

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL**

**Andresa Ribeiro Thomazoni**

**VIDA E OBRA EM IMAGEM-TEMPO**

**Porto Alegre, 2010**

**Andresa Ribeiro Thomazoni**

**VIDA E OBRA EM IMAGEM-TEMPO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestre em Psicologia Social e Institucional.

Orientadora: Profa. Dra. Tania Mara Galli Fonseca

Linha de pesquisa: Clínica, Subjetividade e Política

**Porto Alegre, 2010**

**ANDRESA RIBEIRO THOMAZONI**

**VIDA E OBRA EM IMAGEM-TEMPO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 13 / 04 / 2010

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Nair Iracema Silveira dos Santos

---

Profa. Dra. Gislei Domingas Romanzini Lazzarotto

---

Profa. Dra. Blanca Brites

---

Profa. Dra. Andréa Vieira Zanella

## AGRADECIMENTOS

Tantos nomes me acompanharam durante esse percurso

Tal qual uma rede, nossas aspirações misturavam-se, nossos desejos bifurcavam-se, nossos afetos compunham-se...

Desses encontros, meu agradecimento, pela potência de criação que a mim me possibilitaram...

Como estrelas a iluminar o recanto de meus sonhos...

Tania com sua sensibilidade

Mãe com seu amor

Pai com seus valores

Cícero com seu companheirismo

A CAPES por possibilitar auxílio para essa dissertação

## SOPRO

em meio a arquivos de vidas  
é exalado

as tintas plastadas teimam em  
aderir à superfície do papel  
a poeira, os fungos, as traças  
lhe fazem companhia  
o tempo amarela-se lentamente  
num gotejar incessante dos fluxos  
que são capazes de atravessar a fibra  
o sopro novamente percorre  
as imensas pilhas labirínticas  
quem ali ousa aventurar-se  
deve subir passo a passo  
uma espiral onírica  
espécie de outro mundo possível  
que se sustenta no velho andar hospitalar  
luzes de potência máxima  
buscam iluminar os pequenos gestos médicos  
numa operação dos mínimos  
algo se retira, algo se coloca no corpo inerte  
à sua frente  
o tempo disjuntivo da loucura  
as antigas luzes higienistas da razão  
param imóveis e desligadas  
penduradas no grande teto que se ergue  
observam mudas outras operações possíveis

a maca chega  
arrastando suas velhas rodas enferrujadas  
pelo chão quadriculado  
outros corpos agora deslocam  
papéis marcados por vidas da clausura  
um novo lugar se instaura no arquivo da loucura  
o pacote pardo que encerra os inumeráveis estados  
do ser  
são suavemente manipulados por outras mãos  
espécie de operação dos fragmentos  
de vidas que se enfileiram em sinuosas séries  
à espera de um olhar  
olhar vibrátil, micro-olhar  
que dos ruídos expelidos por um manicômio secular  
possam dar passagem à vibração  
de uma vida  
vida deles  
vida de qualquer um

Andresa Thomazoni

## RESUMO

Em nossa pesquisa cartográfica nos propomos a lançar um olhar para as forças que são capazes de atravessar um corpo, o corpo de Luiz Guides, uma tentativa precária de captar o rumor expressivo de uma vida. Não queremos aqui falar de uma história pessoal, de um sujeito psicológico, de um ego ou uma identidade, mas visibilizar a potência do tempo, de sua cisão, de outras temporalizações possíveis. A partir do conceito de *imagem-tempo*, cartografamos vida e obra, lançamo-nos à vertigem em que os planos coexistem e não se sucedem. Das variações expressivas desse corpo, cintilam acontecimentos que sobrevoam os encontros experienciados. A Oficina de Criatividade, tal qual um dispositivo maquínico, possibilitou a sustentação para a *poiesis* de si e de mundos. Sua pintura, capaz de ultrapassar o caos-catástrofe eclode em planos expressivos que germinam, o *diagrama* nasce apontando-nos os agenciamentos que ali operam. A pintura como um território existencial possível em meio à adversidade do Hospital Psiquiátrico. No paradoxo em que o corpo torna-se passagem para forças, quanto mais se exalta o impessoal mais se afirma a produção de uma singularidade. Pintura-dobra que nos faz ver a potência de um corpo, nos faz pensar nos outros corpos que também habitam o manicômio silenciados pelo discurso da razão. Vida e obra em imagem-tempo, que nos lançam a vertigem de um intempestivo, que nos visibiliza a resistência e criação.

Palavras-chaves: cartografia, imagem-tempo, vida e obra, diagrama

## ABSTRACT

In our cartographic research we propose to take a look at the forces capable of crossing a body, the body of Luiz Guides, a precarious attempt to capture the expressive rumor of a life. We do not aim to address a personal history, a psychological subject, ego or identity, but to make the power of time visible, its division, and other possible times. Starting from the concept of *image-time*, the cartography of his life and work is accomplished, we throw ourselves into a vertigo where the planes coexist and do not succeed themselves. Events surrounding the experienced encounters sparkle from the expressive variations of this body. “Oficina de Criatividade”, such that a machinic device, enabled the support for the *poiesis* of himself and of worlds. His paintings, able to cross the chaos-catastrophe, breaks out in blooming expressive planes, the *diagram* is born pointing out the agents operating there. Paintings as a possible existential territory, in the midst of the adversities in a Psychiatric Hospital. In a paradox on which the body becomes a passage for forces, the more the impersonal is exalted, the more the production of a singularity is strengthened. Painting-fold which shows us the power of a body, make us wonder about other ones also residing in an asylum, silenced by the discourse of reason. Life and work in image-time, which throw us the vertigo of an unexpected, which shows us resistance and creation.

Keywords: cartography, image-time, life and work, diagram

## LISTA DE SIMULACROS

Figura 1: Oficina de Criatividade. Fonte: Luis Achutti.....	20
Figura 2: Acervo da Oficina de Criatividade. Fonte: Andresa Thomazoni.....	21
Figura 3: Coleção Frontino Vieira. Acervo: Oficina de Criatividade.....	22
Figura 4: Coleção Cenilda Ribeiro. Acervo: Oficina de Criatividade.....	23
Figura 5: Coleção Natália Leite. Acervo: Oficina de Criatividade.....	24
Figura 6: Coleção Luiz Guides. Acervo: Oficina de Criatividade.....	25
Figura 7. Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 12/01/1990, nº catalogação 000001. Acervo: Oficina de Criatividade.....	78
Figura 8. Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 17/01/1990, nº cat. 000002. Acervo: Oficina de Criatividade....	79
Figura 9. Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 17/01/1990 nº cat. 000013. Acervo: Oficina de Criatividade....	79
Figura 10. Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, s/d, nº cat. 000014. Acervo: Oficina de Criatividade.....	80
Figura 11: Luiz Guides. Grafite s/ papel 48x33cm, 16/05/1990, nº cat. 000034. Acervo: Oficina de Criatividade.....	81
Figura 12: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 06/06/1990, nº cat. 000038. Acervo: Oficina de Criatividade...	83
Figura 13: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 06/06/1990, nº cat. 000039. Acervo: Oficina de Criatividade...	84



Figura 14: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 12/07/1990, nº cat. 000057. Acervo: Oficina de Criatividade...	83
Figura 15: Luiz Guides. Fonte: Luis Achutti.....	79
Figura 16: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 07/08/1990, nº cat. 000091. Acervo: Oficina de Criatividade...	84
Figura 17: detalhe em zoom de 100% da figura 16.....	85
Figura 18: mudança de matiz -180 da figura 16.....	86
Figura 19: Diários da Oficina de Criatividade. Acervo: Oficina de Criatividade.....	84
Figura 20: detalhe da página do Diário da Oficina de Criatividade. Acervo: Oficina de Criatividade.....	85
Figura 21: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 07/08/1990, nº cat. 000094. Acervo: Oficina de Criatividade...	87
Figura 22: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 13/09/1990, nº cat. 000114. Acervo: Oficina de Criatividade...	88
Figura 23: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 18/09/1990, nº cat. 000117. Acervo: Oficina de Criatividade...	88
Figura 24: detalhe em zoom de 124% da figura 23.....	88
Figura 25: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 18/09/1990, nº cat. 000118. Acervo: Oficina de Criatividade...	89
Figura 26: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 18/09/1990, nº cat. 000119. Acervo: Oficina de Criatividade...	89
Figura 27: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 11/10/1990, nº cat. 000165. Acervo: Oficina de Criatividade...	89
Figura 28: Luiz Guides. Guache s/ papel, 36x27cm, 27/05/1991, nº cat. 000381. Acervo: Oficina de Criatividade...	90
Figura 29: Luiz Guides. Guache s/ papel, 50x33cm, 20/08/1991, nº cat. 000453. Acervo: Oficina de Criatividade...	91

Figura 30: Luiz Guides. Guache s/ papel, 50x33cm, 20/08/1991, nº cat. 000454. Acervo: Oficina de Criatividade...	91
Figura 31: Luiz Guides. Guache s/ papel, 50x33cm, 20/08/1991, nº cat. 000455. Acervo: Oficina de Criatividade...	91
Figura 32: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 22/10/1991, nº cat. 000516. Acervo: Oficina de Criatividade...	92
Figura 33: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 22/10/1991, nº cat. 000517. Acervo: Oficina de Criatividade....	93
Figura 34: Luiz Guides pintando o chão na Oficina de Criatividade. Fonte: Mônica Hoff.....	95
Figura 35: Luiz Guides pintando o chão na Oficina de Criatividade. Fonte: Mônica Hoff.....	97
Figura 36: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 17/03/1992,nº cat. 000718. Acervo: Oficina de Criatividade.....	94
Figura 37: verso da figura 36.....	94
Figura 38: Luiz Guides. Guache s/ papel, 47x33cm, 20/07/1992,nº cat. 000949. Acervo: Oficina de Criatividade.....	95
Figura 39: verso da figura 38.....	95
Figura 40: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 27/07/1992,nº cat. 000968. Acervo: Oficina de Criatividade.....	95
Figura 41: verso da figura 40.....	95
Figura 42: Luiz Guides. Guache s/ papel, 47x33cm, 11/08/1992,nº cat. 000993. Acervo: Oficina de Criatividade.....	96
Figura 43: verso da figura 42.....	96
Figura 44: Luiz Guides. Guache s/ papel, 47x33cm, 11/08/1992,nº cat. 000995. Acervo: Oficina de Criatividade.....	96
Figura 45: verso da figura 44.....	96

Figura 46: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 11/11/1992,nº cat. 001106. Acervo: Oficina de Criatividade.....	97
Figura 47: verso da figura 46.....	97
Figura 48: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 18/12/1992,nº cat. 001130. Acervo: Oficina de Criatividade.....	98
Figura 49: verso da figura 48.....	98
Figura 50: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 22/12/1992,nº cat. 001133. Acervo: Oficina de Criatividade.....	99
Figura 51: verso da figura 50.....	99
Figura 52: detalhe em zoom de 100% da figura 51.....	100
Figura 53: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 24/12/1992,nº cat. 001135. Acervo: Oficina de Criatividade....	101
Figura 54: verso da figura 53.....	101
Figura 55: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 25/05/1993 ,nº cat. 001151. Acervo: Oficina de Criatividade...101	
Figura 56: Luiz Guides. Guache s/ papel, 61x30cm, 03/08/1994, nº cat. 001158. Acervo: Oficina de Criatividade...102	
Figura 57: Luiz Guides. Guache s/ papel, 61x30cm, 03/08/1994, nº cat. 001159. Acervo: Oficina de Criatividade...103	
Figura 58: Luiz Guides. Guache s/ papel, 61x30cm, 06/12/1994, nº cat. 001177. Acervo: Oficina de Criatividade...104	
Figura 59: Luiz Guides. Guache s/ papel, 48x33cm, 22/08/1995, nº cat. 001192. Acervo: Oficina de Criatividade..102	
Figura 60: Luiz Guides pintando. Fonte: Luis Achutti.....	104
Figura 61: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 08/12/1993, nº cat. 001225. Acervo: Oficina de Criatividade...105	

Figura 62: comentário no verso da figura 61.....	106
Figura 63: comentário no verso da figura 61.....	106
Figura 64: Luiz Guides. Guache s/ papel, 48x33cm, 08/11/1993, nº cat. 001338. Acervo: Oficina de Criatividade...	105
Figura 65: Luiz Guides. Guache s/ papel, 48x33cm, 08/11/1993, nº cat. 001339. Acervo: Oficina de Criatividade...	106
Figura 66: Luiz Guides. Guache s/ papel, 62x30cm, 05/11/1995, nº cat. 001457. Acervo: Oficina de Criatividade...	107
Figura 67: Luiz Guides. Giz de cera s/ papel, 50x33cm, 22/03/1994, nº cat. 001293. Acervo: Oficina de Criatividade.....	108
Figura 68: Luiz Guides. Guache s/ papel, 61x30cm, s/d, nº cat. 001394. Acervo: Oficina de Criatividade.....	109
Figura 69: Luiz Guides. Guache s/ papel, 61x30cm, s/d, nº cat. 001395. Acervo: Oficina de Criatividade.....	109
Figura 70: Luiz Guides. Guache s/ papel, 62x30cm, 16/01/1995, nº cat. 001465. Acervo: Oficina de Criatividade....	110
Figura 71: Luiz Guides. Guache s/ papel, 47x32cm, 04/05/1995, nº cat. 001525. Acervo: Oficina de Criatividade....	110
Figura 72: Luiz Guides. Guache s/ papel, 62x30cm, 19/05/1995, nº cat. 001530. Acervo: Oficina de Criatividade....	110
Figura 73: detalhe em zoom de 100% da figura 70.....	111
Figura 74: mudança de matiz -94 da figura 71.....	111
Figura 75: detalhe em zoom de 104% da figura 72.....	111
Figura 76: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x47cm, s/d, nº cat. 001540. Acervo: Oficina de Criatividade.....	112
Figura 77: detalhe em zoom de 94% da figura 76.....	112

Figura 78: Luiz Guides. Guache s/ papel, 47x66cm, 20/03/1997. Acervo: Oficina de Criatividade.....	113
Figura 79: Luiz Guides. Guache s/ papel, 45x60cm, s/d. Acervo: Oficina de Criatividade.....	114
Figura 80: Luiz Guides. Guache s/ papel, 52x63cm, 09/05/00. Acervo: Oficina de Criatividade.....	114
Figura 81: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 11/06/2003 Acervo: Oficina de Criatividade.....	115
Figura 82: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x47cm, 14/06/2004 Acervo: Oficina de Criatividade.....	116
Figura 83: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x47cm, 11/09/2007 Acervo: Oficina de Criatividade.....	117
Figura 84: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 09/01/2008 Acervo: Oficina de Criatividade.....	117
Figura 85: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 31/03/2008 Acervo: Oficina de Criatividade.....	118
Figura 86: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 03/04/2008 Acervo: Oficina de Criatividade.....	118
Figura 87: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 10/04/2008 Acervo: Oficina de Criatividade.....	119
Figura 88: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 21/05/2008 Acervo: Oficina de Criatividade.....	119
Figura 89: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 23/05/2008 Acervo: Oficina de Criatividade.....	120
Figura 90: Luiz Guides. Guache s/ papel, 43x63cm, 16/07/2008 Acervo: Oficina de Criatividade.....	121
Figura 91: mudança para negativo da figura 90.....	121
Figura 92: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 18/12/2008 Acervo: Oficina de Criatividade.....	122

## SUMÁRIO

	<b>1. INTRODUÇÃO p.15</b>	
Núcleo de atividades expressivas p.15		Desejo p.18
O Acervo p.18		Geografia p.24
	<b>2. ARTES DA LOUCURA p.28</b>	
Arte dos alienados p.38		Silêncio p.32
Terapia e arte p.41		Afinal, que arte é essa? p.39
	<b>3. O TEATRO MAIS SUTIL p.50</b>	
	Objetivos p.51	
	<b>4. IMAGEM-TEMPO p.59</b>	
	4.1 Vida e obra em imagem-tempo p.59	
	4.2 Cartografia para deslizar nas superfícies p.66	
	4.3 Procedimento p.68	
	4.3.1 Ferramentas p.69	
	4.3.2 Percurso cartográfico p.71	
	4.4 Luiz Guides: um sopro na clausura p. 75	
	4.5 Imagem-tempo: cartografando intensidades p.78	
Caotizar p.78		Silenciar p.78
Marcar p.84		Habitar p.84
Estabilizar p.90		
Invisibilizar p.94		Horizontalizar p.94
Diagramar p.102		Proceder p.102
Decompor p.115		Encontrar p.115
Rarefazer p.118		
	<b>5. ALGUMAS PALAVRAS p.123</b>	
	ANEXOS p.126	
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS p.130	

## 1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação insere-se no programa de pesquisas e estudos do grupo Corpo, Arte e Clínica nos Modos de Trabalhar e Subjetivar do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional / UFRGS, orientado pela prof. Dra. Tania Mara Galli fonseca, que tem como um dos eixos integrar propostas na temática da arte e loucura.

### **Núcleo de Atividades Expressivas**

No contexto do *Hospital Psiquiátrico São Pedro*<sup>1</sup> foi criado, em 1990 um lugar que se chama *Núcleo de Atividades Expressivas Nise da Silveira*<sup>2</sup>, trata-se de um espaço de frequência livre que possibilita aos usuários-moradores do Hospital desenvolver atividades de pintura,

Deitamos a folha de papel na sua horizontalidade, induzimos abandonar sua verticalidade de outrora, instituindo uma dupla escrita cortada por uma linha que teima se equilibrar entre dois pólos. Linha de infinitos pontos cuja feitura se mostra para o olhar mais atento, que trata-se sempre de um labirinto.

Convidamos você, leitor, a deixar de lado nesse momento o mundo binário, para que numa espécie de breve sopro, possa perder-se no labirinto que buscamos instituir. Na horizontalidade, buscamos abrir espaço para que a superfície possa ser vista, possa ser tocada, possa ser sentida, espécie de tensão que busca revelar o paradoxo que qualquer escrita habita. Pois, como falar de uma vida/obra de forma linear e exata, doce ilusão. Numa

---

<sup>1</sup> O hospício mais antigo da capital gaúcha, fundado em 29 de junho de 1884, para dar tratamento àqueles que sofriam de desordens mentais.

<sup>2</sup> Foi defendido recentemente pela psicóloga fundadora do Núcleo, Barbara Neubarth, a tese de doutorado intitulada “No fim da linha do bonde, um tapete voa-dor – A Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (1990-2008): inventário de uma práxis”.

<sup>3</sup> Sobre a Coleção Luiz Guides também há uma tese de doutorado recente, inclusive com extenso material arquivado sobre exposições, recortes de jornal e eventos. WEINREB, Mara Evanisa. *Trajétórias da desrazão – vidas silenciosas e marginais*. 2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

<sup>4</sup> A produção realizada pelo Grupo de Pesquisa encontra-se disponível no site [www.ufrgs.br/corpoarteclinica](http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica), (dissertações de mestrado, teses de doutorado, eventos científicos e projetos).

<sup>5</sup> O termo Arte Bruta será discutido ao longo da dissertação.

desenho, modelagem, bordado e escrita. Neste lugar há a liberdade para se escolher o tipo de material com o qual se quer trabalhar e a forma de expressão. O Núcleo compreende assim dois espaços distintos, a *Oficina de Criatividade* (local onde é feita a produção plástica e literária) e o *Acervo da Oficina* (local que arquiva as obras plásticas produzidas).

A construção do Núcleo teve como inspiração o trabalho desenvolvido pela psiquiatra Nise da Silveira, que dá início em 1946 à Seção de Terapêutica Ocupacional no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro. Em 1952 é inaugurado o Museu de Imagens do Inconsciente, que reunia em seu acervo volumoso material produzido pelos internos do hospital psiquiátrico (Motta, 2008).

escrita dobrada, em que dentro e fora se tocam continuamente, buscamos abrir percursos entre fragmentos, percorrer a superfície em busca de seu avesso, que nada mais é que continuidade, e, e, de um mundo-sujeito, sujeito-mundo. Pesquisar acaba por tornar-se outra dobra, prega do nosso olhar onde sujeito-mundo são planos que se implicam, espécie de composição dinâmica cujo fazer se impregna nas coisas com o próprio modo de fazê-las.

A linha do meio separa fragilmente as duas séries de escrita, marca linear que atravessa a superfície branca do papel, porém, é com um olhar vibrátil que se torna possível perceber a sutileza da qual essa linha é feita, sua porosidade como uma membrana cujas luzes do outro lado

---

<sup>6</sup> Entendemos a *poética* aqui como a produção máxima de sentidos.

<sup>7</sup> JAEGER, Regina. Excluir é sinônimo de expulsar?: Por uma expressão menor dos estranhos poemas. 2008. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2008.

<sup>8</sup> Entendemos a *poiética* aqui como a conduta criadora.

<sup>9</sup> “Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem ao mesmo tempo *lados territoriais ou reterritorializados*, que o estabilizam, e *pontas de desterritorialização* que o impelem” (Zourabichvili, p. 8, 2004).

<sup>10</sup> *Poiesis*, que do grego significa criação, ação, confecção, fabricação.

<sup>11</sup> *Fractusgrafia* seria uma alusão à possibilidade de se escrever sobre a vida através dos fragmentos da mesma, indo numa idéia contrária de que possa ser possível existir uma narrativa total e única sobre uma vida, a exemplo das biografias. *Fractus* do latim significa fração, quebrado.



A Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro fica aberta todos os dias pela manhã onde comparecem em cada turno em torno de 25 pessoas. Pelos 19 anos de existência, possui em seu Acervo um número estimado de 100 mil obras, deste total existem atualmente quatro Coleções sendo catalogadas, pertencentes a quatro artistas moradores do Hospital, dois deles já se encontram falecidos e dois ainda vivos. (Coleção Frontino Vieira, Coleção Cenilda Ribeiro, Coleção Natália Leite, Coleção Luiz Guides<sup>3</sup>).

Desde 2001 o grupo de pesquisa tem realizado diversas pesquisas no âmbito da produção expressiva da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro.

*Dissertações, eventos científicos e cursos de extensão*<sup>4</sup> têm se constituído em produções através das quais se enlaçam dois corpos institucionais, o da Universidade e o do Hospício. Nossos esforços não têm sido indiferentes às questões de infra-estrutura e capacitação que surgem no âmbito daquele ambiente hospitalar e da equipe que lhe é respectiva. Ou seja, temos

se fazem visíveis, ou cujo sangue vermelho-vivo teima em escorrer e ultrapassar as tênues fronteiras. Escrevemos aqui sobre uma vida em sua potência de resistir, sua vitalidade de re-existência em meio ao ambiente cinza da disciplinarização da loucura. Torna-se necessário, um olhar sutil que possa ver potência vital nas pequenas variações, nos pequenos gestos, nas minúsculas falas. Olhar vibrátil que deixa se afetar pelas forças do mundo, e produzir uma escrita enredada que dá nascimento para um sopro-pensamento, na aridez de um manicômio.

Buscamos construir uma composição da escrita que fale sobre nosso modo de olhar, escrita-tessitura de mundo, cuja grafia dupla visibiliza o espelhamento que fala sobre um outro. Escrita-paradoxo, cujas séries de sentido escorrem para além do papel, e transbordam para pontos de conexão das vidas que acompanham com o olhar os fragmentos desta dissertação. Escrita plástica, em que a 1<sup>o</sup> pessoa do singular e a 1<sup>o</sup> pessoa do plural se embaralham, numa continuação possível de idéias e afectos. Eu, nós, fronteiras sempre móveis, transpassadas, compostas pelo movimento do mundo em nós. De minha implicação, de

consolidado diversas ações sistemáticas de reuniões e discussões entre nosso grupo de estudos e pesquisas denominado Corpo, Arte e Clínica ([www.ufrgs.br/corpoarteclinica](http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica)) e a equipe de responsáveis e voluntários que atuam na Oficina de Criatividade e no seu respectivo Acervo.

### **O Acervo**

Numa primeira etapa de organização do *Acervo*, o grupo de trabalho - coordenado por uma historiadora -, identificou a existência de no mínimo 04 (quatro) Coleções significativas do ponto de vista do que se denomina *Arte Bruta*<sup>5</sup>. Referem-se a conjuntos de desenhos, esculturas, textos e bordados, criados por pacientes residentes do HPSP por décadas de suas vidas e que já se encontram ali acolhidos na categoria de “moradores” visto terem perdido todos os seus vínculos sociais e afetivos com seu lugar e família de origem. Tais produções constituem-se em um inestimável patrimônio imaterial, carecem, entretanto, de preservação e catalogação pertinente para que venha a se constituir em reserva técnica para a pesquisa em diversos

meus desejos embalados em uma infância de outrora, falo um pouco da geografia que meu olhar busca habitar. E que hoje numa escrita acadêmica constitui-se numa *poética*<sup>6</sup> sobre vida e obra em imagem-tempo.

### **Desejo**

Habito o sonho de ser pesquisadora, curiosidade por aquilo que não é tão visível, pelo que existe na invisibilidade, por aquilo que está num outro plano, que exige maior atenção para se tornar visível. Paixão pelo minúsculo, miniaturas, o pequenino cujas nossas mãos gigantes envolvem, o frágil, delicado, porém não menos potente. Se escolhesse um elemento que traduza algo sobre meu desejo de pesquisar, seria o ar, de todos os outros (água, terra e fogo), é o invisível, o transparente, translúcido, porém presente, com seus bolsões que envolvem tudo e a todos, com sua vitalidade imprescindível. Uma caçadora de ventos, que percorre os lugares mais rarefeitos, aqueles lugares cinzas e frios, cuja vida docilizada respira um ar cansado. Lugares que sufocam,

domínios como os da saúde, educação e artes.

A equipe responsável pelo projeto de Extensão “Rizomas da Loucura: O Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP) se constituiu em abril de 2007 para dar início às atividades de organização do conjunto de obras artísticas das 04 Coleções, selecionadas do conjunto de mais de 100.000 obras do Acervo. Essa sistematização, que ainda se encontra incompleta, é necessária para que o material se torne disponível ao acesso público, visto o seu significativo valor dos pontos de vista histórico, cultural e artístico.

A proposta de Extensão visa a continuação das ações relativas à musealização das referidas obras, incluindo sua organização em sequência temporal, catalogação de suas características e sua posterior informatização em banco eletrônico de imagens, com vistas a tornar esse material disponível para o público acadêmico interessado em pesquisas na área Arte e Loucura. O projeto é coordenado pelas professoras Dras. Tania Mara Galli Fonseca docente dos Programas de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional e de Informática na

que afixiam, cujos corpos silenciados vagam pelos pátios numa espécie de atemporalidade. Numa caça ao invisível, meu percurso transforma-se, não caço mais o ar-invisível, também o semeio, a medida que meu olhar vibra e faz vibrar a potência das cores que dormem num sono profundo em meio à poeira do Hospital, semeio um pouco de ar, nas vidas que por mim passam, dos acontecimentos que a mim me tocam, das forças que a mim atravessam. Escrita-ar que, numa espécie de contraste, busca visibilizar algo do mundo-imagem em que estamos imersos.

...

No ano de 2006 entrei para o grupo de pesquisas Corpo, Arte e Clínica como bolsista de iniciação científica, o estudo que se iniciava se inscrevia na confluência das categorias subjetivação, expressão e novas tecnologias. Buscávamos reafirmar estratégias cartográficas na produção de conhecimento, ou seja, supúnhamos que toda explicação comporta uma implicação e que todo o saber extraído do campo analisado é parcial e fragmentário.

No rastro de um outro projeto de dissertação<sup>7</sup>, que buscava falar sobre as tramas entre escrita e loucura de

Educação e Blanca Brites, docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFRGS.



Figura 1: Oficina de Criatividade.  
Fonte: Luis Achutti

uma moradora do São Pedro, eclode um fragmento que dá início à minha pesquisa, num movimento espelhado, sobre a escrita da loucura, meu olhar buscava extrair da grafia a *imagem* de que ela era composta. Enquanto a dissertação da colega investigaria questões acerca do conteúdo da escrita, meu olhar buscava ver a *imagem* daquelas letras. Em busca da imagem, de sua exploração, tal qual um trabalho de arqueologia, que escava sucessivas camadas atrás de informações, lá estava eu com o olhar sensível, intuindo a busca da subjetividade talhada naquela delicada superfície. Para além da grafologia, cujo principio engessa o desenho da letra num manual de personalidade, minha problematização instaurava outras questões, outro modo de olhar. Uma espécie de busca pelo DNA genético da escrita, que corresponderia ao momento subjetivo do sujeito.

A partir do uso da tecnologia digital como uma lente-ferramenta almejávamos com o uso do *zoom* tornar possível esse escavamento, a busca de detalhes, do minúsculo tornado visível novamente. O referencial teórico da Filosofia da Diferença, acompanhava-nos e dava sustentação aos nossos objetivos. Buscávamos naquele



Figura 2: Acervo da Oficina de Criatividade.  
Fonte: Andresa Thomazoni

momento, explorar, através da fotografia e outras tecnologias digitais, o plano da escrita, em busca de sua imagem-tempo capaz de revelar o corpo-pensamento presente no gesto criador.

Nosso pensamento se debatia nesta problemática e, conforme avançávamos nas leituras dos seminários, íamos também reformulando nossas questões. Pretendíamos, portanto, explorar e visibilizar elementos sensório-motores - imanentes e micromodulados no plano da escrita e que são próprios à gestualidade do ato e do sujeito criador. O gesto e a sua criação nos levou à leituras de *crítica genética*, na qual o processo de criação é o foco de pesquisa, não somente a obra feita e acabada, mas todo processo por qual ela passou é levado em conta. Espécie de arqueologia dos manuscritos, dos rascunhos, das tentativas.

Em determinado momento, esse olhar para a rasura, para as tentativas, e para o gesto se defrontou com as imagens feitas por Luiz Guides, as quais pertencem às quatro Coleções que estão sendo catalogadas (no Acervo da Oficina de Criatividade do HPSP) e da qual eu integro a equipe de trabalho. Suas imagens, em veladuras e



Figura 3: Coleção Frontino Vieira.  
Acervo: Oficina de Criatividade

camadas, tornaram-se um convite para a exploração da imagem a partir da idéia de gesto criador. Neste momento, o caminho que percorríamos de exploração da *imagem na escrita*, toma uma nova direção, iríamos explorar a partir dali a *imagem plástica* a partir de seu sensório-motor. Tomávamos essas imagens como um recorte da *poiética*<sup>8</sup> de sua existência, e nos interessava explorar os elementos e suas articulações que constituem a imagem da obra de arte, em busca de seu processo de criação, mapeando através da fotografia e tecnologia digital os vestígios dos gestos e das forças que ali se encontram inscritos. Mas a operação de nosso pensamento continuava a deslocar idéias, e propor novas questões, nos demos conta que a questão sobre a genética ainda estaria presa num certo determinismo, e não era isso que buscávamos.

Nosso procedimento em relação às imagens continuava se utilizando das tecnologias digitais como uma lente-ferramenta, porém começamos a conceber a criação a partir do *agenciamento*<sup>9</sup> entre corpo e as forças que o atravessavam, o que poderia nos dar algumas pistas sobre suas possíveis individualizações. Assim, subjetivação, corpo e



Figura 4: Coleção Cenilda Ribeiro.  
Acervo: Oficina de Criatividade

tecnologias digitais estavam novamente presentes em nosso olhar, mas com uma modulação diferente.

Dessa forma, almejamos na presente dissertação, realizar um *estudo sobre as variações expressivas de um corpo, que inscreve suas forças em obras pictóricas que nos apontam, por sua vez, suas possíveis individuações*. Para isso analisaremos as séries e variações das obras, tomadas como plano de inscrição da subjetivação, segundo a perspectiva Bergsoniana de *evolução criadora*; e buscaremos identificar elementos e suas composições variadas como de uma *poiesis*<sup>10</sup> de si e de mundos.

Entendemos, portanto, vida e obra como indissociadas, falar sobre uma remete à outra. Dessa forma, nosso olhar cartográfico busca visibilizar as variações expressivas de uma vida (Luiz Guides) que encontrou na pintura uma possibilidade de expressão. Buscamos falar não dele enquanto sujeito psicológico, um ego ou identidade, mas das forças que o atravessam, e que duram em suas obras, falamos de algo de Luiz em nós, frágeis limites em que falar de uma vida remete a todas outras.





Figura 5: Coleção Natália Leite.  
Acervo: Oficina de Criatividade

Limite esse em que a vida do indivíduo dá lugar a uma vida impessoal e, no entanto, singular, puro acontecimento liberado dos acidentes da vida interior e exterior.

Para Deleuze (2007b, p.155), “não há acontecimentos privados e outros coletivos; como não há individual e universal, particularidades e generalidades. Tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual, nem universal”.

### **Geografia**

Nossa pesquisa situa-se a partir do Acervo da Oficina de Criatividade do HPSP. Da Coleção Luiz Guides traçaremos uma escrita cartográfica. Nosso desejo de olhar para a imagem e revelar suas zonas de (in)visibilidades se concretiza, nossa implicação com as tecnologias digitais e seu uso de modo a tornar nosso olhar mais potente, coincide com o referencial da Psicologia Social, uma psicologia capaz de pôr em evidência novos modos de ver, de agir no mundo. Nossa fascinação pela arte e loucura, em explorar esses limites tão difusos e embaralhados,





Figura 6: Coleção Luiz Guides.  
Acervo: Oficina de Criatividade

constitui-se no campo em que a problematização se tornaria fértil. Nosso movimento de explorar as superfícies, se consolida no olhar para as imagens e no uso de tecnologias digitais, aos quais correspondem à utilização de fotografia digital e sua posterior manipulação em programa de tratamento de imagem (Adobe-Photoshop).

Os autores que utilizamos para dar sustentação ao nosso pensamento são Gilles Deleuze, Félix Guattari, Henri Bergson principalmente, entre outros cujas idéias também se articulam na mesma direção.

Esta dissertação está escrita em diversas partes, como se fossem fragmentos de um todo maior, a própria vida, que sempre nos será inacessível. O que temos são esses precários e fugidios pontos de contato, em que nosso olhar se deixa afetar e criar uma pequena terra, a qual nossa escrita pode temporariamente habitar. Uma escrita em fragmentos, tal qual uma *Fractusgrafia*<sup>11</sup>, diagramada visualmente por esse corte que a linha central faz, como se duas margens distintas, se tocassem, porém sem coincidir, pois não falamos aqui de um encaixe, mas do duplo, do paradoxo que nos habita, o virtual e atual com sua

presença incessante.

....

Na **introdução**, situamos brevemente o campo em que a pesquisa se situa, bem como o movimento do grupo de pesquisa sobre ele, através de suas produções acadêmicas e ações. Paralelamente, explicamos a importância estética de usar a escrita dupla, já que a mesma remete ao paradoxo em que buscamos construir esta dissertação. A escolha é a de se trabalhar através de fragmentos, no intuito de construir uma imagem multifacetada da vida e obra de Luiz, espécie de imagem-mosaico que cintila a cada movimento de nosso olhar, em infinitas paisagens multicores e variáveis. Introduzimos também, o percurso trilhado no grupo de pesquisa e as modulações da questão de pesquisa inicial, descrevendo assim alguns elementos presentes na implicação com o campo. Situamos a problematização que impulsiona esta dissertação, apresentando conjuntamente o referencial teórico utilizado, e os capítulos construídos nesta cartografia.

No capítulo 2 **Artes da loucura**, expomos uma revisão teórica sobre o encontro entre arte e loucura, bem como uma discussão possível acerca dessas fronteiras.

No capítulo 3 **Teatro mais sutil**, a linha central temporariamente se desfaz, para dar lugar a uma escrita única que condensa em si mesma o percurso ao qual nossas questões nos levam, a busca pelas variações expressivas de um corpo. Um paradoxo nos acompanha nesse teatro da vida, quanto mais se exalta o impessoal, mais se afirma a singularidade.

No capítulo 4 **Imagem-tempo**, as séries de fragmentos produzem pontos de conexão tal qual um caleidoscópio. Nosso movimento sobre estes fragmentos não busca mostrar uma sucessão de planos, mas sim apontar para a coexistência de planos, por isso nosso conceito atrator de *imagem-tempo*. Numa espécie de gravidade orbitamos sobre ele, avançamos nas brechas e fissuras possíveis, para que delas possamos extrair potência de vida. Na vida e obra em imagem-tempo, buscamos explorar algo

do *acontecimento*<sup>12</sup> que ali se passa e dura, e não apenas fazer um inventário sobre o estado de coisas. O verbo no *infinitivo*, que dá nome aos fragmentos de imagem-tempo, se referem a um infinitivo neutro que conduz ao puro acontecimento, não determinado, que faz o engendramento das vozes, dos modos, das pessoas. Caotizar, marcar, silenciar, habitar, estabilizar, invisibilizar, horizontalizar, diagramar, proceder, decompor, encontrar e rarefazer, misturam-se, numa coexistência de planos, numa imagem-tempo.

No último capítulo **Conclusão**, sintetizamos as principais idéias discutidas ao longo da dissertação.

---

<sup>12</sup> “O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (Deleuze, 2007b, p.152).

## 2. ARTES DA LOUCURA

### ARTES

As relações da arte com a psicologia e psiquiatria datam cronologicamente do século XIX, quando algumas atividades de natureza artística ou artesanato foram introduzidas em hospitais psiquiátricos e apareceram as primeiras referências teóricas sobre o assunto (Ferraz, 1998). Desse encontro operado pela psicologia, psiquiatria, arte e loucura poderíamos dizer que emergem *diferentes abordagens*, que variam desde a diversidade de linhas terapêuticas, até aproximações com a arte de vanguarda.

Inicialmente a psiquiatria utiliza desenhos produzidos por loucos no intuito de auxiliar no diagnóstico, uma busca pela identificação das doenças mentais através do estudo dos vários estilos artísticos. Max Simon (1876 e 1888), Regis (1883), Morselli (1885 e 1894), Lombroso (1889), Dantas (1900), Mohr (1906) e Meige (1909) demonstraram um esforço para enquadrar cientificamente

### D A

### LOUCURA

O jogo de relações complexas que envolve a loucura e a arte, acaba por tornar suas fronteiras difusas. Torna-se equivocado concluirmos que a loucura é um fenômeno oposto à racionalidade, a loucura é justamente interior à razão.

Mais complicado ainda torna-se acreditar numa loucura presa no indivíduo, como se fosse algo que ele carrega em si e que o transforma numa figura ameaçadora para as demais pessoas ditas normais. Este movimento tende apenas a retirar-lhe o estatuto de humanidade.

Torna-se delicado também cair num elogio à loucura, como se a mesma não carregasse em si algum grau de sofrimento e dramaticidade, por isso a loucura se torna uma questão profundamente problemática.

No final do século XVIII a psiquiatria toma para si a loucura como objeto de conhecimento<sup>15</sup>. A prática inicial

<sup>13</sup> Ao longo da história, vários artistas considerados geniais tiveram diagnóstico de distúrbios mentais: Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892-1982), Adolf Wölfli (1864-1930), Vincent Van Gogh (1853-1890), Edvard Munch (1862-1944) e Louis Soutter (1871-1942).

<sup>14</sup> KANDINSKY, W. Do Espiritual na Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>15</sup> A criação dos hospitais psiquiátricos está ligada à urbanização da cidade, bem como ao movimento de higienização e sanitização, há a busca por um esquadramento que organize os corpos e coloque todos em seu devido lugar (Monteiro, 1995).

as produções figurativas dos doentes mentais (Ferraz, 1998). Nesse primeiro momento a produção artística do alienado é vista apenas como um possível revelador de sua condição psicopatológica, um caminho que leva apenas ao sintoma vivenciado pela pessoa.

Já os trabalhos dos médicos Réja (1907), Delacroix (1920), Morgenthaler (1921), Prinzhorn (1922), Kretschmer (1929) buscam entender os estados mórbidos por intermédio da vida e obra de grandes artistas<sup>13</sup> que tiveram algum distúrbio mental (Ferraz, 1998). Se dá nesse momento uma espécie de abertura, para além dos muros do manicômio, porém os julgamentos feitos aos trabalhos produzidos pelos doentes mentais, estes ainda eram considerados como formas mais ou menos embrionárias de artes, já que não existia uma intenção consciente de elaboração artística e esta era feita com técnicas pouco desenvolvidas.

que ela adota gira em torno do conceito de doença mental. A analogia com as doenças orgânicas eram feitas, na tentativa de se compreender o fenômeno da loucura. Dessa forma, buscava-se olhar para a doença mental através dos sintomas que ela exibia, com a finalidade de elaborar uma nosografia com as especificidades das doenças, suas classificações e descrições.

Talvez, por isso, a arte inicialmente feita em manicômios (século XIX), foi vista pelos psiquiatras através de um olhar que buscava apenas reconstituir uma sintomatologia. Ouvir o doente, naquele momento, estava fora de cogitação, já que acreditavam que a doença mental era provavelmente efeito de um processo orgânico.

Porém, tratar a loucura apenas como um fato em si, torna-se equivocado, pois o sujeito sempre é doente em relação. Logo o louco sempre é louco em relação a uma outra maneira de ser, que se estipula que seja a normal.

---

<sup>16</sup> FOUCAULT, Michel. História da Loucura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>17</sup> Esta reportagem pode ser visualizada no seguinte link <http://especiais.profissaoreporter.globo.com/programa/2009/10/19/nesta-terca-loucura/>

<sup>18</sup> A Reforma Psiquiátrica pretende modificar o sistema de tratamento clínico da doença mental, eliminando gradualmente a internação como forma de exclusão social. Este modelo seria substituído por uma rede de serviços territoriais de atenção psicossocial, visando a integração da pessoa que sofre de transtornos mentais à comunidade. Em abril de 2001 foi aprovada a Lei Federal de Saúde Mental, nº 10.216, que regulamenta o processo de Reforma Psiquiátrica no Brasil.

Hanz Prinzhorn organizou o livro *Expressões da loucura*, publicado em 1922, onde procura discutir os processos de criação artística analisando os mecanismos de elaboração que se evidenciavam nas produções dos pacientes psiquiátricos. Segundo Ferraz (1998, p.22), Prinzhorn emprega um “método de investigação psicológica derivado da fenomenologia, da Gestalt e da teoria estética da empatia” para explicar como emerge o impulso criador. Ele analisou e classificou as obras a partir da presença de sinais figurativos, simples rabiscos a simbolicamente complexas. “Prinzhorn acreditava que cada pessoa contém em si um ímpeto criador, escondido sob o processo civilizatório” (Fuchs, 2007, p.37). De forma que a esquizofrenia possibilitava a expressão desse impulso, mesmo em indivíduos sem nenhum conhecimento artístico.

Aqui, pela primeira vez se pode olhar para as obras além de sua morbidade. Prinzhorn contribui para olhar a produção dessas obras a partir do impulso criador, que está além da loucura, impulso esse que é compartilhado pela própria humanidade. Essa posição instaura problematizações bem importantes. Não é a doença em si

Normal vem da palavra latina *norma*, que significa *esquadro*. A palavra *normalis* se refere *àquilo que se mantém num justo meio termo*. Dessa forma, a utilização da palavra norma serve para impor uma exigência sobre o modo de existência, o que por consequência acaba de eliminar a diferença.

Para Frayze-Pereira (2006, p.22), “o anormal é uma virtualidade inscrita no próprio processo de constituição do normal e não um fato ou uma entidade autônoma que definiríamos pela identificação de um conjunto de propriedades delimitadas e imutáveis. O anormal é uma relação: ele só existe na e pela relação com o normal. Normal e anormal são, portanto, termos inseparáveis. E é por isso que é tão difícil definir a loucura em si mesma”.

O contexto social vai contribuir para a elaboração da noção de doença mental, já que a doença só terá validade numa cultura se a mesma a reconhecer como tal. A doença varia conforme variam os costumes dos povos. Em alguns casos, manifestações que envolvem transe, por exemplo, são altamente prezadas, sendo consideradas como um meio de aquisição de poder e importância social.

Em sociedades ditas “primitivas”, a loucura está

(esquizofrenia, por exemplo) que faria alguém um artista, porém as criações não são barradas de se efetuarem mesmo que a pessoa seja portadora de algum transtorno psíquico. Outra questão pertinente, que também era de alguma forma evocada nos trabalhos anteriores aos de Prinzhorn, é a fronteira delicada entre o que pode ser considerado arte e o que não pode ser considerado. Intenção, técnica, traços elementares eram critérios considerados como definitivos para julgar uma produção como proto-artística. Olhar esse que com a própria crise sofrida pela arte na contemporaneidade será posto abaixo. A fronteira entre arte e vida se esvanece, de modo que hoje não existem mais critérios tão claros que podem definir o valor artístico de alguma produção. Vale observar que o que possa ter contribuído para o psiquiatra Prinzhorn constituir um olhar diferenciado de seus colegas sobre o processo de criação artística dos doentes mentais, é o fato de sua análise investigativa ter derivado de teorias humanistas (Fenomenologia, Gestalt e teoria estética da empatia), a partir de um paradigma diferenciado da visão médica tradicional. Pode, assim, ser formulada outra forma

presente como uma manifestação do sagrado. Nessas culturas, o louco é reconhecido e aceito como diferente, porém, diversidade não é necessariamente doença. O que confirma que o vínculo entre loucura e patologia não é universal.

Pensar a loucura como um fato médico, que a pressupõe como um dado natural, imutável, na qual as abordagens sobre ela apenas variaram sobre os tempos, é ignorar a constituição histórica da loucura. Pois, foi em determinado momento histórico que a doença mental passou a mascarar a loucura.

Michel Foucault em seu livro *História da Loucura*<sup>16</sup> descreve criticamente a gênese da loucura, na qual o que dá origem ao processo de constituição da loucura é o ato que cria a distância entre razão e não-razão, e não a Psiquiatria, já que a mesma é tornada possível justamente a partir da loucura.

Esta divisão acaba por gerar a ruptura de uma linguagem comum entre o homem da loucura e homem da razão. Cria-se um discurso da razão sobre a loucura, mas não há discurso possível da loucura sobre a razão. A

de olhar para essas produções, para além de seus traços diagnósticos.

Havia cerca de seis museus dedicados às manifestações artísticas dos portadores de distúrbios mentais em hospitais psiquiátricos europeus, até o surgimento da Primeira Guerra Mundial, localizados na Itália, na Alemanha, na Suíça e na França. A partir dos anos 40, são retomadas as discussões sobre os processos expressivos, tanto de indivíduos sadios, como de doentes mentais. No início dos anos 60, no *II Colóquio Internacional sobre Expressão Plástica*, são apresentados trabalhos cujos temas variam desde expressão plástica de doentes mentais, criação artística, até influência de drogas psicotrópicas sobre a expressão (Ferraz, 1998).

Com o panorama anteriormente apresentado, acaba por se destacar que a arte produzida por doentes mentais, em instituições manicomiais, ganhava paulatinamente uma atenção, derivando daí produções diversas que variavam de acordo com a visão concebida pelo estudioso que olhava para essas imagens. Uma espécie de oscilação entre um olhar mais preso ao modelo biológico e

psiquiatria encarna, então, uma espécie de monólogo da razão sobre a loucura, condenando a loucura a um silêncio.

### **Silêncio**

Pois é sobre o silenciamento que o discurso psiquiátrico vai operar suas práticas. Talvez seja difícil mensurar até que ponto as técnicas utilizadas de outrora, são adotadas hoje na prática médica, ou em que medida ainda se utiliza uma lógica pautada no aprisionamento da loucura. Pois, a humanização do internamento, não implica necessariamente a libertação da loucura.

Através de nossa vivência no espaço do Hospital Psiquiátrico São Pedro, é mais justo nos referirmos a ele não como um único e homogêneo lugar, mas como se ele fosse pulverizado em vários territórios divergentes e mutáveis, encarnando assim os diversos *São Pedros*. Em cada unidade que se anda, há um ritmo diferente, alguns mais acolhedores, outros mais frios, cada lugar com suas práticas e suas regras.

Se a Oficina de Criatividade, encravada no São



diagnóstico da psiquiatria até a abertura pela qual era possível se falar em expressão.

O psiquiatra Leo Navratil (1965) busca formular uma possível “síntese formal” que pudesse explicar as obras produzidas por esquizofrênicos que, no caso, teriam uma tendência a uma certa formalização, fisionomização e simbolização. *Fisionomia* seria o resultado da expressão, a concretização do ato expressivo; *formalismo* seria o desenvolvimento autônomo do ser, manifestado pela organização, ritmo e composição (que no caso dos esquizofrênicos apresentaria geometrização e repetições formais); *simbolismo* constituiria a terceira função criativa, um elemento particular do psiquismo (Ferraz, 1998).

Aqui podemos perceber uma tentativa de Navratil em esquematizar as produções feitas pelos esquizofrênicos, uma busca pela ordem comum presente nos trabalhos dos psicóticos. Podemos falar em uma tentativa de teorização que pudesse ser ao mesmo tempo consistente e de certa forma escapar de uma redução à patologização.

É importante destacar que existiram aproximações

Pedro, é verbalizada por muitos freqüentadores como um *outro lugar*, não pertencente ao Hospital São Pedro, esse fato demonstra a cisão rítmica que ocorre entre o Hospital e a Oficina.

Falaremos, então, a partir da Oficina e seu Acervo, pois este é nosso ponto de contato e circulação no São Pedro. É neste espaço, que consideramos como uma espécie de dispositivo maquínico, que a pesquisa será construída.

O contraste entre as unidades do São Pedro é tão grande, e o silêncio que se instala entre as mesmas é tão forte, que mal se sabe as práticas que se operam no prédio ao lado. Enquanto a Oficina abre suas portas para que diversos usuários-moradores possam trabalhar em atividades plásticas, em outro setor, ainda hoje, a sessão de eletrochoque é utilizada, tal qual pode-se visualizar na reportagem<sup>17</sup> do programa Profissão Repórter da Rede Globo que foi ao ar no dia 19 de outubro de 2009.

Nos questionamos então, de que forma o silêncio sobre a loucura ainda é conduzido num hospital psiquiátrico, mesmo que estejamos vivenciando uma época

entre as produções de psicóticos, das crianças e dos primitivos, em que semelhanças nas representações gráficas eram encontradas. Segundo Ferraz (1998, p.23), “observavam que as formas plásticas de aspectos arcaicos dos doentes mentais, a simbologia presente nessas produções e as inscrições que apareciam em grande parte dos trabalhos podiam ser analisadas, por exemplo, a partir do pensamento primitivo”.

Essas semelhanças, encontradas em produções artísticas desses diferentes grupos (psicóticos, crianças e primitivos), encontram ressonâncias também com obras da arte moderna, cujas características são compostas de construções fragmentadas, distorcidas, desestruturadas espacialmente e formalmente, com presença de insólito, do primitivo e aspectos de abstração.

Aqui se instaura uma via de mão dupla: há tanto o interesse de psiquiatras pelas obras artísticas modernas, cujas semelhanças poderiam explicar a produção dos doentes mentais, como o interesse pela arte dos psicóticos por artistas como Paul Klee e Max Ernst, que se mostram sensibilizados ao conhecer as pinturas e desenhos dos

em que a Reforma Psiquiátrica<sup>18</sup> busca se afirmar. Acreditamos que a lógica manicomial ou não-manicomial provavelmente vai se efetuar a partir dos profissionais envolvidos na rede da saúde e suas práticas.

Se antigamente a psiquiatria utilizava-se de um controle simultaneamente moral e social, através de práticas como ameaças, punições, privações e humilhações, ainda podemos ver resquícios dessas atitudes no Hospital São Pedro. Num relato registrado no *Diário da Oficina*, livro 2, do dia 14/01/1992 uma usuária conta que havia ficado presa em uma “cela” durante 8 dias, porque havia tentado fugir, e por isso não tinha mais comparecido na Oficina. Além deste relato, há diversos outros, em que se algum usuário não obedece a ordens feitas na Unidade, ou se recusa a tomar a medicação, é punido com a proibição de frequentar a Oficina, ou encaminhado a uma sessão de eletrochoque. A fala de uma usuária diz “muito ruim, o choque mata as pessoas” (sic). (Livro 3, dia 13/01/1995)

Porém, se atitudes mais enérgicas de coerção em algum momento são abafadas, o mesmo não se pode dizer

loucos, pela riqueza imaginativa, espontaneidade e simbolismos.

Klee baseava sua arte no primitivo e no infantil, daí a correspondência também com a arte dos psicóticos. Na célebre exposição *Arte Degenerada* (1937), organizada pelos Nazistas, foram mostrados trabalhos de doentes mentais ao lado de obras de artistas contemporâneos, com a intenção de reduzir produções modernas ao status de doentias e desvirtuadas. No catálogo dessa exposição, sob o título de *Ética da Alienação*, a obra de Paul Klee foi atacada, acusada de ser fruto da insanidade e degeneração. A arte moderna para o nazismo era produzida por bárbaros pré-históricos que deviam retornar às cavernas de seus ancestrais e lá realizarem os rabiscos primitivos (Coelho, 2002).

O ataque feito do nazismo para a arte moderna é uma crítica pejorativa do primitivismo e infantilidade que nela se esboça. As marcas da loucura também são vistas através das noções de espaço e tempo postas em jogo, que a arte moderna abriga em si. O nazismo tinha motivos ideológicos para atacar esse tipo de arte, pois era muito

dos julgamentos morais invisíveis que se estabelecem em torno deles. A observação de seu comportamento continua sendo feita, a negação de seus delírios, suas ilusões, a ridicularização de seu modo se der, o não estabelecimento de um contato e uma escuta.

Em outro relato registrado no Livro 8, do dia 25/08/1999 uma estagiária da Oficina conta a conversa ocorrida com uma funcionária da Unidade a respeito do nome de uma usuária. A estagiária liga para a Unidade para obter a informação do nome correto dela, para isso ela a descreve, “ela segura uma boneca, tem um sorriso no rosto e baba muito” (sic). A funcionária reconhecendo de quem se tratava diz: “Ah! É a surda ignorada.” (sic), discordando a estagiária diz que isso não era nome, porém a funcionária insiste que poderia chamar a paciente assim que ela atenderia. Novamente a estagiária diz que não era isso, que aquilo não era nome de gente, e a funcionária reafirma dizendo, “ah, então chama ela de babão que ela também atende” (sic).

A estagiária naquele dia ficou sem saber o real nome da usuária, porém relatou com muita delicadeza e

claro o tipo de mundo, sociedade e arte que ele buscava construir ao preço da guerra. Dessa forma, não se tratava de um mundo onde a infantilidade, o primitivo, e a indeterminação da loucura pudessem coexistir com ideais tão limpos, objetivos e assépticos de uma nação.

Max Ernst se comoveu diante do impacto estético das obras produzidas pelos internos do hospital psiquiátrico, o que o levou a iniciar uma exploração sobre as possibilidades de representação da arte. Sensível às interrogações da psicanálise, abria o estudo para o lado irracional e incognoscível que tem a arte, juntamente com a relação entre consciente e inconsciente que há no trabalho de criação. Ele se questionava como as imagens da loucura poderiam estar incluídas nas fantasias do artista, as combinações e justaposições de imagens, tão freqüentes nos quadros psicóticos pareciam corresponder ao processo teórico surrealista (Melgar, 2000).

O pintor Kandinsky escreve um livro<sup>14</sup> em 1911, onde busca refletir sobre a conjugação de elementos subjetivos (internos) e externos, na formalização da obra de arte, baseando-se no princípio de que existiriam forças

cuidado todas suas atitudes na atividade de pintura que esta fazia na Oficina. Em outro dia, relata que possuía dificuldade em ter que registrar atrás da folha pintada pela usuária o nome de “surda-ignorada”. Porém, conseguiu em outro momento ouvir outra usuária chamar a “surda-ignorada” por um nome próprio, e a partir dessa data começou a registrar os trabalhos com esse nome, comemorando que havia cidadania.

Nas páginas do Diário, há diversos registros, dentre os quais eventos, atividades, exposições, passeios, recados, e ocorrências que envolvem a Oficina. O fato de muitos usuários possuírem seu nome próprio desconhecido é algo significativo, “Maria de tal”, “Ignorada”, “Sorriso”, “Tico-tico” são alguns dos apelidos-nomes registrados na folhas do Diário. Do período de 1990 a 2002 ocorreu um estudo que revelava que 60% dos usuários (naquela época 765 pessoas) não possuíam certidão de nascimento. Para resgatar a identidade e cidadania dessas pessoas, a Central de Benefícios vinculada a Assessoria Jurídica do Hospital, iniciou atividades que buscaram garantir a regularização de benefício previdenciário para estes

determinando formas, o que contribuía para a compreensão da arte não-figurativa (Ferraz, 1998).

Aqui se dá um importante salto para a compreensão das obras de arte. Pela primeira vez ocorre uma formulação que leva em conta a passagem de elementos internos e externos na composição da obra, o pintor torna-se palco de forças que poderão encontrar na pintura uma manifestação através de formas. Aqui, começa a se delinear um entendimento particularizado das obras como ressonância do mundo subjetivo do paciente.

O movimento expressionista buscava uma valorização das representações do mundo interiorizadas, das emoções, experiências sensoriais e subjetivas. “Já os surrealistas descobrem o magnetismo dos símbolos, dos automatismos e recorrem ao mundo fantasioso e onírico como liberação da inconsciência” (Ferraz, 1998, p.30). As especulações que eles tinham foram respondidas de forma lírica pela loucura manifestada pelos psicóticos em exemplos plásticos.

Os movimentos de vanguarda da época acabam por se interessar pelas produções dos psicóticos, e o interesse

usuários (Côrtes, 2002)

A equipe que trabalhava neste projeto fez várias tentativas de conseguir o maior número possível de informações sobre os usuários, mas encontrou muitas dificuldades devido a falta de registros, extravios, além de não se ter nenhuma informação significativa sobre a família de origem. A partir desse contexto, muitas certidões de nascimento tiveram que ser novamente refeitas. Dentre essas certidões encontra-se a de Luiz Guides. No dia 20 de março de 2001 foi lavrada a certidão de nascimento de Luiz Silveira Guides, nascido na data de 21/08/1922, na cidade de Rio Grande, nome de mãe e pai ignorados.

Historicamente, o manicômio busca homogeneizar todas as diferenças, reprimindo os vícios e corrigindo as irregularidades. A psiquiatria busca, então, o conhecimento objetivo da loucura. “É o não-louco que conhece o louco, pois é na qualidade de objeto que a loucura se põe para o sujeito que conhece” (Frayze-Pereira, 2006, p.93).

Dessa forma, o louco passa a ser reduzido a uma condição de objeto do discurso médico, o discurso “neutro” do conhecimento e da ciência. Esse saber sobre a loucura

se materializa na medida que as ressonâncias entre as duas evocam a produção artística voltada para um mundo mais subjetivo e interno. A obra poderia qualquer coisa, desde que isso pedisse passagem através de manifestações espontâneas.

O olhar da psicanálise sobre as obras produzidas varia de acordo com os autores e a tendência que esses seguem, o que ocasiona diferentes abordagens, desde a interpretação do processo imaginativo, das fantasias, a origem das associações de idéias, os simbolismos de algumas imagens mentais, o papel da obra de arte na vida do artista e do receptor, a atividade criadora e suas relações de processos interiorizados (Ferraz, 1998). Outra leitura possível a partir do olhar psicanalítico compreende a formação de metáforas e a construção de códigos visuais que fazem da obra uma comunicação da loucura, e não somente uma projeção da psicose (Melgar, 2000).

### **Arte dos alienados**

O médico psiquiatra, músico e crítico de arte Dr. Osório César buscou analisar sistematicamente trabalhos

que a psiquiatria exerce, acaba escondendo uma racionalidade cujo núcleo é moral.

O silêncio da loucura é reforçado por um discurso que utiliza o código médico, onde se define quem está privado de racionalidade e o porquê. São as palavras, que acorrentam e aprisionam, não mais as grades.

A partir de um movimento do hospital que opere na direção de um corte na fala, de um engessamento do sujeito, de um enclausuramento de sua loucura, podemos pensar o quanto a existência do sujeito é desautorizada. Talvez não seja todo corpo médico psiquiátrico que pense e aja dessa forma. Como havíamos dito antes, parte muito mais de uma lógica de pensamento, de como olhar e tratar a loucura que pode ser assumida por qualquer pessoa/profissional.

É extremamente delicado falar do lugar que a Oficina ocupa nesse contexto, já que ela assume uma posição paradoxal que denota um espaço de resistência ao saber psiquiátrico e, ao mesmo tempo, denuncia o fracasso do hospital ao lidar com os sujeitos.

A partir dos agenciamentos que ela é capaz de

de artes plásticas dos pacientes internados no Hospital do Juqueri, São Paulo. Desde o seu ingresso no Juqueri, em 1923, sempre se mostrou interessado na arte dos doentes mentais. Leitor das obras de Freud, Prinzhorn e Vinchon procurava ampliar seu conhecimento sobre a arte dos alienados. Em 1925, publica o artigo “A arte primitiva nos alienados”, introduzindo assim as primeiras noções sobre a arte dos loucos no meio paulista (Ferraz, 1998).

“Nesse artigo ele traz novas idéias sobre essa manifestação artística, afirmando que a arte produzida pelos loucos tem uma estética própria, que inclui deformações e distorções figurativas, com caráter simbólico, e pode ser comparada com a ‘estética futurista’ (Ferraz, 1998, p.45).

No ano de 1929, Osório edita o livro “A expressão artística nos alienados”, com 84 ilustrações, onde procura analisar psicanaliticamente pinturas, desenhos, esculturas e poesias dos internos do Hospital Juqueri. Ele inicia o livro com estudos comparativos sobre as manifestações artísticas de grupos cuja característica seria a espontaneidade, o simbolismo e a apresentação de

operar em seu território, torna-se possível nos referirmos a ela como uma espécie de *fissura* por onde vazam transgressões ao saber médico. De Oficina passar a ser **Ofissina**.

*Ofissinar* um verbo inventado no infinitivo que pode se aproximar da rede de relações rizomáticas que se estabelecem nesse lugar de criação e acolhimento. Enquanto um dispositivo maquínico, os agenciamentos que ali operam, vão se configurar como um meio associado capaz de sustentar a produção de uma *poiesis* de si, na qual as singularidades das pessoas podem emergir e variar.

Do silêncio ao qual a loucura foi condenada, se entrares de modo atento na Ofissina, poderás ouvir a voz que “canta sem palavras”, uma canção que se ouve tão pouco, mas cuja fascinação consiste no vazio que abre àqueles que a escutam.

### **Afinal, que arte é essa?**

Olhar a produção plástica somente como um sintoma de doença mental, acaba por restringi-la na busca

aspectos particulares na formalização de suas representações: a arte das crianças, a arte dos loucos, a arte dos povos primitivos (indígenas, pré-história) e o que denomina “arte primitiva” (arte medieval, japonesa e africana). O professor Franco da Rocha (primeiro diretor do Juqueri) incentiva Osório César a continuar seus estudos, enviando uma crítica elogiosa sobre o trabalho preliminar. Na carta enviada para Osório, ele fala da importância de estudos como esse marcarem um novo início de uma nova direção no exame e interpretação dos delírios que se observam nos insanos (Ferraz, 1998).

Usar como auxílio a fundamentação psicanalítica para olhar essas imagens, que possui como pressuposto a existência do inconsciente, possibilita novas leituras nessas obras. Se antes o mundo dos loucos era preenchido apenas por uma completa desordem mental, absurdos e falta de coesão para as atitudes que estes tomavam, o inconsciente permite a formulação de novas explicações pautadas em tendências e aspirações que eram, inclusive desconhecidas pelo próprio paciente.

por diagnósticos de doenças. Dessa forma, nomeá-la de arte psicótica, ou arte psicopatológica é negar a essas produções o estatuto de arte e afirmar o sintoma de doença mental.

Inicialmente a psiquiatria tradicional buscou a patologia na expressão dos esquizofrênicos, interpretando essa produção como desligamento do mundo real e esfriamento da afetividade. Nise da Silveira discordava dessas afirmações, pois ela via nos rostos dos freqüentadores de seu atelier, o afeto se manifestando e o ímpeto que movia suas mãos (Mello, 2009).

Suas pesquisas não visavam descobrir patologia na produção, mas sim penetrar nas dimensões e mistérios dos processos do inconsciente. Utilizava em suas pesquisas comparação com histórias da religião, arte, mitologia, etc.

O surgimento da psicologia como ciência, e a descoberta do inconsciente possibilita uma outra leitura, sobre as obras. Busca-se, assim, um desvendamento das origens psíquicas e dos mecanismos subjetivos envolvidos na criação.

Analisando criticamente essa posição, podemos



### Terapia e arte

A terapêutica ocupacional surge como uma possibilidade de tratamento dentro dos hospitais psiquiátricos. Era um método que se utilizava da pintura, modelagem, música, trabalhos artesanais e que iam na contramão de outros tratamentos utilizados, tais como choques elétricos, insulinas, psicocirurgia e psicotrópicos. Destaca-se, no Brasil, a psiquiatra Nise da Silveira que implanta, em 1946, a Seção de Terapêutica Ocupacional no Hospital Psiquiátrico Pedro II (Rio de Janeiro). Em 1952, é inaugurado o Museu de Imagens do Inconsciente, que reunia em seu acervo volumoso material produzido pelos internos do hospital psiquiátrico (Motta, 2008).

A terapia ocupacional parte do pressuposto que os objetos materiais (argila, tintas, madeira, etc) possibilitam a passagem de uma emoção muitas vezes rudimentar e imprecisa numa série de imagens originais cujo traçado veste exteriormente o objeto interior. Se explorado a coerência do traço, do círculo, do ponto e do triângulo, se poderia chegar a um entendimento do jogo que existe por detrás de uma mensagem inconsciente. Para Nise, a

questionar até que ponto essa visão para a obra, pode vir favorecer a um encarceramento e redução num psiquismo fechado, de um ego que será posto em estudo, com vistas ao desvendamento de seu diagnóstico, de seu inconsciente individual ou coletivo. A busca por um significado, pode acabar por capturar qualquer gesto produzido, garatuja, engano, transformado-o em objeto a ser estudado, decifrado e interpretado. O antigo *estudo de caso* retrata essa pretensão em que o sujeito é transformado em objeto e passível de análise e explicação.

Porém, a contribuição de Nise da Silveira consiste no acolhimento humano que ela iniciou com suas atividades para com os internos do Hospital Pedro II, no Rio de Janeiro. A fundação da oficina de terapia ocupacional, foi uma resposta rebelde ao tratamento psiquiátrico da época.

Mas o cuidado que se deve ter na criação de tais espaços, é o risco constante de se cair na captura da lógica psiquiátrica, onde ao invés de ser um espaço de criação, tornar-se um espaço que reforce os laços manicomial, com objetivos de normatizar ou controlar

produção imagética conduzia a uma comunicação muito mais efetiva com os esquizofrênicos, do que pela linguagem verbal, comumente usada pela psicanálise. Através dos objetos concretos, era possível construir uma ponte entre o mundo da realidade e o mundo do delírio (Gouvêa, 2008).

Para Nise da Silveira (1992), a pintura e a modelagem tinham em si qualidades terapêuticas, já que davam forma a emoções tumultuosas, despontencializando-as, e objetivando forças autocurativas que fossem em direção a realidade, ou seja, a consciência. Olhar para as imagens isoladas resultará num enigma indecifrável. O estudo adquire sentido quando olhadas as séries de imagens, de modo a permitir um acompanhamento dos processos psíquicos. A tarefa do terapeuta seria encontrar conexões entre a situação emocional vivida pelo indivíduo e as imagens que emergem do inconsciente.

“Retendo sobre cartolinas fragmentos do drama que está vivenciando desordenadamente, o indivíduo dá forma a suas emoções, despontencializa figuras ameaçadoras” (Silveira, 1992, p.18) O Museu mostra em numerosos

comportamentos. Este cuidado serve à própria Oficina, pois andar sobre esse tipo de terreno é como andar sobre uma corda bamba.

“Alguns agentes do campo artístico formularam conceitos que buscam rotular essa produção, agora acolhida no campo artístico, enfatizando de maneira implícita que esta não seria autenticamente, totalmente ou simplesmente arte, apesar deles, reconhecerem nesta produção elementos pertencentes à esfera da arte” (Aquino, 2005, p.53).

Daí surgiram os termos arte virgem (Brasil), art brut (Suíça), outsider art (Inglaterra) e folk art (EUA).

O termo *Arte Bruta* foi criado por Jean Dubuffet, artista plástico, em 1948, que lança a *Compagnie de L'Arte Brut*, com um museu em *Lausanne*, na Suíça. Essa expressão refere-se à busca de obras que escapem o mais possível aos condicionamentos culturais e que partem de posturas de espírito verdadeiramente inéditas. Uma busca que não é feita em escolas, mas entre os homens comuns, liberta de todos os compromissos presentes nas produções profissionais.

documentos as riquezas do mundo interior, bem como as vivências sofridas pelos esquizofrênicos. Para ela, era necessário uma reformulação da atitude face a esses doentes, e uma radical mudança nos tristes lugares que se constituem os hospitais psiquiátricos.

Nise vai além da psicanálise, quando envolve esforços na disponibilização de materiais plásticos para a livre expressão dos internados. Ela encontra na psicologia Junguiana o aporte teórico necessário para olhar aquelas produções de outra forma, instaurando assim uma busca pela leitura das imagens, de conteúdos inconscientes e por vezes arcaicos. É uma nova forma de se relacionar com as produções dos pacientes, de maneira a buscar conjuntamente um viés terapêutico capaz de amenizar o sofrimento e possibilitar um ancoramento na realidade. A obra é vista como um viés condutor do mundo interno, capaz de simbolizar em imagens os conteúdos inconscientes.

O conceito arte bruta denomina as obras que são produzidas por sujeitos que não se encontram no sistema de mercado da arte, pessoas sem formação artística, distante de ambientes sofisticados e intelectuais. Assim, a arte produzida a partir de um contexto manicomial poderia se aproximar da idéia de arte bruta. Porém, entendemos que definir a arte nessa conceituação, ou em qualquer outra num sentido mais radical sufoca outros possíveis sentidos que ela poderia ter. O risco é se cair de um conceito anterior de redução à arte numa patologia, para uma redução que cria outra categoria de arte onde pessoas que se encontram alienadas constituem.

Para Mário Pedrosa, a arte era uma questão de sensação e emoção. Criador do termo arte virgem, essa arte deveria freqüentar os espaços consagrados da arte, pois independente da qualidade que ela poderia adquirir, seria arte. Mário, ao conhecer o trabalho da Dra. Nise da Silveira, se encantou, mas sua abordagem para a criação continuava presa nos domínios da consciência e inconsciente. Para ele, a arte vista de um ponto de vista emotivo, era a linguagem das forças inconscientes que

atuam dentro de nós. Este posicionamento pode correr o risco de prender a produção plástica numa abordagem que buscava traduzi-la, como se o mundo inconsciente trabalhasse apenas numa via de projeção para o mundo exterior, em que a pintura constitui-se numa linguagem à espera de leitura.

Os termos outsider art e folk art marcam essas produções com o estigma de estrangeiridade e não pertencimento ao campo artístico, Como se fossem produções folclorizadas das minorias, loucos, negros e índios.

“A arte transcende, ou melhor, ignora a diferença entre as frágeis fronteiras da sanidade e da loucura, como ignora a diferença entre primitivos e modernos. Nas composições desses artistas, cujo diagnóstico é freqüentemente sem esperança (esquizofrenia incurável) cumprem-se as duas exigências da arte: ser a destruição da comunicação comum e ser a criação de uma outra comunicação. Isto é, ser a instauração de uma comunicação incomum”. (Paz apud Frayze-Pereira, 1999,p.1).

A atividade artística e o ímpeto para a criação não

dependem de leis estratificadas, condição social, e até mesmo mental. A vontade, a necessidade de arte pode se manifestar em qualquer homem. Normalidade e anormalidade psíquica são termos convencionais para a ciência. No campo da arte elas deixam de ter qualquer prevalência significativa.

Existe, portanto, criação mesmo em pessoas que possuem sofrimento mental. Talvez a problemática a ser feita consista num posicionamento de que a arte sempre é feita, seja ela de boa ou má qualidade, interessante ou não, mas trata-se de arte.

A diferença que Mário Pedrosa (1996) apontava na arte dos alienados para a arte de um artista é de que na mesma faltava vontade realizadora. Aqui, esbarramos em uma variável que sempre será matéria de discussão: até que ponto o portador de sofrimento mental apesar de ter um apelo criador, pode ou não possuir vontade consciente para realizar tal atividade?

Acreditamos que ao invés de chegarmos a uma resposta universal e aplicável a todos os casos, este tipo de questionamento sempre será aberto, de forma a abrir

espaço para que outras perguntas também se proliferem, ainda mais quando estão em jogo, relações tão complexas quanto os atravessamentos da loucura e arte.

Se partilharmos a idéia de que no campo da arte normalidade e anormalidade deixam de ter importância, e se concordamos com a afirmação de que a possibilidade de criação acompanha o ser humano, a partir dessa perspectiva, talvez a psicologia devesse olhar para estes sujeitos estimulando a abertura de espaços que permitam a reinvenção e a criação.

Entendemos que apesar da arte produzida em manicômios poder ter uma aproximação com o conceito de *arte bruta*, no sentido das pessoas que a executam não terem uma formação artística, o lugar na qual ela é produzida e os atravessamentos que ali se instalam, refletem uma arte cuja origem se dá de forma *marginal*. Uma arte marginal que diz sobre o caráter de resistência que ela assume frente ao saber psiquiátrico normatizador. A margem se refere, portanto, ao lugar de origem da produção plástica, porém não fala sobre uma categoria de arte, pois a criação é maior que um rótulo ou classificação.

Olhar para o sujeito dito louco, mas que é capaz de criar, jamais deveria nos levar a uma tentativa de descrição de biografia ou busca de traços psicológicos. Entendemos, portanto, que a criação se dará no agenciamento do corpo e das forças que o atravessam. Logo, a arte pode nascer ou não dentro de um hospital, mas jamais estará submetida a ele.

Aqui está a importância de nosso olhar, apesar do peso da história e dos modos de tratamento da loucura que ainda se fazem presentes. Podemos abrir espaços, arejamentos para que outras formas de compreensão e práticas possam ser estabelecidas no contato com os portadores de sofrimento psíquico.

Acreditamos, com Weinreb (2003, p. 62), que:

“As idéias de Osório César e Nise da Silveira sensibilizaram para um outro olhar, um olhar para uma outra direção, o da inclusão, assim resignificando conceitos sobre arte e loucura. Esta proposta continua ainda hoje presente e necessária, questionando em seu cerne as atitudes que passam para os depósitos (manicômios) da civilização, tudo que não se quer ver. Portanto, um novo olhar é necessário, através de um movimento dos sentidos que permita ver este outro lado”.

Se o movimento da psiquiatria faz com que a dimensão humana da loucura desapareça, torna-se necessário lutarmos pela constituição de uma outra racionalidade e de uma outra sensibilidade para olharmos a loucura e acolhê-la. Um olhar em que o delírio seja validado, e que a loucura possa ser sentida como uma experiência trágica. Nossas ações devem operar na direção de uma resistência à captura moral, e na afirmação da experiência da singularidade e diferença.

Poderíamos pensar, então, que ao se desenvolver atividades de cunho artístico com pessoas portadoras de sofrimento psíquico, nossas atitudes podem visar a constituição de uma prática e um olhar que acolha a diferença. Atividade de criação feita sem cobranças ou expectativas, para operar nos sujeitos como recriação de si, reinvenção de mundos em direção à abertura de novas possibilidades, de outros modos de existência.

Espécie de acolhimento para uma arte que é em alguma medida *bruta*, em alguma medida *marginal*, mas que, na possibilidade de sua expressão, implica na circulação de intensidades. É como se, nesse instante



ínfimo, em que os prisioneiros da passagem, os alienados com todas suas dificuldades e limitações, ultrapassassem a si mesmos. E nessa duração, a desrazão por um momento, viesse dar lugar a uma possibilidade de produção de obra. Uma duração na qual o corpo pudesse abrir-se para os devires, tornar-se passagem de forças que o levam a potência de criação e de vida.

De um mínimo, de uma clausura, de um silenciamento, a vida ainda resiste, com sua potência vital. O silêncio repressor da loucura pode ser quebrado com o sutil rumor expressivo dessas vidas. Para ouvir? ... faz-se necessário o desvio do olhar.

### 3. O TEATRO MAIS SUTIL<sup>19</sup>

Nossa pesquisa cartográfica<sup>20</sup> busca instaurar uma exploração das forças que atravessam um corpo, e que se dobram<sup>21</sup> em imagens cuja paisagem abriga forças<sup>22</sup> e intensidades.

Entendemos a obra como expresso<sup>23</sup> de um corpo, capaz de se tornar passagem para forças impessoais, o bloco de sensações com seus perceptos e afectos que se sustentam e duram.

Nosso olhar-cartográfico tentaria, dentro das limitações que lhe são inerentes, cartografar a duração dessas forças que nos afetam<sup>24</sup>, uma espécie de estética<sup>25</sup> das variações expressivas na matéria em transformação.

Queremos falar sobre a vida na sua vibração expressiva<sup>26</sup> cujas forças impessoais pedem passagem. Cartografar uma espécie de teatro mais sutil, dramatizações dos fluxos da vida, dos devires, das individuações<sup>27</sup> texturizadas na obra, de suas variações, de suas séries.

Nosso foco, nessa, pesquisa é explorar as individuações que duram na obra, e que nos falam das forças impessoais que ali circulam. O devir do corpo-passagem é o que buscamos, falar sobre aquilo que atravessou o corpo e que dura em nós, e que está sempre se transformando. Uma cartografia por entre a vida múltipla, com suas individuações e variações sutis.

---

<sup>19</sup> Para Leibiniz (apud Deleuze, 2006, p.356), “uma alma não mudava de corpo, mas seu corpo se re-envolia, se re-implicava, para entrar se preciso, em outros campos de individuação, retornando assim a um *teatro mais sutil*”.

<sup>20</sup> O procedimento do cartógrafo não segue nenhum protocolo normalizado, ele pretende se lançar numa geografia dos afetos, inventar pontes, para fazer sua travessia, de maneira que o perfil do cartógrafo seja um tipo de sensibilidade (Rolnik, 2006).

<sup>21</sup> Para Deleuze (2005), a subjetivação se faz por dobras.

<sup>22</sup> Para Deleuze (2007, p.62), “a tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis as forças que não são visíveis”.

<sup>23</sup> O *expresso* é o contínuo das relações diferenciais e as variações dessas relações (Deleuze, 2006).

<sup>24</sup> O *expressante* seria o indivíduo que percebe, imagina ou pensa (Deleuze, 2006).

<sup>25</sup> Estética que vem do grego *Aistheton*, “aquilo que é sensível; relativo a aquilo que se sente”.

<sup>26</sup> Entendemos como expressão a torção existente entre *expresso* e *expressante* (Deleuze, 2006).

<sup>27</sup> Segundo Deleuze (2006, p.346), “individuação é o ato da intensidade que determina as relações diferenciais a se atualizarem, de acordo com as linhas de diferenciação, nas qualidades e nos extensos que ela cria”.

### **Geral:**

Realizar um estudo sobre as variações expressivas de um corpo, que inscreve suas forças em obras pictóricas que nos apontam, por sua vez, suas possíveis individuações.

### **Específicos:**

- Analisar as séries e variações das obras, tomadas como plano de inscrição da subjetivação, segundo a perspectiva de *evolução criadora*<sup>28</sup>.
- Identificar elementos e suas composições variadas como de uma *poiesis* de si e de mundos;

---

<sup>28</sup> Segundo Bergson (2005), em seu livro *A evolução criadora*. Trata-se, pois, de tornar visível o tempo, sua força e tendências que se impregnam na formação das imagens, a imagem no tempo a partir da expressão de forças que ali circulam e duram.

Queremos visibilizar o esforço de ancoragem de uma vida que pinta, com tintas, as forças constitutivas de seu território existencial. Território subjetivo, silenciado pelo abandono, forrado pelos agenciamentos manicomial, pintado como diferença de si.

Explorando tecnologicamente<sup>29</sup> as imagens, aspiramos delimitar um terreno de estudo que resgate algo das variações expressivas da obra. Tentaremos capturar fagulhas dos procedimentos e modos operatórios da pintura de Luiz, construindo relações e pontos de ancoragem que compõem suas paisagens pictóricas. Buscaremos traçar nas séries das repetições sempre aquilo que difere e denuncia um novo momento individuante.

Cada momento de nossa vida é uma espécie de criação. “E assim como o talento do pintor se forma ou se deforma, em todo caso se modifica, pela própria influência das obras que produz, assim também cada um de nossos estados, ao mesmo tempo que sai de nós, modifica nossa pessoa, sendo a forma nova que acabamos de nos dar. Tem-se portanto razão em dizer que o que fazemos depende daquilo que somos; mas deve-se acrescentar que, em certa medida, somos o que fazemos e que nos criamos continuamente a nós mesmos” (Bergson, 2005, p.7).

Nossa pesquisa debruça-se sobre obras concebidas num espaço-tempo da loucura, produzidas por uma vida enclausurada que encontrou na pintura uma possibilidade de expressão. De nosso ponto de vista, a pintura revela-se como uma dobra expressiva que, por sua vez, suporta forças e estados do sujeito. Explorar as imagens refere-se a uma tentativa de trazer à tona algo do que estava em jogo no processo de criação da obra de arte, confrontando, pois, a obscuridade que permeia a conduta criadora.

Buscamos, então, problematizar a obra como plano de inscrição das forças que passam pelo corpo. Olhamos para a pintura como rastros de movimentos gestuais, que além de carregar a materialidade das camadas de tinta, carregam a possibilidade de

---

<sup>29</sup> Pretendemos utilizar a tecnologia digital como uma lente-ferramenta em nosso procedimento cartográfico sobre as imagens.

criação de territórios existenciais<sup>30</sup>. Na *poiesis* de si, a obra se faz, o corpo torna-se passagem para forças<sup>31</sup>, o corpo como possibilidade de expressão do sensível.

Duchamp (2005) desenvolve a idéia do artista como um ser mediúnico, cujo ato criador se passa da intenção à realização através de uma cadeia de relações totalmente subjetivas. Perguntamo-nos então, o que pode o corpo?

Entendemos, portanto, a criação como a abertura possível do corpo para a passagem de forças, a criação como movimento e passagem, que se faz em relação, nas dobras de um dentro e um fora<sup>32</sup>.

Pensamos então, a criação a partir do abandono do pólo identitário, sedentário e molar do sujeito. A criação ocorre quando o corpo entrega-se às dispersões moleculares dos fluxos que o penetram, os devires. A criação envolveria a emigração de certos territórios, de sedentários se fazerem nômades, movimento constante de desterritorialização e territorialização.

Mas, aqui, encontramos um paradoxo, em que a exaltação do impessoal está associado à procura máxima de singularidade. É preciso um “*mínimo de eu*” para que na abertura às forças do impessoal não se caia no caos. Segundo Deleuze (apud Schérer, 2005, p.137), “será necessário manter um mínimo, um mínimo de estratos, um mínimo de formas e de função, um mínimo de sujeito para dele extrair materiais, afetos e agenciamentos”.

Falamos de uma dobra de subjetivação, uma captação de forças para um aumento da potência de agir. Entendemos, então, o mínimo como aquilo que permite resistir e criar, sem cair numa dissolução e regressão ao indiferenciado. Vida minúscula, vida da clausura, cuja criação em movimento expressa potências de saúde.

---

<sup>30</sup> Segundo Guattari (2008, p.19), a subjetividade pode ser descrita como o “conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”.

<sup>31</sup> Idéia do corpo tornando-se veículo para as forças que passam (Sant’Anna, 2005).

<sup>32</sup> Para Rolnik (2009), podemos considerar o fora como uma nascente de linhas de tempo que se fazem ao sabor do acaso, cujo, lançamento torna-se dobra que se concretiza e se espacializa num território de existência, seu dentro. A concretização e espacialização fazem-se e refazem-se continuamente, numa espécie de duração intrínseca.

Entendemos, pois, a obra como o expresso de um corpo, capaz de se tornar passagem para forças impessoais, o bloco de sensações com seus perceptos e afectos que se sustentam e duram.

Para Deleuze e Guattari (2004), a obra de arte pode ser considerada como um bloco de sensações, isto é, um composto de *perceptos* e *afectos*. A partir desse ponto de vista, a obra existe em si mesma como um ser de sensação e, por isso mesmo, ela se conservaria, valendo por si mesma e excedendo qualquer vivido.

A sensação envolve o suporte e o material da própria obra de arte, a preparação da folha, o traço do pelo do pincel, o pote de tinta e muitas outras coisas antes de tudo isso. É difícil dizer onde começa e acaba a sensação. Pinta-se, esculpe-se, escreve-se com sensações. Pinta-se, esculpe-se, escreve-se sensações. A duração do material, por mais curta que seja, possibilita a conservação da sensação. O que se conserva em si é o percepto e/ou afecto, que duram na *eternidade* que coexiste com essa *curta duração* do material. Dessa forma, a matéria torna-se expressiva, a sensação não é mais colorida, tornando-se colorante.

A arte buscaria arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie segundo cada autor e que faça parte da obra, resultando em procedimentos diferentes e singulares.

“Sempre é preciso o estilo – a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto” (Deleuze e Guattari, 2004, p.220).

Por entre a vida e obra de Luiz, nosso olhar cartográfico buscará apreender algo de seu estilo. Estilo esse que se refere a uma espécie de falta de jeito, de fragilidade da saúde, de constituição fraca, de gagueira vital que é o charme de alguém. Porém o estilo não é de modo algum a pessoa, segundo Deleuze e Parnet (1998, p.13), “é o que faz apreender as pessoas como combinações e chances únicas que determinada combinação tenha sido feita”.

Que combinações frágeis circulam entre Luiz e a Oficina, entre Luiz e as tintas e que nos falam de sua potência de vida? Vida frágil essa, saúde incerta cujos acontecimentos conseguem (e)levar a vida ao estado de potência ou “grande saúde”.

Perguntamo-nos em que ponto, em que momento as tintas jogadas no papel, os movimentos gestuais que pincelam as vibrações do corpo, em que ocasião se tornaram expressivas, capazes de configurar um estilo?

Para Deleuze e Guattari (1997, p.124), o estilo constitui-se quando “as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as outras, aos quais vão ‘expressar’ a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias”.

Propomos, então, pensar o estilo como o espaço-tempo em que a pintura se constitui numa marca territorial, territorializante, uma espécie de assinatura.

Para nós, o ato de pintar emerge de uma ferida. Pintar envolve, portanto um ultrapassamento do caos ou catástrofe para que a cor possa nascer. Assim, do forno-catástrofe que está sobre a tela, torna-se possível fazer brotar uma espécie de ovo ou cosmogênese<sup>33</sup>. Porém, se a catástrofe transbordar completamente o quadro pode haver uma espécie de destruição-consumação da pintura.

Para Deleuze (2007c), há dois momentos que envolvem o ato de pintar:

- o primeiro chamado de caos ou abismo, do qual sai a moldura. Este momento se subdivide em dois; no primeiro não se vê nada; no segundo algo sai, os grandes planos, a moldura, a geologia da pintura.

- o segundo momento é chamado de catástrofe, em que as grandes bases e a moldura são arrastadas, para que desse forno brote a cor.

---

<sup>33</sup> Para Lygia Clarck (1996), a criação se constituía em um processo dramático, cuja geração, espécie de ovo, era fecundado pelo próprio mundo. Espécie de introversão e extroversão, dentro e fora que precisavam um do outro para existir.

É necessário que do caos-catástrofe da pintura saia a cor  
Cada quadro como um novo começo de mundo  
A dança química das cores  
Os redemoinhos das forças  
A saturação do eu  
A abertura para o impessoal  
Os sentidos dos matizes  
Ser colorido pelo infinito  
Eu e o quadro sermos um só  
O caos que me fecunda  
Germinamos  
Do olho vermelho  
Brotam terras azuis  
A paisagem se cria  
Se recria  
Planos são traçados  
A armação, a moldura  
Geometria do sensível

(Andresa Thomazoni)

As cores devem ascender para que não se caia no limite onde todas as cores se misturam, o cinza. O cinza em que branco e preto se mesclam, cinza do fracasso. Mas há outro cinza, o cinza essencialmente luminoso, de onde as cores brotam, o cinza da mescla verde e vermelho, o cinza dinâmico.

Além da relação da pintura com o espaço, há a relação com o tempo, o tempo próprio da pintura. O quadro torna-se o lugar em que opera uma síntese do tempo que remete para a condição pré-pictórica do ato pictórico.

Podemos pensar o caos, não como o contrário da ordem, mas algo imponderável, incomensurável. Espécie de ser-nada ou nada-ser de onde emergem planos de consistência.



Tornar o caos visível pode ser feito a partir da aproximação com o ponto cinza, ponto fatídico entre o que devém e o que morre. Ponto em que não é branco nem preto, e porque é tanto branco como preto. Cinza porque não é quente nem frio. Cinza ponto, entre as dimensões, intersecção e entrecruzamento dos caminhos. Ponto cinza caos.

Ponto cinza caos como lugar de uma cosmogênese, o ovo, o gérmen.

A gênese das dimensões envolveria, portanto, o ponto cinza caos e o ponto cinza matriz.

No ponto cinza caos, o ponto cinza é não-dimensional, cinza do negro e branco, cujos planos caem entre si.

No ponto cinza matriz, ocorre um centramento, matriz das dimensões que podem adivir, cinza do verde e vermelho. O ponto cinza estabelecido é capaz de saltar por cima de si mesmo, é o mesmo e não é o mesmo. Salta por cima de si mesmo e cria a ordem. O mesmo, porém com uma forma completamente distinta, num momento completamente distinto.

O quadro torna-se espécie de ovo, matriz das dimensões. Torna-se necessário, então, que o ato de pintar ultrapasse o caos, que o salto seja dado. Matriz das dimensões e cores, síntese do tempo, começo de mundo.

O ato de pintar seria uma espécie de catástrofe em direção a uma luta com seus próprios fantasmas, luta contra seus próprios clichês. Os clichês seriam as bestas que se precipitam sobre a tela antes mesmo do pintor pegar em seu pincel<sup>34</sup>.

Trata-se, então, de olhar para a pintura como um dilúvio, é preciso afogar esses espectros, matá-los, é preciso passar pela catástrofe.

Estabelecer sua própria catástrofe na tela em branco, fazer as marcas, marcas ao azar, como se faria uma espécie de *diagrama*.

Luiz, com seus círculos, linhas e espirais, marca a folha, traça uma espécie de diagrama, cujas linhas arrastam a tela de um extremo a outro, retratista das cores que dançam, devir-tempo que contém todos os relógios do mundo, relógios sem ponteiros<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Para Pedrosa (1996), o problema da criação consistia em libertar-se de associações mentais já feitas, já acorrentadas, automaticamente, a certas fórmulas.

que devém de sua própria duração. O diagrama, como essa zona que faz catástrofe sobre a tela, tudo é arrastado para uma catástrofe-gérmen, de onde sai a cor, o ritmo, o estilo.

Essa zona louca do quadro, de onde as dimensões e as cores brotam, esse cinza verde-vermelho a partir do qual as cores ascendem. Luiz pinta sua catástrofe, ultrapassa seu caos-gérmen, cria seu *diagrama*: mundo infinito dos minúsculos relógios sem ponteiros.

Ao seu modo, silencioso e atento, Luiz cria para si um novo território, em meio à clausura. Ao seu modo torna-se por um momento filho de seus próprios acontecimentos. Luiz tem uma luz que insiste em brilhar apesar das trevas que o rodeiam.

“Torna-te o homem de tuas infelicidades, aprende a encarnar tua perfeição e teu brilho”<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Há um artigo sobre as pinturas de Luiz que traz a idéia de “relógios sem ponteiros”. NEUBARTH, Bárbara. Relógios sem ponteiros: desvelando uma história de vida. In: FONSECA, Tania Mara Galli ; KIRST, Patrícia G. (orgs.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: ed. UFRGS, 2003.

<sup>36</sup> Bousquet (apud Deleuze, 2007b, p. 152).

## 4. IMAGEM-TEMPO

### 4.1 VIDA E OBRA EM IMAGEM-TEMPO

Falamos de um mundo poroso, mundo fasado, mundo de agenciamentos possíveis, acoplamentos de ações, de tempos e espaços em constante modulação. Trata-se de um mundo em *imagem-tempo*, em que há coexistência de planos e não sucessão de sistemas. Entendemos o tempo como uma multiplicidade, um só Tempo, mas como uma infinidade de fluxos atuais, que participam num mesmo todo virtual, num mesmo tempo impessoal.

Referimo-nos a um *mundo-imagem*, imagem<sup>37</sup> a partir da liberação de seu estatuto representativo, tal qual Bergson (1990), em *Matéria e Memória*, traça. Para o filósofo, *imagem* é tudo o que aparece, de forma que tudo o que aparece está sempre em movimento (mesmo que sejam micro-movimentos), ocasionando, por sua vez, a existência de imagens-movimento. A imagem age e reage: age sobre outras imagens e as outras imagens reagem sobre ela; a imagem é estremecimento, vibração. Há, então, somente imagens-movimento em perpétua variação de umas com as outras. As coisas são imagens, tudo é imagem-movimento e se distingue pelos tipos de movimento e pelas leis que regulam as relações de ação e reação neste universo. É porque a imagem é igual a movimento que a matéria é igual à imagem-movimento. Vive-se, portanto, em um universo de imagens-movimento.

“Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido pelo meu corpo” (Bergson, 1990, p. 10).

---

<sup>37</sup> O próprio conceito de *imagem* sempre foi visto como ambíguo e polissêmico. Desde sua origem (do latim “*imago*”, do grego “*eikon*”), significa “representação e simulação de algo ausente”.

Da idéia de imagem-mundo, buscamos compreender vida e obra em imagem-tempo. Não nos referimos ao tempo como uma linha cronológica, mas um emaranhado. Não se trata de fluxo, mas massa, não é rio, mas labirinto.

Para Deleuze (apud Pelbart, 2004), o conceito de *imagem-tempo* refere-se a uma apresentação direta do tempo, correlato estético e sensível do tempo puro. Todos extratos coexistentes se comunicam e se justapõem no meio vital lamacento, o tempo como matéria-prima.

O tempo como matéria-prima é como uma massa a ser incessantemente modulada, comprimida, estirada, moldada. O tempo liberado do presente, do movimento de sucessão, transforma essa massa disponível em uma pluralidade processual que não cessa de variar. Não se trata mais de um passado a descobrir, mas a inventar segundo o dobramento a que será submetido e que irá situá-lo num feixe de relações insuspeitado.

A partir do conceito de imagem-tempo olharemos para vida e obra, pois buscamos, aqui, instaurar um outro regime da imagem, um outro regime de narrativa possível. Dessa forma, iremos na direção contrária a uma concepção de narrativa total e única sobre a vida.

Portanto, não buscamos aqui tecer a escrita de uma vida linear, em que os fatos cronológicos teceriam um contínuo único e inabalável. Uma vida que seja apenas sucessão de acontecimentos históricos que formariam, ao final, uma existência narrada a partir de uma criação artificial de sentido. Como nos mostra Bordieu (1998), a vida é mais do que nossa inocente ilusão biográfica. Ela preenche, enche, infla, empanturra-se, vaza, transborda o vivido e o vivível. Ela é descontínua, formada de elementos justapostos sem razão, singulares e únicos que surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório.

Discorreremos, pois, não sobre um sujeito, mas sobre estados maquínicos, que permitem em si impossíveis. Nossa cartografia torna-se capaz de operar no intervalo dessas montagens, na qual a liberação do interstício revela-se como o novo centro capaz de reencadear essas imagens.

Buscaremos, então, compor uma escrita que fale sobre imagem-tempo. Dos fragmentos, de suas incongruências temporais, de suas ligações transversais, das coexistências de impossíveis, traçaremos uma cartografia. Pesquisar sobre

essas imagens, é tal qual saltos de um plano a outro, planos que não se ajustam porque as bordas não coincidem, tal é a vida e obra. Paradoxo aqui de nosso movimento na pesquisa, mas que poderia também sustentar nosso pensamento sobre a loucura, pois ela não exporia mais do que qualquer outro fenômeno, a virtualidade enquanto pura virtualidade, descolada de qualquer presente, de qualquer atualização, o tempo saído dos eixos.

Um todo virtual, em que os lençóis se comunicam de forma inusitada, misturados ou contíguos, colocam em crise qualquer valor de verdade e liberam apenas presenças alucinatórias (Pelbart, 2004).

Falamos de um tempo-labirinto, cuja linha se bifurca e não pára de se bifurcar, passando por presentes impossíveis, retomando passados não-necessariamente verdadeiros. Um tempo massa que não é propriamente anterior ou posterior, pois que suas relações são constantemente alteradas.

Escrever *com* a vida de Luiz a partir do conceito de imagem-tempo permite ultrapassarmos as amarras de seu diagnóstico psiquiátrico, permite questionarmos o abandono em que se encontrou quando largado pela família no São Pedro em 1950. Permite tecer uma outra escrita, cujos fios misturam o tempo de seus 28 anos, época de sua internação, apontada por uma desorientação no tempo e espaço, somado a alucinações auditivas, o intervalo de 40 anos em que vagou pelos pátios do hospício atrás de tocos de cigarro, tempo esse interrompido pela criação da Oficina em 1990, outro tempo, tempo de pintar, experimentar o pincel sobre papel, espaço de acolhimento, tempo de expressão.

Referimo-nos, então, a um tempo crônico, não cronológico, a serviço de sua força, mais do que sua forma, que questione a noção de verdade. A imagem-tempo por tornar presentes impossíveis possíveis, faz coexistirem passados não necessariamente verdadeiros, e elevar toda uma potência do falso que se faz criadora. “Uma narrativa é trazida pela imagem-tempo, onde real e imaginário se tornam indiscerníveis, bem como o verdadeiro e falso” (Pelbart, 2004, p.20).

Trata-se de colocar a problemática de vida e obra em função do tempo, mais do que do espaço. Este é o sentido da intuição tal qual Bergson fala em seus livros: supomos a duração e pensamos em termos de duração. Pois a duração é o que difere de si.

Somos interiores ao tempo que se desdobra e se perde, que se reencontra a si mesmo, que faz passar o presente e conserva o passado. A única subjetividade é o tempo, somos nós interiores ao tempo e não o inverso. Somos esse desdobramento, nos constituímos nesse desdobramento. O tempo tornado sujeito porque ele é o dobramento do fora.

Para Deleuze (apud Pelbart, 2004, p.53), “cada sujeito exprime o mundo de um certo ponto de vista. Mas o ponto de vista é a própria diferença (...) a essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito. Mais ainda: enrolando-se sobre si mesma ela constitui a subjetividade. Não são os indivíduos que constituem o mundo, mas os mundos envolvidos, as essências, que constituem os indivíduos”.

Dessa forma, o sujeito passa a ser concebido como a interface entre o virtual e o atual: cisão entre dois planos e crivo de atualização, contraindo aquilo de que procede e dele se distinguindo, temporalizando. O tempo como dobra do fora, e a dobra do fora constituindo um si, na medida em que o fora se duplica em um dentro coextensivo.

Ver o tempo se desdobrando a cada instante, em presente e passado, torna-se visível através da *imagem-cristal*. Um tipo de imagem-tempo, na qual o tempo pode operar uma *cisão*. Espécie de “menor circuito” que faz corresponder a uma imagem atual, uma imagem virtual. Então, as obras produzidas e os fragmentos de vida, poderiam ser vistos como imagens-cristais? Acreditamos que sim, o tempo como cisão e a cisão como operação do tempo, vão em direção à constituição da subjetividade.

Pesquisar é instalar-se na cisão das imagens, nos intervalos do corpo, nos interstícios dos agenciamentos, no entre das forças, cujo movimento vital dramatiza o teatro da individuação. Partindo desse ponto de vista, não iremos compreender a vida como uma série única e por si suficiente, mas a vida composta e atravessada por múltiplas séries, séries de individuações<sup>38</sup>.

Para Deleuze (2006b), a individuação é entendida como o advento de um novo momento do ser, o momento de *ser fasado*, acoplado a si mesmo. Dessa forma, o ser não é uno, ele é múltiplo, polifasado, fase do devir que conduzirá a novas operações.

“O ser suporia uma realidade pré-individual rica em potenciais diversos, e dotada de uma virtualidade de forças e novos possíveis. Quando o ser se individua, ele não esgota de uma única vez os potenciais da realidade pré-individual,

---

<sup>38</sup> Conforme Simondon (apud Fonseca e Moehlecke, 2008), podemos conceber o movimento da individuação como um processo de intensa transfiguração e reconfiguração do ser, o sujeito como uma realidade relativa, como uma certa fase do ser, que pode se individuar a qualquer momento.

já que, a cada nova individuação, novas forças são agenciadas e outras composições são tecidas” (Fonseca e Moehlecke, 2008, p.113).

Entendemos, pois, as séries como o devir, a passagem de uma potência a outra, a gênese do tempo, no desdobramento germinal da cisão. Uma libertação do tempo, em que a imagem cresce em dimensões, fazendo ver ou engendrando em si variações que a multiplicam, planos que se proliferam, dando a ver a própria variação, Isto é, a modulação.

Acompanhar as séries das imagens, em sua diferenciação, cujo virtual segue num movimento que se atualiza dissociando-se, remete à própria vida que só existe diferenciando-se de si. Apreendemos o virtual como conceito de pura diferença, seu processo de atualização procede por diferenciação, segue linhas de dissociação, de divergência, de criação. Uma série ramificada que desemboca em termos heterogêneos, segundo uma lógica de invenção e não de similitude.

Assim, podemos aproximar a imagem do conceito de *simulacro*<sup>39</sup>, na qual a imagem não remete a um modelo, não busca uma verdade, e nem acredita na existência de um original, mas remete ao outro, a dessemelhança, numa cintilação do retorno como desvio. Dessa forma, a imagem não é mais concebida como cópia ou representação, mas enquanto simulacro, que a torna coextensiva à matéria fluente ou à sua variação.

Deleuze (2006, p.384) apresenta em seu livro *Diferença e Repetição* que o *simulacro* “é o sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da própria diferença”. Trata-se de afirmar o simulacro enquanto uma diferença, uma singularidade onde não há modelos a serem imitados ou perfeição a ser atingida. Pensar dessa forma, opera, portanto, uma reversão ao platonismo.

A motivação platônica almejava distinguir as boas e as más cópias, ou seja, as cópias bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Visava assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, mantendo-os no fundo, e impedindo-os de subir à superfície (Deleuze, 2007b). O movimento do pensamento que nossa pesquisa almeja produzir situa-se

---

<sup>39</sup> Para Deleuze (2006, p.384), simulacro “é o sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da própria diferença. Tais sistemas são intensivos”.

na direção oposta da motivação platônica, pois, buscamos resgatar o simulacro de sua caverna no fundo do oceano para que o mesmo suba à superfície e afirme toda sua potência.

Quando Platão condenava os simulacros, ele estava condenando todo e qualquer estado de diferença livre, de distribuição nômade, tudo aquilo que se recusava, por sua existência, à noção de um modelo prévio.

Há no simulacro um devir-louco, um devir-ilimitado, um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades. A simulação é o próprio fantasma, efeito do funcionamento do simulacro enquanto máquina dionisíaca. Subindo à superfície, o simulacro faz cair, sob a potência do falso (fantasma), o “mesmo” e o “semelhante”, o “modelo” e a “cópia”. Instaura o mundo das distribuições nômades, longe de ser um fundamento engole todo fundamento, assegura um universal desabamento (Deleuze, 2007b).

Propomos pensar a vida e obra com seu estatuto de singularidade, únicos e insubstituíveis. A verdadeira potência está ligada à própria repetição, pois o que retorna não é o mesmo ou o idêntico, mas a própria diferença.

“O ser se diz da própria diferença. Ao contrário do que pensa Platão, não há mundo inteligível e mundo sensível; este é o único mundo que existe e aqui as identidades e as semelhanças são apenas simulações no ‘jogo’ mais profundo da diferença (...) este é um mundo de simulacros e a relação essencial é entre o ‘diferente’ e o ‘diferente’ e não entre um modelo e as suas cópias, entre um idêntico e um semelhante” (Schöpke, 2004, p. 153).

A partir da diferença, nossa pesquisa reverbera, habitamos uma terra em constante devir. Por entre as imagens-tempo não buscamos o traçado de uma sucessão, alteração ou desenvolvimento que iria de uma origem em direção ao termo último. Trata-se de lançar o corpo num presente que se defasa atualmente em passado e futuro.

Em meio ao invisível que carrega em si um pouco de indizível, nos esforçamos para escavar-lhe algo de exprimível. Olhamos para as *imagens das obras, dos prontuários, dos diários, das fotografias, dos relatos*, todas como um simulacro, se bastam em si mesmas, mas também carregam os interstícios das imagens vizinhas. Imagens-tempo cuja incidência vem revelar os *acontecimentos*. Expresso que sobrevoa os corpos, as coisas, os seres, o acontecimento é aquilo que escapa ao fato, efeito dos corpos e suas misturas, penetrações e choques.



No paradoxo, tal qual as entradas e saídas de um labirinto sempre móvel, buscamos falar de vida e obra em imagem-tempo. Numa aproximação à vida impessoal e singular é que entendemos de onde despreendem-se acontecimentos. Referimo-nos a Luiz, a partir do abandono de sua individualidade em favor da vida singular imanente a um homem, que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro.

*Homo tantum*, uma heceidade de singularização, vida de pura imanência, neutra para além do bem e mal. Vida imanente que transporta acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar em sujeitos e objetos (Deleuze, 2002).

O acontecimento como o mínimo que insiste, subsiste, com sua presença incorporal, presente com sua totalidade, sempre ainda mais divisível, que desdobra passado e futuro sobre a linha do Aion e permite acontecer. O acontecimento imanente que se atualiza em um estado de coisas e em um estado vivido que fazem com que ele aconteça.

“E o que dizemos de uma vida, podemos dizer de várias. Sendo cada uma um presente que passa, uma vida pode retornar uma outra em outro nível: como se o filósofo e o porco, o criminoso e o santo vivessem o mesmo passado, em níveis diferentes de um gigantesco cone” (Deleuze apud Pelbart, 2004, p 54).

Pesquisamos tomados por uma paixão, capaz de abrir nosso corpo em meio à névoa do acontecimento, espécie de história embrulhada. Com seus infinitivos, caotizar, marcar, estabilizar etc. há uma parte que sua realização não basta para realizar, um devir em si mesmo que está sempre, a um só tempo, nos esperando e nos precedendo como uma quarta pessoa do singular.

Nesta cartografia, buscamos compor com a diferença, estabelecer uma gama de relações não-determinadas, na qual o mundo torna-se simulacro e a imagem encarna variações das variações. Entendemos, portanto, a imagem-tempo não como uma língua ou linguagem, mas como uma massa plástica, matéria expressiva com intensidades sensoriais, afetivas, rítmicas. Numa abertura aos devires, buscamos a construção de um campo que torne possível se trabalhar com as intensidades. Sensibilidade do olhar, cujo movimento cartográfico aspira o imperceptível, ver as diferenças e singularidades que se atualizam nos corpos. Olhar vibrátil, cujo ressoar no mundo-imagem impele a produção de sentido.

## 4.2 CARTOGRAFIA PARA DESLIZAR NAS SUPERFÍCIES<sup>40</sup>

Tomamos a *cartografia* como nosso procedimento para pesquisar as *variações expressivas*, mais do que um método que se poderia aplicar, este princípio se faz no próprio movimento do olhar-pesquisador, uma implicação processual no campo de pesquisa.

A problematização sobre uma poiética<sup>41</sup> da expressão nos leva a compor um percurso cartográfico sobre as *imagens*, marcado também por outros *fragmentos*<sup>42</sup> que carreguem em si vibrações existenciais da potência criadora de Luiz. Nossa implicação na construção desse desenho<sup>43</sup>, passa por um engendramento entre sujeito e objeto, não havendo neutralidade possível. Pesquisar torna-se, portanto, uma invenção de si e do mundo.

Mas para acompanhar o movimento das variações, operamos com uma espécie de olhar-vibrátil<sup>44</sup> e sensível, que acesse o plano das forças, para além do plano das formas visíveis. Buscamos realizar uma pesquisa-invenção que almeje novas linguagens para *isso* que se passa no imperceptível.

Buscamos explorar as forças texturizadas nas imagens, cartografando a paisagem expressiva e suas conexões com o mundo. Para isso, é preciso possibilitar que encontros se efetuem, que misturas-afecções possam se compor na construção da pesquisa.

---

<sup>40</sup> “Não mais penetrar, mas deslizar de tal modo que a antiga profundidade nada mais seja, reduzida ao sentido inverso da superfície. De tanto deslizar passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso” (Deleuze, 2007b, p10).

<sup>41</sup> O conceito de *poiética*, introduzido por René Passeron (apud Sandra Rey, 2004), refere-se à tentativa de trazer à consciência algo do que se encontra em jogo no processo de criação, permitindo uma reflexão a partir dos procedimentos e atos de instauração do trabalho.

<sup>42</sup> Consideramos como fragmentos outros documentos, diários, recortes de jornais, escritas dos prontuários, relatos de funcionários, etc.

<sup>43</sup> Para Suely Rolnik (2006, p.23), a noção de cartografia, difere de um mapa, pois não se fecha em uma figura representativa “(...) é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”.

<sup>44</sup> Potência do olhar se deixar tocar por aquilo que vê.

Para Rolnik (2006, p.65), “todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas”. Cartografar é lançar-se no movimento das passagens, no “entre”, no interstício, entre as imagens. Não buscamos a imagem-tempo a partir do verbo “é”, mas aspiramos percorrê-la através da conjunção “e”. O intervalo, com suas vertigens de espaçamento, com sua diferença.

Que intervalos (co)existem entre um homem, uma pintura, uma pesquisa? Estas individuações encontram-se em relações móveis de velocidades e lentidões que designam acontecimentos. Pesquisar é traçar longitudes e latitudes, lançar-se em meio a conjuntos de partículas, cujo movimento e repouso é atravessado por fluxos, é abrir-se a intensidades e afetos.

O próprio movimento de cartografar implica em habitar um território existencial, habitar o campo pesquisado refere-se ao acompanhamento de processos, não se trata de uma pesquisa *sobre* algo, mas *com* algo (Alvarez e Passos, 2009). A abertura à experiência, permite que o encontro entre pesquisador e pesquisado se efetue, de maneira que o processo e suas mudanças agencie uma composição. Assim, pesquisar envolve teoria e prática, produção de conhecimento e produção de realidade.

### 4.3 PROCEDIMENTO

Buscamos olhar para vida como imagem-tempo, a vida de todos, qualquer um, de cada um de nós. Consideramos a inseparabilidade entre dentro e fora, num jogo de relações que se recriam continuamente. De uma vida marginal, traçaremos uma cartografia do sensível que nos afete. Vida cuja trajetória asilar, à margem da razão, revela uma produção que expressa potência de criação.

Nossa pesquisa busca problematizar vida e obra, considerando-as indissociáveis. Uma vida expressa em obras, uma obra que torna-se o expresso de uma vida. Objetivação e subjetivação coexistindo, criação de mundo e de si em aliança.

Questionamos a obra como potência expressiva do que pode o corpo, com suas séries de individuações que duram e circulam a partir do agenciamento maquínico da qual fazem parte. Buscamos visibilizar, a partir das séries e variações das individuações que se texturizaram na imagem, as forças e intensidades, os perceptos e afectos. As séries das imagens-tempo tornam-se assim, indícios das séries de individuações que atravessaram o corpo, do qual nosso olhar-cartógrafo tentaria apreender as sutilezas das dramatizações<sup>45</sup>.

Consideramos que toda pesquisa é invenção de linguagens para isso que se passa no invisível, dessa forma utilizaremos como princípio a *cartografia*; como ferramentas, o movimento de “*analisar*”, “*deslocar*” e “*compor*”; como conceitos operadores “*imagem-tempo*” e “*diagrama*”.

Este método implica em modulações do olhar, pelo qual buscaremos sondar as (in)visibilidades, ouvir os rumores expressivos, abrir o corpo para o que nos é possível.

A nossa cartografia se dará no encontro possível de nossa afetação enquanto cartógrafos e das obras enquanto perceptos e afectos que duram, e que nos falam sobre forças impessoais. Tornamo-nos, neste caso, co-criadores, uma vez que é de nosso olhar-corpo que se desprenderão possíveis sentidos. Estes se afastariam, portanto, da verdade do “isso foi” e nos acederiam ao

---

<sup>45</sup> A vida em seu dinamismo espaciotemporal (Deleuze, 2006).

plano “do poderia ter sido”, pois uma vida e uma obra sempre nos escapam e se mostram como acontecimentos que nos forçam a pensar e nos mover. Na posição de expressantes tardios, seremos a segunda voz que expressará nossos devires próprios a partir do encontro com aquela alteridade.

Poderíamos considerar Luiz como um dos nomes da história para nós. Ocorre, portanto, subjetivação intensiva da relação, o deslize entre dois campos, o nosso e o dele, nem representação, nem identificação, mas paixão entre as dobras. Pesquisar refere-se ao agenciamento possível, onde não há sujeitos, mas estados maquínicos expressivos em devir. Assim, na indefinição é que segue o cartógrafo com seu sonho de fazer mundos enquanto se reinventa.

#### **4.3.1 FERRAMENTAS**

“Analisar”, “deslocar” e “compor” é o modo como nos movimentaremos nesta cartografia, o modo como deslizaremos sobre o sensível, para abri-lo em múltiplos sentidos.

Luiz utiliza em suas pinturas o material disponível na Oficina, em sua maioria guache sobre papel, algumas poucas pinturas foram feitas com tinta óleo. Ele frequenta a Oficina desde sua criação em 1990, o que lhe permitiu totalizar um número estimado de 4.500 imagens nesses 19 anos. Deste total, encontram-se catalogadas, neste momento, em torno de 1.550 obras.

Nossa aproximação às imagens se deu sobre o que consideramos um momento de grande consistência expressiva, manifesto nas obras pelo que nos parece a constituição seu estilo. Interessou-nos verificar as séries de experimentações que antecederam e sucederam este momento. Buscamos assim, delimitar o curso de um tempo criador que se imprime tanto nas obras como no corpo do pintor. Fotografamos com uma câmera digital ao total 556 obras, cujas imagens se encontram na íntegra no CD que acompanha essa dissertação. Para fins desse estudo, novamente filtramos as 556 imagens obtidas e, desta seleção, algumas

das imagens foram manipuladas por um *programa de tratamento de imagem* (Photoshop - Adobe). Configuramos assim, dois tipos de imagens, a *fotografia da obra* e a *manipulação dessa fotografia*.

Em termos técnicos, a fotografia digital permite gerar a virtualização da imagem, quando a mesma é passada ao computador. É essa imagem virtual, isto é, uma imagem calculada automaticamente por uma matriz numérica, que nos possibilitará micro-operações, através de uma série de cálculos efetuados pelo programa. A numerização nos possibilitará a mudança do estatuto da imagem: uma vez virtualizada na tela do computador, a imagem pode tornar-se processual e, assim, transforma-se em um motivo, através do qual poderá se tornar possível experimentar um desmonte do olhar sobre o mundo visível (Rey, 2004).

A imagem virtual passa a adquirir inúmeras aparências possibilitadas pelas funções e ferramentas do programa de tratamento de imagem. Desta forma, então, espera-se explorar a superfície da imagem, recortando-a, ampliando-a, recolorindo-a e instaurando-lhe outras possíveis configurações, capazes de nos fazer ver vestígios dos gestos soterrados nas camadas de tinta sobrepostas na superfície, gestos esses que constituem o corpo de passagem das forças.

Almejamos explorar na superfície da imagem e na configuração que nos é evidente, os elementos que a constituem em suas múltiplas conexões, divergências e convergências. Trata-se de “minorizar” ou “molecularizar” a superfície da imagem visível, explorando elementos que lhe são subjacentes e que compõem a paisagem que nos é oferecida na obra.

A busca pelo rumor da obra, de sua zona de sombra e de seu apagamento, possibilita *novas (in)visibilidades*. Trata-se de sondar regiões que territorializam modos de individuações e corporificam a expressão de forças. Pretendemos cartografar a paisagem das imagens formada pelos traços, vazios e cores em busca da exploração de sua superfície. Perguntamos que elementos na imagem foram articulados, transportados, difratados, desviados, transpostos, amortecidos, amplificados, filtrados, inscritos, conservados, transmitidos e que, ao final, constituem um plano de expressão das forças.

Propomo-nos pensar, então, a tecnologia digital como dispositivo dilatador do olhar, ajudando-nos a ultrapassar os limites do “olho carne”, ampliando e potencializando o nosso sentido de “ver” e transpondo as fronteiras do que pode ser considerado visível, desvelando outras imagens possíveis.

A tecnologia digital será operada como uma “lente-ferramenta” capaz de permitir um deslizamento sobre a imagem, tensionando a superfície e nos revelando que se trata de um relevo-paisagem. Uma tentativa de traçar a genealogia da imagem, em direção ao molecular que a compõem. É a idéia de perseguir as pequenas percepções da imagem, porém com a consciência de que essas pequenas percepções em um nível mais profundo tornam-se “imperceptíveis” ou “insensíveis”, restando-nos apenas a percepção “confusa de suas partes e claras em seu conjunto”<sup>46</sup>.

#### 4.3.2 PERCURSO CARTOGRÁFICO

##### ***Deslocar: para olhar a composição das imagens***

Deslocar é o movimento de mudar, desviar do lugar em que estava. Para realizar esse procedimento escolheremos dois recursos tecnológicos disponíveis no programa de tratamento de imagem: o *Zoom* e o *Hue*. Como nosso intuito é tensionar a imagem para visibilizar os elementos que a compõe, é pelo movimento do deslocamento da imagem inicial que isso se torna possível.

- o recurso *Zoom*, uma ferramenta que recorta a imagem original, de forma a ampliar e gerar uma nova imagem do tamanho da anterior, possibilitando a visualização de mais detalhes. Porém, na ampliação perde-se a visão do todo original, pois há um

---

<sup>46</sup> Leibiniz (apud Gil, 2005, p.22), dá o exemplo do “brado das ondas do mar, composto de ruídos múltiplos das pequenas ondas que fazem parte dele. Ouvimos apenas o brado da grande onda, da qual, entretanto, não teríamos consciência se aprendêssemos também as impressões sensíveis microscópicas da infinidade de ondas pequenas, das quais não temos uma consciência distinta ou consciência do todo”.

aprofundamento no recorte feito da imagem. Este recurso não manipula diretamente a imagem. A interferência seria apenas na parte que é selecionada para ampliar e visualizar. Optamos por usar esse recurso, pois através dele consegue-se tensionar a superfície da imagem em busca de detalhes.

- o recurso *Hue* (Matiz), que manipula o tom (valor da cor), dotando a imagem inicial com cores diferentes, produzindo, assim, uma nova imagem. Este recurso interfere diretamente na imagem, pois é a escolha do tom que usaremos que definirá a imagem final. Optamos por usar esse recurso, pois através da troca de cor é possível que traços e manchas que, num primeiro momento estavam encobertos, se tornem visíveis.

A aplicação da ferramenta *Zoom* consiste no movimento de recortar e ampliar, a aplicação do *Hue* consiste em re-colorir e contrastar; das imagens iniciais manipuladas serão, então, geradas novas imagens. Nomearemos as imagens fotografadas das obras de *imagem-simulacro*, e as manipuladas pelo programa (que por sua vez, derivaram das fotografadas) de *simulacro da imagem-simulacro*.

Nossa cartografia se dará por entre as *imagens-simulacro* e *simulacro da imagem-simulacro*, de Luiz. Uma escavação em busca dos elementos e suas articulações, em que a variação da cor (*Hue*) e ângulo (*Zoom*) podem revelar as forças texturizadas na imagem.

### ***Analisar: para olhar o movimento das forças***

Analisar é observar pormenorizadamente, examinar, criticar. A análise torna-se necessária para que possamos ir além dos elementos visíveis na imagem. Através dela buscaremos apreender as forças e intensidades que a habitam. Análise-exploração em direção ao sensível da imagem, da expressão que circula e dura na sua paisagem-composição. Trata-se de olhar para as obras para cartografar como elas se dão no tempo<sup>47</sup>, a partir da idéia de *evolução criadora* (Bergson, 2005).

---

<sup>47</sup> Buscar a diferença nas imagens não se refere à diferença entre x e y, mas o que se passa entre x e y (Silva, 2002).



Nessa perspectiva, a vida procede não por associação ou adição de elementos, mas por dissociação e desdobramento. A vida é vista como tendências e direções divergentes, na qual a estrada que percorremos “é juncada pelos destroços de tudo o que começávamos a ser, de tudo o que poderíamos ter-nos tornado” (Bergson, 2005, p.109).

Olhar para as obras de Luiz em seu conjunto temporal, permite esboçarmos alguns dos movimentos expressos nessas imagens. Trata-se da busca das direções divergentes que ali se encontram, das tendências dissociadas, de suas rupturas, de suas irregularidades, como também dos possíveis encadeamentos. Cartografar a atmosfera da qual as imagens procedem, atmosfera essa que é sempre obscura e cinzenta, como a névoa do acontecimento, e cujo olhar percebe apenas aquilo que se encontra mais perto de nós.

Buscaremos olhar para as séries de imagens, na tentativa de apreender as séries de individuações e suas variações que ali operam, individuações essas que pedem passagem através das cores e pinceladas, e nos remetem a forças impessoais que, numa vibração expressiva, se texturizam em paisagens. A cada obra seria um repetido da grande repetição<sup>48</sup>.

### ***Compor: para cartografar intensidades***

Compor refere-se a fazer parte de, formar, produzir, arranjar. Compor sinaliza, portanto, nossa postura frente aos acontecimentos. Cartografar implica numa composição mútua, numa circularidade e coemergência. Pesquisar permite habitarmos um território e, ao mesmo tempo, compormos um estilo frente a ele. Compomos, então, com as imagens que se apresentam ao nosso olhar, com os ruídos que estalam no antigo Hospício, com a poeira que jaz sobre os objetos, com a ferrugem que devora o passado, com os gritos e lamentações que ecoam nas paredes, com as escritas arquivadas em papéis amarelados, com as fotografias que revelam faces em suas juventudes, com as histórias da Oficina, com os acontecimentos que marcaram os funcionários, com os passos vagarosos no pátio, com a espera por uma folha nova, com o sim de um convite para pintar.

---

<sup>48</sup> Segundo Deleuze (2006) a repetição é o motor da diferença.

Compor, refere-se à abertura possível do nosso corpo para novos atravessamentos. É nos liberarmos para viajar nas sensações, numa paisagem estética que se recria constantemente devido ao nosso movimento. É abrir a escrita para uma produção de mundo em direção à sua grandeza intensiva, levada até os limites de sua potência. Compor com a arte, compor com a psicologia, compor com a tecnologia, em busca da constituição de um *novo olhar* sobre as vidas que habitam a clausura. Poder ultrapassar o diagnóstico abrindo outras espessuras e entendimentos.

Compor é tornar o olhar vibrátil para que a mudez do mundo possa dar lugar à expressão. Transformar o já visto e dito em um *outro*, transformar o em mim em algo diferente de mim, minha diferença comigo mesmo que me faz amar o outro como diferença no exterior de mim. Capacidade para nos tornarmos outro, tornarmo-nos pedra, tornarmo-nos planta, tornarmo-nos cor.

“De minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no  
Universo...  
por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra  
qualquer  
porque eu sou do tamanho do que vejo  
e não do tamanho da minha altura...  
(...)”

Alberto Caeiro<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Poema VII, O guardador de rebanhos, Fernando Pessoa.

#### 4.4 LUIZ GUIDES: UM SOPRO NA CLAUSURA

Durante quarenta anos internado num manicômio, essa vida azul, marcada pela frieza de um discurso médico, percorre, com seu corpo silencioso e magro, as superfícies possíveis do campo hospitalar. Ocupa, vaga e fantasmagoricamente, lugares minúsculos; silencia em meio aos gritos de horror e de dor. Esquizofrenia residual e abandono familiar se misturam no entendimento racional sobre sua vida. Mas a vida que pulsa em seu compelido e envelhecido corpo, ainda resiste.

12 de janeiro de 1990. A mão toca o papel. O pincel, afogado em tintas, desliza por essa nova superfície. O corpo se torna um só gesto. Experimenta um novo espaço, um novo tempo. Novas latitudes e longitudes podem, enfim, advir. Um território de criação se faz possível, forças do fora se dobram nos traços gestuais. Tensões do corpo, deslocamentos da camada pictórica, limites borrados, idade avançada, desejo de pintar. Uma vida que começa a avermelhar, se torna mais quente e mais próxima de outros corpos.

Luiz, luz. Variações de um novo agenciamento. Nome, sentidos, brilho, pintura, cor, visibilidade. Enfim, um modo de dizer. O naufrago da ilha, encontra seu deserto. Transtorna-o em povo, produz amizade com a solidão, agora povoada. Na Oficina de Criatividade, pode escutar a cançãozinha que lhe dá contorno, dobra-se envelopando-o. Ali, o caos e a noite tornam-se seus aliados. Luiz, luz, luar, agora dobra uma linha em torno de si. Silente e impenetrável, encontra, todavia, uma linha de fuga que se expande em um território de ar do qual emanam vapores de uma máquina suave que, como meio associado, torna-se capaz de sustentar a produção de uma *poiesis* de si.

Pintar se tornou o acontecimento de Luiz em meio às paredes descascadas de um hospício. Sua pintura viva, estende a linha do acontecimento puro, atmosfera cujo singular e impessoal são dobras um do outro. Com seu pincel fino e gasto, vai marcando uma a uma, o avesso de suas pinturas. Marca, imprime-lhes o que tem de mais vivo em seu gesto. Interessa-lhe também o verso, plano da folha invisível para aqueles que apenas vêem as evidências da pintura feita. Deixa transparecer as

forças que vibram em suas pinceladas, espécie de composição tramada em estrutura e que carrega em si mesma níveis de sensação e movimento. Imagem multissensível, cuja potência vital a transborda e atravessa. Singelo ritmo vital à sensação visual.

Há dezenove anos põe-se a caminho desta pequena terra-Oficina, onde lhe é reservado um lugar especial. Confrontado ao cavalete, aguarda por atenções. Espera que lhe sejam oferecidas as tintas e o papel posto. Recomeça em seu deserto. Insiste e pinta o tempo de suas intensidades, aquilo que lhe concerne como duração vital. Marca a superfície em tateios de idas e voltas, cria um método fundado na intuição e, de seus gestos, emergem grades, setas, círculos que nos parecem relógios sem ponteiros. Qual tempo estariam a indicar estes 'relógios' soterrados em tintas e cores sobrepostas? O que dizer da sofreguidão por espaço, quando vemos a área pictórica plenamente preenchida e ainda assim enigmática? O que dizer desta insistência, mesmo quando percebemos que, em seu atual estado, o pintor beira uma cegueira física? Pintando desde o seu olhar de dentro, o mundo, quem sabe, segue nublado.

O corpo espera sentado num mundo em que sombras e vultos tentam se fazer nítidos. Gritos entoam a música de fundo, o silêncio de si preenche o coração que ainda bate. Eis uma voz que pergunta: 'Seu Luiz, vamos à Oficina?' Um monossilábico *sim* sai de sua boca, seu frágil corpo ergue-se e ancora-se naquele anjo que o guia, sem quase nada poder para salvá-lo. Retoma o caminho que antes percorria solitário. Com passos tateantes, busca adivinhar os obstáculos do piso esburacado. O caminho até a Oficina, antes conduzido pelos olhos, agora é conduzido por pés que se arrastam e pintam, ao rés do chão, traçados de uma geografia transformada pelo tempo.

Seu braço move-se em direção à folha. Tenta adivinhar, em meio às tintas ressecadas, aquela que permanece fresca e que marcará o papel através dos gestos. Deslizamento sobre a superfície, uma escrita numérica marca o início do movimento com ritmo quebrado, 1,2,3,4,5,9, divisão do papel em quadrantes, em grades, linhas retas que se cruzam, que trancam, aprisionam ou suportam. Círculos dentro de quadrados, espirais que movimentam as marcas de tintas, compõem e preenchem os espaços em branco. Delicadeza e detalhismo se confundem, camadas de veladuras e transparências enevoam a visão, Vida e cores misturadas.

Como falar de Luiz, sem falar de suas obras? Como falar do limite existente entre as forças que atravessaram seu corpo, e cujas marcas pictóricas duram no olhar de quem as enxerga? Como não falar das misturas entre as forças e os fluxos, entre as cores e a expressão, entre os tempos e as variações?

Como não falar sobre a vitalidade de uma vida que pinta, cujo subjetivo é capaz de se tornar tangível, com seus blocos de linhas e cores, relógios inacabados, números ritmados, que pulsam e duram, nos múltiplos sentidos em que nossos olhares podem evocar.

Mas para além das misturas no fundo dos corpos, para além dos estados de coisas, nos interessa os acontecimentos incorporais que deslizam pela superfície, e que resultam dessas misturas. Luiz pinta a folha soterrando-a com seus gestos-massa, suas marcas-labirinto, deserto à espera de um acontecimento, capaz de lhe fazer território, território de existência.

## CAOTIZAR



Figura 7. Luiz Guides.  
Guache s/ papel, 66x48cm,  
12/01/1990, nº catalogação  
000001. Acervo: Oficina de  
Criatividade

Para além da miserabilidade e do esquecimento que

## 4.5 IMAGEM-TEMPO: CARTOGRAFANDO INTENSIDADES

O pingo de tinta cai no chão, o braço se move em direção ao papel, o desejo de pintar lhe sussurra ao ouvido, a nós resta olhar. Em seu lugar reservado na Oficina, Luiz inicia uma pintura atrás da outra, concentrado em seu trabalho, apenas observa o que se passa ao redor. O gesto que pinta, deixa rastro. Nos produz imagem. Pintura cuja criação transforma-se em poema-vida, para além das vidas infames que habitam um hospício.

## SILENCIAR

Frente à mudez do mundo, o colocamos a falar. Que gosto tem o som, que esqueceu de falar? Que cor tem a audição quando se é capaz de escutar o que está quieto?

Luiz se desloca pelos caminhos do São Pedro, sempre acompanhado de seu silêncio, quebrado às vezes por um monossílabo curto e tímido, que foge por entre os lábios e esconde-se atrás do ouvido. Mas seus olhos, azuis da cor do mar, ondulam por entre as palavras não ditas e os gestos a fazer.

Há quem dele se aproxime, com curiosidade, com respeito, com admiração, com indiferença, há muitos encontros, pois ali naquele lugar há muitas vidas. Mas entre os falantes, os curiosos, os felizes, os tristes, Luiz se senta no velho banco em frente ao cavalete e ali instaura um outro tempo. No seu silêncio, começa a pintar. Luiz pinta com sua multidão, aquela que é capaz de ouvir o que ninguém mais ouve quando estamos mais próximos de nosso gesto.

Sua internação no São Pedro silencia sua origem, abafa as perguntas, trai as respostas. Natural de Rio

as assombram. Para além do abandono que lhe faz companhia nesses 59 anos de internamento. Luiz e sua obra forçam nosso olhar ao tropeço, nosso corpo à vertigem. Que imagens são essas, cujas visibilidades se misturam, cujos intervalos apontam para as violências que aqueles corpos sofreram. Que cores são essas, que colorem não histórias, mas existências que teimam em respirar um outro ar.



Figura 8. Luiz Guides.  
Guache s/ papel, 66x48cm,  
17/01/1990, nº cat. 000002.  
Acervo: Oficina de  
Criatividade



Figura 9. Luiz Guides.  
Guache s/ papel, 66x48cm,  
17/01/1990 nº cat. 000013.  
Acervo: Oficina de  
Criatividade

Grande, foi visitado uma única vez por um irmão e nada mais. Desse vazio familiar, resta o silêncio de quem talvez muito falou, mas quase nunca alguém pôde lhe escutar. Silêncio, abandono, loucura se embaralham num mesmo tom.



Figura 15: Luiz Guides. Fonte: Luis Achutti

Mas o silêncio de outrora, é quebrado por um novo som, o pincel que busca a tinta, o pêlo que roça a folha, a tinta que emplasta, o riscado que se faz presente, o olhar atento que pisca vagarosamente, a música que toca ao fundo, as conversas laterais, a atmosfera da Oficina vibra em um novo ritmo. E a pintura? Ela se põe a criar, a produzir silêncio e música.

Se o discurso médico é capaz de extraviar 46 anos de prontuários de modo a riscar e perder palavras sobre sua existência, sua pintura deixa obra. Sua pintura resiste e se infiltra. No que sobrou de seus registros datados a partir de 1996, há também convites de exposição, recortes de jornal, certificado de concurso de arte, que marcam um lugar por entre as folhas. Sua arte, de modo singelo, se faz presente nesse livro que registra fundamentalmente os encontros com o poder, instaurando assim, um ritmo quebrado ao discurso árido da psiquiatria. A escrita polifônica feita a muitas mãos revelam aqueles que conseguiram ver em Luiz, mais que um número, o número 000104.0 de seu prontuário.

Em movimentos longitudinais, o corpo experimenta o novo gesto. De um lado a outro, a tinta vai e volta, o olhar volta e vai. Uma pintura saída do caos, que se caotiza, que faz caotizar. Reflexo talvez da própria vida caótica, ou de um desfecho caótico. Luiz e suas três datas de nascimento, 21/08/1910, 21/08/1920; 21/08/1922, quais destas será a menos falsa? Para quem vive no palácio da loucura, isso não seria de espantar. A ironia da razão ainda estaria por vir, já que a data de seu suposto nascimento (dia e mês), correspondia à data de internação, 21/08/1950. Quem será que no dia 21 de agosto entrou no São Pedro e nunca mais saiu, o homem de 40 anos, de 30 anos ou de 28 anos? Então, nos



Figura 10. Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, s/d, nº cat. 000014. Acervo: Oficina de Criatividade



perguntamos novamente, será que o caos atravessa os corpos enclausurados, ou justamente transpassa o delírio disciplinador da razão.

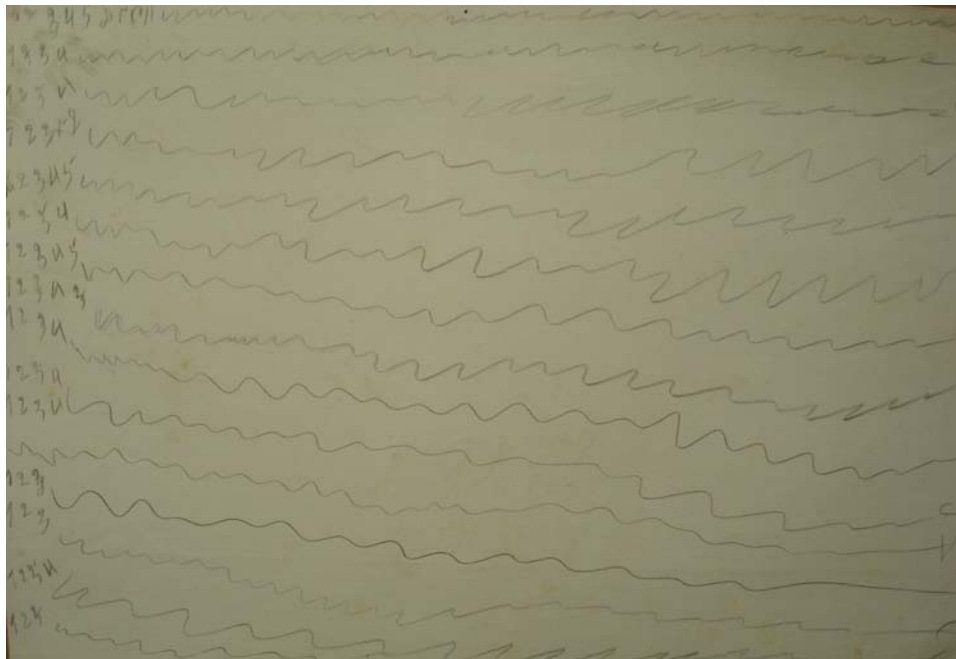


Figura 11: Luiz Guides. Grafite s/ papel 48x33cm, 16/05/1990, nº cat. 000034. Acervo: Oficina de Criatividade

As poucas palavras escritas sobre sua vida, sobre os motivos de sua internação encerram um enigma. Tais palavras de miséria tendem a desaparecer com a passagem do tempo, e o que sobra são alguns resquícios, alguns fragmentos que se espalham ao vento, e duram apenas nos ouvidos de quem acolhe a diferença. É assim, numa espécie de paradoxo, quanto mais tempo se está nesse lugar, menos se sabe o porque de se estar lá.

Onde está o caos que atravessa o corpo? Está no andar sem rumo pelo pátio do hospital, atrás de tocos de cigarros, ou está nos 40 anos que lhe rasgam a carne sem nenhuma perspectiva, senão o silêncio de quem cala. Sua pintura viva eclode do silêncio, e convida as tintas para uma dança caótica. Gesto caos, de um corpo caos, de uma vida caos. Era possivelmente uma outra experimentação, para além de vagar, para além da colônia agrícola, para além de um ofício de sapateiro.

O gesto-caos experimenta. Experimenta o movimento longitudinal, arrisca a sobreposição de cores atravessadas sem ordenamento, numeraliza a folha em busca de um preenchimento, arrasta o que vê à sua frente com a força de quem quer mais e deseja mais. Turbilhão de luz e sombra, que pede mais terra, mais papel, mais tinta, mais tempo.

O quanto de silêncio habita o caos, o quanto de caos habita o silêncio?



Figura 12: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 66x48cm, 06/06/1990,  
nº cat. 000038. Acervo: Oficina de  
Criatividade



Figura 13: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 66x48cm, 06/06/1990,  
nº cat. 000039. Acervo: Oficina de  
Criatividade



Figura 14: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 66x48cm, 12/07/1990,  
nº cat. 000057. Acervo: Oficina de  
Criatividade

## MARCAR | HABITAR

Sozinho Luiz percorria o caminho até a Oficina. Com sol ou chuva ali estava ele, com seu pincel velho e gasto remexendo as tintas que adormeciam sobre os potes. Em agosto de 1990 suas pinturas começam a ganhar um outro relevo, o movimento sensório-motor que produzia uma dança caótica das cores, começa a produzir uma pintura em camadas. O guache emplasta-se sobre a folha, denunciando a experimentação de um novo gesto.

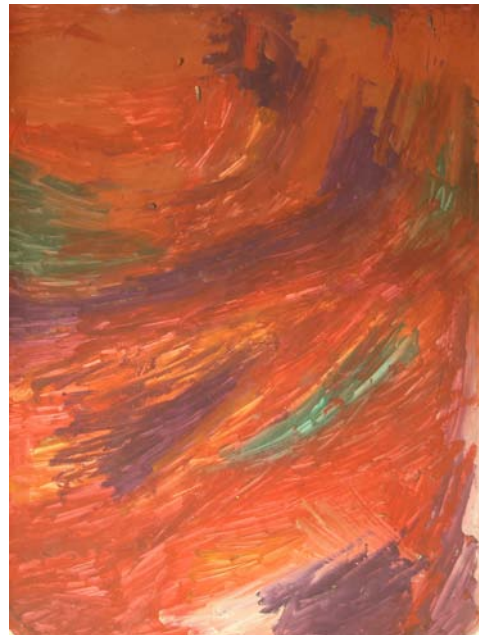


Figura 16: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 07/08/1990, nº cat. 000091. Acervo: Oficina de Criatividade

Que lugares num manicômio são possíveis de se habitar? As salas das Unidades com seus velhos sofás, o imenso pátio com seu vazio centenário, as rachaduras das paredes acinzentadas, o chão com seus ladrilhos irregulares, a calçada com seu meio-fio a se equilibrar.

E se disséssemos, há existências que habitam também as palavras escritas sobre o papel, as cores misturadas sobre a tela, os bordados alinhavados sobre o tecido, o punhado de terra modelado pelas mãos.

A Oficina torna-se, então, uma outra terra a ser habitada no imenso e secular São Pedro. Em janeiro de 1990, inicia-se a escrita dos Diários, livros que se propõem a registrar os fatos ocorridos nesse outro lugar.



Figura 19: Diários da Oficina de Criatividade. Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 17: detalhe em zoom de 100% da figura 16

Na imagem acima, ampliamos a figura 16, para visualizar detalhe em que a tinta começa a ser posta em camadas, ainda que de forma exploratória e tímida.

Apesar das imagens produzidas parecerem iguais, há entre elas um movimento sutil, que ondula por entre os gestos, cujo traçado anterior se modifica e dá lugar a um novo estado pictórico.

Suas folhas visibilizam a modulação de uma escrita coletiva, feita a muitas mãos. Escritas cuja duração, arquivo, memória tornam-se uma arquitetura do tempo na Oficina. Acontecimentos narrados das vidas, cuja beleza-crua não está exatamente no que está escrito, mas no efeito da escrita nas pessoas que delas se aproximam. Escrita cuja força estética torna-se produtora de sensações, ao contrário da anestesia do olhar hospitalar.

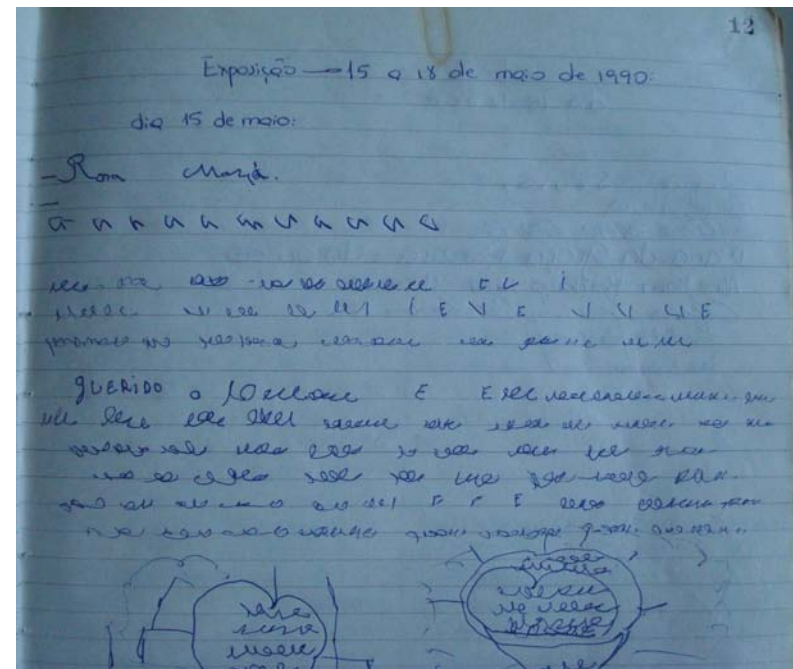


Figura 20: detalhe da página do Diário da Oficina de Criatividade. Acervo: Oficina de Criatividade





Figura 18: mudança de matiz -180 da figura 16

O embate entre as cores, o vermelho-sangue-pintado e o azul-mar-gerado, contrasta aos nossos olhos o movimento da pincelada sobre a superfície. Numa espécie de repetição, ainda caótica, o corpo vibra, mas revela toda

Habita-se então, os lugares em que o desejo ainda pode fluir sem barreiras. As centenas de vidas nuas que ali moram, sujeitos despojados de seus pertences individuais, esquadrihados por um número código, nomeados a partir de um diagnóstico, ainda insistem na humanidade que lhes pertence, ainda habitam o possível de seus pequenos sonhos, de seus minúsculos gestos.

Se olharmos mais atentamente, veremos a casa que eles carregam consigo, tal qual um caracol que lentamente se locomove pelo jardim. Na suas lentidões, em um outro tempo instaurado, habitam as pequenas coisas que carregam junto ao corpo, em sacolas improvisadas, nos bolsos amarrotados, ou nos sorrisos garimpados, habita-se a matéria cotidiana, tal qual um tesouro invisível.

Luiz, com suas pinceladas, com sua insistência e dedicação para a pintura revela-nos que essa ocupação do campo pictórico faz verso com a possibilidade de habitar um outro lugar. Em que o gesto produz e é produzido pela vibração de seu território existencial.

Em um gesto quase imperceptível, Luiz rascunha pequenos papéis com sua pintura, tal qual minúsculos

sua força no traço que produz.

Notamos então, o surgimento de um outro movimento no ato de pintar, Luiz começa a *marcar* intencionalmente suas pinturas. Muitas obras são produzidas com essa característica, como se todas elas passassem por um mesmo procedimento, confrontando, pois, uma elaboração “ao acaso”.

simulacros de sua arte, assim torna-se possível levar algo que é seu junto ao seu corpo magro, nos velhos bolsos desbotados. Um movimento sutil carregado de desejo que defronta a pintura feita no grande cavalete, pintura essa que acaba pertencendo ao Hospital<sup>50</sup>, pois em última instância nada ali é deles. Com uma superfície reduzida e aparentemente pequena, esse gesto suscita um acontecimento. Trata-se de escapar do controle, engendrar novos espaços-tempos, resistir.



Figura 21: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 07/08/1990, nº cat. 000094. Acervo: Oficina de Criatividade

A marca geralmente aparece na lateral direita superior da folha, com um espaço em branco da folha a lhe envolver, seu contraste torna-se mais evidente. Tal como um selo, essa marca anuncia um outro gesto de seu corpo, de seu desejo de pintar. Este movimento questiona a falta de intenção, ou consciência que pessoas “ditas esquizofrênicas” possuem para criar. Nesse gesto Luiz torna visível sua potência, sua capacidade de se entregar a um procedimento próprio na criação, mesmo que para nós se apresente como obscuro e enigmático.

<sup>50</sup> Houve épocas, em que todo material produzido por usuários-moradores permaneciam na Oficina (sendo arquivados posteriormente no Acervo), porém hoje há a possibilidade do material permanecer com o autor.



Figura 22: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 13/09/1990, n° cat. 000114. Acervo: Oficina de Criatividade

No dia 13 de setembro de 1990, Luiz produz uma única obra em que aparece pela primeira vez o elemento *grade*, retornando logo em seguida a produzir as pinturas *marcadas*.

Esse movimento denota a plasticidade que a produção das séries comporta, tal qual um zigue-zague que retém inúmeros estados possíveis e sua abertura ao devir, para transformar-se sempre num outro. A série denota, então, a possibilidade de uma imagem-tempo em construção, onde não há uma seqüência linear encadeada, cuja mudança de um plano para outro seria feita em bloco e de forma estanque. Mas sim a existência co-emergente de vários estados ao mesmo tempo, a coexistência de planos.



Figura 23: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x48cm, 18/09/1990, n° cat. 000117. Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 24: detalhe em zoom de 124% da figura 23



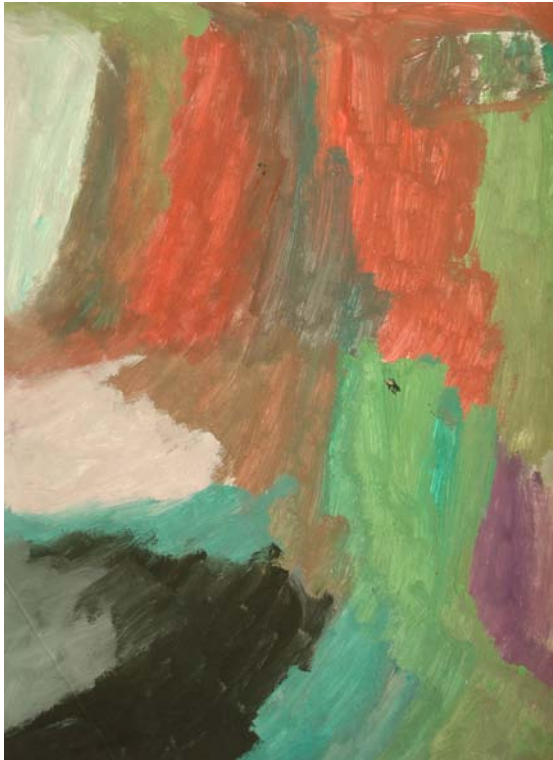


Figura 25: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 66x48cm, 18/09/1990,  
nº cat. 000118.

Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 26: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 66x48cm, 18/09/1990,  
nº cat. 000119.

Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 27: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 66x48cm, 11/10/1990,  
nº cat. 000165.

Acervo: Oficina de Criatividade

Nessas outras imagens, pode-se ver a veladura que Luiz aplica sobre a marca feita. A veladura serve, então, como disparador para o que ainda estaria por vir, o jogo entre visível e invisível de sua vida e obra.

## ESTABILIZAR

Quase um ano e meio depois do encontro produzido com as tintas, Luiz modula seu modo de pintar. Tal qual as inúmeras vezes que o pincel chocou-se com o papel e o acariciou, algo em sua pintura parece ganhar cada vez mais consistência. Como uma espécie de fantasma, ou melhor, uma presença que se faz invisível, suas telas começam a insinuar a transparência.

A transparência possibilita ver o que está atrás, mesmo que haja algo na frente, perceber que não se trata de um plano chapado, mas de uma superfície em relevo. Ela permite outras experimentações sobre as cores, sobre o traçado, sobre o gesto, sobre o olhar.



Figura 28: Luiz Guides. Guache s/ papel, 36x27cm, 27/05/1991, nº cat. 000381. Acervo: Oficina de Criatividade

Conjuntamente o elemento *grade* toma forma em seu gesto, esquadrinhando a folha em pequenos territórios a serem preenchidos pela cor. Grade que talvez prenda, talvez estruture, talvez sustente as forças que por ali passam.

Lentamente a pintura vai ultrapassando o caos-catástrofe em que foi gerada, permitindo-se abertura ao devir, entrega a uma geologia de linhas e cores.



Figura 29: Luiz Guides. Guache s/ papel, 50x33cm,  
20/08/1991, nº cat. 000453.  
Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 31: Luiz Guides. Guache s/ papel, 50x33cm,  
20/08/1991, nº cat. 000455.  
Acervo: Oficina de Criatividade

Figura 30: Luiz Guides. Guache s/ papel, 50x33cm,  
20/08/1991, nº cat. 000454.  
Acervo: Oficina de Criatividade



Ao olharmos para o conjunto de séries que sua pintura vai constituindo, na repetição incansável de seus gestos, no comparecimento à Oficina todos os dias para pintar, esbarramos no hábito que poderia estar presente em todos esses movimentos.

Conforme Eirado (1998, p.5), a psicologia da aprendizagem nos influencia a entendermos “o hábito como a aquisição de um comportamento automático, mecânico, resultado de uma série de condicionamentos, quer dizer, estabelecimento de uma série de conexões regulares entre estímulos e respostas”.

Porém, a repetição a que nos referimos, é o elemento paradoxal e problemático do hábito, ela implica uma passagem pela diferença, pela mudança e pela criação. Portanto, não concebemos o hábito como uma acomodação, habituação, rotina, uma vez que ele está na fonte da diferença e da experiência. Já que ter a mesma experiência implica numa impossibilidade.

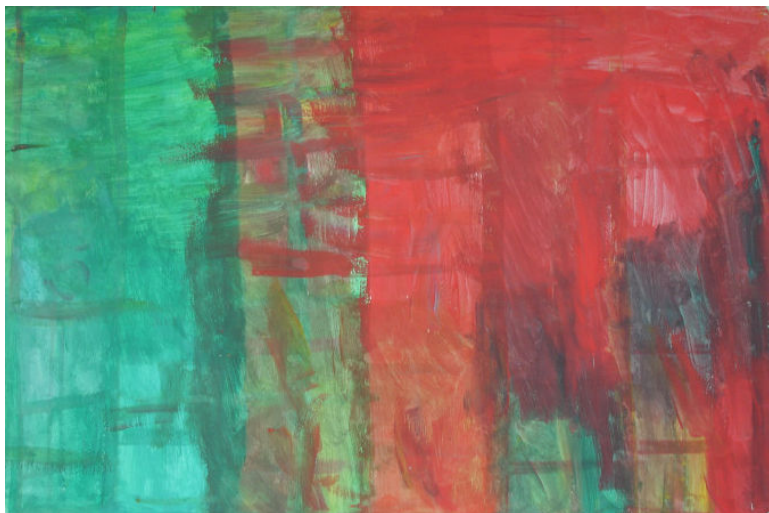


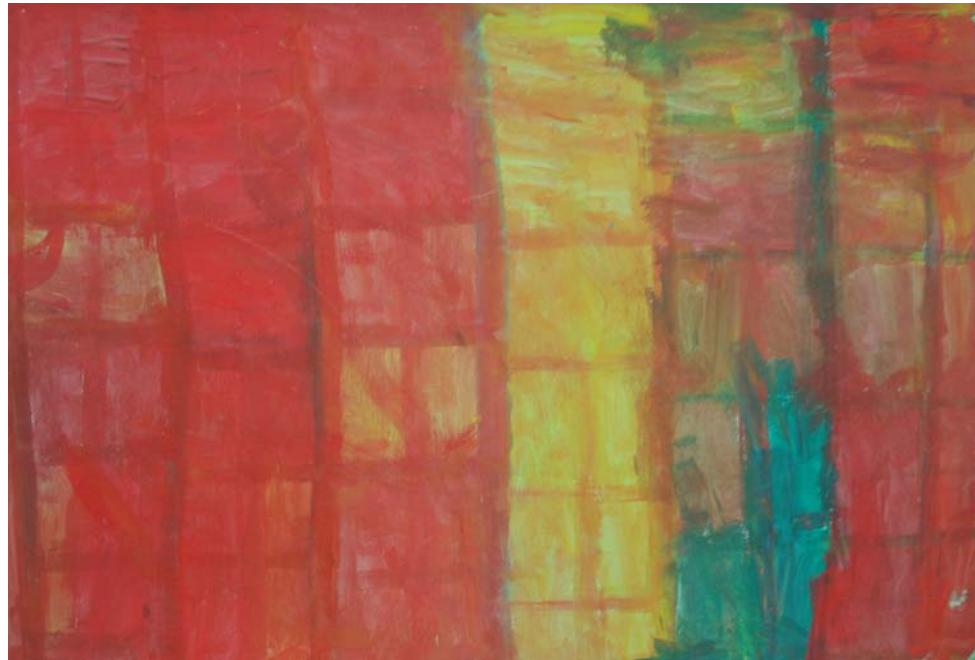
Figura 32: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 22/10/1991, nº cat. 000516.  
Acervo: Oficina de Criatividade

A contração do passado no presente é a forma pura do vivido, o presente seria o mesmo, mas ele não o é, levado a se transformar não se separando daquilo que ele acaba de ser no momento mesmo em que ele se torna passado. Uma imanência do passado no presente, espécie de tensão entre aquilo que o presente acaba de ser e o que ele está em vias de se tornar. A atividade do hábito frente à repetição, a contração, é puramente temporal, ela impede que as coisas se repitam, se tornando condição para que o novo nasça para a diferença.

Assim, as séries de Luiz, suas idas a Oficina, seus gestos carregam modulações sutis, em direção à diferença.



Figura 33: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 55x36cm, 22/10/1991,  
nº cat. 000517.  
Acervo: Oficina de Criatividade



Vida e obra que, ao existirem, diferenciam-se, movimentos que nos falam de uma diferença, de um simulacro em meio ao ambiente normatizador do Hospital. Diferença da loucura, dissimilitude do gesto, desvio da cor, subversão da razão, dessemelhança de um diagnóstico, disparidade da invenção, devir da criação.

Ao pintar, Luiz deixa-se atravessar pelos fluxos da pintura, na possibilidade de um desengajamento de si, torna-se outro, ser levado pela potência do impessoal. Espécie de neutro, que não é uma neutralização no sentido pejorativo, mas um ir além, uma ultrapassagem, uma superação daquilo que, em nós mesmos, nos impede de passar para o lado do outro. Sua pintura encarna a força vital de um transbordamento de um eu, de um diagnóstico, de um rótulo, de uma incapacidade, de uma miséria, de uma marginalidade. Movimento de resistência que permite uma fuga, uma liberação para fora.

## INIVISIBILIZAR

Em 1992, Luiz ultrapassa o plano visível de sua pintura, e vai em direção ao verso. Atrás de cada folha pintada insere outra marcação, singela de início, mas que com o tempo vai se transformando, pedindo mais terra.

Duplo movimento, em que se apropria totalmente da superfície que lhe é visível, e busca a sua continuação no plano invisível, dois planos unidos tal qual uma dobra, com seu dentro e fora.

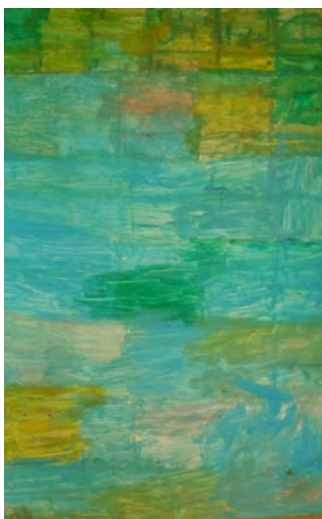


Figura 36: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 17/03/1992, nº cat. 000718. Acervo: Oficina de Criatividade

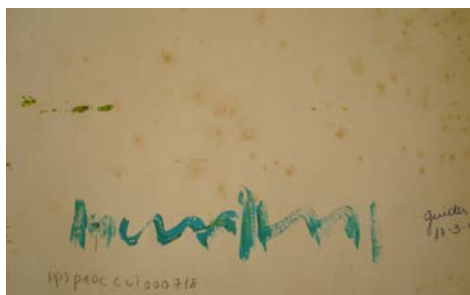


Figura 37: verso da figura 36

## HORIZONTALIZAR

Entendemos a produção pictórica de Luiz através da idéia de imagem-tempo, a partir da qual a imagem se torna uma massa plástica e não uma língua ou linguagem. Poderíamos, então, aproximar a perspectiva de imagem-tempo com o conceito de *figura* proposto também por Deleuze (2007), assim, figura se opõe também à idéia de narração ou representação da imagem.

O *figurativo* implica na relação entre imagem e um objeto que ela deveria ilustrar, de forma que a narrativa acaba por tornar-se correlato da ilustração. Já o *figural* implica no rompimento com a representação, com a narração, com a ilustração, para que a figura possa se liberar, a ater-se ao fato.

Mas o que se passa, vai se passar ou já passou não é uma representação. A fonte do movimento não está sobre a tela, o corpo, então, espera algo de si mesmo, faz um esforço sobre si mesmo para se tornar figura, é no corpo que algo acontece, ele é fonte do movimento, do acontecimento. O corpo se esforça, ou espera escapar, mas não é Luiz que escapa pelo seu corpo, é o corpo que



Figura 39: verso da figura 38

Figura 38: Luiz Guides. Guache s/ papel, 47x33cm, 20/07/1992, nº cat. 000949. Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 41: verso da figura 40

Figura 40: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 27/07/1992, nº cat. 000968. Acervo: Oficina de Criatividade

tenta escapar.



Figura 34: Luiz Guides pintando o chão na Oficina de Criatividade. Fonte: Mônica Hoff.





Figura 42: Luiz Guides. Guache s/ papel, 47x33cm, 11/08/1992, nº cat. 000993. Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 44: Luiz Guides. Guache s/ papel, 47x33cm, 11/08/1992, nº cat. 000995. Acervo: Oficina de Criatividade

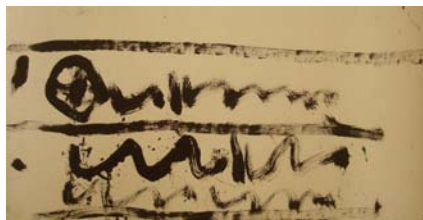


Figura 43: verso da figura 42



Figura 45: verso da figura 44

Para além de um organismo, e também como limite do corpo vivido há o que Artraud nomeou de *corpo sem órgãos*. Um corpo intenso, intensivo, percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiares segundo as variações de sua amplitude. O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos do que à organização dos órgãos que se chama organismo (Deleuze, 2007).

O corpo sem órgãos faz passar as intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso.

A sensação aparece no encontro de um determinado nível da onda com forças exteriores. Dessa forma, um órgão provisório será produzido, que só dura o quanto durarem a passagem da onda e a ação da força, e que se deslocará para se situar em outro lugar.

Não faltam órgãos ao corpo sem órgãos, falta-lhe apenas organismo, ou seja, organização de órgãos, definindo-se assim como um órgão indeterminado, enquanto o organismo se define como órgãos determinados.



Traços invisíveis para aqueles que apenas olham um plano, marcas cujo alastramento se lançam para os possíveis estados de espírito, para a aventura sensível de povoar uma outra superfície.

A força expressiva de suas pinceladas não apontam para uma representação, mas para o teatro das sensações, pintura viva que instaura relações móveis entre as qualidades expressivas e matérias de expressão, com o meio interior e exterior.

Pintar nesse caso, é abrir-se ao embate do corpo, embate entre matéria pictórica e forma, em direção à *sensação*.



Figura 46: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm, 11/11/1992,nº cat. 001106. Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 47: verso da figura 46

Indo mais além, para Deleuze (p. 54, 2007) “a onda percorre o corpo; um órgão será determinado num certo nível, de acordo com a força encontrada; e esse órgão mudará se a força também mudar, ou quando se passar de um nível a outro. Em suma, o corpo sem órgãos não se define pela ausência de órgãos, não se define apenas pela existência de um órgão indeterminado, ele se define, enfim, pela presença *temporária e provisória* dos órgãos determinados”.

Assim o tempo é introduzido no quadro, o tempo é pintado. O quadro não é vivido como uma realidade espacial, mas temporal.



Figura 35: Luiz Guides pintando o chão na Oficina de Criatividade. Fonte: Mônica Hoff.



Figura 48: Luiz Guides.  
Guache s/ papel, 55x36cm,  
18/12/1992, nº cat. 001130.  
Acervo: Oficina de  
Criatividade

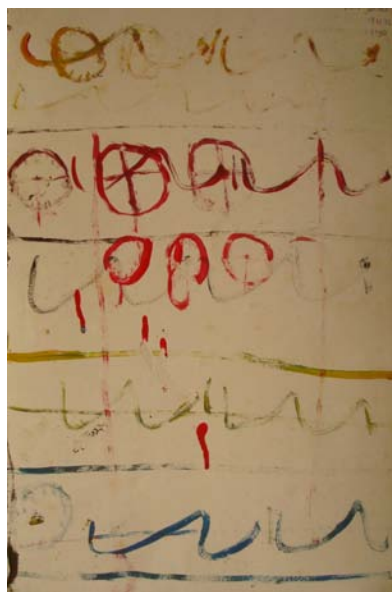


Figura 49: verso da figura  
48

A que se refere o movimento de Luiz sobre o chão, onde seu pincel gasto colore os quadriculados do piso buscando uma outra composição. De uma tela vertical, tal qual uma janela para outro mundo possível, o chão e sua horizontalidade o convidam a outra linha de fuga. O corpo escapa nesse gesto temporal, expande-se para outro plano, ultrapassa as bordas definidas, agencia-se à paisagem que o circunda.

Presença ou insistência? Presença incansável, insistência de um corpo que subsiste ao organismo, insistência de uma vida que resiste. Potência de vida cuja existência mistura-se às cores de sua pintura.

A *figura* é, portanto, a forma sensível referida à sensação. Sensação é ser-no-mundo, ao mesmo tempo que *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro (Deleuze, 2007).

A cor está no corpo, a sensação está no corpo, torna-se, então, possível pintar a sensação. Assim, a sensação é o que passa de um nível ao outro, de uma ordem à outra, de um domínio ao outro.

Cada quadro, cada figura, torna-se uma seqüência movente ou uma série. Cada sensação está em diversos níveis, de modo que não há sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens de uma mesma sensação.

O movimento não se explica pela sensação, ele se explica pela elasticidade da sensação, são os níveis de sensação que explicam o que subsiste no movimento. Movimento esse que nos fala da ação de forças invisíveis sobre o corpo.

Pintar aspiraria ir em direção a uma figura multissensível, mas isso só se torna possível se a sensação for capturada por uma potência vital que transborda todas as fronteiras e as atravessa. Essa potência é o ritmo que aparece como pintura quando se apropria do nível visual. O ritmo torna-se a coexistência de todos os movimentos no quadro, uma lógica não racional, não cerebral, mas dos sentidos.

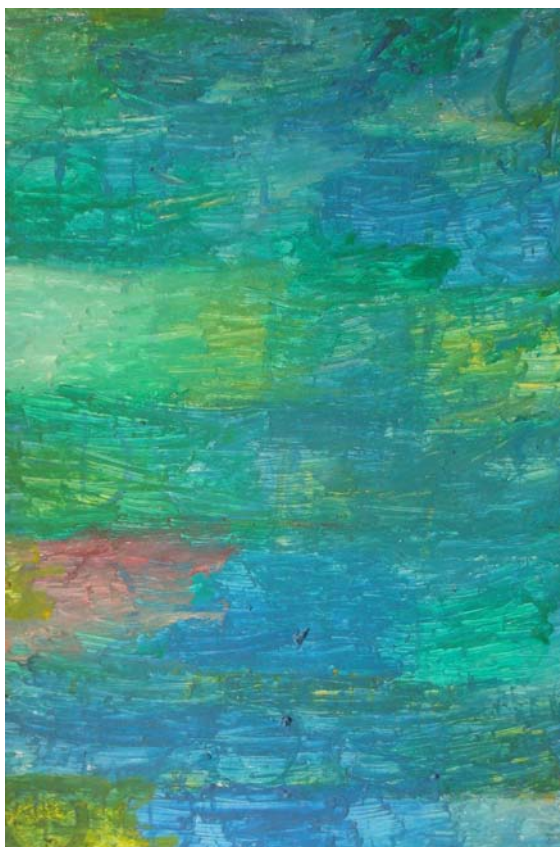


Figura 50: Luiz Guides.  
Guache s/ papel, 55x36cm,  
22/12/1992,nº cat. 001133.  
Acervo: Oficina de  
Criatividade

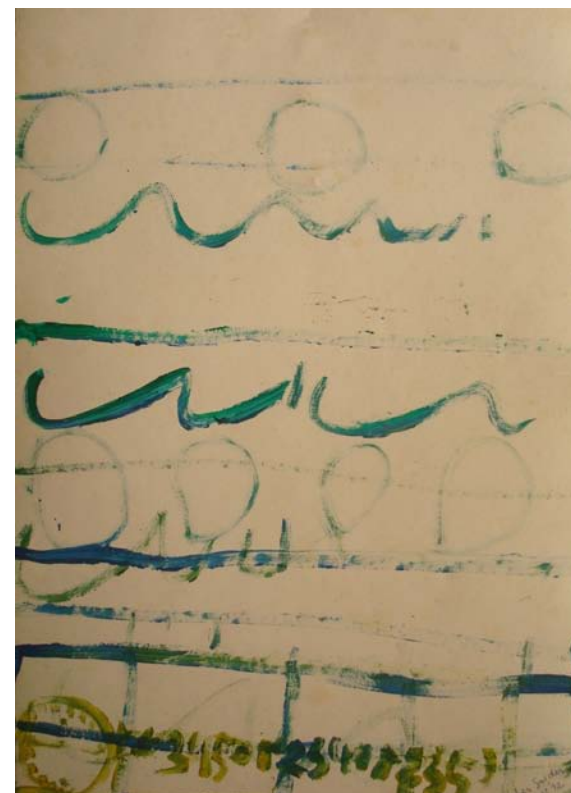


Figura 51: verso da figura 50

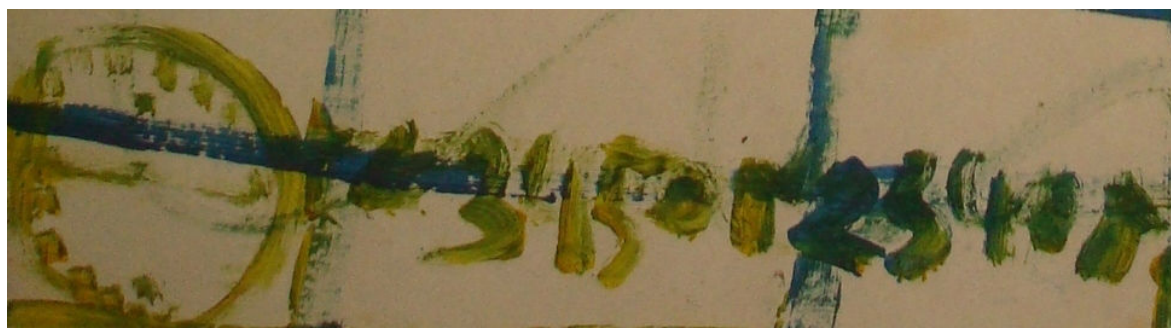


Figura 52: detalhe em zoom de 100% da figura 51

As pinceladas se alastram pela folha, sufocando o branco estéril, marcando lentamente a superfície despovoada. No primeiro plano, novamente a inundação das tintas, o preenchimento total da folha, uma pintura sem margem, que borra o cavalete, que mancha os prendedores que seguram o papel, que insiste nos rascunhos em pequenos papéis, que escorre pelo chão. Paradoxo, a pintura nasceu da margem, mas ultrapassa qualquer margem imposta.

No ritmo de pintar espaçado, dos riscos em seqüência cadente, uma pausa se faz necessária também. Luiz olha, então, observando a pintura que ganha corpo na folha, espera um pouco, e retoma novamente sua atividade criacionista. A tela como uma partitura do tempo em movimento. Fôlego e insistência num mesmo gesto, detalhismo e liberação num mesmo traço, procedimento e instauração num mesmo movimento, eis o processo de criação de Luiz.

As linhas horizontais riscam a folha de lado a lado, os círculos centralizados ocupam os intervalos possíveis, os pontos salpicam os círculos, uma ondulação percorre as linhas, os números assimétricos sinalizam o plano que está por nascer, em um movimento das sensações em seu corpo, uma geologia está por vir, o *diagrama*.



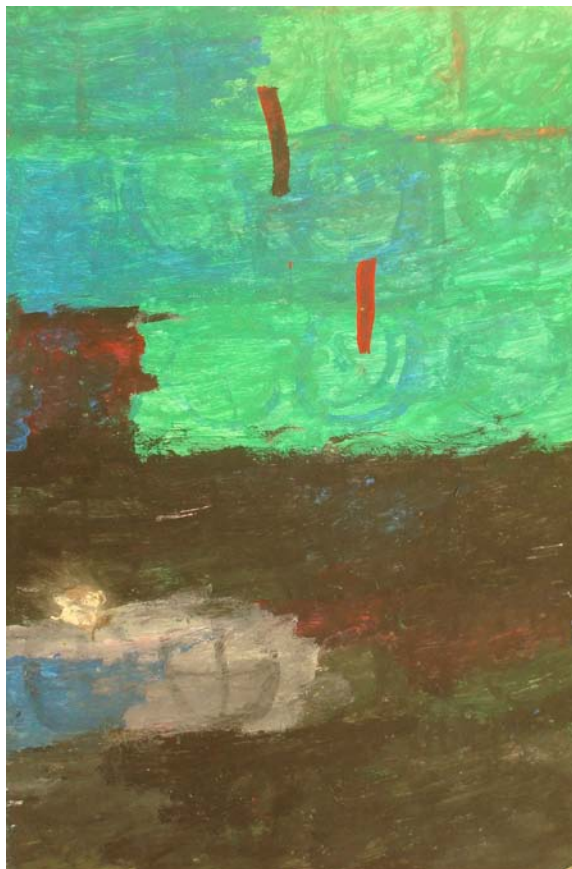


Figura 53: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 55x36cm, 24/12/1992,nº cat.  
001135. Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 54: verso da figura 53



Figura 55: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 55x36cm, 25/05/1993 ,nº cat.  
001151. Acervo: Oficina de  
Criatividade

## DIAGRAMAR | PROCEDER

A pintura compreende em si mesma um abismo, passa por um abismo, instaura um abismo. Mas algo deve sair desse abismo para que o diagrama possa nascer desse caos-germém.

Assim, a modulação das tintas sobre o papel, a sobreposição de traços, a vibração do gesto é capaz de produzir uma trama visual, uma geometria do sensível.

Luiz ultrapassa sua catástrofe, atravessa o deserto caótico da loucura e instaura a criação de um novo mundo pela pintura.



Figura 56: Luiz Guides.  
Guache s/ papel,  
61x30cm, 03/08/1994,  
nº cat. 001158. Acervo:  
Oficina de Criatividade



Figura 59: Luiz Guides. Guache s/ papel, 48x33cm,  
22/08/1995, nº cat. 001192.  
Acervo: Oficina de Criatividade



De um ponto cinza banal, de *linhas* verticais e horizontais cujo cruzamento denunciavam uma espécie de grade, de *círculos* convulsionantes, de *espirais* ascendentes e descendentes, de *números* saltitantes, de todos esses *elementos* o corpo opera um outro movimento, instaura um outro ritmo, seu *estilo*.



Figura 57: Luiz Guides. Guache s/ papel, 61x30cm, 03/08/1994, nº cat. 001159. Acervo: Oficina de Criatividade

Assim nasce o diagrama, um ultrapassamento dos blocos de linhas e cores em direção aos traços e manchas. Uma entrega do corpo para a vibração que o atravessa, uma liberação da mão em relação ao olho, a liberdade para

“O paciente Luiz da Unidade Bion, continua mantendo o mesmo padrão de funcionamento em relação aos seus desenhos. Tem um início lento de trabalho, pára inúmeras vezes para observar o funcionamento da Unidade. Permanece sentado, fica somente olhando o que ocorre à sua volta. Não interage com os demais pacientes. Inicia seus trabalhos em um padrão rítmico lento, com traços obsessivos em relação aos seus movimentos. Inicia dividindo a folha de maneira horizontal e após em traços verticais (quase que comumente). Cada momento em que inicia ou reinicia o trabalho faz um traço na parte de cima. A cada quadrado faz círculos, sendo que estes cada qual tem algo que o diferencia dos demais. Luiz elege o padrão de cores que será utilizado para fazer os círculos, sendo que esta cor é misturada a uma mais escura e passada por cima do círculo de modo que não apareça o desenho original. O paciente tem um cuidado quase que obsessivo em deixar que o padrão de cores das faixas misturem-se. A escolha da tinta, do desenho e de seus detalhes são rigorosamente verificados. Entretanto, não parece haver modificação em seus desenhos no geral. Mudam alguns detalhes somente. A música, pelo pouco que pude verificar, não parecia ter um simbolismo, algum significado para ele. Mas, hoje verifiquei que a sua fisionomia teve uma alteração ao ouvir uma música calma e antiga.” (trecho do

se borrar, para se varrer, para esfregar a tela, ultrapassando regiões e zonas.



Figura 58: Luiz Guides. Guache s/ papel, 61x30cm, 06/12/1994, nº cat. 001177. Acervo: Oficina de Criatividade

livro 3, dia 20/01/1994).



Figura 60: Luiz Guides pintando.  
Fonte: Luis Achutti

Ao som de uma cançãozinha Luiz sai de sua casa, em direção ao mundo, num encontro com as forças do futuro, forças cósmicas, onde se improvisa, onde confunde-se com o próprio mundo.

Assim a pintura torna-se agenciamento, percorre a folha pendurada no cavalete, mergulha nas tintas oferecidas, sussurra aos pincéis à disposição, dança com as cores que se aderem a superfície, instaura a criação de um outro tempo.



A mão conduzirá essa germinação, somente uma mão desencadeada é capaz de traçar o diagrama, rompendo com a subordinação à coordenadas visuais. Trata-se então, de um caos-germen manual.

A mudança de medida do gesto, que ora é milimétrico, ora é cósmico, amarrotamento da tela em outras dimensões, estiramento em outros sentidos.

São traços assignificantes que vibram, traços de sensação. Marcas manuais quase cegas a serviço se outras forças.



Figura 64: Luiz Guides.  
Guache s/ papel, 48x33cm,  
08/11/1993, nº cat. 001338.  
Acervo: Oficina de  
Criatividade

Num lugar cinza que se constitui o hospital psiquiátrico, Luiz se torna o cinza que salta por cima de si mesmo, cinza colorante, no paradoxo da clausura, seu corpo agencia-se com a Oficina de forma a criar, instaurando um outro território existencial em meio à loucura.



Figura 61: Luiz Guides. Guache s/ papel, 55x36cm,  
08/12/1993, nº cat. 001225. Acervo: Oficina de Criatividade

Deleuze (2007), define o diagrama como o conjunto operatório dos traços e manchas, das linhas e zonas.

Assim, o diagrama se transforma em um gérmen de ordem e ritmo abrindo a pintura a domínios sensíveis.

Cores pictóricas e linhas pictóricas, a dupla gama pictórica de cor e luz. O ponto cinza que salta por cima de si mesmo, o cinza matriz da cor. O traço com sua liberação, uma linha que não possui direção constante e que pode mudar a cada ponto.

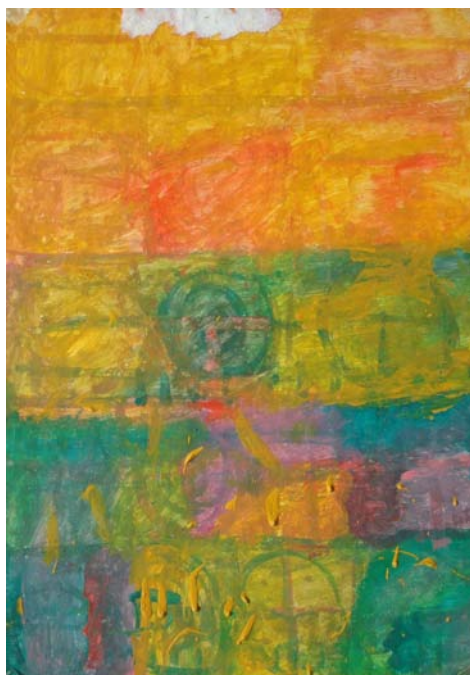


Figura 65: Luiz Guides. Guache s/ papel, 48x33cm, 08/11/1993, nº cat. 001339. Acervo: Oficina de Criatividade

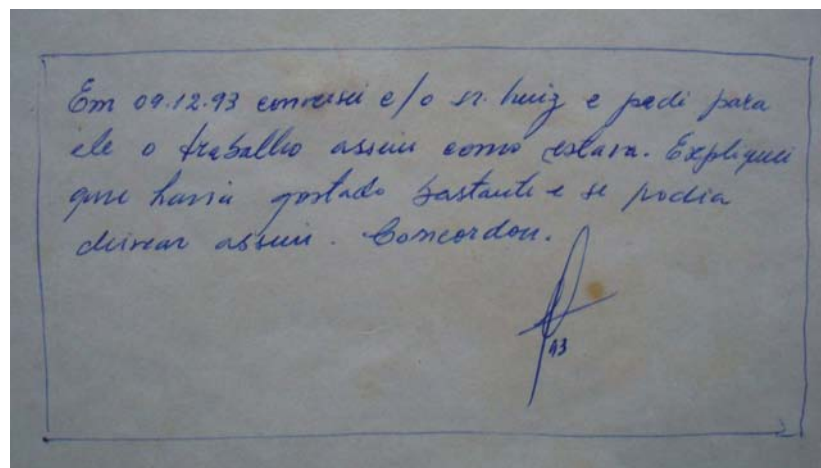


Figura 62: comentário no verso da figura 61

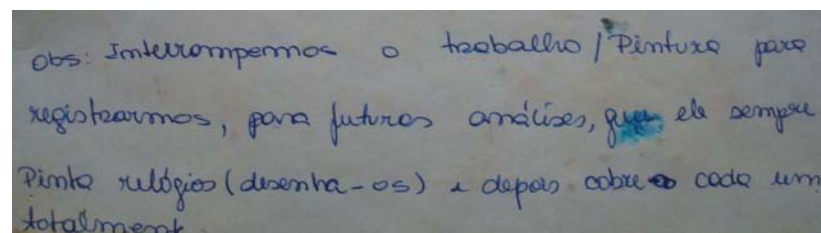


Figura 63: comentário no verso da figura 61

O diagrama pictórico mistura-se ao diagrama que nos diz sobre um agenciamento. Nosso olhar-cartográfico é, então, capturado por camadas em que esses diagramas reverberam.

Num primeiro plano, a pesquisa torna-se diagrama, nosso olhar-vibrátil agencia-se com a vida e obra de Luiz; num segundo plano, a Oficina instaura um diagrama, como

A pintura, assim, não busca nenhuma figuração, ao contrário atua na direção de um desmanchamento de semelhanças, para que a presença surja. Não se pinta na direção de um dado, ou um feito, mas de algo que espera a ser produzido, de um devir.

Cada pintura torna-se, então, um fragmento de seu território existencial, cujo fascínio e encanto nos captura, pois também queremos habitar esse pedaço de terra. Não há totalidade possível na pintura, quando o artista quer pintar o que não tem fim, a sua própria vida.

A *pintura-traço* de Luiz, cujo gesto motor-sensível materializa o tempo e o silêncio que o rodeiam, pintura agenciamento que reúne fragmentos de vida em suspensão, que lhes dá uma terra fértil em meio à infertilidade do hospício.

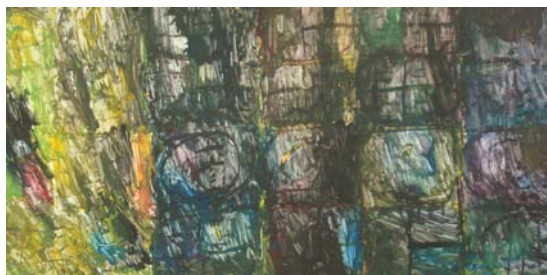


Figura 66: Luiz Guides. Guache s/ papel, 62x30cm, 05/11/1995, nº cat. 001457. Acervo: Oficina de Criatividade

um meio associado que sustenta a criação agencia-se com os corpos do Hospital; num terceiro plano, Luiz constrói seu diagrama pictórico, a possibilidade da pintura agencia-se com as forças que o atravessam, resultando na criação, na instauração de sua arte.

Nossa escrita cartográfica, então, nos impele em direção à captura de um campo de intensidades, onde também traçamos-desenhamos um diagrama, que fale sobre nosso processo, nosso encontro, nosso próprio devir.

A pintura diagramática de Luiz agencia elementos dispersos, de um extremo a outro faz pontes, como uma imagem-tempo, a massa plástica é dobrada, redobrada, estirada. Instaura proposições não-lineares, não-dialéticas, não-conclusivas.

A função diagramática possibilita um arranjo de relações, passagens, encadeamento de séries, desterritorialização, experiência disjuntiva, de metamorfoses recíprocas entre as matérias, possibilitando produção de devir.

A expressividade mais forte de Luiz, instaura-se sobre a tinta guache. Nela seu corpo se entrega a uma *modulação da cor* encantadora. Extrai de uma matéria simples e barata como o guache, toda luz que ela encerra, por intermédio da cor e pela cor. Mais que modelar, mais que moldar, Luiz experiêcia a modulação da cor.

Na figura 67, podemos ver uma das poucas obras feitas por Luiz utilizando-se giz de cera, nessa composição torna-se visível que a força de seu traço murcha, definha.



Figura 67: Luiz Guides. Giz de cera s/ papel, 50x33cm, 22/03/1994, nº cat. 001293. Acervo: Oficina de Criatividade





Figura 68: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 61x30cm, s/d, nº cat. 001394.  
Acervo: Oficina de Criatividade

Com o surgimento do diagrama, sua pintura, então, continua a avançar, sobre a folha em seu verso. Duplo movimento cuja imagem embaralha os olhos que pousam sobre a superfície.

Justaposição de manchas coloridas, de relevos, de planos, assim a cor é arrastada a pontos que culminam e a séries que descendem.

Liberação da cor, de seus próprios aprisionamentos, ultrapassamento em direção à potência da matéria expressiva, do guache sobre papel, do corpo na clausura.



Figura 69: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 61x30cm, s/d, nº cat. 001395.  
Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 70: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 62x30cm, 16/01/1995, nº cat.  
001465. Acervo: Oficina de  
Criatividade



Figura 71: Luiz Guides. Guache s/ papel,  
47x32cm, 04/05/1995, nº cat. 001525.  
Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 72: Luiz Guides. Guache s/  
papel, 62x30cm, 19/05/1995, nº cat.  
001530. Acervo: Oficina de  
Criatividade



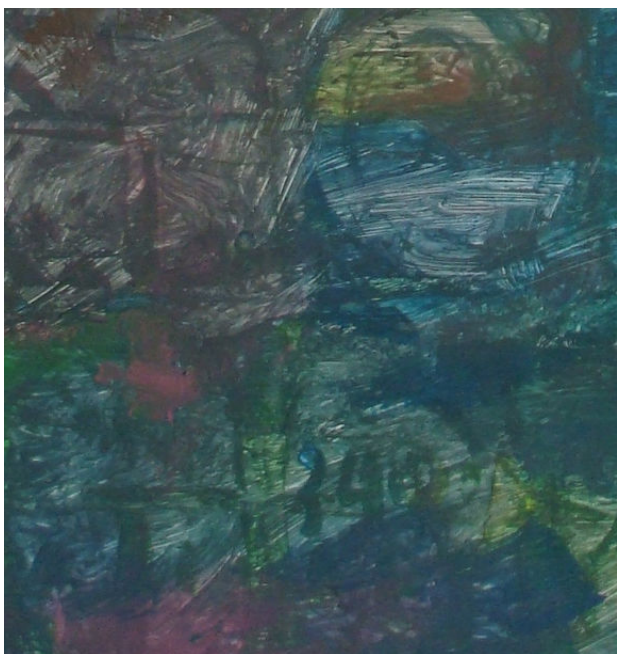


Figura 73: detalhe em zoom de 100% da figura 70



Figura 74: mudança de matiz -94 da figura 71

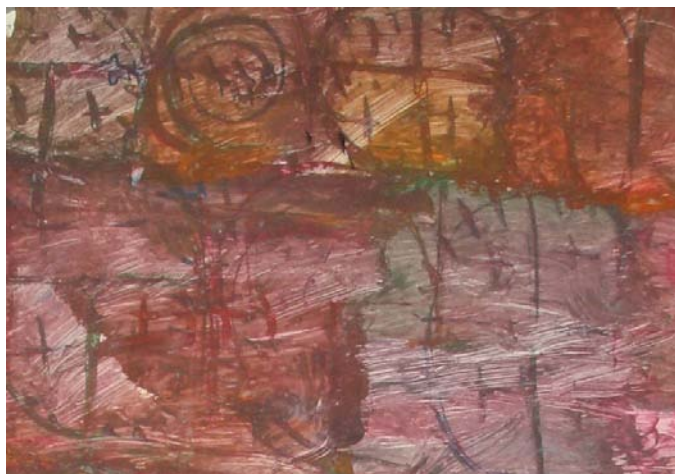


Figura 75: detalhe em zoom de 104% da figura 72



Figura 76: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x47cm, s/d, nº cat. 001540. Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 77: detalhe em zoom de 94% da figura 76

Nesse detalhe podemos ver a precisão de Luiz em pintar todos elementos que compõem a imagem. Há linhas de cor vermelha e cor azul para traçar os círculos, as retas, e os pontos.

Por mais que a tinta escura esconda o trabalho de composição que está por trás, em outras partes da tela podemos visualizar o detalhismo de seus gestos, a sutileza dos traços, tal qual um mosaico.



Luiz revela-se como um arquiteto das cores, extraindo delas um ritmo colorante.

A partir dos regimes das cores existentes, divididas em luminosidade (claro/escuro) e pureza (saturado/diluído), podemos pensar que jogo Luiz instaura em suas pinturas.

Uma pintura que busca a luz, a cor clara para seus jogos de transparências e veladuras e que, ao mesmo tempo, se gera de uma fusão com outras cores. Movimentos de clarear e mesclar, muito mais que um escurecer e purificar.

Assim podemos pensar o teatro de sua vida e obra no São Pedro, o quanto a potência de vida que ele carrega em seu corpo é velada para certos olhos pautados num discurso da razão, o quanto seu corpo frágil e silencioso mesclou-se à paisagem que o circunda, à clausura que lhe foi imposta.

Luiz é capaz de criar uma música inaudita para nossos olhos, música colorida pela vertigem de tons claros e mesclados.



Figura 78: Luiz Guides. Guache s/ papel, 47x66cm, 20/03/1997. Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 79: Luiz Guides. Guache s/ papel, 45x60cm, s/d.  
Acervo: Oficina de Criatividade

Figura 80: Luiz Guides. Guache s/ papel, 52x63cm,  
09/05/00. Acervo: Oficina de Criatividade



## DECOMPOR

A partir do ano de 2003 as pinturas começam a entrar numa fase de decomposição. Algo no seu modo de pintar, nas forças que lhe atravessam, se modula novamente.

O gesto que buscava incansavelmente o preenchimento total da folha, torna-se cada vez mais decomposto, o vazio se instala pouco a pouco em seus traços.

O intervalo que habitava suas pinturas, antes invisível começa a ganhar materialidade e visibilidade. O diagrama de suas pinturas começa vagarosamente a se desvanecer. Como se o corpo anunciasse uma partida marcada, um abandono da superfície pictórica, da superfície hospitalar.

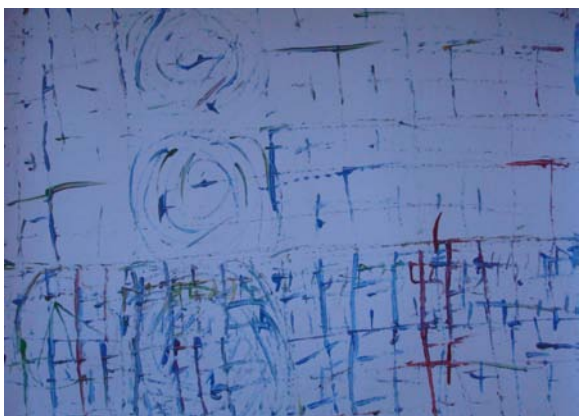


Figura 81: Luiz Guides.  
Guache s/  
papel,  
66x48cm,  
11/06/2003  
Acervo:  
Oficina de  
Criatividade

## ENCONTRAR

Ao longo de sua trajetória, Luiz encontrou-se com outros corpos no campo hospitalar, encontrou-se com outras matérias de expressão, o sapato, a enxada, a tinta.

Num embaralhamento de seu futuro, no deslocamento de seu passado, talvez naquele dia 21 de agosto de 1950, Luiz tivesse saído do São Pedro, talvez outra vida tivesse se tornado possível, uma vida lá fora como um sapateiro, ou um agricultor, ou um pintor.

12 de janeiro de 1990. O som do martelo ecoa na pequena sala, as mãos calejadas insistem em lutar contra a matéria, dando-lhe uma nova forma. A força se faz necessária, os olhos atentos acompanham a suave deformação. Ofício múltiplo, cujo acontecimento mistura fronteiras de si e do mundo. Na ação, o homem se cria, fixa pregos e sonhos, costura sentidos com a linha crua, arremata os furos que a vida abriu na pequena matéria. Silencioso seu coração bate, o ar transpassa seus pulmões, sua arte se cumpre com a dura dignidade da matéria.

Todo velho sapato que lhe chega às mãos, judiado pelo tempo, demolido pelas pedras do caminho, ele segura atenciosamente, observa silenciosamente e entrega seu corpo numa contemplação, espécie de mistura que ecoa entre sujeito e objeto. Seria o antigo sapato, com sua cor desbotada e seus cadarços frouxos, a matéria da criação





Figura 82: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x47cm, 14/06/2004 Acervo: Oficina de Criatividade

possível, substância nua a espera de seus devires.

O suor de seu rosto, de um longo dia de trabalho, afoga todos os devaneios que passam em seu corpo. O tique-taque do relógio marca o tempo de sua rotina, a matéria deformada abre passagem para uma nova composição, superfície talhada à força e suspiros. Sempre que acabava de consertar um sapato, Luiz olhava para seu avesso, com um fino pincel marcava sua sola, espécie de cicatriz de si, dobra da alma na precária matéria. Marca essa que revelava um outro gesto possível, assinava a si, assinava o tempo de seu coração.

Quantas vidas além de Luiz, também clamam por outros futuros, outros possíveis longe de um manicômio. Com sua desrazão certamente a lhe acompanhar, com seus rostos marcados pela vida, com seu andar vacilante, com seus sorrisos sinceros, com sua diferença, com sua vontade de vida e criação. Se algum dia não existir mais barreiras que separam o normal e anormal, veremos que seremos apenas *nós*.



Figura 83: Luiz Guides. Guache s/ papel, 66x47cm,  
11/09/2007 Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 84: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm,  
09/01/2008 Acervo: Oficina de Criatividade

## RAREFAZER

Que vazio é esse que teima em se instalar? Que vazio é esse que esburaca a folha, racha o tempo, desloca as tintas?

Talvez seja um vazio com outro ar, um ar mais leve, mais rarefeito, mais diluído. Talvez o gesto sensório-motor também esteja se diluindo, pouco a pouco, pincelada atrás de pincelada.

Pensaríamos, então, que se trata de seu traço fraquejando, minguando, mas estaríamos enganados. O corpo com o tempo a lhe decompor, a lhe marcar, a lhe esvaziar, a lhe cegar, ainda assim insiste, frágil e silencioso, percorre com muita dificuldade o caminho até a Oficina, mas insiste em chegar lá, em poder pintar novamente.



Figura 85: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 31/03/2008 Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 86: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 03/04/2008 Acervo: Oficina de Criatividade



Outros atravessamentos se fazem entre nosso olhar, e o gesto de Luiz. Na medida em que o tempo passa, as séries de pinturas decompostas abrem-se para o vazio, o traçado começa a se ampliar, como numa espécie de zoom, os círculos se tornam cada vez maiores, os números se agigantam, as linhas se transformam em grandes quadrados. Sua pintura modula numa direção de ampliação, nosso gesto buscava desde outrora também a ampliação do micro, planos que se atravessam, que se compõem em nossa escrita cartográfica.



Figura 87: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 10/04/2008 Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 88: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 21/05/2008 Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 89: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 23/05/2008 Acervo: Oficina de Criatividade



Em uma de nossas experimentações sobre a imagem, manipulando-a, recolorindo-a, acidentalmente fizemos a operação de seu *negativo*, e nesse gesto impensado, eis a surpresa que a imagem negativa, transforma o vazio que incha, o traço que mingua da imagem positiva, numa imagem de muita potência. Em seu negativo, se visibiliza a força que o traço ainda carrega consigo, o negativo faz descobrir a potência em o que o dado não se fazia mais ver.



Figura 90: Luiz Guides. Guache s/ papel, 43x63cm, 16/07/2008 Acervo: Oficina de Criatividade



Figura 91: mudança para negativo da figura 90

A catarata avança em seus olhos a partir de 2008, ano que sua pintura rarefaz. Mas esse corpo que insiste, que ainda pinta, torna visível, agora que se encontra numa condição física cujo o olho falha, que quem sempre esteve presente ali em suas pinturas, na insistência dos traços, era a mão. Uma pintura manual, cuja presença e força faz visível a insistência de uma vida.



Figura 92: Luiz Guides. Guache s/ papel, 65x48cm, 18/12/2008 Acervo: Oficina de Criatividade

## 5. ALGUMAS PALAVRAS

O olhar que busca no céu o nascimento de estrelas, vasculha nebulosas e galáxias distantes. As cores, quando combinadas através da modulação de luz e radiação (raio-x, luz visível e infravermelho), visibilizam imagens astrofísicas das galáxias ricas em detalhes<sup>51</sup>.

Assim, a modulação do olhar, permite lançarmo-nos ao não dado, ao invisível. Nessa operação do olhar, no movimento de tornar visível, no gesto de inventar mundos possíveis a futuros já dados, certamente encontra-se a psicologia. Uma psicologia que seja capaz de abrir o corpo ao sutil, àquilo que gagueja, à dessemelhança, ao dionisiaco, à diferença.

Assim, nessa aventura do olhar, cartografamos as vibrações que nosso corpo ressoou no encontro com rumores, com os silêncios, com os estalidos, com as imagens de um Hospital Psiquiátrico. Encontros com vidas marginais à uma razão estabelecida, que deslocam nosso olhar, visibilizando nossa própria insuficiência, dando a ver a margem que nosso pensamento também habita.

Buscamos, então, com toda precariedade que nos habita, inventar linguagens para isso que se passa no invisível, operar a instauração de um outro olhar possível no campo de discussão entre arte e loucura. Um olhar que possa ser pautado no respeito às vidas que vivem na clausura, no acolhimento à sua potência de vida, à sua capacidade de criação.

Um posicionamento ético-político que reverbere com as intensidades que o atravessam, compondo um outro ritmo nas ações, na clínica, na escuta. Uma composição com o mundo-imagem que nos afeta, em direção ao devir.

Nosso percurso cartográfico insistiu na possibilidade da visibilidade, de forma que nossos gestos sobre essas vidas da clausura implicaram na instauração de um outro olhar, um olhar pautado na idéia de *imagem-tempo* suficientemente sensível para

---

<sup>51</sup> Em anexo encontra-se uma imagem astrofísica com combinação de cores.

olhar os agenciamentos entre vida e obra. Assim, não buscamos sufocar esses corpos na loucura, ou engessá-los num diagnóstico qualquer. Buscamos liberá-los desse excesso de discurso racional, liberá-los para outros possíveis.

Luiz com seu corpo frágil, com a potência de vida que sua pintura instaura no ambiente inóspito de um Hospital Psiquiátrico, nos fala de um ultrapassamento, resistência a essas forças disciplinadoras que se impõem ao dentro tentando organizá-lo. Luiz rompe com elas quando instaura a possibilidade de expressão em meio às tintas. Quando o sofrimento em meio à clausura deixa de ser doença e se torna um meio para a saúde.

Um corpo que possa viver o inviável, suportar o insuportável, o corpo sem órgãos capaz de passar por estados de dobramentos, torções. Na entrega do corpo às suas feridas, na exposição ao sofrimento que delas provém, o corpo aumenta sua potência de agir. Sua pintura passa pela catástrofe, ultrapassa a ferida e dá possibilidade do caos germinar.

Trata-se, então, de estar à altura daquilo que nos acontece. No acontecimento operado entre o corpo de Luiz e o Hospital, seu percurso possibilita agenciar-se à Oficina, às tintas. Ao seu modo, silencioso e calmo um *diagrama* nasce, por entre o corpo, a folha, as tintas, as forças, a passagem, o impessoal, o devir. Um território existencial é traçado em meio às relações entre o singular e o impessoal. De forma paradoxal, Luiz cria sua própria arte que é capaz de se sustentar, com seus blocos de sensações que duram em nosso olhar e clamam por um povo que ainda está por vir.

Uma vida em fragmentos, enclausurada há 60 anos, que expressa numa composição cromática toda potência que a habita, que passa e faz passar, uma vida-obra em imagem-tempo, que nos fala de resistência e criação. Uma vida cujas variações expressivas cintilam os acontecimentos que a atravessam, uma vida que não remete a uma história pessoal, mas à abertura para a invenção de novos devires.

Sua pintura, sua arte, sua capacidade de criação afrontam o Hospital, visibilizando que não há mais espaço para o despotismo de um tempo homogêneo, mas que é necessário o surgimento de outras temporalizações e universos existenciais diferenciados.

Buscamos compor um outro ritmo para essa vida, que não se trata de uma narração da história, mas sim uma abertura a uma outra cadência do tempo, imagem-tempo que não almeja descobrir o que se é, mas ir em direção aquilo em que estamos em vias de diferir, descobrir o que se pode ser, depreender-se de si.

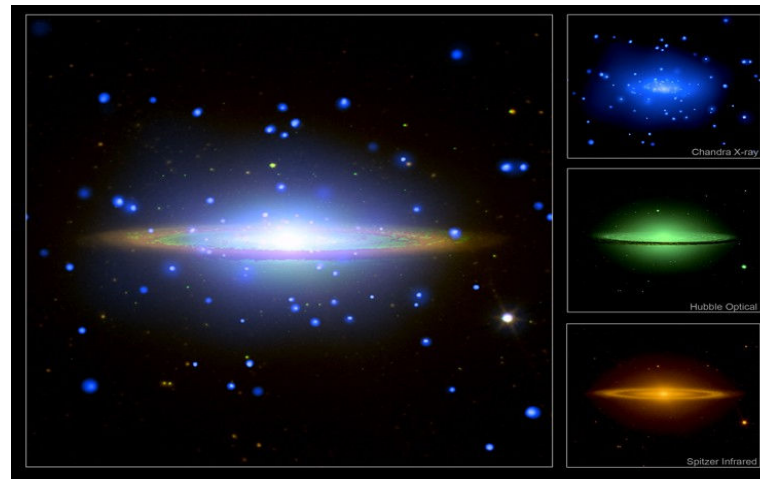
Assim, o invisível ao qual nos referimos aponta para o devir, para o contra-tempo, para o desvio na história. A poética tecnológica que usamos para compor o nosso olhar sobre invisível, por sua vez, tem a potência para colocar em jogo o tempo e sua ordenação. A realidade virtual criada pela imagem numérica, não aponta para um “já foi”, mas a um pode ser, a um tempo em potência, a um possível, um possível em estado de suspensão, numa reversibilidade temporal sempre aberta. O invisível abre passagem para o intempestivo, rompendo assim com a idéia de um tempo homogêneo.

Vida e obra em imagem-tempo conduzem-nos a desestabilização do tempo, da linearidade. Tempo do acontecimento. Lança-nos ao corte temporal em que sangramos quando diferimos de nós mesmos, quando nos impulsionamos em direção à nossa diferenciação. Assim nos locomovemos em meio às ruínas do Hospital Psiquiátrico São Pedro, caçando pequenos acontecimentos, pequenos fragmentos, devires minoritários, gestos minúsculos, cristais de tempo, para desdobrar algo do que nos é possível, visibilizando o tempo como cisão, entre virtual e atual, espécie de vibração, vertigem que nos toma e nos arrasta para longe de nós mesmos.

## ANEXOS

### ANEXO I: COMO SE COMBINAM CORES EM IMAGENS ASTROFÍSICAS

Muitos dos objetos astronômicos nesta exposição são nebulosas difusas, que estão associadas ao nascimento de estrelas. Abordaremos também alguns casos de nebulosas planetárias e galáxias como a do Sombrero (M 104) utilizada abaixo para ilustrar a composição de cores em imagens astronômicas. Sombrero é o nome clássico desta galáxia. Siglas como M ou NGC fazem referência a catálogos astronômicos (Messier – M – por volta de 1780 e Herschel e Dreher – NGC – por volta de 1890).



A obtenção de tais imagens se dá por meio de detectores sensíveis à radiação que pode ser visível para nós, ou não. No exemplo acima temos uma composição de imagens em Raios – X, luz visível e infravermelho. Da combinação se obtém a detalhada e rica imagem que permite a análise astrofísica do objeto.

Fonte: <http://www.if.ufrgs.br/observatorio/astroarte/index2.html>

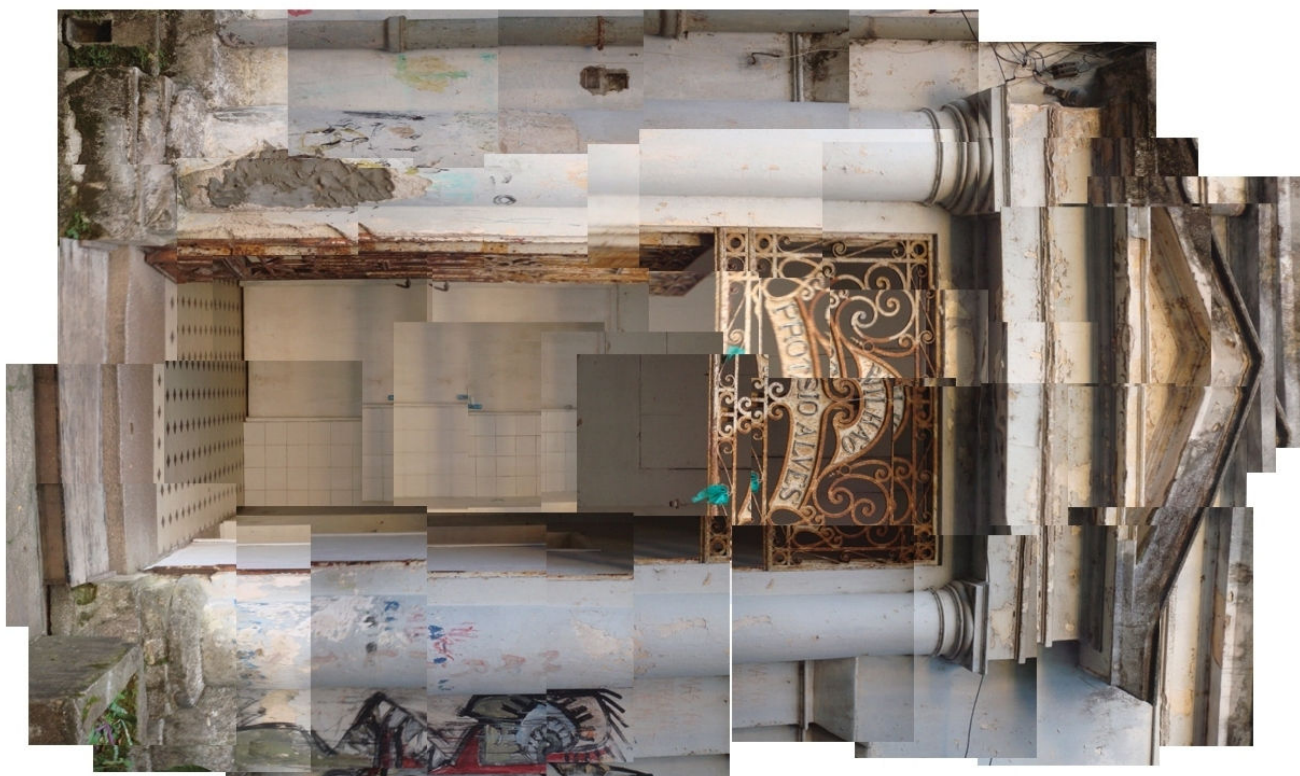
## **ANEXO II:**

A *imagem da capa* foi construída a partir de 36 fotos, ao invés de fotografar de uma única vez a entrada da Oficina de Criatividade, meu gesto capturava pedaço a pedaço a paisagem minúscula a minha frente. Como um deslocamento do olhar, a imagem fragmentada visibilizava outros detalhes nunca antes percebidos. Construía-se assim um outro movimento meu sobre o dado, tal qual um mosaico, essa imagem encarnava por um instante o próprio olhar-movimento vivido na pesquisa. Pedaço a pedaço as pequenas fotos foram se sobrepondo e onde insistia o desejo de encaixe, a paisagem se configurava justamente num deslizamento assimétrico, reflexo do São Pedro, um lugar atravessado por múltiplos tempos.



Imagem da Capa

# IMAGEM-TEMPO

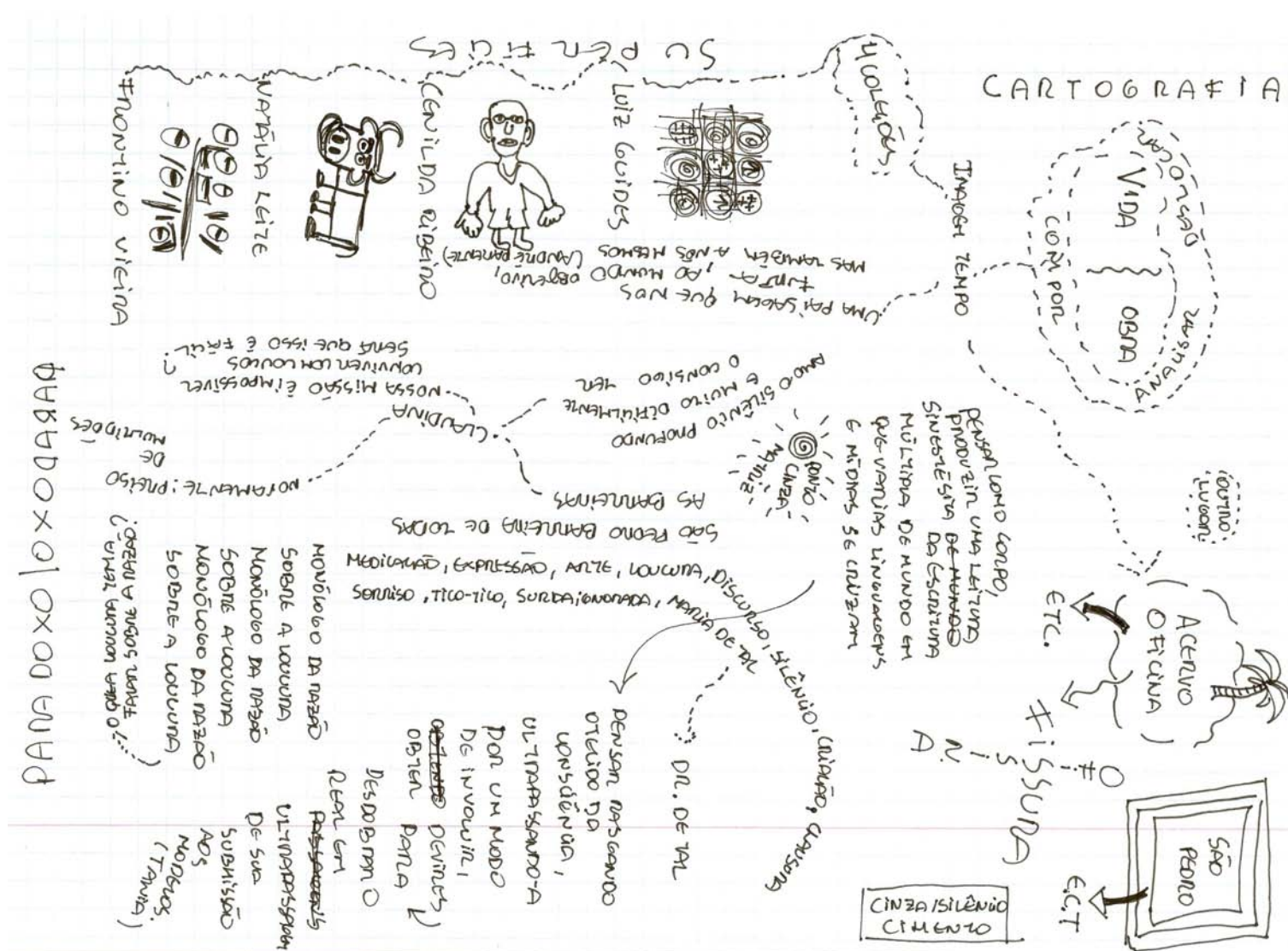


VIDA E OBRA

EM



# ANEXO III: Imagem da cartografia



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAREZ, Johnny.; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÒSSIA, Liliana (orgs.). Porto Alegre: Sulina, 2009. p.131-149.
- AQUINO, Ricardo. *Museu Bispo do Rosário*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2005. 180p.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória - ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 291p.
- \_\_\_\_\_. *Evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 398p.
- BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaina.(orgs) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Getúlio Vargas, 1998. 304p. p.183-191.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*, FIGUEIREDO, Luciano (org.) Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1996.
- COELHO, Teixeira. A arte não revela a verdade da loucura, a loucura não detém a verdade da arte. In: ANTUNES, Eleonora Haddad; BARBOSA, Lúcia Helena Siqueira; PEREIRA, Lygia Maria de França (orgs). *Psiquiatria, Loucura e Arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2002. 168p. p.147-163.
- CORTÊS, Sérgio Tadeu Vargas. *Certidão de nascimento: instrumento indispensável para o resgate à identidade e à cidadania dos usuários do Hospital Psiquiátrico São Pedro*. texto não publicado, 2002.
- DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... *Educação & Realidade* v.27, n.2, p.10-18, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Foucault*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005. 144p.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 437p.
- \_\_\_\_\_. *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006b. 383p.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 183p.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007b. 342p.

\_\_\_\_\_. *El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007c. 291p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4 São Paulo: ed.34, 1997. 170p.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: ed. 34, 2004. 279p.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: *Caderno de textos da Quinta Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre, 2005. 205p. p.27-28.

EIRADO, André do. O hábito do ponto de vista ontológico e a produção de subjetividade. *Revista do Departamento de Psicologia. UFF*, V.10, n.1, p.4-8, 1998.

FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos editora, 1998. 143p.

FONSECA, Tania Mara Galli; MOEHLECKE, Vilene. O teatro da individuação: forças e simulacros. In: FONSECA, Tania Mara Galli; PELBART, Peter; ENGELMAN, Selda (orgs.) *A vida em cena*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. 191p. p.111-129.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 551p.

FRAYZE-PEREIRA, João. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 2006. 111p.

\_\_\_\_\_. O desvio do olhar: dos asilos aos museus de arte. *Psicologia USP*, São Paulo, vol.10 n.2 , 1999

Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65641999000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000200004&lng=en&nrm=iso)> Acesso em 25/11/2009

- FUCHS, Thomas. Artes da loucura. *Revista Mente & Cérebro*. Duetto Editorial, outubro, 2007. p.34-39.
- GIL, José. As pequenas percepções. In: LINS, Daniel (org.) *Razão nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. 135p. p.19-32.
- GOUVÊA, Álvaro Pinheiro. A evolução da terapia ocupacional. In: *Revista Ciência e Vida – Psique*. Edição especial. São Paulo: Editora Escala. Ano 3, N.7, 2008. p.24-29.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- JAEGER, Regina. *Excluir é sinônimo de expulsar?: Por uma expressão menor dos estranhos poemas*. 2008. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 284p.
- MELGAR, Maria Cristina; GOMARA, Eugenio López de. Arte brut – Arte psicótico. In: MELGAR, Maria Cristina; GOMARA, Eugenio López de; EGUIA, Roberto Doria Medina. *Arte y locura*. Buenos Aires: Lúmen, 2000. 174p.
- MELLO, Luiz Carlos. *Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatria rebelde*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2009. 199p.
- MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.
- MOTTA, Arnaldo Alves. Humana, demasiadamente humana. In: *Revista Ciência e Vida – Psique*. Edição especial. São Paulo: Editora Escala. Ano 3, N.7, 2008. p.14-23.
- NEUBARTH, Barbara. Relógios sem ponteiros: desvelando uma história de vida. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia G. (orgs.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: ed. UFRGS, 2003. p.375-395.
- 
- \_\_\_\_\_. *No fim da linha do bonde, um tapete voa-dor – A Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (1990-2008): inventário de uma práxis*. 2009. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

- PEDROSA, Mario. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. ARANTES, Otilia (org.) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. 366p.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 192p.
- REY, Sandra. A instauração da imagem como dispositivo de ver através. In: *Porto Arte*. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, v.13, n.21, maio, 2004. p.33-51.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2006. 248p.
- ROLNIK\_\_\_\_\_. *Uma insólita viagem à subjetividade fronteiras com a ética e a cultura*. Disponível em <<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos/sujeticabourdieu.doc>> Acesso em: 25/07/2009.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. 127p.
- SCHÉRER, René. Sem rosto: limites das prerrogativas do eu (moi) na criação – a idéia de mínimo em Deleuze. In: AUTERIVES, Maciel Júnior e outros (orgs.) *Polifonias: clínica, política e criação*. Rio: Contracapa, 2005. p.131-139.
- SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- SILVA, Tomaz Tadeu. Identidade e diferença: impertinências. In: *Educação & Sociedade*, ano XXIII, n.79, agosto/2002.
- SILVEIRA, Nise. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992. 165p.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. 124p.
- WEINREB, Mara Evanisa. 2003. *Imagem e desrazão: estudos sobre a produção plástica de Manoel Luis da Rosa (1961- 2002)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Trajetórias da desrazão – vidas silenciosas e marginais*. 2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.