Colheres, portas, ruas e pessoas como remetentes e destinatários: Estética e seus diversos locais de normatividade[I]

Monique Roelofs
Hampshire College, Amherst, Massachusetts, USA

Filósofos e teóricos da cultura compartilham um conceito analítico poderoso, a saber, a noção de endereçamento [*address*]. Pensadores tão diferentes como Immanuel Kant, David Hume, Maurice Merleau-Ponty, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Rancière e Judith Butler usam esse conceito. O mesmo se dá com Roland Barthes, Stuart Hall, Barbara Johnson, Miriam Hansen, Gayatri Spivak e Homi Bhabha.[2] No interior dos diferentes papéis que esses intelectuais

[1]Ensaio @ Monique Roelofs. Tradução de Gustavo Guimarães, Pedro Fernandes Galé e Oliver Tolle.

[2]Um pequeno exemplo de escritos relevantes incluem Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Toward and Investigation)," in *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York: Monthly Review Press, 1971); Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1: An Introduction, trans. Robert Hurley (New York: Vintage, 1978); Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?," in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271-313 (Urbana: University of Illinois Press, 1988); Stuart Hall, "New Ethnicities," in *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, ed. David Morley and Kuan-Hsing Chen, 441-449 (New York: Routledge, 1996); Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991); Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 2009); e Judith

atribuem à noção de endereçamento se encontra a tarefa de teorizar a subjetividade, de indicar os meios com que as produções culturais progridem e se encontram inseridas em seus vários contextos e de analisar o entrelaçamento irredutível da estética com a política. Então, o que é endereçamento? Como ele funciona?

O conceito de endereçamento contribui com importantes potências e funções para a estética. Uma breve nota de explicação: entendo a estética [*the aesthetic*] como um conjunto de práticas corporificadas conceitualmente marcadas, socialmente embutidas e multimodais. Junto com as noções de relacionalidade e de promessa/ameaça, o conceito de enderaçamento, ao meu ver, é uma peça-chave da ideia da estética. De fato, numa visão da estética que reconhece o funcionamento desses três componentes centrais, podemos afirmar a importância vital que os significados estéticos têm para nós e também reconhecer algumas das dificuldades importantes que emergem no campo da estética, quer dizer, dificuldades que tem a ver com suas conexões com formas problemáticas de diferenciação social. A estética, em suma, compreende uma rede de práticas moral e politicamente polivalente atravessadas por modos de endereçamento, incluindo promessas/ameaças. Modos de endereçamento, especificamente, ajudam a organizar padrões de relacionamentos que compartilhamos com pessoas e coisas. A partir do pano de fundo desta perspectiva sobre a existência estética e social e material, podemos abrir uma ampla gama de possibilidades teóricas ao examinar mais de perto a noção de endereçamento.[3] Este ensaio tem início com esse projeto.

Vou primeiro de descrever quatro características importantes do endereçamento, a saber, o seu caráter multimodal, a sua ampla abrangência, a sua relacionalidade e direcionalidade. Depois vou de discutir o papel que certos filósofos e teóricos proeminentes da cultura atribuem ao endereçamento. A seguir, vou fornecer um quadro básico para a sua compreensão. Por fim, vou aplicar esse aparato a diversas capacidades e outras dimensões de endereçamento a partir de um conto de Julio Cortázar, de uma novela de Clarice Lispector, de uma instalação do artista afro-americano Pope.L e de uma instalação da artista Cinthia Marcelle, associada

Butler, *Giving an Account of Oneself* (New York: Fordham University Press, 2005).

[3]Sobre este relato da estética, endereçamento e a centralidade do endereçamento para a estética, veja Monique Roelofs, *The Cultural Promise of the Aesthetic* (Nova Iorque: Bloomsbury, 2014), 1-2, 10, 27, 207, 209-11 , 215-16n. 22.

ao um vídeo dela, o qual foi criado em parceria com Tiago Mata Machado.[4]

Quatro características fundamentais do endereçamento

A vida nos submerge em redes de endereçamentos. Os modos de endereçamento incluem formas verbais, como, por exemplo, exclamações, mas têm uma abrangência muito maior do que isso. Os nossos corpos emitem e recebem muitos tipos de endereçamento. Direcionamos essas formas à linguagem, a seres vivos, a coisas, a lugares, e todas essas entidades remetem elas de volta a nós mesmos. Modos de endereçamento envolvem ornamentação musical e lamentações, padrões abstratos de cores e linhas, punhados de especiarias, cruzamentos de trilhos de trens, ondulações ferventes e contato humano, tal como um tapinha que alguém dá nas nossas costas. Eles incluem aspectos do que fazemos e sofremos quando cheiramos velas, saboreamos uma refeição, quando sentimos os braços alongados, a velocidade de nossas pernas durante uma corrida ou, ainda, a sensação da luz do sol na nossa face. Nossas percepções e emoções, bem como a maneira como respondemos a elas, envolvem modos de endereçamento — como quando detectamos uma mentira e observamos a nossa ira ao refutar decididamente um argumento ou quando estamos preocupados com indivíduos em situação difícil e à procura de soluções práticas. Endereçamento, em suma, ocorre em múltiplas modalidades; ele possui grande abrangência — ele engloba muitas das nossas atividades.

Como alguns dos meus exemplos já sugerem, os modos de endereçamento não são necessariamente intencionais: o sol, ou a matéria, a água, a areia ou o vento, podem se dirigir a nós, mesmo que nenhum deles vise realmente fazer isso. No contexto da vasta rede de endereçamentos que estabelecemos entre nós — e a

[4] A minha discussão neste ensaio será substancialmente baseada nos manuscritos do livro *Artes de endereçamento: como nos relacionamos com linguagem, pessoas, coisas e lugares* (em revisão) e *Estética, Endereçamento e Criação da Cultura*. Nesses volumes, elaboro as leituras e as análises que seguirão. O primeiro livro oferece uma teoria básica do endereçamento. O segundo livro desenvolve esta teoria em conexão com uma ampla gama de temas e questões.

abrangência do *nós* e *para nós* que ocorrem frequentemente no que eu disse dão origem a uma multidão de perguntas legítimas —, faz sentido pensar no sol em que nos aquecemos, na onda que está prestes a rebentar sobre nós, na nuvem de areia que vem na nossa direção e no vento que nos causa frio como entidades que nos endereçam.

Ao invés da indicação incontestável de um ponto de vista ilusório, alucinante ou devastadoramente solitário, essa maneira de pensar reconhece a importância e as inúmeras tonalidades de significados que criamos nas experiências cotidianas de nossos ambientes e nos quais dependemos dos comportamentos evidenciados não apenas pelas criaturas vivas, mas também, mais amplamente, pelos objetos e forças materiais com os quais interagimos. Em poucas palavras, minha visão ampla e inclusiva de endereçamento procura auxiliar na compreensão das proximidades entre pessoas e coisas. Decididamente, com isso não se deve ignorar o significado que as diferenças entre atos intencionais e não intencionais podem ter e muitas vezes têm. Em vez disso, recusamo-nos a permitir que essas distinções nos façam perder de vista o que também precisamos reconhecer: a centralidade da experiência e os conteúdos fenomênicos inerentes ao nosso envolvimento mútuo com artefatos e outros objetos.

O endereçamento é caracterizado por sua relacionalidade e direcionalidade fundamentais: ocorre entre remetentes e destinatários; além disso, ele é enviado *dos* remetentes *para* os destinatários e vice-versa. (E os remetentes, assim, como já foi indicado, certamente podem ser pardais ou oradores, mas também poços, torneiras, sonatas de piano ou decretos legais). Na medida em que todo endereçamento serve de suporte para as relações e as direções, os relacionamentos particulares e estratos de direcionalidade — que codificamos nas redes de endereçamento em que nos inserimos — variam e passam por turnos à medida que nos envolvemos no endereçamento. A relacionalidade e a direcionalidade que marca o endereçamento, portanto, assume formas evolutivas conforme adotamos e retomamos modos específicos de endereçamento.

Linhas filosóficas/teóricas que investigaram o endereçamento: Hume, Kant e Barbara Johnson

Numerosos filósofos e teóricos utilizam o conceito de endereçamento. Vou esboçar rapidamente uma pequena amostra dessas abordagens, descrevendo a função estrutural que Hume e Kant atribuem implicitamente ao fenômeno do endereçamento, para tratar das suas reflexões sobre a publicidade estética, e destacando a operação do endereçamento como uma ligação entre texto e contexto, operação identificada pela teórica literária Barbara Johnson.

Hume e Kant empregam ambos a noção de endereçamento para imaginar um contexto cada vez mais cosmopolita e esclarecedor para a produção e recepção estéticas. Kant, de maneira intrigante, em seu famoso ensaio *O que é Esclarecimento?*, localiza o endereçamento no centro de uma cultura iluminista. Ao ressaltar o endereçamento que dirigimos ao público de leitores como "homens de conhecimento", ele implicitamente o torna um aspecto fundamental de sua estética.[5] A estética [*the aesthetic*]entra em seu texto por meio da função esclarecedora que ele atribui aos atos de leitura e escrita. Dada a ênfase de Kant na importância moral e política do Esclarecimento, outorgando um papel aos meios de comunicação e, portanto, também aos instrumentos de endereçamento (coisas como papel, caneta e tecnologias impressas), juntamente com os sistemas de treinamento e padrões de circulação que esses elementos exigem, o seu ponto de vista, assim compreendido, estenderia para o funcionamento de outras formas estéticas de endereçamento, como, por exemplo, intercâmbios táteis ou fazer música, o que, afinal, pode contribuir ou para o Esclarecimento ou diminuí-lo. Assim, podemos interpretar Kant como alguém que visualiza implicitamente o endereçamento como um lugar de agenciamento estético e de comunidade estética. Este lugar, para Kant, abrange potencialmente o que ele chama povo como um todo ou "sociedade cosmopolita" — em alemão, eine *Weltbürgergesellschaft*,[6] ou, literal-

[5]Immanuel Kant, "An Answer to the Question: 'What is Enlightenment?,'" in *Political Writings*, 2nd, enlarged edition, ed., Hans Reiss, trans. H. B. Nisbet (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 55.

[6] Immanuel Kant, "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?," in *Kants gesammelte Schriften*, vol. 8, ed. Königliche Preussische Akademie der Wissenschaften, 3-42 (Berlin: Walter

mente, uma sociedade de cidadãos do mundo. Assim, ele imagina uma plataforma cosmopolita para o endereçamento estético.[7]

Podemos encontrar um movimento análogo em Hume. Em seu ensaio fundamental *Of the Standard of Taste*, ele fala de obras de arte que são "*endereçadas* a um público"(grifo meu) e exige que seu observador obtenha liberdade frente a preconceitos ao lidar com essas obras.[8] De acordo com isso, o observador estético deve tornar o modo de endereçamento que adota em relação à obra adequado à forma pública de endereçamento da obra. Hume, entretanto, espera que esta forma pública de endereçamento, por sua vez, seja receptiva aos modos de endereçamento que os perceptores podem presumir diretamente a partir da obra. Assim, ele esboça um modelo de endereçamento mútuo que ocorre entre obras de arte e observador. Este cenário recíproco, conseqüentemente, serve como base para uma estética cosmopolita, que ultrapassa países e épocas específicas. Surpreendentemente, as teorias de Hume como de Kant postulam públicos compostos pela humanidade em geral e círculos particulares e historicamente específicos (no caso de Hume, públicos visando determinadas produções culturais e, no caso de Kant, públicos históricos que ele considera necessitados de esclarecimento cada vez maior). Em ambos os filósofos, cuja centralidade para a compreensão contemporânea da estética é difícil de superestimar, encontramos uma dualidade e uma coincidência de especificidade e generalidade, particularismo e abstração.

É a dimensão particularista de endereçamento que ocupa um lugar central em análises culturais mais recentes, as quais entendem o endereçamento como um veículo para trabalhos raciais e para o posicionamento contextual das obras de arte. A teórica literária Barbara Johnson, por exemplo, usa a noção para identificar as orientações e solicitações que as obras de arte dirigem a públicos em contextos históricos concretos. Em uma discussão do ensaio de Zora Neale Hurston, *How it Feels to be Colored Me*, Johnson mostra como Hurston "desconstrói os próprios motivos de uma resposta" à pergunta encapsulada no título de Hurston, respon-

---

de Gruyter, 1902-), 37.

[7]Sobra essa leitura de Kant, ver Monique Roelofs, "Kantian Mouthliness: Enlightenment, Address, Aesthetics," *differences* 26.2 (2015): 29-60.

[8]David Hume, "Of the Standard of Taste," in David Hume, *Selected Essays*, ed. S. Copley and A. Edgar (Oxford: Oxford University Press, 1998), 145.

dendo: "Comparado com o que? A partir de quando? Quem está perguntando? Em que contexto? Para qual propósito? Com quais interesses e pressupostos?"[9] Johnson conclui disso que as concepções de identidade racial não podem ser dissociadas dos modos de endereçamento a que estão incorporadas: "Qualquer tentativa de retirar de um texto uma imagem ou essência da negritude", ela escreve, "é obrigada a violar a estratégia interlocutória de sua formulação" (177-8). Em geral, Johnson argumenta que as representações da identidade e da diferença sociais dependem para seus significados das formações de endereçamento em que são inseridas: "questões de diferença e identidade são sempre uma função de uma situação interlocutória específica — e as respostas, questões de estratégia"(178). As situações interlocutórias são, claramente, cenas de endereçamento. Inserindo a proposta de Johnson na terminologia do endereçamento, podemos concluir que, segundo o seu ponto de vista, as construções artísticas da subjetividade racial são, em grande parte, funções de modos de endereçamento que obras de arte direcionam e assumem como algo que ocorre nas condições mais amplas em que são posicionadas. O observador de uma obra de arte que deseja apreender os pontos de vista do trabalho de uma determinada identidade racial, nessa abordagem, seria assim solicitado a responder e a ter em conta as particularidades pertinentes da configuração interlocutória em torno da obra. Endereçamento, aqui, é um conector (altamente seletivo) entre texto e contexto.

Ao empregar a palavra "interlocutório", devo mencionar que o conceito de endereçamento, conforme a minha compreensão, excede o âmbito dos atos de fala de Austin. Por meio da noção de endereçamento, quero suscitar questões sobre normas e formas que a teoria do ato de fala deixa de lado.

Um quadro básico para analisar o endereçamento

Dada a vasta terminologia em circulação para endereçamento, será útil oferecer uma definição. Os modos de endereçamento são as formas de significação multimodais que direcionamos para a linguagem, pessoas, criaturas inumanas,

[9] Barbara Johnson, "Thresholds of Difference: Structures of Address in Zora Neale Hurston," in *A World of Difference* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987), 178.

coisas e lugares, e eles para nós e para cada um dos outros. O endereçamento, então, ocorre em todos os sentidos, na cognição e na emoção. Em sua coleção de estórias de 1962, *Historias de Cronopios y de Famas*, Cortázar investiga as capacidades e limitações de vários tipos de endereçamento. O conto de abertura, que não possui título, da primeira parte do livro, este sim denominado "O Manual de Instruções", endereça ao leitor várias instruções. Aqui está uma dekas:

> Apretar una cucharita entre los dedos y sentir su latido de metal, su advertencia sospechosa. Cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria. Tanto más simple aceptar la fácil solicitud de la cuchara, emplearla para revolver el café.[10]

Dentro de um regime doméstico cotidiano, esta observação sugere que os objetos exercem uma força normalizadora. A passagem de Cortázar indica que a atração estabilizadora do que consideramos ser a vida ordinária é encontrada — pelo menos em parte — na interação entre pessoas e coisas. As coisas fazem pedidos. As pessoas, por sua vez, dão respostas a esses pedidos.[11] Objetos dirigem modos de endereçamento ao narrador, o qual dirige modos de endereçamento aos objetos. Esses dois tipos de modos se desdobram em resposta uns aos outros. Eles geram uma rede de relacionamentos entre remetentes e destinatários que dá sustentação a um curso previsível de eventos. Muito ocorre aqui no nível do endereçamento.

O endereçamento cria um tipo de normatividade: os pedidos e os comandos dos objetos transmitem normas aplicáveis ao comportamento do narrador. O endereçamento incorpora formas de relacionalidade que surgem nos vetores pessoa-colher ou pessoa-porta, funcionando em ambas as direções, da coisa ao narrador e do narrador à coisa. O endereçamento dá suporte a medidas de agenciamento que estão em negociação: Cortázar aponta para variedades de agenciamento que são parcialmente inerentes à colher ou à porta e parcialmente ao

[10] Julio Cortázar, Historias de Cronopios y de Famas (Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1962), 11-12.

[11] Cortázar emprega o termo "replica" como imagem da nuvem retida na memória. Esse termo é alguma coisa ambígua entre cópia e resposta. Cortázar, *Historias de Cronopios y de Famas*, 12.

narrador. O endereçamento respalda uma dimensão da ordem: o arranjo doméstico materialmente instituído que está em jogo nos modos de endereçamento estendidos por objetos e pessoas. Por fim, o endereçamento codifica registros de significado estético, ou seja, a sensação da pulsação da colher de chá, a sensação de um aviso desconfiado, a suavidade de um estado de coisas habitual e a facilidade de um pedido ou a dor do não atendimento a esse pedido. As linhas recíprocas de endereçamento que conectam o narrador de Cortázar com a colher e a porta não são inteiramente exclusivas das relações domésticas desse personagem, mas realizam um gesto para um fenômeno mais amplo: o endereçamento impregna nossos compromissos com o mundo. É um sustentáculo da organização social e material e um pilar da vida estética.

Participamos de *estruturas* de endereçamento (como as inerentes a famílias, parques de diversão, museus, estações de trem e prefeituras) em que são comuns certos *modos* de endereçamento (incluindo beber café, brincar, olhar, andar, pagar, debater). Estes modos incorporam *normas* de endereçamento (critérios e códigos que regem, por exemplo, manuseio do café ou de areia, rotinas de visualização e exibição, locomoção sobre superfícies planas, escadas e elevadores, transações financeiras e tentativas de persuasão). Essas normas produzem efeito em *cenas* e *roteiros* de endereçamento (nosso comportamento ao escalar uma montanha, passear alegremente em um parque, ou deslizar por um escorregador, por exemplo, é normalmente orientado por certos cenários padronizados, assim como os comportamentos que exibimos ao nos envolvermos em colapsos explosivos de uma coligação ou em busca de consenso).

O endereçamento, em suma, dá suporte a ordens de normatividade, relacionalidade, agenciamento e significado estético. É uma ferramenta para a criação de relações esteticamente mediadas que temos com pessoas, criaturas inumanas, coisas e lugares. Em outras palavras, o endereçamento ajuda na orquestração das redes de relacionalidade estética em que habitamos.[12] Normas, formas, estruturas, cenas e roteiros de endereçamento são componentes essenciais, em virtude de qual endereçamento cumpre com esses papéis. Na verdade, fornecendo um modelo básico para o entendimento do endereçamento, podemos reunir as operações desses

[12] Para a noção de relacionalidade estética, ver Monique Roelofs, *The Cultural Promise of the Aesthetic* (New York: Bloomsbury, 2014), 1, 8, 10, 210-11.

componentes centrais na seguinte tese: os modos de endereçamento incorporam normas e formas de endereçamento que governam cenas e roteiros de endereçamento, os quais desempenham seu papel nas estruturas de endereçamento. Uma boa parte do trabalho e das funções de endereçamento podem ser atribuídas aos elementos e aos mecanismos que destacamos nesta breve proposta. Este ponto de vista, em linhas gerais, é então do aparato de endereçamento que emprego ao me referir a essa noção.

Minha tese fornece uma compreensão sintética de endereçamento, que, indiscutivelmente, está operante em uma variedade de abordagens diferentes e menos abrangentes do fenômeno. Enquanto a nomenclatura de formas, cenas, roteiros e estruturas faz sua aparição em discussões sobre endereçamento na literatura, o termo *normas de endereçamento* é novo, assim como minha interpretação dos conceitos que este vocabulário expressa, e meu modelo para funcionalidades colaborativas de normas, formas, estruturas, cenas e roteiros.

Não por acaso observamos algo na estória de Cortázar que também podemos reconhecer nas perspectivas de Kant e Hume: tanto na visão kantiana de Esclarecimento como na visão humeana de um sistema estético transcultural, o endereçamento serve de base para um ordem de normatividade, relacionalidade, agenciamento e significado estético.

Historias de cronopios y famas de Cortázar permite colher mais informações sobre o endereçamento. De modo a criar uma base para essa empreitada, farei, em primeiro lugar, um rápido esboço da coleção como um todo e depois examinarei em detalhes a estória de abertura sem título.

Historias de cronopios y de famas de Julio Cortázar

Cada uma das quatro partes do livro revela um tipo diferente de entidade ou evento que questiona as normas, formas, estruturas, cenas e roteiros de endereçamento que suportam configurações de nossos mundos sociais e materiais. A primeira parte, "Manual de instrucciones", apresenta histórias que contêm instruções como *Instrucciones para subir una escalera*. Mesmo quando essas instruções dizem respeito a artefatos supostamente cotidianos, como uma escada, eles prescrevem alguns cenários muito notáveis e desfamiliarizam nossa experiência desses

objetos, bem como o nosso senso de nós mesmos como atores que lidam com esses objetos. A segunda parte, intitulada "Ocupaciones raras", descreve comportamentos insurgentes que questionam as maneiras pelas quais as coisas são normalmente realizadas em vários tipos de contextos institucionalizados. A terceira parte, "Material plástico", apresenta substâncias transmutadoras. A quarta parte, "Historias de cronopios y de famas", gira em torno de três tipos de criaturas inventadas. Cronopios são seres apaixonados e desordenados que prosperam em estados de incalculabilidade. Famas gosta de controlar o que está acontecendo. Esperanza aguarda o que acontecerá. Os comportamentos dos três tipos de personagens e seus confrontos na última parte do livro — juntamente com o repertório de instruções, comportamentos incomuns e substâncias mutáveis nas três primeiras partes — nos proporcionam um grande número de oportunidades para considerar o endereçamento em atividade: o plano da coleção de estórias de Cortázar é propício para reflexões sobre as oscilações do endereçamento entre as dualidades de liberdade e restrição, bem como de estase e mobilidade. Ao longo da coleção, a conduta das pessoas e as atividades da linguagem surgem segundo seu uso material e em seu envolvimento com os comportamentos de coisas e lugares. A organização do livro também se presta a um exame das formas pelas quais ambos os lados das polaridades de liberdade e restrição e estase não estão operantes no outro, mas, em última análise, também dependem do outro. Esta interligação se torna evidente primeiro na estória de abertura sem título de *Historias de cronopios y de famas*, a qual agora vamos examinar mais de perto.

Colheres, portas, ruas, insetos, jornais e pessoas como remetentes e destinatários

Na narrativa sem título com a qual ele abre *Historias de cronopios y de famas*, Cortázar esboça um contraste entre atividades habituais e ocorrências imprevistas que podem interromper tais rotinas. Ele ancora a esfera familiar em roteiros de endereçamento que vinculam o narrador a objetos como colheres e portas, como já observei. O reino da vida comum também encontra apoio nas coisas que estão em seu lugar para o narrador, como "la misma tristeza de las casas de enfrente,

del sucio tablero de ventanas de tiempo con su letrero 'Hotel de Belgique"'(11). Mais do que isso, esse plano de atividade se instala em distâncias intransponíveis, separando-o dos outros. A linguagem é um fator importante nesses arranjos, como a placa do hotel já indica. Símbolos verbais, sugere o narrador, encapsulam formas vaporosas e fluidas no interior de formas familiares. Consequentemente, eles restringem os modos de endereçamento de que os seres humanos e as coisas são capazes. Como o narrador diz: "Castigarse los ojos mirando eso que anda por el cielo y acepta taimadamente su nombre de nube, su réplica catalogada en la memoria." (12) Indicando nossas tendências linguísticas para aprisionar as coisas e borrar as possibilidades de endereçamento, esse comando também anuncia uma tendência contrária. Como sugerido pela palavra "taimadamente", o que está em questão aqui é uma estratégia, e não uma inevitabilidade. O narrador ironicamente sugere que a instrução que ele deu é precisamente o tipo de regra que não desejaria seguir. Assim Cortázar nos alerta para as formações alternativas que podemos incubar dentro da tríade de palavras, objetos e imagens. Parâmetros de restrição andam de mãos dadas com elementos de liberdade. Momentos de estase convergem com registros de movimento.

A dinâmica entre essas diferentes polaridades marca também uma metáfora que permeia vários contos de *Historias de cronopios y de famas*, bem como outros escritos de Cortázar, ou seja, a figura de um ladrilho de vidro. Este dispositivo é fundamental para a sua investigação sobre as potencialidades e os limites do endereçamento. Cortázar apresenta a imagem do ladrilho para o leitor de sua coleção no início da história de abertura, onde nos encontramos com o narrador no meio de seus atos domésticos do dia a dia. Situado em Buenos Aires, como a maioria das outras histórias de cronopios e famas, o conto, desde o início, estabelece um quadro de experiência cosmopolita. O Hotel Belgium está próximo. Um jornal deve informar o narrador sobre "lo que occurrió en cualquiera de los rincones del ladrillo de cristal", "en cuyo centro" ele lê o jornal durante o café da manhã (11). Este ladrilho é uma "masa pegajosa que se proclama mundo" (11). No entanto, o idioma do jornal pode funcionar como o termo "nuvem" na sua função inibidora (quando esse substantivo limita o que vemos acontecendo no céu) e estreita a interconexão cosmopolita com o resto do globo. Restrições análogas podem limitar as capacidades do lápis do narrador ou de "la novela abierta sobre

la mesa [que] eche a andar otra vez en la bicicleta de nuestros anteojos" (12). Na mesma linha, parece não haver maneira de superar a distância que nos separa de "lo otro tan cerca de nosotros", por empurrar [empujar] "del centro del ladrillo de cristal... hacia afuera" para esse "inalcançável" outro (12). O ladrilho se coloca entre indivíduos, impedindo a sua conexão. Como habitante do compartimento de cristal, o destino do narrador é estar encaixotado.

O ladrilho, de fato, conhece estados variáveis de confinamento, assumindo a forma do apartamento e do prédio onde a ação se dá. Mas também é grudento e viscoso: compreende uma "la masa pegajosa" (11); torna-se uma "masa transparente" (11); e se transforma em uma "pasta de cristal congelado" (12). Não sem paradoxo, o cômodo de vidro muda de um estado de constrição para outro: de jornal ele se transforma em globo, no intestino do narrador, no seu pênis, na cama que ele compartilha com uma mulher e no "paralelepipedo de nombre repugnante" (11) que ele visita pela manhã e que Cortázar deixa inonimado. Alguma medida de fluidez não é estranha ao ladrilho.

De fato, vários acontecimentos inesperados, como a canção dos vizinhos do andar de cima, rompem a previsibilidade associada ao compartimento do cristal. Uma mariposa pode de repente pousar no lápis, que "late como un fuego ceniciento, mírala, yo la estoy mirando, estoy palpando su corazón pequenísimo, y la oigo, esa polilla resuena en la pasta de cristal congelado, no todo está perdido" (11). O ladrilho tem certa plasticidade. O jornal, além disso, de que somos informados istno final da história, precisa ser comprado na esquina da rua.

> Cuando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas, no el hotel de enfrente; la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina (12-13).

Embora o ladrilho reafirme-se resolutamente na rua, surge a possibilidade de que, no burburinho da cidade, o jornal e o ato de pegá-lo cheguem como uma

magnólia — um evento inesperado, uma incongruência estética que rompe a rotina do cotidiano. Ao invés de levantar todas as restrições, a viagem que o narrador embarca na rua faz com que ele se envolva em pequenos pedaços de movimento, como o bater das asas da traça e a batida de seu coração minúsculo. Acumulando sobre trechos diminutivos, na passagem acima, pequenos e quebrados fragmentos de tempo e espaço se expandem antes de se contraírem rapidamente com a menção do destino do narrador.

Para Cortázar, redução e ampliação, bloqueio e mobilidade, esvaziamento semântica e reabastecimento andam juntos. Assim como o substantivo "nuvem" admite uma organização lingüística e estética mais rica do que a que ela alcança em suas operações de confinamento, as cintilações e vibrações que ocorrem na rua acenam para um escopo ampliado de normas, formas, cenas e roteiros de endereçamento. Esse arranjo ultrapassaria a estrutura do endereçamento mantido por rotinas ossificadas. Isso permitiria a realização de uma ordem transformada de normatividade, relacionalidade, agenciamento e significado estético. A possibilidade de uma ocupação estética global reconfigurada, que desaloja os significados dados e permite que aqueles que são diferentes possam brilhar, repousa em flexibilidades e movimentos instituídos pelos estilhaços, fragmentos e arrepios que compõem a jornada das ruas. Apenas então podem recuar em segundo plano as hierarquias geopolíticas que atendem à modernidade, incluindo as linhas de influência neocolonial que elas instauraram. Em suma, a partir do que ocorre no espaço urbano, Cortázar põe a prova nossas capacidades para aquilo que podemos chamar de desvinculação descolonial dos laços de controle e regulação, de modo que repensemos modelos de autoridade epistêmica, política e estética. Ele sinaliza elementos de tipos alternativos de determinação espacial e temporal, que escapam a certas desobrigações modernas.

Por um lado, os jornais, lápis e romances — juntamente com a parafernália cotidiana que acompanha essas figuras de leitura e escrita, como colheres de chá, portas, apartamentos e ruas — podem implicar vizinhanças e distâncias aglutinadas, a modo de ladrilhos, entre centros locais e globais e periferias, e entre aqueles os locais culturais que são considerados temporalmente mais ou menos avançados (Argentina/América Latina - Europa). Por outro lado, esses objetos e lugares cotidianos podem abrigar insetos animados, magnólias de cores

vivas, melodias hipnotizantes, corações palpitantes e rostos entusiasmados que precipitam toques e contatos diferentes, mais vivos.

A indicação de Cortázar sobre a nuvem aponta para a possibilidade de encontrar as normas, as formas e os roteiros de endereçamento codificados em configurações de palavra, imagem e coisa com modos de endereçamento que se movem lateralmente às estruturas operacionais de endereçamento. Isso não nos desloca para uma zona de liberdade total ou ausência de restrições, mas nos localiza numa estrutura reformulada de endereçamento, tal como emblematizada pelo reaparecimento do ladrilho na rua. Podemos nos alongar de maneira particular para além das imagens mirradas e das estruturas de endereçamento sedimentadas que os abrigam. O jornal pode nos dar acesso a qualquer canto do globo, mas é adquirido na esquina de uma rua. Temos que comprá-lo. Precisamos nos envolver em modos concretos de endereçamento para lê-lo. O ladrilho é transparente — podemos olhar através dele — mas não podemos escapar dele. As estruturas mediadoras de endereçamento são inevitáveis. Quando uma desaparece, outra surge em um lugar diferente. Além disso, para dar suporte a significados e permitir mudanças sociais desejáveis, essas estruturas exigem certa estabilização. Em outras palavras, elas têm que ser ou tornar-se de certa maneira algo como um ladrilho. Constelações de endereçamento, assim, circunscrevem um cenário histórico para as nossas atividades e delimitam um terreno a partir do qual avançamos. Embora existam fortes tensões entre liberdade e restrição, entre movimento e estase, esses registros dependem um do outro.

Depois de refletir por um momento sobre a história de abertura de Cortázar, estamos agora em posição de desenvolver a visão de endereçamento que formulei e de enfrentar as suas outras dimensões.

A ubiquidade da estética [*the asthetic*]

O quadro de normas, formas, estruturas, cenas e roteiros de endereçamento que descrevi nos fornece um vocabulário para teorizar a saturação completa de nossa vida cotidiana e do mundo da arte com significados estéticos. Normas e formas de endereçamento estão operantes em todas colocações mais ínfimas de nossos compromissos materiais com o mundo. Cortázar reconhece isso com suas

figuras da colher e da porta que demandam de nós. Ele reconhece o significado empírico, disciplinar e potencialmente rebelde das normas e formas omnipresentes e heterogêneas que nos cercam através da imagem do narrador que sente dor ao rejeitar os pedidos da colher e da porta. Outro aspecto da omnipresença das normas e formas de endereçamento em nossos mundos vitais aparece quando Cortázar, na história "Qué tal, López?", faz com que meditemos sobre o que é preciso para dizer "olá!" a um amigo que encontramos na rua, enquanto muitas ocorrências semelhantes precederam essa ocasião particular (82-83). As dimensões estéticas marcam todos esses locais de normatividade e essas instâncias de forma historicamente enredada: a estética permeia a linguagem, pessoas, coisas e lugares, bem como as interações entre eles.

Desestabilizando estruturas do endereçamento: O conto da pobreza de Clarice Lispector

Em sua novela *A hora da estrela*, publicada em 1977, Clarice Lispector assume a voz do autor ficcional Rodrigo S.M. para contar a história da indigente, feia Macabéa, uma mulher do nordeste brasileiro, no final da adolescência. Privada de seus pais na juventude e criada por sua tia, Macabéa se muda para o Rio de Janeiro. Ela mal ganha para sobreviver em sua profissão de datilógrafa, um trabalho que está prestes a perder por causa de seus erros de digitação e das manchas que ela deixa no papel. Ela não é dada a formular frases e acredita que é feliz. De vez em quando, Macabéa se encontra com o namorado Olímpico, que, desejando se tornar um político, a abandona por sua colega de trabalho, Glória. Macabéa normalmente fica com fome. Ela mantém sua vida interior ouvindo "a hora certa, cultura e anúncios" na Rádio Relógio, como ela chama seu rádio emprestado ou, mais precisamente, os programas que ela acompanha através do aparelho.[13] Expulsa da vida social normativa por conta de sua repugnância, Macabéa, no entanto, colhe abundante prazer estético de coisas comuns, especialmente "sem importância" como ela: "Assim registrou um portão enferrujado, retorcido, rangente e descascado que abria o caminho para uma série de casinhas iguais de

[13] Clarice Lispector, *A hora da estrela* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998, p. 71.

vila. Vira isso do ónibus. A vila além do número 106 tinha uma plaqueta onde estava escrito o nome das casas. Chamava-se 'Nascer do Sol'. Bonito o nome que também augurava coisas boas."[14] Macabéa encontra alegria nos detalhes estéticos que ela percebe nas margens da cidade – elementos que muitas vezes comunicam agudamente o leitor de sua posição (de Macabéa) em, ou melhor, para além do tecido social aceito. Ela saboreia os pingos que ouve no rádio, os avisos dos navios de carga passando pelas docas e os gritos de um galo. Assim como Macabéa ama marginália estética, Rodrigo a ama. "Sim, estou apaixonado por Macabéa a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela."[15] Não obstante – ou talvez precisamente por causa de – seu amor esteticamente alimentado pelo personagem que ele criou, Rodrigo a deixa morrer depois que uma cartomante prediz seu encontro iminente com um estrangeiro rico e justo, inspirando nela um anseio pelo futuro, que ela nunca sentira antes. Neste momento, Macabéa deixa sua perspectiva estética desinteressada e Rodrigo perde o interesse por sua protagonista.

A novela denuncia o papel desempenhado pela beleza – e a estética mais amplamente – no abandono de Macabéa. *A hora da estrela* desafia o sistema de endereçamento em que sua protagonista é colocada, junto com o leitor e a própria Lispector.[16] Aqui vou condensar uma longa análise para focar apenas em alguns aspectos do endereçamento da novela. Em poucas palavras, o romance se abstém de postular uma estrutura de endereçamento que ofereça uma visão inabalável e unidirecional sobre o bem e a verdadeira beleza. Lispector, portanto, desloca o léxico da beleza, perturbando o padrão de endereçamento e relacionamentos que esse conceito ajuda a manter – padrão simultaneamente de gênero, classista, colonial e racializado.[17] Uma atitude ética e esteticamente legítima por parte dos

[14]Idem, p. 57.

[15]Idem, p. 72.

[16]Para uma discussão mais detida desses aspectos do romance, ver Roelofs, *The Cultural Promise of the Aesthetic*, 89-93, 102-105, 178-86, 195, 198-99, 203-205.

[17]Para uma investigação mais ampla do significado de endereçamento para críticas artísticas das formações de racialização, de sexismo, construção de classes e colonialismo (em seu entrelaçamento com outras categorias da diferença), ver Monique Roelofs, "Estética, endereçamento e 'sutilezas' raciais" (Aesthetics, Address, and Racial "Subtleties"), in *Estética em preto e branco*,

privilegiados para com os pobres não é oferecida – nem Rodrigo, nem Lispector, nem o leitor são absolvidos da cumplicidade com as desgraças de Macabéa. Lispector mina a linguagem da beleza e da feiúra que sustenta o negligenciável ser social de Macabéa e decreta seu abandono.

Em última análise, no entanto, a vida estética do leitor continua, assim como a do autor: "as nuvens são brancas e o céu é todo azul".[18] *A hora da estrela* conclui com a recomendação: "Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim".[19] A exigência da acusação realizada por Rodrigo e a urgência de uma narrativa que grita e golpeia o leitor no estômago se dissolve em banalidades estéticas. Ao mesmo tempo, essas observações coloquiais sinalizam percepções, desejos e gostos estéticos concretos que compõem nossa experiência de espaço e tempo e, de tal forma, *se dirigem* [*address*] ao leitor como agente estético.

Se o romance atinge o tipo de desfecho que é típico dos filmes – o assassinato de uma protagonista feminina – as últimas palavras de Macabéa, "Quanto ao futuro", convidam-nos a contemplar os novos passos do afastamento do sistema estético que resulta na morte de Macabéa e inventar um quadro alternativo de significado estético.[20] Na dedicatória inicial, o autor-alter-ego-Lispector observa: "Essa história se desenrola num estado de emergência e calamidade pública. É um livro inacabado porque não oferece resposta. Uma resposta que espero que alguém em algum lugar do mundo possa fornecer. Você talvez?"[21] A frase ".Quanto ao futuro.", cercada por um ponto inicial e final, apareceu anteriormente como um dos títulos que Lispector elenca para a obra.[22] É também – o ponto final, mas não o ponto inicial incluído – a frase com a qual Rodrigo imagina começar sua história de Macabéa. Dado que a novela nos entrelaça como leitores no sistema estético que denuncia, também nos apresenta várias opções para o endereçamento para o qual sinaliza o romance, um dos quais seria o de assumir o endereçamento da segunda pessoa e tentar fornecer uma resposta à catástrofe desencadeante que,

ed. Carla Milani Damião and Fabio Ferreira de Almeida (Goiânia, Goiás: Edições Ricochete and CEGRAF/UFG, 2018). Obra no prelo, a ser publicada em maio de 2018.

[18] Idem, p. 34.

[19] Idem, p. 88.

[20] Idem, p. 86.

[21] Idem, p. 86.

[22] Idem, p. 22.

de acordo com o romance, está em processo e do qual, o narrador-autor implica, participamos enquanto lemos a história. O romance nos leva a criar uma estrutura estética alternativa, que possa constituir uma resposta a um enigma da pobreza estetizada de modo inadequado.

"A hora da estrela" e ".Quanto ao futuro." são apenas dois títulos numa série que inclui, entre outros, "O direito ao grito", "Lamento de um blue", "Ela não sabe gritar", "Assovio no vento escuro", "Eu não posso fazer nada" e "Saída discreta pela porta dos fundos".[23] *A hora da estrela* não nos diz qual das histórias que estamos lendo enquanto lemos a novela, e podemos estar lendo todas elas, embora sejam diferentes. Vemos aqui mais uma maneira em que a Lispector desestabiliza a estrutura do endereçamento abrigando ela mesma, Rodrigo, Macabéa e o leitor. O endereçamento da segunda pessoa ao leitor, as múltiplas formas e cenas do endereçamento indicadas pelos títulos e o *status* da obra como um romance em que estamos envolvidos como leitores, encorajam-nos a criar novas formas de endereçamento e relacionamento no estado de cataclismo estético que o romance descreve como o nosso.[24] Aqui, o endereçamento alcança o contexto da obra, como indica Johnson. O romance examina o poder da literatura como um componente da esfera pública. Por meio de suas distintivas e auto-defletoras formas de endereçamento, ademais, *A hora da estrela* atinge a estrutura de publicidade estética em que está situada – o sistema de endereçamento público que Hume e Kant procuraram teorizar.

Reorganizando plataformas de publicidade estética: os sussurros cosmopolitas de Pope.L

A obra *Whispering Campaign* (2016-17), do artista afro-americano William Pope.L, foi instalada em muitos lugares em Kassel e Atenas durante a Documenta 14 [figs. 1-7]. O visitante da instalação poderia ouvir sussurros em todos esses

[23]Idem, p. 22.

[24]Promessas estéticas realizadas no e pelo romance desempenham um papel importante na apresentação desta tarefa para o leitor pela novela. Ver Roelofs, *The Cultural Promise of the Aesthetic*, 178-86, 195, 198-99.



Fig. 1: Pope.L, *Whispering Campaign* nation, people, sentiment, language, time, 9,438 hours. Documenta 14, Athens, Greece, 2017. Photo: Freddie Faulkenberry © Pope.L, courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

locais diferentes. Performances ao vivo foram organizadas em estúdios fechados e praças públicas, e as transmissões de rádio poderiam ser ouvidas tanto dentro como fora da exposição. Autofalantes foram colocados, por exemplo, perto de banheiros, debaixo de uma escada perto de um café; entre salas de exposições; em estacionamentos; e sob um carro estacionado na rua. Ouvindo a trilha sonora e lendo o folheto de acompanhamento, apreende-se, entre outras coisas, séries de números, fragmentos narrativos sobre a negritude, Europa e lugar (EUA-Alemanha-Grécia, entre outros países como México, Líbia, Iraque), fragmentos de histórias sobre guerra e imigração, informações históricas acerca de revolta e protesto, e, repetidamente, o slogan/declaração "ignorância é uma virtude".[25]

Em sua efusiva desarticulação, essas criações sonoro-textuais superam o que normalmente é ouvido ou lido nos espaços públicos nos quais a cultura autorizada se vê refletida. A obra descentrada de Pope.L traz consciência a vozes reprimidas e informações não integradas. Ele destaca as ameaças de exclusão e o silenciamento por plataformas oficiais para o endereçamento público, mas também declara uma

[25] A análise da *Whispering Campaign* de Pope.L que se segue nesta seção irá se basear parcialmente na minha discussão sobre instalação presente no artigo, "Identity and Its Public Platforms: A String of Promises Entwined with Threats" (*Texte zur Kunst* 107 [Sept. 2017]: 68-85).



Fig. 2: Pope.L, *Whispering Campaign*, Documenta 14, Kassel, Germany, 2017. Photo Mathias Voelzke © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.



Fig. 3: Pope.L, *Whispering Campaign*, Documenta 14, Neue Galerie, Kassel, Germany, 2017. Photo Mathias Voelzke © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

promessa de inteligibilidade expandida e de comunicação ampliada. Os estratos *mainstream* de publicidade e as identidades que eles podem tornar legíveis aparecem como fantasias de transparência. A *Whispering Campaign* mostra como as constelações urbanas, nacionais e transnacionais de publicidade, juntamente com as concepções de identidade que elas canalizam, dissimulam de modo constitutivo as mediações construtivas por meio da linguagem de que elas dependem. A obra revela como essas estruturas escondem os apagamentos das expressões linguísticas que elas necessitam. Isso é evidente, por exemplo, nas "correções" manuscritas de Pope.L para seu "Love text", publicado no *flyer* do projeto. A campanha também assinala as omissões de violência perpetuadas pelas relevantes mediações e apaga-

mentos, ao sugerir uma negação cotidiana das histórias de dominação e agressão. Acima de tudo, a peça chama a atenção para os vestígios fracos e proliferantes (de vozes, sons, omissões, dogmas, seres vivos, casos de brutalidade e revolta) que fazem parte da existência pública, mesmo que muitas vezes não sejam detectados.



Fig. 4: Pope.L, *Whispering Campaign*, Documenta 14, First Cemetary, Athens, Greece, 2017. Photo Fanis Vlastaras © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.



Fig. 5: Pope.L, *Whispering Campaign*, Documenta 14, Areos Park, Athens, Greece, 2017. Photo Yiannis Hadjiaslanis © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

Na verdade, como eu escutava no porão do Fridericianum de Kassel – um local de exposição central – os sussurros eram frequentemente abafados ao fechar as portas do banheiro, as pessoas conversavam e caminhavam, secadores de mãos rugindo, água correndo, o barulho das portas do armário no vestiário, o giro das chaves, a queda de moedas nos registros dos armários, e o chiado de garrafas de água com gás sendo abertas. Na rua, os sussurros de quando em quando desapareciam sob o rugido de um canteiro de obras. Aqui, como em outros lugares, as vozes gravadas exigiam um esforço especial para serem ouvidas – uma busca determinada, espera, escuta, caminhada, leitura e compreensão de diferentes

linguagens ocidentais. Mesmo quando audíveis, os sussurros produziram trechos desordenados de representação, e não comunicações coesas. O que *não* poderia ser apreendido publicamente estava lado a lado com o que se *podia* compreender.



Fig. 6: Pope.L, *Whispering Campaign*, Documenta 14, Kiosk Praxitelous, Athens, Greece, 2017. Photo: Freddie Faulkenberry. © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.



Fig. 7: Pope.L, *Whispering Campaign*, Documenta 14, Kassel, Germany, 2017. Photo: Nils Klinger. © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

Uma pequena e retangular parte de uma declaração poética comentada e reiteradamente corrigida, sob o título de "(Unclassified) I love Europe Text" (ou, simplesmente, "Love Text"), que está incluída na brochura em papel jornal que acompanha a *Whispering Campaign*, declara em letras maiúsculas escritas à mão "BROWN PEOPLE ARE THERE IS NO EU IN HEAVEN". Com esta frase, Pope.L conecta sua obra sonora aos seus *Skin Set Drawings*, uma vasta série, iniciada em 1997, com mais de 1000 obras, número que continua a crescer. Estes



Fig. 8: Pope.L, *Green People are a Recent Invention*, 2011. Marker and pen on vellum, 11 7/8 in. 30.2 by 22.9 cm. © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

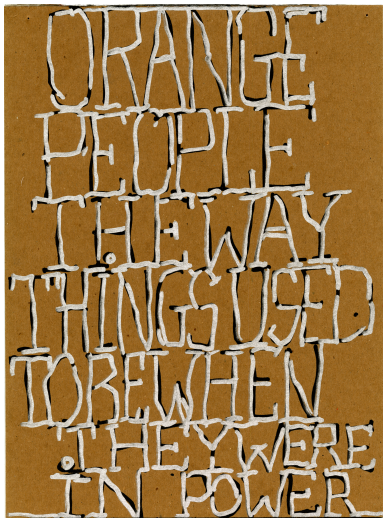


Fig. 9: Pope.L, *Orange People the Way Things Used to Be When They Were in Power*, 2012. Marker on chip board, 12 by 8 7/8 in. 30.5 by 22.5 cm. © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

incluem *White People Are God's Way of Saying I'm Sorry* (2010), *Green People are a Recent Invention* (2011), *Orange People the Way Things Used to Be When They Were in Power* (2012) [figs. 8-10]. Se os agrupamentos de pele e os esquemas epidérmicos têm historicamente determinado identidades e continuam a designá-las de modo que têm efeitos horríveis, a *Whispering Campaign* de Pope.L, juntamente com esses *Skin Set Drawings*, ao empregar a fórmula de identidade racial por excelência (ou seja, "x-colored people are_____"), situam o projeto de representação de identidade no domínio da imaginação política, rebaixando a racionalidade do senso comum das asserções de identidade estimuladas por leituras-de-pele. Esquemas para o que podemos chamar de *sk-in-terpretation* estão sendo revistos aqui. Pope.L repensa as cenas, lugares, mecanismos e modelos interpretativos considerados reveladores de identidade, seguindo manchas pretas que parecem ser (partes de) os corpos de alguns insetos rastejantes. Mudando o foco artístico da expectativa de identidades representadas para suas armadilhas

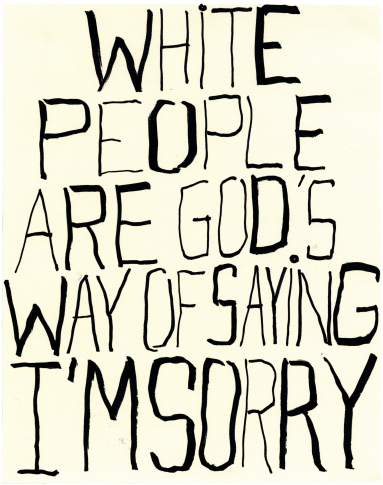


Fig. 10: Pope.L, *White People Are God's Way of Saying I'm Sorry*, 2010. Mixed Media on paper. 11 3/8 by 9 in. 28.9 by 22.9 cm. © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.



Fig. 11: Pope.L„ *Red People Are My Mother When She Sick and Visiting Me in the Hospital*, 2010. Mixed media on paper. 11 1/2 by 9 in. 29.2 x 22.9 cm. © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

linguísticas, visuais, auditivas, imaginativas, fantasmagóricas e espaciais, Pope.L reencontra as condições de publicidade que podem suportar um imaginário social crítico. A *Whispering Campaign* mobiliza uma forma de endereçamento – sussurrando – para ativar outras formas de endereçamento, como a audição cuidadosa, a espera, a busca, o pensamento. Tecendo o ouvinte em um cenário ampliado de endereçamento recíproco, a obra traz à consciência o funcionamento de um conjunto distinto de aspectos de endereçamento, ou seja, de uma multiplicidade de normas incorporadas e incorporantes, formas, estruturas, cenas e roteiros de articulação e rasura. Ao nos fazer pensar sobre essas condições de endereçamento público e introduzir uma gama alterada de elementos, a obra acena para as plataformas revisadas para a interação estética. Além disso, ela aponta para uma noção de cultura como uma teia de endereçamentos expansiva e de múltiplas camadas. Esta noção é especialmente pertinente para o experiência de Pope.L com a negritude [*blackness*], brancura e outras categorias raciais, como se torna visível nas três seguintes citações.

INTRODUCTION (PART 1)

I arrived at the perimeter of the city and was met by three emissaries with large black dots on their foreheads. They looked upon me for a long time as if measuring me for a dark place. Then without warning, they turned and walked away, and I followed.[26]

13 47 7981 4116 5264 7E18

[INTRODUÇÃO (PARTE 1) Cheguei ao perímetro da cidade e fui recebido por três emissários com grandes pontos pretos na fronte. Eles olharam para mim por um longo tempo como se me medindo por um lugar escuro. Então, sem aviso prévio, eles se viraram e se afastaram, e eu fiz o mesmo]

Além do acaso da reunião de *bug* com o humano, há também uma missão, uma tarefa institucional para procurar uma espécie de negritude.

Aus großer Höhe landete ich in den Vororten der Stadt wie ein Racheengel, aber ohne Wut oder Flügel, nur ein kleines Päckchen, ich war von den städtischen Diensten geschickt worden, um wie sie es nannten einen schwarzen Körper zu empfehlen—am Rand der Anlage wurde ich von drei Gesandten empfangen—

IGNO RANC EISA VIRT UE99

3133 6202 1231 7897

[De grande altura, desembarquei nos arredores da cidade, como um anjo de vingança, mas sem ira ou asas, apenas portando uma pequena embalagem. Eu tinha sido enviado pelos serviços da cidade para recomendar um chamado corpo negro — na borda do lugar, fui recebido por três emissários.]

A exploração da temática negra por Pope.L nas passagens citadas busca tanto a ignorância quanto estar mergulhado nela. Ele ecoa a polivalência da máxima

[26] Pope.L, *Whispering Campaign*: Kassel. Exhibition brochure, n.p. , n.d.

"ignorância é uma virtude", que ressoa ao longo da campanha.[27] Pope.L estende esta investigação a tecnologias de produção de imagens, tais como a fotografia, e, de modo geral, à forma digital em uma vinheta que vem um pouco depois:

> GEOGRAPHICAL COLLAGE-ATHENS
>
> At the edge of the atrium is the end of the picture, and the beginning of another part of the photograph, an electronic photograph. On the other side of this edge is blackness. This blackness, of which I am in, encloses an entire world. I can see this world but I cannot experience it. Or I should say there is a part of me that at this moment sits in this room in Chicago writing and there is a part of me which navigates the darkness and leaps into the black, disappears into its density which is everything and itself. XX And simultaneously there is this other part, this European density: I call it 'My Europe', which now appears on its knees staring at the rough stone floor of a vaulted passage, a tunnel beneath the east retaining wall of the Panathenaic Stadium built in the fourth century BC in a ravine during the tenure of the archonship of Lykourgos. XXX
>
> [Na borda do átrio está o fim da imagem e o início de outra parte da fotografia, uma fotografia eletrônica. Do outro lado desta borda está a negritude. Essa negritude, da qual estou dentro, encerra um mundo inteiro. Eu posso ver esse mundo, mas não posso experimentá-lo. Ou eu deveria dizer que ele é uma parte de mim, e é uma parte de mim que neste momento navega na negritude e salta para o preto, desaparece em sua densidade, que é tudo e ela mesma. XX E, ao mesmo tempo, há essa outra parte, essa densidade européia: eu a chamo de 'Minha Europa', que agora aparece de joelhos olhando para o piso de pedra áspera de uma passagem abobadada, um túnel abaixo do muro de contenção leste do Estádio Panatenáico construído no século IV aC em um barranco durante o mandato da magistratura de Licurgo. XXX]

O ponto de vista de Pope.L nesta passagem suscita uma negritude diferenciada. Essa negritude flutua entre dentro e fora do corpo. Desdobra-se dentro

[27] Sobre essa dualidade da ignorância, ver Arts of Address, Chapter 6, pp. 21, 26, 31-34, 37. Sobre o caráter polivalente da ignorância estética, ver Roelofs, *The Cultural Promise of the Aesthetic*, 107-28, 174.

e além do quadro fotográfico. Ela está em Chicago, Atenas, Kassel (como fica evidente na passagem que se segue, que se direciona para uma localização na última cidade) e Europa. A negritude Pope.L traça mudanças entre o visto e o não experimentado. Ele assume a forma de uma presença local, bem como uma negociação cosmopolita/migratória.

Encontramos aqui uma negritude que altera as formas de acordo com a estrutura do endereçamento que a abriga. Esta situação repercute com a discussão de Johnson sobre a compreensão de Hurston acerca da questão "colored me", bem como com a imagem do ladrilho metamórfico de Cortázar. Contra o pano de fundo dos múltiplos quadros de significado acumuladas na matriz da cultura percebida como uma rede de endereçamentos, a negritude pode recrutar as diferentes formas e normas disponíveis em numerosos esquemas significativos divergentes. Para delinear este ponto nos termos exatos de meu modelo básico de endereçamento: na rede de endereçamento – ou, em outras palavras, na montagem de estruturas de endereçamento –, que é cultura, a negritude pode mobilizar uma vasta gama de normas, formas, estruturas, cenas e roteiros de endereçamento, da qual ela pode depender para seus significados, lógica e mecanismos, sua produtividade temporal e espacial e suas dimensões experienciais. Uma noção de cultura modelada em relação ao endereçamento alimenta as experiências de Pope.L com negritude, outras identidades raciais e nação. É a cultura em sua capacidade ampla de rede de endereçamentos que compreende a plataforma para essa perspectiva experimental sobre as configurações de raça e nação. Todos os tipos de formas de endereçamento podem participar e tem relevância para o projeto de invenção a partir do qual as posições e identificações raciais podem surgir e a partir do qual nosso repertório de conceitos raciais pode extrair seus significados. Pope.L sugere que as formas que essas posições e identificação tomam podem refletir as fontes dispersas em toda a rede de endereçamentos que abrange a cultura.



Fig. 12: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017, piso de grade, pedras e carpete. *Chão de caça* foi um projeto comissionado pela Fundação Bienal de São Paulo. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres (Photo © Ricardo Tosetto)

Movimentos cotidianos, liberdade, confinamento e protesto: as grades de Cinthia Marcelle

Passando de Cortázar para Lispector e para Pope.L, nos movemos entre diferentes cidades e cenários cosmopolitas. Ao encerrar, quero recorrer a uma última obra cosmopolita, a instalação da Cinthia Marcelle *Chão de caça* [*Hunting Ground*] [Figuras 12-22], que inclui um vídeo realizado em parceria com Tiago Mata Machado entitulado *Nau* (2017, 44 mins). Para a Bienal de Veneza de 2017, Marcelle montou um piso inclinado no branco, iluminado e moderno pavilhão brasileiro, que consiste em uma grade de metal que segue da entrada até o final do pavilhão, em que pedras foram apanhadas. As hastes de madeira com pano branco, bem como esculturas feitas de corda preta foram colocadas na grade. A brancura e a negritude assumiram as tonalidades contrastivas complexas, imbri-

cadas. Pinturas, feitas em tecido listrado preto e branco e com as listras pretas pintadas de branco, estavam penduradas nas paredes. O vídeo em looping, que é mostrado em uma tela colocada na segunda e maior sala do andar, mostrou o que pareciam ser prisioneiros forjando aberturas no telhado de um prédio, do qual eles emergiam gradualmente pela abertura em números cada vez maiores. Nuvens de fumaça começaram a explodir. O quadro e as telhas do telhado ressoavam conspicuamente com as ranhuras na grade, estabelecendo correspondências entre o alto e o baixo. O comunicado de imprensa para a exposição referia-se a revoltas recentes da prisão, não só no Brasil, mas também em Bangkok, Glasgow, Milão, Sri Lanka, e Sidnei – e poderíamos acrescentar também a Bélgica e a Venezuela.



Figs. 13 e 14: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery,
Londres (Photo 13 © Ricardo Tosetto and Photo 14 © Monique Roelofs)

A instalação desencadeia uma dialética entre liberdade e confinamento e mobilidade e estase que também reconhecemos em Cortázar, e um contraste entre detalhes e elementos globais, marginais e centrais que também encontramos em Lispector e Pope.L. A obra se dirige a nós [*address*]como indivíduos que ocupam posições desigualmente distribuídas em relação a essas polaridades.

Os artistas atendem ao declínio amplamente observado de certos tipos de esferas públicas durante a nossa fase neoliberal do desenvolvimento capitalista, com esforços para estabelecer novas plataformas de intercâmbio estético e participação conjunta, frequentemente democrática. *Chão de caça* alude a protestos públicos e rebeliões prisionais, bem como aos cenários cotidianos em que caminhamos sobre grades, e coloca esses fenômenos em conexão uns com os outros. O ativismo

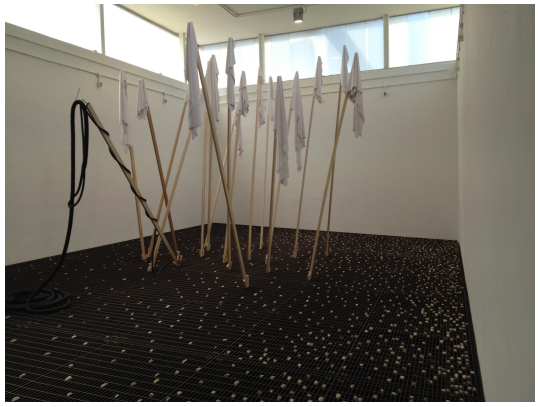
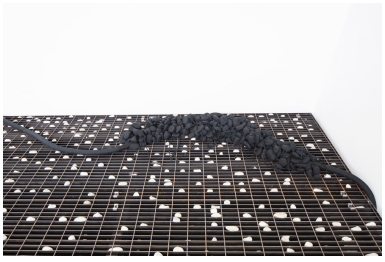


Fig. 15: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017; *Floresta de sinais*, tinta acrílica serigráfica sobre tecido listrado. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres. (Photo © Monique Roelofs)



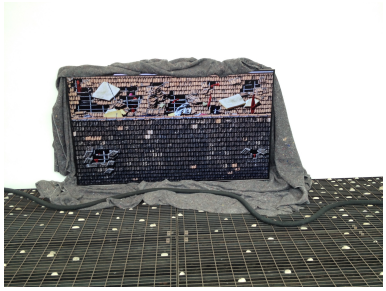


Figs. 16 e 17: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017; *Cobra-patuá*, cadarço sobre pedras e cordas. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres. (Photo 16 © Monique Roelofs and Photo 17 © Ricardo Tosetto)

público e as mobilizações sociais, portanto, se aproximam das ocupações diárias do observador da obra, como caminhar, olhar, estar presente com outros em um espaço público. A instalação adota uma forma de endereçamento multicamada em direção ao espectador, projetada para reunir elementos que geralmente são

mantidos afastados uns dos outros. A obra de Marcelle, como o romance de Lispector e a instalação de som e performática de Pope.L, gesticula para uma plataforma reconceitualizada de publicidade estética. Isso aponta para algumas das apostas vitais que temos no endereçamento.





Figs. 18 e 19: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017; Cinthia Marcelle e Tiago Mata Machado, *Nau*, 2017. Cinthia Marcelle, *Cobra-patuá*. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres. (Photo 18 © Ricardo Tosetto and Photo 19 © Monique Roelofs)

Observação final

Tendo localizado o conceito de endereçamento nos escritos dos filósofos Hume e Kant e da estudiosa literária Barbara Johnson, delineei várias características principais desse fenômeno, a saber, seu caráter multimodal, sua capacidade de ir de e para as coisas bem como as pessoas e seu caráter relacional e direcional. Forneci um modelo básico para compreender o endereçamento: o paradigma das normas, formas, estruturas, cenas e roteiros conjuntamente operacionais. Em uma leitura da história de abertura sem título da coleção de Cortázar *Historias de cronopios y de famas*, observamos como o endereçamento está subjacente a

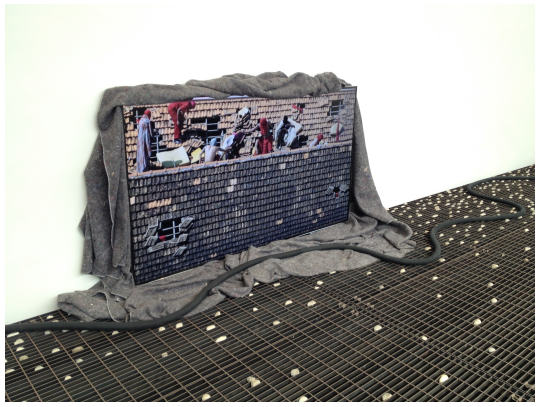


Fig. 20: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017; Cinthia Marcelle e Tiago Mata Machado, *Nau*, 2017, video, 44 mins. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres. (Photo © Monique Roelofs)

ordens de normatividade, relacionalidade, agenciamento e significado estético, algo que também podemos reconhecer nas abordagens de Hume e Kant.

Colocando em uso a noção de endereçamento em uma exploração mais extensa da história de abertura de Cortázar, vimos como ele dá suporte à dinâmica entre liberdade e restrição e como um escopo alterado de normas, formas, cenas e roteiros de endereçamento pode fazer um gesto para uma habitação estética reorganizada do campo global, que é contrário a certas configurações modernas e coloniais. As imagens de Cortázar da colher e da porta exigentes são indicativas da omnipresença de normas e formas de endereçamento em nossas interações materiais com nossos ambientes. Essas imagens também sugerem a ubiquidade da estética em nossos mundos da vida.

Com base na teoria de endereçamento desenvolvida pela história de Cortázar, consideramos o funcionamento do endereçamento em várias outras obras de arte. A utilização de endereçamento em *A hora da estrela* de Lispector desestabiliza o sistema de endereçamento que abrange sua própria posição de autor, seu protagonista e o leitor, e nos convida a responder à situação de pobreza esteticizada problemática que o romance esboça, com novas formas de endereçamento que podem modificar a estrutura operativa da publicidade estética. Ativando um



Figs. 21 e 22: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017; Cinthia Marcelle e Tiago Mata Machado, *Nau*, 2017, video, 44 mins. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres. (Photo © Ricardo Tosetto)

modo de endereçamento – sussurrando – através do qual intervém em constelações de publicidade estética, a *Whispering Campaign* de Pope.L energiza os recursos disponíveis na vasta rede de endereçamentos que podemos identificar com a cultura transnacional, para revisualizar noções arraigadas de raça e nação. Assim, ele dá passos para estetizar essas concepções em termos novos. Reunindo formas de endereçamento multimodais, o *Chão de caça* de Marcelle, da mesma forma, conjuga vestígios de um fórum global enriquecido e reorganizado para o agenciamento estético racializado.

Claro, nosso endereçamento não está totalmente sob nosso controle. Entrementes, em cada instância em que nos envolvemos no endereçamento, aproveitamos uma oportunidade para aprimorar as artes do endereçamento que já desenvolvemos – aquelas habilidades mediante as quais navegamos normas, formas, estruturas, cenas e roteiros de endereçamento – e para criar novas.