceito pretensamente unificador, os complexos e moventes sentidos que vislumbramos em nossas relações com as palavras e com o tempo (e nas relações, também, das palavras com o tempo!)? A abordagem conceitual apenas cria a ilusão de um movimento de ideias. O que ela faz, na verdade, é submeter qualquer leitura do objeto de arte a um rígido esquema redutor. Ora, torna-se impossível submeter a dinamicidade dos

¹¹ "Lírica e sociedade", in ADORNO, T. W.; BENJAMIN, W.; J. HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald et alii. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 194.

objetos digitais a tal rigidez, sobretudo pela dinâmica física que lhe é própria, isto é, sua materialidade movente.

Um quarto elemento de discussão se refere às relações entre arte e técnica. Certo!, elas têm grande importância em qualquer época, mas são fundamentais para essas artes que trazem junto um adjetivo eminentemente tecnológico, "digitais". Contudo, as técnicas das artes não podem ser reduzidas, simplistamente, às técnicas de produção de bens de consumo ou de serviços, que lhes são externas (mesmo quando intensamente utilizadas, como é justamente o caso das artes digitais). Henri Focillon, em *Vie des formes*, fala da obra de arte como uma forma que põe em jogo suas técnicas, e estas se definiriam "comme matière et comme mouvement"¹². Creio que seria possível avançar um pouco nessa discussão e propor que, no caso das criações digitais, as técnicas se tornam também formas. Isso é importante, sobretudo nesta nossa época em que técnicas não surgem, quase nunca, ligadas às artes, mas são por estas tomadas do campo das tecnologias. Quando não há essa apropriação, isto é, quando as artes não impõem suas próprias lógicas às técnicas, estas não se tornam verdadeiramente artísticas e se limitam a reproduzir as operações, os processos, os significados pragmáticos para os quais foram pensadas originalmente (problema que ocorre em muitas ocasiões). É o caso de objetos de arte digital que não são mais do que meras aplicações práticas de programas de computador e de dispositivos eletrônicos. Quantas criações visuais não passam de exibicionismo tecnicista do domínio de programas de tratamento de imagens?! Em geral, quando observamos as artes contemporâneas, encontramos muitos exemplos disso, mas penso que seja suficientemente esclarecedor o coelho verde fluorescente de Eduardo Kac¹³: ele envolve tão-somente a utilização de técnicas de manipulação genética (que, de fato, o próprio Kac não domina, tendo necessitado, obviamente, da participação de cientistas franceses especialistas em genética, para que sua "obra" viesse à luz). Em linhas gerais, essa é claramente a grande ameaça que

¹²

http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Vie_des_formes/Focillon_Vie_des_formes.pdf, acessado em 15/04/2010.

¹³ <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>. Acessado em 19 de abril de 2010.

para sobre as artes em suas relações sempre complexas e tensas com as técnicas. A esse mesmo respeito, Vicente Jarque, afirma que:

... Konrad Fiedler entendería la poética naturalista como el momento en que «se consuma la emancipación del arte de la tutela de una autoridad ajena», es decir, cuando «cree vislumbrar por primera vez el mundo real, y ve ante sí una tarea infinita». Cabe preguntar si en el mundo actual, tan seducido por los nuevos medios de comunicación, como apegado a los viejos modelos dramático y narrativos, esa tarea puede darse por terminada o si, por el contrario, se mantiene vigente. O incluso si las nuevas tecnologías no desempeñan en nuestro tiempo, en cuanto a su incidencia en los modelos de representación artística, el mismo papel que las ciencias positivas en la época de Zola.¹⁴

De fato, as artes estão sempre sob a ameaça de serem tuteladas por uma instância externa a elas, nesse caso, as técnicas (como já foi e ainda é por ideologias, políticas, filosofias etc.). Por outro lado, sem essa ameaça externa, arte alguma iria além da possibilidade de uma forma, nunca se concretizaria como matéria e como movimento. Me parece necessário que haja essa ameaça suspensa sobre as artes, para que elas ganhem corpo, adquiram dinâmica e movimento, apontem para algum sentido efetivo próprias e ganhem significação; por outro lado, as artes não podem nunca render-se e capitular diante desse ameaça, pois se tornariam, assim, meros exercícios de competência de alguma técnica totalmente externa a elas. Em certo sentido, seguindo esse caminho, as artes se tornariam externas a elas próprias, o que não é exatamente um contra-senso, pois indicaria que elas estariam produzindo objetos cada vez mais esvaziados (algo muito freqüente na atualidade).

Em resumo, de um lado, é necessário que as artes reafirmem sua emancipação e sua autonomia mais radical possível, com respeito ao tecnológico e aos demais campos da cultura; de outro lado, sem a ameaça do campo tecnológico (ou do científico, ou do filosófico, ou do ideológico etc.), as artes não produziram seus objetos. Creio mesmo ser possível afirmar que a

¹⁴ Op. cit., pp. 350-1.

produção de objetos artísticos, derivados do campo tecnológico (ou de quaisquer dos demais), é a maneira de as artes manifestarem radicalmente sua independência e sua autonomia. De fato, a emancipação delas — quero dizer, emancipação das artes — é uma tarefa inadiável, mas interminável¹⁵, ao contrário do que Fiedler dá a entender, na citação acima. Dessa maneira, esse processo de autonomia, que se iniciou no século XVIII, não teve, na verdade, uma conclusão. E, nesta nossa perspectiva, nunca terá. Talvez, a “tarefa infinita” (como diz Fiedler) que as artes veem no mundo real seja exatamente esse trabalho obsessivo de retomar incessantemente uma autonomia sempre ameaçada por elementos estranhos a elas (ameaça que, paradoxalmente, permite às artes constituírem seus objetos e se expressarem).

Então, no caso das relações entre as artes e as técnicas, para compreender melhor esses complexos mecanismos de produção de sentidos, é preciso lembrar que as técnicas artísticas são, ao mesmo tempo, matéria, forma e movimento (a partir do que indica Focillon). É talvez possível explicar melhor isso, se se entende essa tripla caracterização das técnicas artísticas como signos. Dentro da velha e ainda útil definição da lingüística saussuriana, os três elementos acima poderiam corresponder a significante, significado, significação. Quero dizer com isso que as técnicas, quando trazidas e assimiladas ao campo das artes, passam a ser signos artísticos (e não, evidentemente, objetos de arte). De toda maneira, para o que nos interessa, elas se tornam também significantes.

A exploração da obra de Sophie Calle poderá nos ajudar a esclarecer melhor essas questões. *Vingt ans après* foi programada em *flash* e divulgada há quase 10 anos, em 2001. Nesse tempo, novas versões do *flash player* foram publicadas e elas têm conseguido, até hoje, executar criações antigas. Contudo, não há garantia de que sempre será assim, a exemplo do que já ocorre com versões mais antigas de arquivos *.doc, que a atual versão do *Word* não mais reconhece. Em outras palavras, programas e linguagens de

¹⁵ A exemplo do que ocorre, no sistema kantiano, com a totalidade de toda experiência possível: esta totalidade não é, ela própria, uma experiência possível; contudo, para a razão, trata-se de uma tarefa necessária, mesmo não sendo passível de conclusão.

programação se tornam obsoletos em questão de poucos anos¹⁶. Dessa maneira, a linguagem de programação de uma dada obra digital, assim como ela própria, ganham como que uma textura temporal (se me permitem falar dessa maneira). Ambas não permanecem indiferentes nem inabaláveis com o passar do tempo. Os literatos estávamos acostumados a uma perenidade ilusória que vinha da tradição impressa, já que a obsolescência de uma língua é processo extremamente demorado e que ninguém consegue acompanhar. Nesta nossa época, os literatos do meio digital temos, agora, de encarar, em nossas criações, uma fugacidade a que não estávamos habituados (ao contrário dos criadores das vanguardas e dos experimentalismos a partir do início do século XX, com quem teríamos muito que aprender, nessa caso específico). E mais, a obsolescência não é um evento único e imediato, isto é, um mau funcionamento que, de um momento a outro, impede qualquer leitura da obra digital. Frequentemente, ocorre de a obra apresentar deficiências de execução, e tais deficiências não têm nada que ver com alguma lógica inerente à própria obra ou ao meio digital, como já defendeu Philippe Bootz. Essas deficiências apresentam grau bastante variado: vão de simples perturbações que podem passar quase despercebidas, chegando até a situações em que simplesmente a execução da obra se torna impossível. Ora, no caso de *Vingt ans après* não houve problema algum com sua versão de *flash*, mas algo mais prosaico e igualmente perturbador: o sítio em que ela estava na internet não está mais disponível, como afirmei acima, na nota 6. Com isso, há poucas maneira de ler a criação de Sophie Calle, se você não for a própria artista, ou alguém próximo e que consiga dela uma cópia completa dos arquivos. Assim, uma maneira é ir até o sítio *Waybackmachine*¹⁷ para buscar antigas versões. Mas, nesse caso, as possibilidades de escolha da versão a ser lida são muitas: elas começam em 2002 (uma versão); em 2003, são 4; em 2005, são 11; em 2006, 7; em 2007, 12; finalmente, em 2008, são 3 as possibilidades de leitura.

¹⁶ Isso acontece, também, com a literatura impressa, mas é necessário que se passem muitos séculos, até que uma língua se torne morta e não mais compreensível.

¹⁷ <http://www.archive.org/index.php>. O acesso às possibilidades de leitura de *Ving ans après* está em http://web.archive.org/web/*/http://panoplie.org/ecart/calle/calle.html. Ambos acessados em 19 de abril de 2010.

Ora, o simples cancelamento de uma URL, associado à prestação de um serviço de arqueologia digital pelo *Waybackmachine*, fazem com que uma criação única tenha de ser lida como uma pluralidade de possíveis. Em outras palavras, o efeito que temos aí é o de uma multiplicação de variantes possíveis para a obra, processo em que, certamente, a própria Sophie Calle não pensou. Outro modo de ler *Vingt ans après* é receber os arquivos flash de alguém que tenha tido o cuidado de copiá-los, quando ainda estavam disponíveis¹⁸. De toda maneira, a leitura desses arquivos já é bem diferente do que, certamente, imaginou a artista. A navegação agora não se faz mais entre páginas da criação original; por vezes, entre uma e outra, interpõe-se a janela do *Windows Explorer* aberta na pasta que contém os arquivos *flash*; nessas ocasiões, a passagem se dá de um arquivo *flash* ou HTML a outro.

No caso de *Vingt ans après*, o tempo é importante, já desde o título, mas também na maneira como diferentes elementos da obra se sucedem uns aos outros, no modo como toda sua sequência narrativa se relaciona a um contexto ocorrido anos antes. Contudo, o tempo é também fundamental no modo como, hoje, a obra se dá a ler. *Dix ans après*, a passagem do tempo trouxe novas possibilidades de navegação e apagou algumas delas. De fato, aprofundou-se a fragmentação da obra¹⁹ e não por obra de sua própria lógica de significação, mas pelo efeito de transformação na ordem da técnica. Esta, assim, passa a ser mais um significante que vem aderir aos outros, à materialidade de *Vingt ans après*, e se torna tão importante quanto os demais. E o fato de, agora, podermos considerar como significantes as técnicas empregadas na criação e seu contexto tecnológico, traz uma consequência importante: isso implica que tanto podemos ler a obra a partir de suas técnicas, como ler as próprias técnicas a partir da obra.

Por outro lado, é importante retomar o processo que mencionei acima, de aprofundamento da fragmentação. É claro que ele já estava presente na concepção original de *Vingt ans après*, mas se acentuou em virtude do que

¹⁸ É o que pude também fazer, graças à gentileza de Alexandra Saemmer, que me cedeu os arquivos *flash* de *Vingt ans après*.

¹⁹ Fragmentação que é metáfora, imagem ou processo tão caros a nossa contemporaneidade.

discuti no parágrafo anterior: com a sedimentação de um processo de precariedades e de alterações tecnológicas, é ainda mais necessário, nas leituras atuais dessa obra de Sophie Calle, tentar reconstruir algum arremedo de totalidade, a partir de fragmentos espalhados (alguns mesmo perdidos e irrecuperáveis). No que se refere à tradição literária digital, *Vingt ans après* se insere na esteira de *Patchwork girl*, de Shelley Jackson; se voltamos à tradição do impresso, podemos nos referir ao *Dicionário Kazar*, de Milorad Pavic, ou a *Rayuela* de Cortázar²⁰. A esse respeito, poderia remeter à discussão que faço do processo de fragmentação da contemporaneidade em um ensaio publicado em 2003²¹, em que tento entendê-lo através das imagens de garrafas de naufragos. No que nos interessa aqui, esse processo implica uma dinâmica de variação, que pode ser entendida em chave pessimista, como o fez Mário de Sá-Carneiro, em *Dispersão*:

*Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.*

Ou em chave otimista, à feição de outro Mário, Mário de Andrade:

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh Pireneus! Ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!*

Ora, se temos de escolher uma perspectiva, que seja mais próxima desta segunda. Quando falo de variações, estou mesmo pensando em algo análogo ao que se dá com as variantes das obras literárias. De fato, a fragmentação

²⁰ E poderíamos, ainda, voltar metaforicamente ao *Frankenstein* de Mary Shelley (inspiração evidente e admitida de Shelley Jackson).

²¹ LUIZ DOS SANTOS, Alckmar. *Leituras de nós. Ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003, pp. 19-21.

dos laços tecnológicos, com a conseqüente dissociação de alguns elementos técnicos antes coerentemente ligados, faz com que tenhamos em mãos não uma obra solidamente igual a ela mesma em todas as suas manifestações e possibilidades, mas um conjunto de obras ligeiramente diferentes que remetem, evidente e coerentemente, umas às outras. Daí eu preferir falar em variantes. Por exemplo, a exploração dos arquivos cedidos por Alexandra Saemmer torna mais fácil certas seqüências de leitura, mas não mais necessariamente as seqüências que mais ou menos estavam previstas no sitio que Sophie Calle deixou disponível por algum tempo; assim como também teremos outras seqüências possíveis, quando exploramos as variantes que estão em *Waybackmachine* (que têm, por vezes, *bugs* e deficiências um pouco diferentes umas das outras, e que impõem caminhos e estratégias diversas a cada leitura).

Em resumo, a criação digital, com o passar do tempo, a exemplo do que ocorreu com *Vingt ans après*, ganha novos significados e, mais importante, novos significantes: a linguagem de programação e suas características técnicas (a estratificação em níveis lógicos e procedurais, por exemplo; a dinâmica de leituras de linguagens hierarquizadas e atualizadas ao longo do tempo etc.) ganham sentidos e significações diferentes daqueles com que foram produzidas. É fundamental, nesse caso, dar o devido valor ao fato de, hoje, nós dispormos apenas de arquivos de *Vingt ans après* que não correspondem mais exatamente à concepção original. Há uma lógica ligada aos processos de longo prazo²² que fazem com que sítios desapareçam, versões atuais de *plugins* ou de programas se tornem incapazes de reconhecer arquivos feitos em versões anteriores. Então, a leitura atual de *Vingt ans après* é consequência direta desses processos técnicos que, assim, também se dão a ler através de elementos do objeto de arte. Temos aí rastros ou resíduos do tempo das tecnologias influenciando e o tempo das técnicas²³, imiscuindo-se a

²² Como já indiquei acima, longo prazo, para as técnicas digitais, não é mais do que alguns poucos anos.

²³ No caso, acho útil propor uma distinção entre técnicas e tecnologias, ou melhor uma especificação do termo: tecnologias seriam as técnicas quando restritas a seu sentido de origem, isto é, à produção de utilidades (como indica Heidegger em seu ensaio sobre a obra de arte).

este (e também ao tempo explícito na própria criação, ou seja, as horas, o ano em que ocorreram as ações debitadas à conta de um personagem chamado Sophie Calle, através de sua própria criação). De fato, o tempo das tecnologias (esse da saturação tecnológica, do rápido sucateamento de processos, linguagens, objetos) se torna, assim, parcialmente, tempo das técnicas, é incorporado à criação e não se torna apenas índice ou sintoma de uma forma de organização dos mercados, mas base, matéria, forma e movimento sobre a qual eu leio agora a própria criação digital, o objeto artístico de Sophie Calle.

Para concluir provisoriamente, cabe notar que *Vingt ans après* consegue fugir totalmente ao perigo que acima aponte, de se criarem pretensos objetos de arte que são apenas exercício de competências técnicas. Nessa criação específica, o que aparece com destaque, nas leituras que hoje se fazem dela, não é a habilidade na programação com *scripts* ou com *flash*. Entre outras coisas, aparece o fato de o tempo das tecnologias ter-se aderido à matéria sensível e legível do objeto de arte, levando às tecnologias a mesma fugacidade angustiosa e fragmentante que sentimos todos nós. Se, o tempo das tecnologias inevitavelmente impõe seus ritmos acelerados e partes de suas lógicas progressistas a nossas estratégias e elementos de leitura, nós também sabemos ver nele o ritmo quebrado, nossas lógicas de avanço e atraso²⁴. Finalmente, devo dizer que este é um trabalho ainda não concluído (se é que o será algum dia). Na sequência dele, para levar a discussão para o campo específico das literaturas digitais, será necessário estudar melhor as ligações entre linguagem visual e linguagem verbal, levando em conta os horizontes tecnológicas e as potencialidades técnicas que temos diante de nós; será preciso, também, pensar as questões envolvidas na recepção dos objetos literários digitais, sobretudo no que diz respeito à autonomia e à recepção desses objetos; a partir daí, impõe-se aprofundar o estudo desses objetos literários digitais à luz da fenomenologia (contrastada às freqüentes abordagens semióticas e, principalmente, dialogando com a perspectiva

²⁴ Sobre progresso, avanço e atraso, ver meu trabalho *atraso do progresso*, apresentado no *Encontre d'escriptors*, em Valência, em 28 de outubro de 2009, e que será publicado brevemente.

spinozista que foi proposta e tem sido trabalhada por nosso amigo Philippe Bootz).

1.4. Arte e técnica

[Bozal] pp. 146-7

“... Henri Focillon en la *Vida de las formas* (1934) (...) relacionar materia y forma, espacio y tiempo, espíritu y vida, comunicándolos a través del concepto de técnica (...) sesgo entre fenomenológico y bergsonian...” [¡Interesante!]

[Bozal] p. 199

“El concepto benjaminiano de técnica (...) “... el concepto de técnica en la industria cultural sólo es idéntico de nombre a la técnica de la obra de arte. En esta última, la técnica se preocupa por la organización interna del propio objeto, por su lógica interna. En cambio, la técnica de la industria es, desde el principio, una técnica de distribución y de reproducción mecánica, y por tanto siempre permanece exterior a su objeto”.” [¡Claro!]

FOCILLON:

Aussi bien la notion de style, s'étendant à tout avec unité et jusqu'à l'art de vivre, est-elle qualifiée par les matières et les techniques : le mouvement n'est pas uniforme et synchronique dans tous les domaines. Bien plus, chaque style dans l'histoire est sous la dépendance d'une technique qui l'emporte sur les autres et qui donne à ce style même sa tonalité. Ce principe, que l'on peut appeler loi du primat technique, a été formulé par M. Bréhier à propos des arts barbares, qui sont dominés par l'abstraction ornementale au détriment de la plastique anthropomorphique et de l'architecture. C'est sur l'architecture au contraire que se pose la tonique du style roman et du style gothique. Et l'on sait comment, au soir du Moyen Age, la peinture tend à l'emporter sur les autres arts, à les envahir et même à les dévier. Mais à l'intérieur d'un style homogène et fidèle à son primat technique, les divers arts ne sont pas asservis à une constante subordination. Ils cherchent leur accord avec celui qui les commande, ils y arrivent au cours d'expériences dont l'adaptation de la forme humaine au chiffre ornemental, par exemple, où les variations de la peinture monumentale sous l'influence des vitraux ne sont pas les moins intéressantes ;

puis chacun d'eux tend à vivre pour son propre compte et à se libérer, jusqu'au jour où il devient à son tour une dominante.

.....

Peut-être chaque style et chaque état d'un style, peut-être chaque technique requièrent-ils de préférence telle nature d'homme, telle famille spirituelle.

.....

la technique est véritablement faite d'accroissements et de destructions et qu'il est possible, à égale distance de la syntaxe et de la métaphysique, de l'assimiler à une physiologie.

.....

les techniques ne sont pas la technique, mais le premier sens a exercé sur le second une influence restrictive. On pourrait s'accorder sur ce point que, dans l'œuvre d'art, ils représentent deux aspects inégaux, mais unis, de l'activité : l'ensemble des recettes d'un métier et, d'autre part, la façon dont elles font vivre les formes dans la matière.

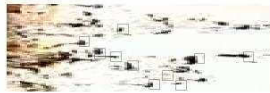
ANEXO

SOPHIE CALLE

Vingt ans après

2001

Réalisé dans le cadre de
de l'écrit à l'écran#2



SOPHIE CALLE

Vingt ans après

2001

Réalisé dans le cadre de
de l'écrit à l'écran#2

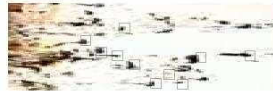
A l'initiative de l'ECM Diago Kawenga à
Montpellier,
la librairie Baisers volés,
les Chiens andalous,
les cinémas Diagonal
avec le soutien d'Actes sud,
de le Drac Languedoc Roussillon
dans le cadre du Pôle Ressource Cinéma
Audiovisuel et Multimédia.



05:00

Pas de travaux chez moi aujourd'hui. Les maris volages ou débordés compensent leurs absences en installant leurs épouses, comme ils disent, dans de confortables demeures. Moi, je refais tout à neuf, afin de repartir en laissant une maison qui ne me reprochera pas de l'avoir abandonnée.

1981. Je me souviens du temps plus clément. Mais aujourd'hui, Paris est vide. Nous sommes lundi de Pâques. Seul avantage, les encombrements ne risquent pas de contrarier sa filature. Tout de suite je repère une voiture bleue. C'est lui, je le devine. Je ne chercherai plus à savoir s'il est là.



vous
ons, tr
11.09
rendant au cimetière du Montparnasse.
de la visiter, afin de nous familiariser avec
dépos
atrophe





11:00

Je me gare boulevard Edgar Quinet. Je
rendant au cimetière du Montparnasse.

Pour aller sur ma tombe ou plutôt lui
faire mes adieux. En 1992, mon père est
devenu propriétaire d'une sépulture où
nous devons séjourner ensemble
éternellement. Nous avons mis du temps
à choisir l'emplacement, la pierre

e la visiter, afin de nous familiariser av



s'offrir une demeure à 40 000 francs du

le voisinage. Notre fosse pouvait contenir
trois corps, il restait une place. Ma mère,
divorcée de mon père depuis quarante-
cinq ans, rêvait d'aller à Montparnasse,
mais elle n'avait pas les moyens d'un
mètre carré. Craignant de finir en
banlieue, à Bagneux, dans le caveau
familial, elle a posé sa candidature. Hors



10

Pas de travaux chez

leurs absences en ins

demeures. Moi, je ref

11:00

reprochera pas de l'
reparir en laissant u

1981. Je me sot
clément. Mais aujou

pas de contrarié s

ommes lun



mère qui parle, je ressors. Je longe les
quais. Je frôle l'agence Du luc. Le Louvre.
Je marche dans mes traces, je n'arrive pas
à me renouveler.
J'ai rendez-vous avec Emmanuel P. au
Café Marly, face à la pyramide du Louvre.
Je m'installe en terrasse. Je suis en
avance. J'appelle Simon C. Alors que sa
file était sur le point de naître, il m'avait
demandé de lui adresser un message de
bienvenue. J'avais dit qu'il m'était
impossible d'écrire à un foetus. Il n'avait
pas aimé. Il me répond des arènes
d'Arles. Dora est née, il est à sa poitrine.
bas il fait beau. Et moi, qu'est-ce que je
fais ici, à me traîner, sans but, sans
enthousiasme, par ce temps hivernal.
Pourquoi cette angoisse ? Parce que je ne
sais que montrer à mon détective ? Parce
que je ne trouve rien qui résume efficacement
les vingt années qui se sont écoulées?



Arrivée d'Emmanuel P. Tout est de sa
faute. Il me connaît depuis des mois, il
veut que j'intègre sa galerie. Je résiste.
Ma récente liberté professionnelle me
plaît. Il persiste. Il trouve toujours un
petit quelque chose d'alléchant. Il sait y
faire. Il y a trois jours, il m'a fait part de
sa dernière trouvaille. Ayant repéré la
date anniversaire de ma filature, le 16
avril 1981, par un détective de l'agence
Duluc, fallait-il vouloir me séduire ? Il a
commandé une enquête pour le 16 avril
2001. Dès qu'il a appris que je quittais
Paris ce week-end férié, plutôt que de
tout annuler il m'a averti. J'ai décidé de
jouer. Et je l'ai invité à déjeuner. Il fait
froid. Nous décidons ne nous replier à
l'intérieur. J'ai également convié ma mère
qui avait, à ma demande, arrangé la
filature originale. Pour un

12:43.20



Arrivée d'Emmanuel P. Tout est de sa faute. Il me courtise depuis des mois, il veut que j'intègre sa galerie. Je résiste. Ma récente liberté professionnelle me plaît. Il persiste. Il trouve toujours un petit quelque chose d'alléchant. Il sait y faire. Il y a trois jours, il m'a fait part de sa dernière trouvaille. Ayant repéré la date anniversaire de ma filature, le 16 avril 1981, par un détective de l'agence Duluc, fallait-il vouloir me séduire ? Il a commandé une enquête pour le 16 avril 2001. Dès qu'il a appris que je quittais Paris ce week-end férié, plutôt que de tout annuler, il m'a averti. J'ai décidé de jouer, et je l'ai invité à déjeuner. Il fait froid. Nous décidons de nous replier à l'intérieur. J'ai également convié ma mère qui avait, à ma demande, arrangé la filature originale. Pour un

12:43:30

de métro réalisée par mon ami Jean-Michel O. nous abandonne. Nous marchons à pied par la rue Saint-Pierre. La dernière fois, j'avais conduit mon détective au Louvre. Cette fois, je vais lui montrer la salle qui m'est consacrée actuellement au Centre Pompidou. La file d'attente est interminable, une demi-heure à la pluie menace. Je ne vais pas faire tremper, mais que j'ai dans la poche un laissez-passer. ... se débrouille. Un bon limier me retrouverait.

17:45

Je démarre, je ne vois plus la voiture bleue entraperçue ce matin. J'emprunte les quais pour me rendre sur l'île Saint-Louis. Dans la nuit du 26 février 2000, peu après l'incendie de son habitation, une jeune fille du quartier a disparu. Elle a dévalé, pieds nus, les escaliers, sous le regard des pompiers. On ne l'a jamais revue. Bénédicte V. aurait écrit dans son journal intime qu'elle voulait vivre comme moi. Un inspecteur m'a contactée. Le détective chargé de l'enquête a raconté l'anecdote aux journalistes. Dans Le Monde, Les Inrockuptibles, nos noms furent associés. Mêlée à ce fait-divers, j'ai à mon tour rencontré ses amis, visité sa maison ravagée. J'en ai rapporté des cendres, des négatifs calcinés, et des photographies. Bénédicte est entrée dans ma vie. Mais je

17:45

Je démarre. Je ne vois plus la voiture bleue entraperçue ce matin. J'emprunte les quais pour me rendre sur l'île Saint-Louis. Dans la nuit du 26 février 2000, peu après l'incendie de son habitation, une jeune fille du quartier a disparu. Elle a dévalé, pieds nus, les escaliers, sous le regard des pompiers. On ne l'a jamais revue. Bénédicte V. aurait écrit dans son journal intime qu'elle voulait vivre comme moi. Un inspecteur m'a contactée. Le détective chargé de l'enquête a raconté l'anecdote aux journalistes. Dans Le Monde, Les Inrockuptibles, nos noms furent associés. Mêlée à ce fait-divers, j'ai à mon tour rencontré ses amis, visité sa maison ravagée. J'en ai rapporté des cendres, des négatifs calcinés, et des photographies. Bénédicte est entrée dans ma vie. Mais je

18:20

18:20 Je démarre. Direction rue Charlot.

Direction rue Charlot. 18:29 18, rue Cha

18, rue Charlot. Dominique L. s'en va.

18:30 Arrivée de
rue Monsie

Arrivée de Régis F. Nous roulons vers la 18:50
rue Monsieur-le-Prince.

Cinéma Les Trois Luxemb
d'aller voir un film chinois
à ma porte. Une manière
vie pékinoise avec Pie
récemment pour trois an
régulièrement, je le retrou
magnifique, mais je songe
de l'île Saint-Louis. Elle
histoire.



21:10

Je salue Régis F. et démarre. Je rentre à
Malakoff.

21:30

La porte du garage se referme sur moi. Je
ne prends pas congé de mon détective.
Je ne me demande même pas s'il est là,
dehors, ou s'il m'a, depuis longtemps,
abandonnée. Au fond, ça m'indiffère.

21:10
Je salue Régis F. et démarre. Je rentre à Malakoff 21:30



La porte du garage se referme sur moi. Je ne prends pas congé de mon détective. Je ne me demande même pas s'il est là, dehors, ou s'il m'a, depuis longtemps, abandonnée. Au fond, ça m'indiffère.

rapport



Conformément aux instructions reçues et à la demande de Monsieur Emmanuel PERROTIN, nous procédons à un contrôle de l'emploi du temps de Madame Sophie CALLE au départ de son domicile 146 Boulevard Camélinat à MALAKOFF (92).

Ci-après, le résultat de nos investigations :

LUNDI 16 AVRIL 2001.

< A 9h30, départ. >

A 9h55, nous sommes en place à proximité de l'immeuble du 146 Boulevard Camélinat à MALAKOFF (92), domicile de Madame Sophie CALLE.

Nous sommes en présence d'une ancienne usine ou atelier transformé en appartement façon b.t.

< Le nom de CALLE figure bien sur l'interphone extérieur. >

L'AUTOBIANCHI blanche immatriculée 126 AVY 92 qui nous a été indiquée en préliminaire comme étant le véhicule habituellement utilisé par Madame Sophie CALLE est garée dans le petit parking situé sous l'immeuble.

A 10h35, nous voyons une femme correspondant en tous points au signalement de Madame Sophie CALLE sortir du parking à bord du véhicule précité.

< Elle s'arrête et regagne à pied le garage. ☹

A cette occasion, nous relevons qu'elle est vêtue ce jour d'un imperméable long et blanc sur une jupe dans les tons jaunes, qu'elle porte des bottes, un sac à main beige.

< A 10h36, elle remonte à bord de son véhicule et se dirige vers PARIS par la Porte de Vanves. >

A 10h57, elle se gare à hauteur du 34
< Boulevard Edgar Quinet à PARIS 14ème ☹
et ferme son véhicule.



A 11h, elle se rend au cimetière du
< Montparnasse, Boulevard Edgar Quinet à
PARIS 14ème. ☹



< A 11h20, elle quitte le cimetière et repart
en voiture. >



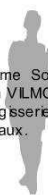
< A 11h35, elle se gare rue Bertin Poirée à
PARIS 1er. ☹ >



< A 11h37, elle part à pied par les quais de la Seine vers la Place du Châtelet. ☺




< A 11h40, Madame Sophie CALLE se rend au magasin VILMORIN, animalerie, 8 quai de la Mégisserie à PARIS 1er et regarde les animaux. >





< A 11h50, elle ressort et se promène sur
les quais de la Seine, regardant les
présentoirs des bouquinistes. >



< A 12h05, elle achète une revue au
kiosque à journaux situé pratiquement à
l'angle de la rue de Rivoli et de l'Amiral
de Coligny à PARIS 1er. Elle porte un
chapeau. >

Puis, Madame Sophie CALLE se
promène rue de Rivoli, rue Saint Honoré,
place du Palais Royal, rue de Rohan à
PARIS 1er.

A 12h20, elle se rend au CAFÉ MARLY situé sous les arcades dans la cour Napoléon, face à la Pyramide du Louvre - 93 rue de Rivoli à PARIS 1er.

< Madame Sophie CALLE passe ou reçoit un appel téléphonique sur son téléphone mobile. ☹

Nous relevons qu'elle a mis des lunettes à montures rouges et qu'elle s'installe à une table, à l'extérieur, sous les arcades.

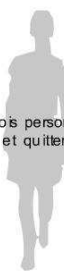
A 12h40, elle est rejointe par un homme de type européen, paraissant 35-40 ans, 1,75 -1,80 m environ, de corpulence mince, cheveux châtain foncé courts, vêtu d'un manteau gris clair sur un sweat-shirt avec capuche noire, et d'un pantalon gris foncé. ☹

L'homme s'installe à côté de Madame Sophie CALLE.



A 12h55, ils se rendent à l'intérieur du restaurant le CAFÉ MARLY pour y déjeuner.

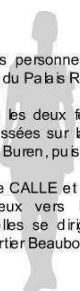
< Ils y retrouvent une femme de type européen, paraissant âgée d'une soixantaine d'années, 1,65 m environ, cheveux ondulés auburn, portant une veste noire sur un pantalon gris. >



A 14h45, les trois personnes sortent du CAFÉ MARLY et quittent l'enceinte du Louvre. >



A 14h50, elles se rendent Place Colette à PARIS 1er et les deux femmes posent pour des photographies réalisées par l'homme devant l'accès au métro qui fait l'objet d'une décoration spéciale.



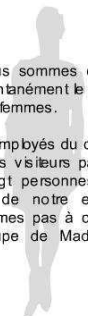
A 15h, les trois personnes se rendent dans les jardins du Palais Royal.

L'homme quitte les deux femmes après les avoir embrassées sur la joue devant les colonnes de Buren, puis il part.

Madame Sophie CALLE et l'autre femme quittent les lieux vers la rue Saint Honoré, puis elles se dirigent vers les Halles et le quartier Beaubourg.

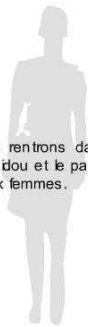


A 15h15, elles font la queue pour accéder au centre culturel Georges Pompidou. ☹

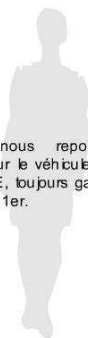


A 15h50, nous sommes contraints de rompre momentanément le contact visuel avec les deux femmes.

En effet, les employés du centre culturel font rentrer les visiteurs par groupe de quinze à vingt personnes environ et compte-tenu de notre emplacement, nous ne sommes pas à ce moment là dans le groupe de Madame Sophie CALLE. ☹



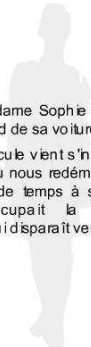
< A 16h, nous rentrons dans le centre
culturel Pompidou et le parcourons sans >
revoir les deux femmes.



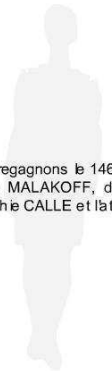
< A 17h15, nous reportons notre
surveillance sur le véhicule de Madame
Sophie CALLE, toujours garé rue Bertin ☹
Poiré à PARIS 1er.



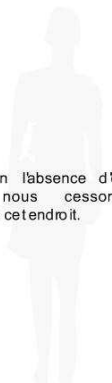
< A 18h20, elle regagne son
AUTOBIANCHI. >



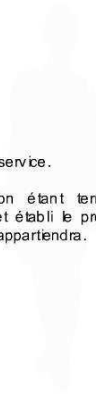
A 18h25, Madame Sophie CALLE quitte
les lieux à bord de sa voiture.
Un autre véhicule vient s'interposer juste
au moment où nous redémarions et met
< énormément de temps à se garer à la
place qu'occupait la voiture de
l'intéressée qui disparaît vers la Place du
Châtelet. >



< A 19h, nous regagnons le 146 Boulevard
Camélinat à MALAKOFF, domicile de
Madame Sophie CALLE et l'attendons. ☹



< A 19h30, en l'absence d'événement
nouveau, nous cessons notre
intervention à cet endroit. ☹



A 20h, fin de service.

< Notre mission étant terminée, nous >
avons cbs et établi le présent rapport
aux fns qu'ilappartendra.



<

>

piéces jointes





