

As mobilizações do arquivo em *À toi de faire, ma mignonne*, de Sophie Calle

Mobilizing the Archive in Sophie Calle's *À toi de faire, ma mignonne*

Larissa Fontenelle Gontijo*

RESUMO: Este artigo propõe uma análise da exposição *À toi de faire, ma mignonne*, de Sophie Calle, realizada entre outubro de 2023 e janeiro de 2024 no Musée Picasso, em Paris, à luz das teorias do arquivo. Parte-se da hipótese de que cada andar da mostra mobiliza, à sua maneira, dimensões específicas da arquivística. Para tanto, recorre-se às discussões de Marques (2015), Didi-Huberman (2015) e Derrida (2001) sobre anarquismo, anacronismo, *mal d'archive* e pulsão de arquivo. Tal análise não se baseará em observação *in loco*, mas na leitura e no exame dos próprios arquivos da exposição: catálogos e registros audiovisuais disponíveis digitalmente no site do museu.

PALAVRAS-CHAVE: Sophie Calle; *À toi de faire, ma mignonne*; arquivo; anarquismo.

ABSTRACT: This article offers an analysis of Sophie Calle's exhibition *À toi de faire, ma mignonne*, held from October 2023 to January 2024 at the Musée Picasso in Paris, through the lens of archival theory. It advances the hypothesis that each floor of the exhibition mobilizes, in its own way, specific dimensions of archival practice. The discussion draws on Marques (2015), Didi-Huberman (2015), and Derrida (2001), addressing concepts such as anarchism, anachronism, *mal d'archive*, and the archival drive. Rather than relying on *in situ* observation, the analysis focuses on the exhibition's own archival materials: catalogues and audiovisual records, digitally available on the museum's website.

KEYWORDS: Sophie Calle; *À toi de faire*; archive; anarchism.

1 *À toi de faire, ma mignonne*

Na ocasião do aniversário de cinquenta anos da morte de Picasso, em 2023, a artista multimídia Sophie Calle, figura central na cena artística francesa desde a década de 1980, foi convidada a realizar uma exposição inédita no museu parisiense dedicado exclusivamente a esse renomado pintor espanhol. Conhecida principalmente por suas instalações em que texto e imagem misturam-se e, ainda, por seus trabalhos de forte cunho autoficcional, que trazem à tona debates acerca da memória, do esquecimento, da passagem do tempo, do amor, da perda e da

* Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais e Mestre pela mesma instituição com bolsa CAPES. E-mail: lfontenelle@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6961-3919>.

configuração do *eu*, Calle reivindica-se enquanto *artista narrativa*. Ao aceitar expor *ao lado de e dentro da* instituição dedicada a um dos nomes mais celebrados pela História da Arte, mergulha nos arquivos tanto do museu quanto do pintor espanhol, para, à sua maneira, relê-los, reorganizá-los e desestabilizá-los. Calle propõe, desse modo, um debate *com* eles, *para* eles e *para além* deles: isto é, propõe um debate, uma conversa, uma nova forma de pensar, de ler, de ver e de entender Pablo Picasso e seus arquivos em pleno século XXI.

Em uma entrevista concedida à *France Culture* em junho de 2023,¹ a escritora e fotógrafa francesa confessa ter hesitado em aceitar tal convite, feito ainda em períodos pandêmicos, precisamente pela aura magistral que ronda o trabalho do cubista. No entanto, ao fazer uma visita privada e solitária ao Musée Picasso em meio ao contexto de isolamento social e de quarentena obrigatória, a artista deparou-se com obras envoltas em papel craft, protegidas da poeira e, à sua maneira, também confinadas. Frente a esse arranjo incomum do museu e a essas visualidades novas provocadas pelas obras embrulhadas, Calle viu-se face a Picassos não mais em seu habitual *status* solene, mas, naquele momento, em posição de igualdade: Picassos que, apesar da distância cronológica (e, por que não, estética), dialogavam com ela, conversavam sobre uma mesma circunstância, uma mesma experiência temporal, social e política.

A partir dessa percepção – isto é, de tal quebra de hierarquia e de uma possível abertura ao diálogo –, a artista deu-se conta não apenas de como poderia realizar o temeroso gesto de expor ao lado do pintor espanhol e de propor, assim, uma outra forma de interlocução ao fazê-lo, mas, também – ou talvez sobretudo –, de *como* poderia ocupar essa grande instituição. Esse *como*, vale dizer, deu-se justamente pela abertura dos arquivos e pela interação que com eles poderia propor. Não à toa, o nome da exposição – *À toi de faire, ma mignonne* (cuja tradução livre poderia soar como “Sua vez de fazer, minha querida”) – alude a esse movimento não só de conversa, mas, principalmente, de resposta, de ocupação e, ainda, de afinidade e de continuidade entre ambos os artistas.

Com isso em mente, em cada um dos quatro andares do Musée Picasso, Calle sugere aproximações às obras de Picasso muito mais *a partir* de tal nome,

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=prxa83sc6woQ>. Acesso em 10 de jul. 2024.

em si já imponente, do que necessariamente *ao lado* – ou mesmo em uma posição hierárquica de inferioridade – dessa figura. Nesse feito, mobiliza dimensões específicas da arquivística contemporânea (dentre elas, vale citar, o anacronismo, o mal de arquivo derridiano [*mal d'archive*], a passagem do privado ao público, a ficcionalização de si e a pulsão de morte que rondam essa área). As quatro seções do presente artigo, cada qual dedicada às principais instalações de um respectivo andar, tentarão, portanto, esmiuçar as concepções de arquivo ali apresentadas, no intuito de demonstrar como a apropriação, a abertura e a releitura feitas por Calle configuram-se como a postura representativa daquele que Reinaldo Marques (2015), em seu artigo “Arquivos literários e reinvenção da Literatura Comparada”, chama de *anarquivista*, a saber quem

atua como um antilegisador, instaurando uma anomia no arquivo, de modo a desconstruir a ordem estabelecida, a desarmar a intencionalidade que a estruturou [...] que busca subverter a ordem original, lendo os documentos de outra forma, dentro de outras (des)ordens possíveis. Ele quer assim, deslocar as histórias já contadas e oficializadas, formulando outras maneiras de interpretar e compreender a realidade histórica, tanto a do passado quanto a do presente. (Marques, 2015, p. 25-26.)

Dito isso, entremos no museu.

2 Térreo: o diálogo, o anacrônico

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (Didi-Huberman, 2015, p. 15). São com essas palavras que Georges Didi-Huberman, importante filósofo e historiador da arte do século XX e XXI, abre seu livro *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. São com essas palavras, também, que se podem abrir as portas do Musée Picasso para adentrarmos o térreo da exposição aqui analisada.

Logo na primeira sala, Sophie Calle coloca em cena objetos de seu arquivo pessoal, no intuito de iniciar um diálogo com Picasso *sem ele, como prefere*:² vê-se, na entrada, o primeiro desenho que a artista, ainda criança, fez (e descrita por seu pai como sua primeira obra), uma foto sua de infância e um outro desenho,

² As imagens tanto dessa sala quanto das subsequentes, bem como os comentários da artista sobre a exposição e sobre seu processo criativo, estão disponíveis no seguinte vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=bh_oA9myw1E.

também de sua própria autoria, esboçado a partir de relatos e de descrições de um quadro de Picasso. Nesse movimento de diálogo instaurado a partir da ausência do pintor homenageado, a artista traz à tona uma relação com o tempo (e com o Outro) que será primordial para o entendimento do conjunto que propõe com *À toi de faire, ma mignonne*: o tempo para além da cronologia, isto é, um tempo anacrônico, um tempo da interlocução – ou, como melhor aponta Didi-Huberman,

um tempo “que não é o tempo das datas”. Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”. Só há história rememorativa e mnemotécnica [...] Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo. (Didi-Huberman, 2015, p. 41.)

Dessa maneira, ao confrontar-se com Picasso e, ainda, ao exibí-lo não por meio das obras mais canônicas, Calle, com sua própria individualidade e subjetividade artísticas, e, principalmente com sua própria memória e com seus próprios arquivos pessoais, propõe uma leitura da História que ultrapassa os tradicionalismos disciplinares dessa área do saber para dar ênfase a uma postura de historiador (e, por que não, de arquivista) que é central na proposta de Didi-Huberman: a ideia de que só se entende o passado pelas chaves de leitura e, sobretudo, pelo universo referencial do presente. Precisamente por essa razão, estar confrontado com uma imagem, bem como a um grande nome como Picasso, é estar confrontado com a multidimensionalidade do tempo – o passado, o da memória; o presente, o da experiência; e o futuro, o da finitude. Essas três temporalidades, como será mostrado ao longo deste artigo, rondam igualmente todos os andares de *À toi de faire, ma mignonne*.

Além disso, a ideia de *anacronismo*, levantada pelo historiador da arte, mostra-se ainda mais relevante quando se adentra a segunda sala da exposição, um cômodo inteiro dedicado ao que a artista chamara de “Picassos confinados”. Como já explicitado no início deste texto, o reencontro de Calle com o trabalho do pintor espanhol deu-se em pleno contexto pandêmico, em que a palavra de ordem residia na quarentena, no permanecer isolado em casa. Ver-se frente a um

conjunto de obras tão auráticas, e que, no entanto, encontravam-se em circunstâncias de isolamento semelhantes às vivenciadas pelo planeta, mesmo com mais de meio século de intervalo entre as partes, fez com que Calle percebesse não a distância hierárquica que as separava, mas, sim, as afinidades que as aproximavam.

A artista, nesse reencontro, fotografou os quadros tampados que viu durante a pandemia e expôs, em sua ocupação no museu anos depois, não as obras originais de Picasso em si, mas os retratos que fez delas. Esse movimento, além de mostrar-se arquivístico por excelência (justamente por funcionar como uma forma de registro, como um rastro do momento histórico singular que foi a pandemia de COVID-19, e, sobretudo, de que modo ela afetou, também, grandes instituições como a museológica), mostra-se também anacrônico, tal qual a concepção de Didi-Huberman, por trazer à tona “uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos*”, por “interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos *diferenciais de tempo* operando em cada imagem” (Didi-Huberman, 2015, p. 23). Em outras palavras,

o anacronismo parece emergir na *dobra exata da relação entre imagem e história*: as imagens, certamente, têm uma história; mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história. Sobretudo, não quero dizer que a imagem é “intemporal”, “absoluta”, “eterna”, que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa. (Didi-Huberman, 2015, p. 30-31.)

Embora, em uma primeira instância, tal postura possa parecer assaz audaciosa (e, talvez, até mesmo irreverente), o que Calle de fato propõe não são somente atualizações ou modernizações de Picasso, mas releituras de obras que, precisamente por já serem tão canônicas e enraizadas no imaginário coletivo, podem ser abordadas por outro ângulo – dentre eles, um ângulo anacrônico. Exemplo significativo dessa dinâmica se dá na quinta sala desse andar, em que a artista, face à ausência imposta – e que também voluntariamente impôs – das obras do pintor espanhol, reúne descrições (ou, em uma nomenclatura teoricamente mais precisa, *écfrases*) feitas por curadores, por guardas e por diferentes trabalhadores do museu de diferentes quadros que outrora foram

expostos ali: mais especificamente, *La mort de Casagemas* (1901), *Grande baigneuse au livre* (1937), *Paul dessinant* (1923), *Homme à la pipe* (1911) e *La nageuse* (1934). Dessa maneira, Calle dá voz a quem, de fato, vê cotidianamente esse conjunto artístico, convive *com* e pode falar *sobre* ele. O que se propõe, nesse movimento, é uma experiência artística em que se dialoga com (e sobre) Picasso a partir de um lugar diferente do consagrado pela arquivística tradicional: dialoga-se *de fora* do arquivo em um novo movimento de fazer – e de se expandir – o próprio arquivo.

Se há, nessa dinâmica, uma problematização e um questionamento de *quem* poderia falar sobre, bem como *de onde* se poderia falar sobre esse grande nome da arte moderna, há, na terceira sala do térreo (e última sala a ser analisada na presente seção), um questionamento acerca da validação discursiva que ronda grandes instituições arquivadoras e arquivísticas, nesse caso, o museu. Nos moldes do que Mary Gabriel sugere em seu livro *Ninth Street Women* (2018), Calle reúne uma coletânea de obras de artistas contemporâneos (que, vale dizer, fazem parte de seu acervo pessoal) em uma superfície de 27,0824 metros quadrados, a superfície exata de *Guernica*. Tal instalação questiona, *grosso modo*, quantos trabalhos atuais precisariam ser reunidos, lembrados e terem a possibilidade de ser expostos para, ao final, conseguirem ser minimamente equiparados ao que a História da Arte tradicional consagrou – isto é, questiona, em suma, quais os critérios de canonização e legitimação que determinam o que é (e o que pode) ser considerado importante, memorável ou, ainda, digno de aparecer dentro de instituições museais.

Nessa linha de raciocínio, é válido ter em mente, como bem aponta Jacques Derrida em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, que “não há arquivo sem poder político [...] esse poder tinha estatutariamente autoridade não apenas para escolher o que devia ou não ser guardado, mas também para localizá-lo num lugar, para classificá-lo, interpretá-lo, hierarquizá-lo” (Derrida, 2001, p. 130). Em outras palavras, “para que certas obras-primas sobrevivam, foi preciso matar sabe Deus quantas outras obras” (Derrida, 2001, p. 134). O que Calle propõe, assim, é um (re)nascer de obras não consagradas por grandes espaços institucionais (como o museu e, mais especificamente, como o Musée Picasso) precisamente a partir do movimento de realocá-las nesse ambiente e de

ocuparem a exata superfície (que seja pelo menos de um ponto de vista de extensão) ocupada, outrora, pelo cânone.

Ao trazer à tona essas outras obras e ao lhes conferir prestígio ao expô-las no térreo do Musée Picasso, Sophie Calle expande o diálogo sobre – e com – Picasso, em uma lógica que intensifica questionamentos que cercam essa figura quase mítica da História da Arte e, ainda, oferece novas perspectivas acerca de seu legado. Já nos andares subsequentes, como será mostrado a seguir, ao colocar em cena seu próprio arquivo pessoal e seus projetos artísticos, a artista estabelece uma ponte entre sua prática e a do pintor, em uma interlocução que atravessa tanto a instituição museológica quanto as tradições arquivísticas.

3 Primeiro andar: a palavra do outro, a pulsão de arquivo

*Picasso me disse que tinha visto um velho pintor meio cego em Avignon, na praça do Palais des Papes, pintando o castelo. Sua esposa [de Picasso], de pé ao seu lado, estava olhando para o castelo através de binóculos e descrevendo-o. Ele pintou com base na descrição de sua esposa. Picasso frequentemente disse que a pintura é um trabalho de homem cego. Ele pinta não o que vê, mas como se sente sobre isso, o que diz a si mesmo sobre o que viu.*³

Jean Cocteau

Com essa citação de Jean Cocteau, Sophie Calle abre as portas do primeiro andar do Musée Picasso e abre as portas, dessa vez, de um outro tipo de arquivo: o seu próprio, não pessoal, mas artístico. Nesse nível do museu, há um diálogo entre essa anedota sobre o espanhol – de que ele não pintava o que via, mas o que (se) dizia sobre o que via – e obras e propostas antigas da francesa, em especial *La couleur aveugle* (1991), *Les Aveugles* (1986) e *Voir la mer* (2010), propostas essas que abordam a questão da cegueira, da beleza e, ainda, da palavra do Outro.

Resumidamente, nesses dois primeiros trabalhos, a artista pede que cegos de nascença descrevam o que, para eles, seria a imagem da beleza, descrição que

³ Tradução minha do original: “Picasso told me he’d seen an old, half-blind painter in Avignon, in the square of the Palais des Papes, painting the castle. His wife, standing next to him, was looking at the castle through binoculars and describing it to him. He painted based on his wife’s description. Picasso often said that painting is a blind man’s job. He paints not what he sees, but how he feels about it, what he tells himself about what he has seen”. Disponível em: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/textes-de-salles-toi-de-faire-ma-mignonne-1er-etage>. Acesso em: 31 de out. 2025.

Calle confronta com quadros monocromáticos. Já o terceiro, realizado durante uma viagem a Istambul, a francesa procura dois grupos de pessoas: um primeiro, composto por aqueles que, apesar de viverem na cidade costeira, nunca haviam visto o mar e que são levados até a orla pela artista, que, por sua vez, filma suas reações frente ao primeiro confronto com vastidão do oceano; e um segundo, formado por aqueles que perderam a visão ao longo da vida e a quem Calle convida a descrever a última imagem que lembram de ter visto. Com tamanho repertório e material, Calle ocupa algumas salas com o arquivo desses seus antigos projetos – há, em resumo, a exibição de fotografias desses indivíduos, seus relatos e outros suportes midiáticos que ajudam na construção do diálogo ali proposto, como as filmagens ou as obras *per se* mencionadas.

É válido pensar, aqui, como essa reciclagem de trabalhos anteriores mobiliza uma outra dimensão de arquivo diferente da apresentada no térreo do museu. Quando a artista traz à tona obras suas que, em uma primeira abordagem, não teriam uma relação direta com as de Picasso, acaba por propor um movimento de expansão do arquivo, de novas aberturas, de novas leituras e de novos entendimentos que ressoam tanto em sua própria produção artística, quanto na vivência de outrem, também distantes do pintor espanhol.

Para Sven Spieker, que em seu texto “The Archive at Play” (2008) analisa uma intervenção feita por Calle na casa-museu Freud em 1998, a dinâmica dessa proposta revela como o “arquivo, portanto, não é simplesmente uma partida, um código para a condição de inovação; ele dá nome ao sentido pelo qual o novo também é um retorno, uma iteração no verdadeiro sentido dessa palavra” (Spieker, 2008, p. 174, tradução minha).⁴ Tal movimento, portanto, seria similar à *pulsão de arquivo* proposta por Derrida, já que

quando interpretamos, não encontramos um sentido que está ali, dado, e que teríamos apenas que elucidar ou desvelar, mas impomos sentido, construímos sentido. A pulsão de arquivo é uma pulsão irresistível para interpretar os rastros, para dar-lhes sentido e para preferir este rastro àquele outro. (Derrida, 2001, p. 132.)

⁴ “The archive therefore is not simply a departure, a cipher for the condition of innovation; it gives a name to the way in which the new is also a return, an iteration in the true sense of that word”.

Em outras palavras e na direção em que sugere o filósofo, a artista francesa percebe a necessidade de se abrir o arquivo e de reinterpretá-lo, uma vez que entende sua dimensão seletiva, isto é, não totalizante e sempre parcial. Afinal, “não há arquivos sem destruição, escolhe-se, não se pode guardar tudo” (Derrida, 2001, p. 130). Calle, portanto, interpreta o que lhe está disponível, seja na exposição permanente do Musée Picasso, seja pelo que está guardado em seu próprio acervo, para, a partir daí, propor novos diálogos e, finalmente, entender tanto o que foi já dito sobre Picasso, quanto o que ainda se pode dizer sobre ele. Como bem aponta Edwards em seu artigo “Accumulation and Archives: Sophie Calle’s Prenez soin de vous”,

Derrida localiza a raiz do arquivo no *arkheion*, na casa, no domicílio ou no endereço dos arcontes, que viviam entre os documentos e aos quais foi dado o poder de interpretar e moldar leis a partir deles. O entendimento de Derrida sobre o arquivo é, portanto, um lugar não apenas de autoridade, mas também de direito [...]. Ver a instalação arquivística de Calle à luz da análise de Derrida levanta questões mais específicas sobre sua refutação da autoridade e da função do arquivo na cultura contemporânea. Calle está claramente empenhada em performar o desfazer de um edifício – de pé sobre ele, sentado sobre ele, introduzindo novos meios, novo material e novas vozes nele (Edwards, 2014, p. 3, tradução minha.)⁵

Com isso em mente, é válido lembrar como, ainda na concepção derridiana, o arquivo estaria intimamente ligado, também, à noção (e, ainda, à pulsão) de morte. No caso mais específico da exposição aqui analisada, esse diálogo será iniciado pela artista na rampa que liga esse andar ao seguinte, em que, a partir de uma outra anedota sobre o pintor cubista – a de que ele seria aterrorizado por superstições, em especial pela ideia de escrever o próprio testamento, documento que poderia atrair a morte –, Calle anuncia o que virá no próximo nível do museu: a mostra, mais uma vez, de projetos antigos seus, bem como a exposição de objetos de seu arquivo pessoal que dialogam, também, com o fim da vida – ou, talvez, com a vontade de evitá-la.

⁵ “Derrida locates the root of the archive in the *arkheion*, the house, domicile, or address of the archons, who lived among the documents and who were awarded the power to interpret and shape laws from them. Derrida’s understanding of the archive is thus a place not just of authority but of the law [...]. Viewing Calle’s archival installation in light of Derrida’s analysis raises more specific questions regarding her rebuttal to authority and the function of the archive in contemporary culture. Calle is clearly intent on performing the undoing of an edifice – standing on it, sitting on it, introducing new media, new material, and new voices into it”.

4 Segundo andar: a pulsão de morte e a ficcionalização de si

Adentrar o penúltimo andar do Musée Picasso é adentrar igualmente uma lógica de acumulação, aparentemente sem ordem precisa, típica tanto de certos projetos artísticos de Sophie Calle quanto do arquivo pessoal por excelência. Nas diferentes salas desse nível, foram expostos mais de quinhentos objetos privados da artista, desde fotografias, esculturas e desenhos, até roupas, livros e móveis. Há, nessa mostra, uma intenção de *se contar as histórias que estão sob os objetos*, tal como fazia Picasso com sua vontade de *mostrar os quadros que estão sob os quadros*.⁶ Nas palavras de Calle,

Minha mãe está morta, meu pai está morto, eu não tenho filhos. Quando eu não estiver mais aqui, o que se tornarão as coisas da minha vida? Sem herdeiros diretos, uma venda judicial pode acontecer; vendida no leilão. Se eu quiser exorcizar esse medo de que, na minha morte, sua [dos objetos] história comum, bem como a que me liga a eles não se apague, é pela geral de minha sucessão que devo começar (Calle *apud* Dossier Documentaire, 2023, p. 7, tradução minha).⁷

Dito isso, há dois movimentos principais que se desenvolvem nos espaços desse andar. Há, de um lado, toda a gama de objetos distintos espalhados pelas galerias e, de outro, um vídeo, em que especialistas do Hôtel Drouot, empresa de renome especializada em leilões, vasculham a casa da artista (a partir, importante mencionar, de sua própria demanda e autorização) para elaborar um inventário de seus bens. Ambas as propostas mobilizam, pelo menos em uma primeira instância, uma das dimensões tradicionais que ronda a arquivística: a de se guardar, de se catalogar, de, em suma, se conservar para não se perder.

No entanto, o que Calle propõe vai além dessa concepção inicial para remeter, novamente, a ideias derridianas ligadas à pulsão de arquivo e à pulsão

⁶ Trata-se de frases de Calle, traduzidas livremente, que constam no catálogo virtual da exposição, que está disponível em: https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2023-12/DP%20Sophie%20Calle%20HD_o.pdf. Acesso em : 31 de out. 2025.

⁷ “Ma mère est morte, mon père est mort, je n’ai pas d’enfants. Quand je ne serai plus là, que vont devenir les choses de ma vie ? Sans héritiers définis, une vente judiciaire peut m’arriver ; vendue à l’encan. Si je veux exorciser cette crainte qu’à ma mort leur histoire commune, ainsi que celle qui me relie à eux, ne s’efface, c’est par la générale de ma succession que je dois commencer”.

de morte. Ainda para Edwards (2014, p. 2, tradução minha), o “projeto de arquivamento autoconsciente de Calle” torna possível “ler o arquivo de Calle em termos de quatro grandes partes da teorização de Derrida: suas origens jurídicas, seu princípio de ordenação, sua institucionalização do evento arquivável e o ‘*mal d’archive*’ de seu título”.⁸ No que tange às primeiras categorias citadas, é válido destacar como o *modo* com que a artista ocupa uma grande instituição inteiramente dedicada a um dos maiores nomes da historiografia tradicional (e, portanto, canônica) da arte já é, por si, um questionamento da legitimidade do *arkheion* e dos arcontes. Afinal,

No que diz respeito ao arquivo em geral, Calle – no espírito de Duchamp e do surrealismo inicial – desafia a obsessão do século XIX com o registro do tempo, com a diferenciação e com o progresso (nenhum objeto em um arquivo pode ser como outro; juntos, eles representam uma série temporal de elementos que é idealmente aberta para o futuro). Quando Calle traz seus próprios itens para o [...] arquivo [...] ela faz uma alusão a um arquivo construído não em tempo linear (progresso, inovação), mas sim em um retorno, em uma repetição (Spieker, 2008, p. 191, tradução minha.)⁹

Nesse sentido, por mais paradoxal que possa parecer, o retorno a Picasso implica, para Calle, um retorno a si mesma, um retorno à História (tanto cronológica quanto da Arte), mas também um retorno à sua própria história pessoal. Tal qual acontece em andares anteriores, há uma abertura anacrônica do arquivo que possibilita um diálogo não necessariamente *sobre* ou *com* o grande cânone da História da Arte, mas *a partir* dele, em um movimento que se permite falar sobre o passado, sim, mas, ao mesmo tempo, sobre o presente e sobre o futuro. A diferença que se dá, nesse andar em específico, é justamente sobre *qual* arquivo está em jogo: não se trata mais de acervos artísticos (seja de obras de Picasso lidas, interpretadas e atualizadas, seja de as Calle, que retornam sob uma nova ótica) – isto é, arquivos já validados por instituições arcônticas –, mas sim

⁸ “[...] Calle’s self-consciously archival project. Here, I read Calle’s archive in terms of four major parts of Derrida’s theorization: its juridical origins, its ordering principle, its institutionalization of the archivable event and the ‘mal d’archive’ of his title”.

⁹ “With regard to the archive more generally, Calle – in the spirit of Duchamp and early Surrealism – challenges the nineteenth century’s obsession with the registration of time, differentiation, and progress (no object in an archive may be like any other; taken together they represent a temporal series of elements that is ideally opened to the future). When Calle brings her own items to the [...] archive [...], she hints at an archive built not on linear time (progress, innovation) but rather on return and repetition”.

de um acervo puramente pessoal que, em uma primeira leitura, talvez não caberia à entidade museológica. Vê-se, desse modo, como a artista propõe um questionamento tanto desses grandes e historicamente renomados espaços, quanto dos processos que rondam a escolha do que se *seleciona*, para permanecer no léxico de Derrida, ou, ainda, do que se pode não só para estar presente, mas para estar exposto, estar acessível, estar – e permanecer – presente em tal instituição.

Além disso, essas instalações – em especial a de catalogação feita em parceria com o Hôtel Drouot – remetem, ainda em uma leitura derridiana, à “[...] pulsão mesmo de conservação que poderíamos chamar também de *pulsão de arquivo*” (Derrida, 2001, p. 32), à pulsão de morte inerente à arquivística:

É o que chamaríamos [...] *mal de arquivo*. Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. Ora, esta ameaça é *infinita*: ela varre a lógica da finitude e os simples limites factuais, a estética transcendental, ou seja, as condições espaço-temporais da conservação (Derrida, 2001, p. 32.)

Se Calle, nesse andar agora analisado, parece almejar evitar a morte, é justamente nesse processo de finitude, de selecionar o que fica (e, portanto, de não expor, de não dar vida ao que não seleciona) que a artista consegue construir e dar continuidade ao projeto de vida ao qual se propõe. Vale lembrar que essa escolha, como sempre lembra Derrida, não tem nada de anódino: trata-se de um método consciente e minucioso de construção de um arquivo, de fato, mas principalmente de uma narrativa de si. É o que Gourde, em seu texto “La mémoire sous anesthésie local: quand Sophie Calle s’historicise”, chama de *mise en archive*, isto é, “uma escolha ou uma economia dentre os documentos disponíveis em nome de uma certa concepção de futuro” (Gourde, 2009, p. 39, tradução minha).¹⁰ Em outras palavras,

Todo projeto de arquivamento subentende uma orientação precisa que também pode se mostrar um mecanismo de ficção. Sophie Calle encena seu passado. [...] Em outros termos, o material biográfico de sua própria

¹⁰ “un choix ou une économie parmi les documents disponibles au nom d’une certaine conception de l’avenir”.

vida oferece momentos já roteirizados, que supõem um dispositivo particular ligado às situações incongruentes de sua vida, dispositivo que revela a estranheza de sua existência, mesmo se o acaso é reduzido pela seleção dos arquivos. (Gourde, 2009, p. 45, tradução minha.)¹¹

Ora, ocupar todo um andar com objetos pessoais, aparentemente aleatórios e sem relação direta aparente com a instituição que os acolhe, é uma maneira de inscrever-se no *arkheion* a partir de uma seleção deliberada do que se quer conservar, do que se quer mostrar e do que se quer fazer lembrar de si. Tal evitar da morte intencionado pela artista se dá precisamente pela pulsão destruidora da morte, e, também, pelo viés da ficção que ronda os arquivos. Tal evitar da morte, por fim, dá-se, igualmente, pelo trabalho com as diferentes temporalidades, como apontado por Didi-Huberman e discutido previamente no presente artigo, isto é, dá-se pela mobilização do passado (com seus objetos pessoais de diferentes momentos de vida), pela inscrição no presente (seja com a exposição desse arquivo pessoal aberto ao público, seja com a ficcionalização da vida e seu registro no espaço) e pela intenção de futuro, do fazer-se lembrar. E é justamente esse diálogo com o porvir – e, vale dizer, com o arquivo do porvir – que fecha o último andar de *À toi de faire, ma mignonne*.

5 Último andar: o inacabado, o arquivo do porvir

*Mas, se tudo parar, o que acontecerá com as ideias que patinam, que esperam sua hora em caixas, em caixões? É preciso, antes de desaparecer, inventariar os rascunhos, as tentativas, os abandonos, e dar vida às intenções. Uma maneira de acabar com elas. Uma maneira de acabar o inacabado.*¹²
Sophie Calle

Tais palavras de Calle resumem excepcionalmente bem o proposto no último nível de sua exposição. Nesse andar, correm dois movimentos distintos: de um lado, o *Inventaire des Projets Achevés* (o Inventário dos Projetos

¹¹ “Tout projet d’archivage sous-tend une orientation précise qui peut s’avérer être aussi un mécanisme de fiction. [...] En d’autres termes, le matériel biographique de sa propre vie offre des moments déjà scénarisés, qui supposent eux-mêmes un dispositif particulier lié aux situations incongrues de sa vie, dispositif qui révèle de l’étrangeté de son existence, même si le hasard est réduit par la sélection des archives”.

¹² Esta citação provém de uma frase escrita por Calle em uma das últimas salas do Musée Picasso. Seu registro pode ser visto no vídeo disponibilizado pela Galerie Perrotin, responsável pela artista, e já referenciado no presente artigo.

Acabados) e, de outro, *Catalogue Raisonné de l'Inachevé* (cuja tradução poderia transitar entre “Catálogo Razoável do Inacabado” e “Catálogo Sensato do Inacabado” – essa dupla leitura, vale ressaltar, é primordial e de suma importância para todo o projeto estético elaborado nesse momento da exposição). De todo modo, enquanto o primeiro traz à tona todos os 61 trabalhos artísticos realizados pela artista desde o início de sua carreira – suas performances, seus livros, e suas mais diversas instalações – por meio da apresentação de capas de livros policiais cujos títulos aludem a obras específicas de Calle, o segundo se desenrola no decorrer das demais salas de forma fracionada: apresentam-se, novamente, todos os 61 projetos realizados pela artista desde o início de sua carreira, mas, desta vez, a partir da configuração e apresentação de listas, de fragmentos de vídeo, de texto ou de fotografias de suas ideias incompletas, não terminadas e, até então, nunca expostas. De modo geral, o que tais propostas mobilizam vai de encontro, novamente, com diferentes dimensões do arquivo, desde suas mais tradicionais, até as mais contemporâneas.

Se, por um lado, o Inventário dos Projetos Acabados retoma a lógica primeira da arquivística (isto é, a de se conservar o traço, de se fixar na memória, de se evitar o esquecimento justamente pela listagem e pela tradicional inventariação), por outro, o faz, ao mesmo tempo, de um modo audacioso: Calle não coloca em cena todo o trabalho de sua vida a partir da exposição direta de seus projetos, mas, sim, a partir da apropriação de iniciativas de outrem (mais especificamente, do empréstimo de títulos de diversos livros policiais já publicados e em circulação no mercado editorial). Nesse movimento, “o arquivo alternativo de Calle [...] funciona como uma alegoria para a reinscrição e para a releitura através de seu modo específico de revisitar a estrutura discursiva do arquivo” (Edwards, 2014, p. 5, tradução minha).¹³

Ora, ao resumir (ou, para permanecer em seu campo semântico, para inventariar) toda sua carreira a partir da palavra do Outro – e, mais do que isso, da nomeação ficcional de outrem –, a artista coloca em xeque a própria noção de acervo e de arquivo pessoal. O que Calle propõe, nessa lógica, é a possibilidade de uma dimensão quase interpessoal da própria noção de arquivo. Em outras

¹³ “Calle’s alternative archive [...] serves as an allegory of re-inscribing and of re-reading through its specific mode of revisiting the discursive structure of the archive”.

palavras, parece propor a possibilidade – como desenvolve, vale dizer, ao longo de todos os andares de *À toi de faire, ma mignonne* – de falar de si, de contar a própria história, de guardar o próprio rastro (em resumo, de arquivar-se) a partir de arquivos mais gerais, seja o do mercado editorial dos livros policiais, seja o do próprio acervo do Musée Picasso. Como bem aponta Gourde (2009, p. 44, tradução minha), “Calle faz do singular um tema que se eleva acima de uma memória comum e envolvente, um sujeito inscrito num tornar-se-mítico”.¹⁴ A memória – ou o que se diz ter sido essa memória –, desse modo, intercala e intercambia-se organicamente entre, de um lado, o pessoal, o subjetivo, e, de outro, o coletivo, o histórico.

Além disso, essa instalação retoma, igualmente, a dimensão fictícia, de construção deliberada de discursos, que ronda tanto o conjunto dos trabalhos de Calle como um todo, quanto a própria lógica interna dos arquivos, como já foi bem apontado por Derrida e discutido em outros momentos do presente artigo. *O clin d’oeil* que se faz à ficção ao se escolher, intencionalmente, um conjunto de títulos de livros literários como resumo da própria carreira artística mostra como

Sophie Calle, que tem amplamente questionado a lógica arqueológica do arquivo, introduzindo erro, falsas ou fantasmáticas inscrições, objetos roubados, ferramentas fictícias de descoberta em suas operações, [acaba] revelando no processo o mecanismo que permite aos arquivos distinguir a história da ficção, o registro autêntico do falso, o verdadeiro objeto arquivístico de sua aparente contraparte ilegítima. (Spieker, 2008, p. 174, tradução minha.)¹⁵

Já no que concerne à segunda parte desse andar, o *Catalogue Raisonné de l’Inachevé*, a artista questiona novamente a instituição arquivística ao trazer à tona o que, em teoria, não caberia ao arquivo: o inacabado, de fato, mas principalmente o inexistente. Em outras palavras, ao colocar em cena tanto obras que nunca foram feitas quanto ideias que nunca foram concretizadas (e, por conseguinte, nunca existiram empírica e materialmente), Calle quebra a noção

¹⁴ “Calle fait du singulier un sujet qui se hisse au-dessus d’une mémoire commune et englobante, un sujet inscrit dans un devenir-mythique”.

¹⁵ “Sophie Calle – who have variously questioned the archive’s archaeological logic by introducing error – false or fantasmatic inscriptions, purloined objects, fictitious finding tools—into its operations, revealing in the process the mechanism that allows archives to distinguish history from fiction, the authentic record from the false one, the true archival object from its apparently illegitimate counterpart”.

tradicional de totalidade do arquivo e acaba por expandi-lo até sua borda última: aquilo que só existe e, assim, só pode ser arquivado quando incorporado e entendido em sua não-existência, ou seja, aquilo que se torna arquivo precisamente por nunca ter podido ser arquivo. Com esse movimento, “o espectador/leitor é, portanto, convidado a questionar que tipo de evento e que tipo de registro é ‘arquivável’, que tipo de escrita é aceitável para arquivamento-incompleto, em forma de rascunho, escrito à mão, abandonado” (Edwards, 2014, p. 7, tradução minha).¹⁶

É importante adicionar, finalmente, como a subversão da arquivística torna-se ainda mais presente e possível de ser apreendida na última sala do último andar da exposição aqui analisada. Entre as imagens e os vídeos de seus projetos inacabados, entre suas fotos de infância, entre seus móveis pessoais e entre seus textos explicativos do que estaria, vale lembrar *sob os objetos*, Calle instala – e, ainda, instala-se –, atrás de uma porta constantemente fechada, seu próprio escritório. Cabe ao visitante, se desejar, bater nessa porta: às vezes, em uma alusão rápida a Abramovic, *a artista estava presente* e integrava, física e corporalmente, o conjunto da obra exposta, inventariada e arquivada em *À toi de faire, ma mignonne*. Como bem apontam suas palavras grafadas ao lado dessa porta (e, para registro, no próprio catálogo da mostra), foi assim que ela pôde *seguir a mesma rota das coisas de sua vida*.

Nesse movimento de se arquivar o orgânico, o que ainda está vivo, o que ainda não virou memória, de, em suma, um arquivar literal de si, Calle consegue subverter um dos pressupostos centrais da arquivística tradicional (e que ainda se mantém, vale dizer, em certas teorias mais recentes dessa área): o princípio de se selecionar e de se conservar o passado para se garantir um futuro à memória. Dito de outro modo, a artista arquivava o presente mais imediato – a vida – para mobilizar o passado e, ao mesmo tempo, questionar e escrever o futuro, o porvir. É, então, o movimento anacrônico por excelência, em que “para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o *mais-que-presente* de um ato reminiscente: um

¹⁶ “the viewer/spectator/reader is therefore invited to question what kind of event and what kind of record of it is “archivable,” what kind of writing is acceptable for archivization – incomplete, in draft form, handwritten, abandoned”.

choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo” (Didi-Huberman, 2015, p. 26). É, finalmente, um resumo primoroso do que foi proposto ao longo de toda essa ocupação no Musée Picasso: uma exposição puramente anarquivística.

6 Considerações finais: Sophie Calle, a anarquivista

O presente artigo pretendeu demonstrar, em suas diferentes partes, como Sophie Calle, em sua exposição *À toi de faire, ma mignonne*, consegue mobilizar diferentes concepções do arquivo no intuito de discuti-lo, de abri-lo, de questioná-lo, de subvertê-lo e de atualizá-lo em um movimento próprio à noção de anarquivismo proposta por Marques (2015). Seja pelo viés do anacronismo, seja pelo *mal d’archive*, seja pela pulsão de morte inerente à seleção, seja pelas noções de porvir e de inacabamento que rondam essa área do saber, a artista entende o arquivo – tanto o seu, artístico e pessoal, quanto o de Pablo Picasso – justamente como “[...] como espaço aberto e inacabado, zona de contato entre distintas temporalidades e subjetividades, capaz de promover descontinuidades e estranhamentos em relação ao tempo presente, ao ativar anacronismos” (Marques, 2015, p. 21-22).

Em suma, o que a artista propõe ao longo dos diferentes andares que ocupam o Musée Picasso aparece como um gesto artístico, sim, mas sobretudo de cunho político, que almeja – e, diga-se de passagem, consegue – tensionar os limites tradicionais tanto da noção de arquivo, quanto das metodologias conservadoras da arquivísticas. Calle, dessa maneira, não apenas escreve sua própria narrativa (tanto pessoal quanto ficcional), mas, de certo modo, reescreve a própria História – e, ainda, a própria História da Arte – a partir das margens de seus arquivos. Nesse movimento, não há apenas a reescrita da visualidade e da percepção das obras de Picasso em um campo de leitura diferente das tradicionais, mas, também, uma reescrita de si mesma.

Além disso, vale dizer que a exposição aqui analisada não busca corrigir ou completar os arquivos (sejam os de Picasso, sejam os de Calle, sejam os museológicos), mas, antes, perturbá-los, em uma movimentação que se propõe a expor suas lacunas, suas brechas, seus problemas e suas impossibilidades: há,

nessa espécie de agitação, um deslocamento que permite revelar o que às vezes permanece à sombra, o que é intencionalmente retirado da exposição à luz. Nesse sentido, a artista consegue se apropriar tanto do museu quanto das práticas arquivísticas como territórios próprios à invenção, e não somente à de conservação. O arquivo, assim, deixa de ser um lugar cravado de fixação para sugerir-se e tornar-se espaço de atravessamentos, de releituras, de possibilidades e de reinvenção dentro – e a partir – do qual é possível propor uma escrita do presente que seja concomitantemente sobre o passado e sobre o porvir – uma escrita, por fim, que aparece como propriamente anacrônica e anárquica.

É, portanto, *no* arquivo, *a partir* do arquivo e *para além* do arquivo que se é possível instaurar sua *anomia* – para permanecer no campo semântico proposto por Marques (2015) –, instaurar uma nova ordem por meio da desordem, da abertura e das novas formas de interpretação. Afinal, ocupar o Musée Picasso cinquenta anos após a morte do cubista, com uma exposição que, embora aparentemente pouco fale do pintor espanhol, traga à tona diversos diálogos para com esse grande nome da historiografia tradicional da arte é algo de extremamente anacrônico, anarquista e, ainda, substancialmente contemporâneo. De modo semelhante ao analisado por Edwards para a instalação *Prenez Soin de Vous*, na Bienal de Veneza de 2007, a exposição *À toi de faire, ma mignonne*, agora no fervor da segunda década do século XXI,

destaca que o arquivo pode ser desmantelado, embalado e reconstruído. A exposição recusa qualquer noção de um arquivo que esteja tão vinculado à autoridade institucional que não possa ser tocado ou movido, que seja um ser integral e de pleno direito e que apenas as figuras de maior autoridade possam influenciá-lo. Um arquivo não é mais – e nem menos – do que o que os humanos fazem dele. (Edwards, 2014, p. 10, tradução minha.)¹⁷

Referências

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

¹⁷ “the archive can be dismantled, packed away, and rebuilt. The exhibition refuses any notion of an archive that is so bound by institutional authority that it cannot be touched or moved, that it is an integral being in and of its own right and that only the highest authority figures may influence it. An archive is no more – and no less – than what humans make it”.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DOSSIER DOCUMENTAIRE. À toi de faire, ma mignonne. Musée Picasso, Paris, 2023. Disponível em: https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2023-10/Dossier_documentaire_Sophie%20Calle_FINAL%20V2_1.pdf. Acesso em: 09 jul. 2024.

EDWARDS, Natalie. Accumulation and Archives: Sophie Calle's Prenez soin de vous. *Studies in 20th & 21st Century Literature*. Vol. 38: Iss. 2, Article 3, 2014.

GABRIEL, Mary. *Ninth Street Women – Lee Krasner, Elaine De Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, And Helen Frankenthaler: Five Painters And The Movement That Changed Modern Art*. Boston: Back Bay Books, 2018.

GOURDE, Marie-Claude. La mémoire sous anesthésie local : quand Sophie Calle s'historicise. In: GOURDE, Marie-Claude. *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis*. Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 2009. Disponível em: <https://archipel.uqam.ca/2509/1/M11086.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2024.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SPIEKER, Sven. The Archive at Play. In: SPIEKER, Sven. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Michigan: MIT Press, 2008.

[Artigo recebido em 31 de outubro de 2025 e aceito em 27 de abril de 2026.]

DOI: 10.22456/2236-6385.151361