

MUSEU COMO METÁFORA: NARRATIVAS ERRANTES SOBRE O IMAGINÁRIO

Luisa Günther*
Universidade de Brasília

Resumo

A cada momento, um pouco de tudo aquilo que existe se esvai. Mesmo que esta afirmação não seja absolutamente correta, supor que seja uma assertiva verdadeira pode engendrar ansiedades, expiações ou demandas; pode motivar um comportamento compulsivo, um inventário, uma coleção; pode incitar estimas sobre identidade, patrimônio, conservação. Independente do desfecho, aquilo que se esvai também pode favorecer uma reflexão sobre o contrário: o que permanece e como? Assim, aquilo que se mantém instaura um acervo heterogêneo que impacta a narrativa diacrônica daquilo que é e existe. Para além de um mero devaneio, estas palavras implicam a prática museológica como um espaço de constituição de histórias, de seleções e de arquivamentos. Em cada uma destas instâncias, o museu agencia historiografias sobre o próprio histórico: desde as práticas do artístico; os procedimentos de curadoria; as estratégias de constituição de um acervo; os motivos de conservação; até a celebração de legados culturais e chancelas institucionais para bens simbólicos. Neste sentido, esta comunicação tem por interesse apresentar o museu como uma metáfora ampliada tanto para as práticas experimentais do artístico (o museu é a rua, cf. Hélio Oiticica); quanto, para as práticas de pesquisa, configurando métodos e teorias em História da Arte, como a Iconografia de Aby Warburg e o Imaginário em André Malraux. Esta perspectiva tem ainda o intuito de propor um dialogismo entre estas práticas que se aludem mutuamente em circularidades ocasionais que nem sempre são concêntricas.

Palavras-chave

Processo; Espaço; duplaPLU.

Abstract

At every moment, a little of everything that exists is gone. Even if this statement is not absolutely correct, supposing it to be a true assertion can engender anxieties, atonements, or demands; can motivate a compulsive behavior, an inventory, a collection; can stimulate estimates of identity, heritage, conservation. Regardless of the outcome, what is left can also favor reflection on the opposite: what remains and how? Thus, what is maintained establishes a heterogeneous collection that impacts the diachronic narrative of what is and is. In addition to a mere daydream, these words imply museological practice as a space for the constitution of stories, selections and archival. In each of these instances, the museum agency historiographies on the historical itself: from the practices of the artistic; the curatorial procedures; strategies for building a stock; the reasons for conservation; until the celebration of cultural legacies and institutional chancels for symbolic goods. In this sense, this communication has the interest of presenting the museum as an extended metaphor both for the experimental practices of the artistic (the museum is the street, cf. Hélio Oiticica); as well as for research practices, configuring methods and theories in Art History, such as the Iconography of Aby Warburg and the Imaginary in André Malraux. This perspective also intends to propose a dialogism between these practices that allude to each other in occasional circularities that are not always concentric.

Keywords

Process; Art Space; duplaPLU.

A cada momento, um pouco de tudo aquilo que existe se esvai. Mesmo que esta afirmação não seja absolutamente correta, supor que seja uma assertiva verdadeira pode engendrar ansiedades, expiações ou demandas; pode motivar um comportamento compulsivo, um inventário, uma coleção; pode incitar estimas sobre identidade, patrimônio, conservação. Independente do desfecho, aquilo que se esvai também pode favorecer uma reflexão sobre o contrário: o quê permanece e como? Ou: o quê significa a permanência daquilo que, talvez, por circunstâncias fortuitas, inevitáveis ou intencionais, esteja imbuído da responsabilidade de ser efêmero?! Na tentativa de elucidar estas dúvidas, aconteceu o surgimento de uma outra suspeição: muitas vezes, aquilo que se mantém pode instaurar um acúmulo que impacta a narrativa diacrônica daquilo que é e existe; daquilo que já foi e não está; daquilo que ainda não é e jamais será.

Para além de um mero devaneio, estas palavras implicam a prática museológica como um espaço de constituição de histórias, de seleções e de arquivamentos. Em cada uma destas instâncias, o museu agencia historiografias sobre o próprio histórico: desde as práticas do artístico; os procedimentos de curadoria; as estratégias de constituição de um acervo; os motivos de conservação; até a celebração de legados culturais e chancelas institucionais para bens simbólicos, alegóricos e emblemáticos. Neste sentido, desdobrando as ideias que me acompanham desde a comunicação apresentada no 4º Encontro do Grupo MODOS, que aconteceu em dezembro|2017, esta escrita tem por interesse apresentar o museu como uma metáfora ampliada sobre uma *prática autoscópica*.



Figuras 1-3. duplaPLUS. Tríptico de foto-danças realizadas no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2017. 1. Sobre aquilo que faz parte das expectativas. *Foto-dança para a imagem de algo comosi*. 2. Sobre coisas barrocas mesmo que deslocadas. *Foto-dança para o corpo como coisa mínima*. 3. Sobre quando a etimologia te faz ser uma postura. *Foto-dança para as musas e suas inspirações*.

Confesso que, em um primeiro momento, o intuito desta escrita não era este. Era sim, considerar o museu como uma metáfora ampliada tanto para as práticas experimentais do artístico (*o museu é o mundo*, ref. Hélio Oiticica); quanto, para as práticas teórico-metodológicas configuradas a partir de determinadas *formas-pensamento* em História da Arte, como a *Iconografia* de Aby Warburg¹ e o *Imaginário* em André Malraux². No entanto, antes mesmo de realizar a comunicação, apesar do resumo submetido (e aceito) ter sido este, aconteceu a percepção e o reconhecimento da aderência temática destas intenções e ansiedades a uma prática experimental em foto-dança da qual também sou propositora e que, justamente por isso, permitia um paralelo entre minhas *formas-pensamento* e esta metáfora ampliada da prática museológica. Escolhi então, engendrar esta outra possibilidade, sem descartar por completo aquilo que

havia intencionado até então, até mesmo porque, ambas as coisas eram *proposições poético-autorais* em si mesmas.

Assim sendo, antes de mais nada, talvez seja importante especificar que aqui, as *formas-pensamento* são estruturas transitórias, entidades temporárias de elaboração, que acontecem a partir das pulsões sutis do *indizível*, do *invisível*, do *inominável* ou do *até-então-inexistente*. Estas estruturas transitórias iniciam sua ação quase como epifanias, sem premeditação necessariamente intencionada mas, eventualmente, transbordam em um acervo de repertórios sensíveis, semânticos e conceituais com implicações teórico-práticas que se aludem mutuamente em circularidades ocasionais nem sempre concêntricas. Ou seja: uma vez iniciada a sua dinâmica de atuação, as *formas-pensamento* configuram uma consistência que reverbera a organização de possibilidades e constâncias de qualquer algo que tenha despertado a (des)atenção imediata. Este sistema integrado, desencadeado a partir de pulsões sutis, reverbera em sequências de escolhas que compõem outras eventuais probabilidades, respaldadas (ou não) pelas dinâmicas do próprio *espaço dos possíveis* e pelas articulações decorrentes da *reflexividade* das coisas envolvidas.

Enfim. Esta sequência de palavras talvez não seja o suficiente para especificar o que considero como *formas-pensamento* justamente porque nem sempre as palavras são a melhor forma para que o pensar aconteça. Outras vezes, palavras sequer são suficientes para ecoar as especificidades do processo de surgimento de si mesmas. Ou seja: se não houve completude para o entendimento, isso talvez aconteça porque a sequência de palavras apresentada no parágrafo anterior não configura a melhor forma para como o pensar se converge enquanto uma verbalização. Seja porque as palavras são formas inadequadas para que estes pensamentos específicos sejam acomodados como coisas sensíveis à percepção; seja porque estes pensamentos *ainda-não* são adequados a configurarem palavras: o que dá no mesmo. Seja porque o léxico é impróprio; seja porque a semântica é inexata. Sendo que, nesta ambiguidade ou insuficiência, é justamente onde reside a delicadeza do detalhe que explicita o processo como um todo: as *formas-pensamento* tem acuidades intransponíveis que amplificam múltiplas-possibilidades de sentido, algo que reverbera cada vez que são elaboradas em estruturas de significação (as mesmas ou outras diferentes para transpor ou traduzir). Até mesmo porquê, muitas vezes o que realmente importa não são as palavras, mas o subentendido entre elas; muitas vezes, o que percebemos está além do contexto cognitivo, entre o incerto e a compreensão, o entendimento e o afeto, o apego e a estima. Em todo caso, entre uma opção e outra, todas as palavras que aqui se seguem podem ser consideradas como uma profusão de *formas-pensamento* sobre o museu como metáfora ampliada para uma *prática autoscópica* em foto-dança.

Pois bem. Tudo começou certo dia, quase sem querer. Bem, as foto-danças começaram quase sem querer. Só que, ao bem da verdade, antes das foto-danças, havia outra coisa que acontecia: o projeto <PERFORMALTERIDADES: *video-danças para ninguém*> cuja intenção era propor ações que refletissem sobre o sentido e a necessidade do espectador para a encenação de composições coreográficas. Seria possível dançar para lugares escolhidos na paisagem como se estas fossem público, ao invés de cenário?! Como isto implicaria o *dançar* e o *dançado*?! Se ninguém soubesse que uma dança havia acontecido, ela existia?! O *dançar*, enquanto arte da cena e do espetáculo, precisa necessariamente, de plateia, público, espectadores?! Mesmo sem necessariamente responder a estas dúvidas de maneira sistemática, havia uma consciência subjacente de que esta intenção de dançar para um *ninguém-genérico* faria a paisagem, cúmplice, de modo a instaurar as particularidades do próprio lugar como uma alteridade significativa das ações corporais. Neste sentido, as paisagens operavam enquadramentos e eram escolhidas a partir de afetos e intimidades, sendo dançadas na ausência de uma partilha imediata com outros. Ao menos naquele momento. Parece que mesmo assim, isso não era suficiente. Era como se fosse preciso uma prova que aquilo acontecia. Com isto, surgiu a importância de manter o registro como um diálogo entre o enquadramento e a própria paisagem; entre o acontecido e a edição das imagens em movimento. Sendo que, ao dançar para qualquer lugar, o próprio ato de realizar determinado enquadramento, que buscava as

imagens do que era registrado, também configurava um dançar a partir da sequência de movimentos fortuitos a serem realizados. Era como se houvesse um coreografia unificada entre o dançar e o registro.

Seja de um lado do equipamento <olhando>, seja do outro lado <sendo olhado>, os corpos e seus movimentos concatenados uniam-se pelo ato de ver em uma ação reflexiva e auto-perceptiva de si e do olhar do outro. Como se o equipamento fosse um objeto relacional e aquele encontro mediado pelo registro fosse um *pas-de-deux*. Sendo que, aos poucos, isto também precisava encontrar outras dimensões de compreensão e de referência que contemplassem a triangulação entre: a *imaginação* coreográfica de uma cena de dança; a sua *execução* enquanto presença do corpo no espaço ao longo de um determinado período de tempo; e, as diferentes etapas do *registro*, desde sua adequação enquanto enquadramento até sua edição audiovisual com intenção de apresentação. Estas reflexões foram acontecendo aos poucos, seja no formato da escrita (COELHO, 2016; GÜNTHER, 2016; 2014; 2012); seja na elaboração de proposições poéticas (as vídeo-danças encontram-se no canal duplaPLUS do youtube, ref. <https://www.youtube.com/channel/UC29iE4U1ljWo1RukoU3ZJMw>).

Aos poucos, algumas referências bibliográficas (para além das visualidades cênicas e das latências sinestésicas da corporeidade) foram acumuladas como artifícios retóricos para eventuais discursos sobre o que acontecia em termos de intenções e motivações; de semelhanças e inspirações. Assim, por entre estas referências, vale destacar algumas mais imediatas como, por exemplo: a *autoscopia* (SADALLA & LAROCCA, 2004) enquanto método que consiste na vídeo-gravação de uma prática para uma análise e auto-avaliação por parte dos próprios protagonistas desta prática; a *cartografia* (ROMAGNOLI, 2009) enquanto um método crítico para o estudo da subjetividade, mediante o questionamento do paradigma moderno, que possui como sustentáculo a razão, a objetividade e a conquista da verdade; a ideia de *catalogação warburguiana* (CRUZ, 2011) que valoriza aspectos subjetivos ao invés de campos teóricos e/ou conceituais (*sic!*) para a organização de um acervo; a *errância* (JACQUES, 2012) como uma prática voluntária de apreensão do espaço em que são experimentados percursos e trajetos inventados de modo a estabelecer deslocamentos não-usuais por entre as possibilidades do consensual; o *interacionismo simbólico* (BLUMER, 1969) que propõe um enfoque subjetivo das relações sociais a partir de analogias com sistemas de comunicação, interação e ajuste simbólico entre indivíduos que seriam, eles próprios, responsáveis pelas distintas estruturas de conhecimento sobre os fatos e as coisas à medida em que usufruem da habilidade de criar suas próprias realidades em processos contínuos de ação e interpretação individual e coletiva; o *perspectivismo* (VIVEIROS de CASTRO, 1996; 2015) enquanto uma concepção relativista e não-binária da mutualidade entre as distintas cosmologias e intencionalidades que versam sobre as corporeidades e o imaterial; o *realismo especulativo* (HARMAN, 2010) enquanto uma metafísica-ontológica que unifica sujeitos e objetos do conhecimento como amplitudes sensíveis e vibráteis em um sistema de relações infinitas e *panpsíquicas*; o *reconhecimento antipredicativo* (HONNETH, 2009; SAFATLE, 2015) enquanto um conceito que subverte as relações utilitaristas de identidade e pertencimento para além das formas temporais empiricamente engendradas; e, finalmente, o *desvio* (BECKER, 2009) enquanto um conceito que tipifica a variação de comportamentos sociais diante regras e expectativas de conduta. Ou seja: uma miríade tanto menos sutil que o silêncio.

Isso porque, todas estas referências não se esgotam em uma compreensão daquelas vídeo-danças como processos de significação. Muito pelo contrário. Muitas vezes, mesmo que soubéssemos exatamente o que queríamos apresentar como poética, o silêncio possibilitava acesso à percepção de tantos outros sobre nossas propostas de modo que, suas sensações podiam elaborar outros modos de produção e concepção daquilo que nós mesmos estávamos fazendo. Assim, só o silêncio permitia um momento de respiro e cadência para elaborar outras possibilidades do mesmo ou do outro. Por outro lado, nem mesmo aquilo que compõe o silêncio do *ainda-não* pronunciado (e por isso *ainda-não* sujeito à incompreensão) escapa aos prejuízos do desentendimento. Por vezes, são justamente estes espaços de incompreensão que precisam ser destrinchados, ou deixados de lado, para compor um saber. Outras vezes, os espaços de

incompreensão são apenas uma ausência ou uma dimensão daquilo que *ainda-não*; daquilo que as formas-pensamento não abrigaram em seu íntimo. Deste modo, aquelas vídeo-danças (enquanto estrutura de conhecimento sensível) roçavam as bordas do *ainda-não* ao desdobrar sua existência como pesquisa de formas e conteúdos; de experiências e fenômenos; de presenças e ausências. Seu limite era o *irrepresentável* que

de modo paradoxal, se torna a forma última sob a qual se mantêm três postulados especulativos: a ideia de uma adequação entre forma e conteúdo da arte; a ideia de uma inteligibilidade total das formas da experiência humana, incluindo-se as mais extremas; e, enfim, a ideia de uma adequação entre a razão explicativa dos acontecimentos e a razão formadora da arte. Concluirei brevemente minha questão inicial. O *irrepresentável* existe em função das condições às quais um tema de representação deve se submeter para entrar num regime específico de relações entre mostração e significação (RANCIÈRE, 2012, p.146).

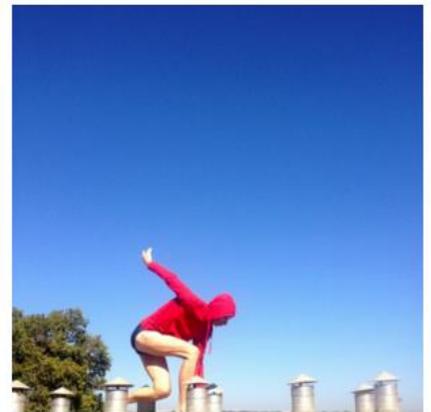
O desdobramento do paradoxo mencionado acima denuncia expectativas de adequação e inteligibilidade entre uma experiência (seja do artístico ou não) e sua representação (por imagens que ocupam o espaço desde o visível da palavra até a ausência do tangível). Rancière (2012) desloca esta expectativa ao questionar como e em quais condições o conceito de *irrepresentável* abarca univocamente todas as possibilidades de sua experiência. Segundo o autor, o *irrepresentável* qualifica duas ocorrências distintas: por um lado, a de uma impossibilidade de tornar presente o caráter essencial de algo por não existir uma forma de sensível equivalente (isto caracterizaria um *impoder da arte*); por outro, o *irrepresentável* resulta da natureza mesma da arte, que comporta um *excesso de presença*, um *status de irrealidade* e um *caráter de simulacro*. Assim, se o *irrepresentável* coloca em dúvida as qualidades da enunciação, a estrutura da narrativa e a possibilidade da mimese, Rancière retoma o próprio sentido da representação como modo específico do artístico. Esta obrigação representativa seria própria do artístico em três instâncias: (a). a dependência do visível em relação à palavra já que “*a palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível*” (op. cit. p.123). O segundo aspecto seria (b). a relação entre saber e não-saber, entre agir e padecer que seria “*uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa*” já que a representação abarcaria uma “*lógica de revelação progressiva e contrariada (que) afasta a irrupção brutal da palavra que fala demais, que fala cedo demais e dá a saber demais*” (op. cit. p.124).

Por último, a obrigação representativa do artístico define uma (c). regulação da realidade. Essa regulação toma a forma de uma dupla acomodação. De um lado, os seres da representação são fictícios, independentes de todo julgamento de existência, portanto, escapam à questão platônica acerca de sua consistência ontológica ou sua exemplaridade ética. Contudo, esses seres fictícios não deixam de ser seres de semelhança, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados. A questão que muitas vezes era colocada remetia ao litígio quanto ao registro ser ou não dança: uma vídeo-dança é representativa do dançar e do dançado? Com isso, inevitável retomar Rancière e suas afirmações quanto ao regime de representação que seria o sistema que regula as relações entre o dizível e o indizível; que define os *esquemas de compatibilidade e incompatibilidade de princípios*, bem como as *condições de recepção*. Segundo este autor, o artístico estaria tomado por um novo regime, em decorrência de uma ruptura anti-representativa, e nele já “*não existe mais uma regra de conveniência entre tal tema e tal forma, mas uma disponibilidade geral de todos os temas para qualquer forma artística*” (op. cit. p.128). O artístico teria um novo conceito que

opõe às normas da ação representativa uma potência absoluta do fazer da obra, dependendo de sua própria lei de produção e de sua auto-demonstração. Mas, de outro, identifica a potência dessa produção incondicionada a uma absoluta passividade. Tal identidade dos contrários é que resume a teoria kantiana do gênio. O gênio é o poder ativo da natureza que se opõe a toda norma. Mas também é aquele que não sabe o que faz nem como faz. Daí se deduz, em Schelling e Hegel, a

conceituação da arte como unidade de um processo consciente e de um processo inconsciente. A revolução estética institui como definição mesma da arte essa identidade de um saber e de uma ignorância, de um agir e de um padecer. A coisa da arte é identificada como a identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da atividade de uma vontade que quer realizar sua ideia e de uma não intencionalidade, de uma passividade radical do ser-aí sensível (op. cit. p.129).

Enfim. Fato é que, o que me consternava em tudo isto era que esta suposta dualidade entre o dançar e a vídeo-dança era uma mera abstração, uma representação que, em si mesma, eventualmente precisava de síntese porque também era da ordem de um *irrepresentável*. Afinal, era possível considerar que enquanto mais um modelo de compreensão do artístico, Rancière apresenta uma relação específica entre sua concepção particular da realidade e um modo determinado de inserção nela. Sendo que, justamente, isso é tão somente uma concepção particular da realidade. Da mesma forma que todas as interpretações sobre qualquer coisa que seja, também são apenas concepções particulares que, por mais díspares, configuram um acervo, um inventário teórico-epistemológico sobre aquele mesmo algo. Então, se afinal toda FORMA é um CONTEÚDO que, por sua vez, é uma FORMA então, talvez a imanência das *formas-pensamento* e a razão de sua aparição constituam um aspecto associativo condicionado a um tipo de entendimento particular. Aquelas vídeo-danças estavam condicionadas a uma possibilidade específica de corpo que, de forma muito-muito-muito repentina, modificou-se. Não mais que de repente, foi necessário buscar uma outra forma, motivada por experiências próprias que permitiam perceber o conhecimento sobre o dançar de outro modo. Para isto, concorria não apenas o que vinha sendo compilado, mas também a consciência que, mesmo isto tendo sido um susto, foi escolhido em função de um afeto ou afinidade conceitual.



Figuras 4-6. duplaPLUS. Tríptico de foto-danças realizadas em circunstâncias contingentes, Brasília, 2015. 4. Sobre estar acompanhado por selvagens no pomar das criptonitas. Foto-dança para um momento de suspensão: o início do insuspeito; 5. Sobre o que acontece quando estou contra a parede. Foto-dança para uma sensação: a de ser uma bola de papel amassado; 6. Sobre a permanência do que já foi. Foto-dança para uma intenção de compulsão.

Assim, em um primeiro momento, tudo aconteceu como um rompante. Da mesma forma que, em alguns momentos, esta escrita também acontece como um solavanco. Afinal, tem coisa que a gente só escreve por causa de outros. Sejam palavras ou gestos; sejam posturas ou discursos; sejam ações ou ideias: aquilo que vem de outros às vezes nos afeta de tal forma que conseguimos novamente dar sentido a si mesmo. Sendo que, a partir do momento em que se tem a intenção de dar sentido a si mesmo e expor diferentes relações entre o *dizível* e o *visível* é preciso ignorar não apenas algumas convenções, mas também, e principalmente, certos padrões, para assim provocar a credulidade e o entendimento recíproco entre a consciência e os sentidos. Ao problematizar as próprias dinâmicas de si, circunscritas por discursos, mas também pela maneira de ver e olhar, de ser e de sentir, a escrita tende a configurar uma possibilidade sinestésica. Eis que assim, por entre os fazeres dos próprios atos contidos na ação de escrever, esta

oposição alternada entre palavras e imagens também seja um mero despropósito. Aqui são as possibilidades que surgem do roçar entre ambas que interessa já que, escrever estas palavras sobre aquelas foto-danças não poderia nunca ser algo diferente de sentir novamente o corpo em cena. Com isso, as complementaridades que sobrepõem-se podem resultar em aliterações ou pleonasmos; estranhamentos ou fadiga. Talvez, o que realmente seja importante é o questionamento do ler. São olhares distintos que veem as palavras e as imagens? Como o olhar vê e percebe estas possibilidades de sentido? Afinal,

como sabemos o olhar sempre está traspassado por condições e referentes que se superpõem, tais como: classe, raça, idade, estilo de vida, preferências sexuais e muitas outras. Via olhar, essas relações embebem (contaminam) o espaço da imagem com informações, preconceitos, expectativas e predisposições, transformando-o em espaço de intersecção, de interação e diálogos com subjetividades e, por isso mesmo, passível de sugerir e influenciar reposicionamentos sócio-simbólicos e, inclusive, repulsa (MARTINS, 2007, p.26).

Quem sabe, a primeira destas repulsas seja a de não serem evidentes as continuidades e discrepâncias entre o que vemos, o que olhamos, o que percebemos e o que conhecemos. Da mesma forma, às vezes não são manifestas as rupturas entre si mesmo e o contexto; entre o corpo e a cena; entre o outro e a paisagem. Isto porque as relações de significado do visual nem sempre implicam uma contiguidade entre sentidos e possibilidades; tampouco indicam necessariamente uma ruptura. A própria tradição visual não é contínua. Não apenas isto. Fazer do dançar uma visualidade não é algo muito comum, apesar de óbvio quando instaurado a partir da certeza que dançar é algo percebido pelo outro com os olhos. Sendo que, como mantém-se o registro deste algo que é fluido, que se esvai, que precisa ter sido presença para já não ser novamente aquilo que foi. Assim, além de uma descontinuidade na própria tradição do que é *(in)visível* *(in)representável*, não existe uma necessária correspondência entre as imagens de um mundo exterior e as *formas-pensamento* de uma representação interior. Nem tudo que percebemos resulta daquilo que vemos em função de estarmos olhando. Esta falta de correspondência que abarca considerações sobre a *imagem* *palavra*, suas concepções, modos de produção e função social estão transformados de maneira irreversível. Afinal, nestes trípticos existe toda uma ausência e, ao mesmo tempo, existe um excesso de presença. Cada imagem, que compõe uma cena, contém várias outras *imagens-cena* dentro de si. Cada *imagem-cena* é apenas um instante, como é próprio do registro fotográfico, sendo que este instante também contém em si outros momentos configurados a partir da implicações do título, em termos de tudo aquilo que as palavras permitem alcançar. Às vezes, as palavras são presas fáceis da imaginação. Outras vezes, para descrever nossas próprias circunstâncias, palavras precisam ser resgatadas em um colóquio. Foi assim, de repente: a verborragia alheia fez sentido a mim mesma. Só que isto aconteceu em outro colóquio: a intensa dor psicofísica, *estruturada-por* e *estruturante-de* uma ruptura de cena, promoveu o sofrimento como potência de delírio para a elaboração de nova realidade mediante a inscrição de outros *eus* na superfície da representação.

Eis que tanto fez sentido: desde o diagnóstico até a compulsão. Afinal, o que fazer com aquele corpo-cúmplice de uma traição contra si mesmo?! Eu dizia que era preciso sentir dor com dignidade, mas o que eu queria dizer é que, além da dor doer, também dói não poder aliviar a dor do outro. Tanta linguagem apenas como mero refúgio para o medo de também sentir e sucumbir. Tanta ausência, sendo que, por vezes, a palavra esteio também é violência. De repente, em retrospectiva, os sentidos deslocaram sua avalanche de significados: a pose fotográfica como totalidade coreográfica era compulsão redentora. Nova inscrição de realidade. Novo diagnóstico: que doença perversa. Nova oportunidade. Compulsão plena. Hábito-que-habito. Quando tudo está escancarado, ninguém pergunta se está tudo bem. Desconfiança: será que tudo isso é apenas a representação de uma repetição? Seria uma mimese da própria sintomatologia? Eram necessários novos projetos, para além da coleta de cenas e criação de títulos-

poemas. Fora isso: outras questões. A doença não tinha o padrão conhecido; os protocolos de tratamento não faziam o efeito desejado da vontade; a doença era sorrateira; o corpo estava cansado de ser herói-de-si-mesmo; quem cuida também precisa ser cuidado; a doença tinha ganhos secundários.

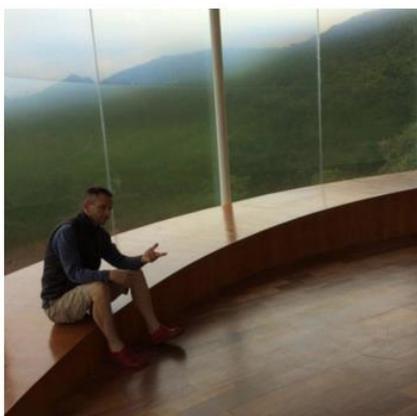


Figuras 7-9. duplaPLUS. Tríptico de foto-danças realizadas em circunstâncias acidentais, Brasília, 2016. 7. Pimenta no dos outros é refresco (ou) carcaças no freezer e esqueletos no armário, fedem. Foto-dança para as desavenças-nossas-de-cada-dia: coragem!; 8. Sobre um pas-de-deux com as circunstâncias. Foto-dança para o protocolo: quimioterapia; 9. Sobre mandingas e outras crenças. Foto-dança para a sabedoria popular: alho e suas propriedades de cura.

Agora, será que a doença teria uma dimensão espiritual? Claro! Responde a deísta-ecumênica. Faço o que for preciso para agradecer-lhe, imagina (em silêncio) o ateu: tratamento espiritual com médium de cura; gira; radiestesia; acupuntura; fitoterapia; apometria com revelação de cobradores; missa católica; meditação budista; maca evangélica; frequência de brilho; cirurgia espiritual; encontro com jaguares-ciganos; estrela candente; salmos-sagazes madrugada adentro; hagiografia; mantras; mudras. É preciso *religere*, não é?! Cada um destes cuidados apresentava novas possibilidades de discurso sobre a doença e de entendimento sobre si a partir de outros pontos de vista. Segredos. Saber da própria mediunidade não poderia ser barganha para cura. Compromisso espiritual é responsabilidade premente: não existe livre-arbítrio para condição cármica. O diagnóstico completa dois anos. Já é possível respirar aliviado à própria estafa que continua em dois novos corpos que se observam mudados, repletos de vivências e aderências. Outros também sofrem. Cada um tem seus próprios problemas. Os meus, também existem em outros. O que aprendi poderia compartilhar? Como? Sem alarde. Enquanto isso, minha maior mágoa-cultural era o expurgo da doença como se fosse patologia; como se fosse metáfora. Doença é também circunstância-explicita de humildade redentora; potência didática de aprendizagem cósmica. O que não é normal é a própria expectativa de saúde. Imaginava que somos uma ilusão-dos-vivos: um *zoêcentrismo*. O mundo é dos mortos: adorei as almas. Somos fluxos transitórios. A nossa não-desaparição está nas narrativas que inventamos para encobrir as lembranças daquilo que jamais desejaríamos a alguém. A redenção de todas as dores do mundo: seria possível? Desejar afinidades eletivas como resistência micropolítica. Desejar vestígios transparentes sobre nossa própria opacidade diante a experiência inominável. Ter misericórdia diante o invisível interdito que está sempre aquém da re(a)presentação. Aceitar a superfície do sentimento que não cabe na imagem, no discurso, na razão. Agradecer. Agradecer. Agradecer. De todo o coração. Depois de tudo isso, parece que a única coisa que ficou foi o acervo de experiência de qual as imagens agora são cúmplices.

Em todo caso, esta percepção de que estava sendo compilado um acervo de experiências, já era algo que acompanhava a própria execução destas foto-danças. Ainda deu tempo de imaginar e atuar um projeto de investigação para elaborar narrativas do comum e do dessemelhante realizadas em dialogia visual com os conteúdos de expografias, coleções artísticas e paisagens patrimoniais. Assim, <TRANSEXPOËTICAS>

dispôs-se a compor um prontuário transficcional, como se fosse possível criar uma *meta-narrativa-expandida* em que imagens (realizadas como sequências de foto-danças a partir de uma *ação circunstancial de presença*) apresentavam um *alguém-algo* como personagem de composição coreográfica. A subsequente intenção era o desdobramento das foto-danças em outros espaços de visualidade de modo a compor imagem-proposições que, por sua vez, também poderiam ser compiladas em contextos expográficos; em outras obras (com trípticos aleatórios); ou em distintos espaços de *dizibilidade/visibilidade* (como as redes sociais e seus dispositivos de nomeação #transexpoéticas; #dulaplus). De fato, em retrospectiva, talvez tudo fosse isto mesmo: uma *prática autoscópica* que compilou um acervo de experiências a partir de um mecanismo de registro, nomeação e organização de si mesmo. Para além da representação e imitação do real. Para além das noções de duplo e de memória. Para além da semelhança com o aparente. Para além da função de tornar presente o ausente. Para além da ilusão da verdade do simulacro. Para além da função de dar continuidade à existência.



Figuras 10-12. duplaPLUS. Tríptico de foto-danças realizadas como parte do projeto TRANSexpoéticas, Inhotim, 2017. 10. Sobre sentir o ser-em-si como dança. Ref. Dan Graham; 11. Sobre o simulacro da duplicidade. Ref. Marilá Dardot; 13. Sobre sentir pulsar o útero como espaço. Ref. Dan Graham

Referências

- BECKER, Howard. *Outsiders. Estudos de Sociologia do Desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BLUMER, Herbert. *Syboic Interactionism. Perspective and Method*. Berkeley: UC Press, 1969.
- COELHO, Ary. *Dançar o Godot: atmosferas do transitório e da espera*. Dissertação de Mestrado, PPG-Arte, UnB, 2016.
- CRUZ, Cecília Mori. Memória, utopia e fabulação: a penumbra como museu imaginário. In: *Anais do 20º Encontro da ANPAP*, 2011.
- GÜNTHER, Luisa. PERFORMALTERIDADES: vídeo-danças para ninguém. *Revista VIS (unB)*, v.11, n.1, p, 2016.
- _____. O que fica é mais que o resto: ligeiras notas sobre a vídeo-dança. In: *Anais da 29ª RBA*, UFRN, Natal, 2014
- _____. Vídeo-dança: a poética do registro como poética. *Revista VIS (UnB)*, v. 11, p. 56-69, 2012.
- HARMAN, Graham. *Towards Speculative Realism. Essays and Lectures*. Hants: Zero Books, 2010.
- HONNETH, Axel. *A Luta por Reconhecimento. A gramática moral dos conflitos sociais*. Belo Horizonte: Editora34, 2009.

- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos Errantes*. Salvador: EdUFBA, 2012.
- MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas de ver. In: Marilda Oliveira de Oliveira (Org.), *Arte, Educação e Cultura*. Santa Maria: editoraUFSM, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROMAGNOLI, R. C. A Cartografia e a Relação Pesquisa e Vida. In: *Psicologia & Sociedade*; 21 (2): 166-173, 2009. [SEP]
- SADALLA, A. M. & LAROCCA, P. *Autoscopia: um procedimento de pesquisa e de formação*. In: Educação e Pesquisa, São Paulo, v.30, n.3, p. 419-433, set./dez., 2004.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: CosacNaify, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In: *MANA* 2(2):115-144, 1996.
- _____. *Metafísicas Canibais*. Elementos para uma Antropologia Pós-estrutural. São Paulo: CosacNaify, 2015.

* Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, Doutora em Sociologia da Arte. E-mail: luisagunther@gmail.com.

¹ (1866-1929). Historiador da Arte e teórico cultural, o cerne de sua pesquisa foi o legado do mundo clássico e a transmissão da representação clássica, na cultura ocidental ao longo do Renascimento. Responsável pela criação de um novo método (a iconografia) para os estudos de História da Arte, Aby Warburg ficou conhecido por fundar uma biblioteca dedicada aos estudos culturais, o *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, mais tarde conhecido como Instituto Warburg. Com o apoio do também historiador Fritz Saxl (1890-1948), transformou sua coleção em uma instituição acadêmica filiada à Universidade de Hamburg. Com o advento do nazismo em 1933, o Instituto foi transferido para Londres e, em 1944, vinculou-se à Universidade de Londres, configurando-se como a *University of London's School of Advanced Study*. Entre outros, contou com a colaboração intelectual e contribuiu para a formação de Ernst Cassirer (1874-1945), Erwin Panofsky (1892-1968), Ernst Gombrich (1909-2001) e Michael Baxandall (1933-2008).

² (1901-1976). Entre outras realizações, André Malraux (2011) estabeleceu uma reflexão sobre as mudanças na relação do espectador com as obras de arte a partir da instituição do museu. O estranhamento pode ocorrer em função de muitas vezes desconsiderarmos que o próprio museu é uma invenção recente: o primeiro museu com a intenção explícita de educação do público é o Museu Ashmolean (1683), logo seguido pela inauguração do Museu Britânico (1759) e o Museu do Louvre (1793). Os museus proporcionaram outra relação com a cultura e seus legados, os bens e o patrimônio na medida que favoreceram uma reflexão sobre cada uma das representações nele reunidas (ou deles ausentes), bem como um questionamento sobre os procedimentos de curadoria, constituição de acervo, patrimonialização e motivos de conservação.