

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA

ORIENTADORA: SIMONE MOSCHEN

Diante de Um Arquivo Impossível
do desaparecimento ao sintoma

Ricardo Giacconi

Porto Alegre
2022

DIANTE DE UM ARQUIVO IMPOSSÍVEL

Do desaparecimento ao sintoma

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtenção do título de Mestre em Psicanálise.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

CIP - Catalogação na Publicação

Giacomoni, Ricardo
Diante de Um Arquivo Impossível: do desaparecimento
ao sintoma. / Ricardo Giacomoni. -- 2022.
100 f.
Orientadora: Simone Moschen.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Programa
de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura,
Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Arquivo. 2. Memória. 3. Psicanálise. 4. Sintoma.
5. Testemunho. I. Moschen, Simone, orient. II.
Título.

Agradecimentos

Pergunto-me porque deixamos para elaborar os agradecimentos de um trabalho apenas quando o terminamos? A interrogação me faz ocorrer que a expressão "por último, mas não menos importante" possa ter nascido de uma situação parecida. Despedida e reconhecimento confundem-se. Surge o impasse entre a evitação do adeus com a vontade de nomear aqueles que estiveram conosco; o tempo passa e faz chegar sua hora.

É diante deste compasso que gostaria de agradecer à Simone pela confiança e o aprendizado proporcionado através de uma orientação afetiva e de impulso das potências. Ao grupo de pesquisa, que nas aberturas preliminares do texto compôs muito do que está aqui. Larissa, pelas lembranças do Acervo e da Oficina. Pedro, pelas pistas em como suportar o desastre. Fernando, e a melodia da poesia. Lorenzo, e as correspondências do lado de lá do oceano.

Também gostaria de estender os agradecimentos à Gabriela pela sua disponibilidade de apoio, amor e carinho, e de suportar comigo as quedas que uma escrita provoca. À Roberta e ao Giácomo, pela fraternidade que encurta nossas distâncias. Ao Cesar, meu pai, pelo incentivo em nossos telefonemas matinais. À Adriana, minha mãe, pela alegria em sua locomotiva. À Anabel, pela inspiração de nossas conversas. Ao Paulo, Neiva, Carol e Marcelo pela receptividade afetuosa. Ao Darnos, Inês e Denise pela torcida e aposta. Ao Alécio e à Antonieta, meus avós de uma querida distância passada e impossível. No sobretudo, deste ainda mais, àqueles que participam deste espaço literário em sua presença e visita pelos cômodos destas páginas escritas,

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura e à Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela oportunidade.

Dedico este trabalho:

à Alécio Gedoz (*in memoriam*)

e à Tania Galli Fonseca(*in memoriam*)

*Pensamos que o ato de escrever por, com e pelas
imagens por vir poderia indicar a condição de um
estado do escritor assemelhado ao momento de um
despertar do sonho.*

(Tania Mara Galli Fonseca)

Lista de Figuras

Figura 1	p.55
Figura 3	p.59
Figura 4	p.61
Figura 5	p.70
Figura 6	p.73
Figura 7	p.76
Figura 8	p.79
Figura 9	p.84
Figura 10	p.85
Figura 11	p.85
Figura 12	p.87

SUMÁRIO

1. Uma pergunta a percorrer e o problema dos tempos no testemunho	8
1.1 Estende-se ao longo: <i>O Invisível</i>	11
2. A Introdução do Impasse: o impossível da loucura e suas imagens	13
3. Hospital, Oficina, Acervo, um caminho como intervalo	19
3.1 Dos Portões do Hospital: o início do que para muitos foi um fim.....	19
3.2 Oficina de Criatividade: contraste da vitalidade com o avesso de seu passado.....	23
3.3 Acervo: guardar e o olhar; escutar e o falar.....	28
4. Escutar/falar as imagens?	33
4.1 <i>Arquivo e Testemunho</i>	
<i>Escutar/Falar</i> as imagens.....	34
4.2 <i>O Arquivo</i>	
<i>Escutar</i>	35
4.3 <i>O Testemunho</i>	
<i>Falar</i>	42
4.4 <i>Escutar/falar</i> diante do traumático.....	45
4.5 As vizinhanças de Benjamin e Freud e	
o inominável bairro do trauma.....	47
4.6 Passagem Indivíduo-Sujeito como transmissão social.....	48
5. Desaparecimento como Sintoma de Sobrevivência e a Insistência do Traumático	50
5.1 Paradas, em movimento.....	50
5.2 Desaparecimento no Acervo.....	52
5.2.1 Cotidiano.....	54
5.2.2 Desastre.....	59
5.2.3 Imagens.....	61
5.3 Do Desaparecimento ao Sintoma.....	64
5.3.1 Sintoma-esquecimento.....	69
5.3.2 Sintoma-(re)aparecimento.....	75
5.3.3 Imagem-sintoma (<i>in</i>)verso.....	82
5.3.4 Sinto-mais, um adendo de nós.....	90
6. Gesto Curador e o Pulsional do Sintoma: movimentos pela sobrevivência	91
7. Referências	97

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar o Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro como campo de pesquisa em que a dissertação se dará, sendo este orientado pelo impossível próprio à tarefa do testemunho. Participa desta impossibilidade a fadiga que parece tomar conta daqueles que chegam até o Acervo, pois o seu efeito de soterramento na imensidão de mais de 300.000 obras parece anestesiar os sentidos diante de suas imagens e objetos resguardados. Talvez, este escrito colocou em causa uma proposta de trabalho endereçada à consonância em tentar produzir um intervalo nestas dunas da imensidão, para que através delas algumas perguntas pudessem ser formuladas. Ao longo da escrita e da pesquisa, e diante de tais interrogações, as conceituações de sintoma - em sua leitura pela psicanálise - puderam entrelaçar-se ao desaparecimento como termo que conjuga o fazer arquivístico do acervo, cuja aparição faz-nos lembrar a importância da tarefa testemunhal deste arquivo para a constituição de uma memória social da loucura.

Palavras-chave: arquivo, testemunho, sintoma, desaparecimento, psicanálise

**Before an impossible archive:
From disappearance to symptom**

Abstract: This paper aims at introducing the Creativity Workshop Collection at São Pedro Psychiatric Hospital – HPSP, in Porto Alegre, Brazil, as the dissertation’s field of research, being oriented by the impossible, intrinsic to the testimony’s role. Fatigue participates in the impossibility, which seems to affect those who come to the collection, once the effect of burial in the immensity of more than three hundred thousand works of art seems to anesthetize the senses before their images and protected objects. Perhaps, this paper displayed a purpose of work addressed to the consonance in attempting to produce an interval on these dunes of immensity so that some questions might be formulated through them. Throughout writing and research, and before such interrogations, the conceptualizations of symptom - in its interpretation by the psychoanalysis - could interlace to disappearance as a term that conjugates the archival practice of the collection, whose manifestation reminds us of the importance of the testimonial role of this archive for the constitution of a history of madness memory.

Keywords: archive, testimony, symptom, disappearance, psychoanalysis

1. Uma pergunta a percorrer e o problema dos tempos no testemunho

Este trabalho tem como objetivo apresentar o campo de pesquisa em que a dissertação se dará sendo orientado pelo impossível próprio à tarefa do testemunho. Entretanto, que campo é este que se anuncia mas não se nomeia? A impressão é que só depois de algumas linhas e aquecendo os dedos que movem as palavras soltas pelos espaços vazios que podemos fazer deste campo já sabido sua anunciação. A instauração de sua existência, mesmo que meramente simbólica, tende à obliteração. O traumático se impõe no paradoxal conflito entre a evitação e a constante presença.

Após um parágrafo, parece que já estamos mais aptos em dizer: este trabalho tem como objetivo apresentar o Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro atravessado pelo impossível próprio à tarefa do testemunho. Participa desta impossibilidade a fadiga que parece tomar conta daqueles que chegam até o Acervo, pois o seu efeito de soterramento na imensidão de mais de 300.000 obras parece ensurdecer, cegar e anestesiar os sentidos diante de suas imagens e objetos resguardados. Talvez, este escrito coloca em causa uma proposta de trabalho endereçada à consonância em tentar produzir um espaço e um intervalo nestas dunas da imensidão, para que através delas uma pergunta possa ser formulada.

Para tanto, algumas questões surgem de início. Qual tempo verbal cumpriria melhor a tarefa desta aposta? Afinal, em que pessoa se escreve quando o dever de testemunho encontra a figura do autor que se propõe em dizer algo enquanto transmissão de uma experiência própria e alheia? Este capítulo atrasado antecipa-se na impossibilidade de adaptação de algumas sentenças das frases que seguem este texto. No imbricamento entre testemunho e escrita, muitas vezes há um eu que consegue falar aos outros; às vezes, há um eu que se precipita em dizer pelo outro por já ser impossível estar com ele, e cujo desencontro compele o dever de algo inscrever por uma espécie de procuração ética. Diante destas posições e tempos conjugados pelo embaralho, nos encontramos no incessante ritmo fortuito e passageiro de pensamentos em suspenso. Ao tentar estender tal baralho de palavras à mesa, encontramos nesta redação uma escrita movida pelas interrogações próximas a uma voz que aposta na tentativa de um passar o anel já perdido. É diante deste furo avesso da vitória e da conquista que o conjunto de letras encarrilhadas, sobreviventes e transeuntes dos bairros compartilhados em palavras, que acabamos dizendo mais do que aquilo que supomos querer dizer. Nesta volta que confunde o endereço e nos faz errar os números da residência, esperamos fazer chegar alguma mensagem desacertada. Talvez uma carta que venha

apresentar onde ainda pulsa uma das exclusões da cidade e da razão. Talvez uma carta que nos permita escutar por onde andam as conjugações da história da loucura. Diante da adaptação dos verbos por entre seus tempos, talvez, neste momento, seja impossível coincidi-los.

Nesta (in)coincidência¹ resguarda-se um dever: tornar comum a conjugação entre pessoa e tempo no arco a ser transitado do singular ao coletivo motivado pelo dever de testemunho. Modular o eu em sujeito, fazendo da instância que o enuncia, a formação de compromisso com um nó(s) que clama ser aclamado.

[...] como sustentar o desafio de falarmos impessoalmente, em quarta pessoa - se nos for possível -, acionando um movimento a contrapelo de nós próprios, que impulsiona ao desapego de um modo de existir no qual nos reconhecemos por tanto tempo, como um Eu? ²

Renúncia e dever. É nesta báscula que surge a interpelação de uma posição querida e insabida. Assim, enunciamos no risco, em qual pessoa esta trama de palavras está às voltas, e que diante do apesar de tudo pretende percorrer as noções de arquivo, testemunho, memória, trauma e sintoma, e algumas a mais que delas se avizinham. Para tanto, parece importante fornecer uma imagem de apresentação deste percurso, e assim vislumbrar uma paisagem, que mesmo distante, oriente minimamente nossa leitura.

No primeiro capítulo, posterior a esta introdução, será apresentada uma das questões que convocam e indagam esta pesquisa. A percepção de uma paralisia que toma conta daqueles que se ocupam de uma prática testemunhal dentro do Acervo da Oficina de Criatividade³ provoca inquietação na formulação de algumas hipóteses. Seja pela sua imensidão, seja pelo que contém de traumático, o Acervo, além de objetos, documentos, imagens, também armazena a vastidão e notas de uma violência preferivelmente inassimilável. O que o Acervo recolhe em seus metros quadrados participa de algo anterior a ele mesmo, mas que ao mesmo tempo causa a exigência de ter que responder por um passado alheio que lhe compete. Esta pertencida impropriedade confunde nossa localização e convida a cautela como elemento partícipe de aproximação. Portanto, antes de chegarmos ao Acervo precisamos atravessar uma história com seus locais indiciários de incêndios

¹ Toma-se este (in) em relação noção e prefixo relativo ao termo inconsciente como conceituado pelo projeto Museu de Memórias Inconscientes (APPOA) "O (In)Possível com "N" não é por acaso, já que a palavra "impossível" (com M) não diz tudo o que gostaríamos de transmitir. Então inventamos outra palavra, uma que não existe no dicionário, mas que introduz a ideia moebiana de possível e de impossível ao mesmo tempo. Quando tiramos o M e colocamos o N, introduzimos dentro desse binário possível-impossível o (in)consciente, o (in)dizível" (2018)

² FONSECA, 2018, p.261

³ Acervo da Oficina de Criatividade será frequentemente designado como Acervo ao longo do texto.

como o Hospital Psiquiátrico São Pedro⁴ e a Oficina de Criatividade⁵. A condensação destes espaços coadunados em suas práticas atuais e passadas resididas no Acervo o configuram como um terreno que se recusa a nos situar na indeterminação de sua situação.

A imensidão de um espaço e o traumático de uma história contada pelo sequestro de vidas parecem conferir um aspecto de anestesiamento para os sentidos e percepções. Neste sentido, os primeiros capítulos se apresentam no intuito de poder conferir pontos de parada e tomadas de fôlego, estendendo um convite à companhia do leitor para percorrer um trajeto desde a cidade em que o Hospital reside até o Acervo. Trajeto que visa produzir uma cadência que aposta na preservação e na criação da vitalidade necessária para exercer extensivamente algo que poderíamos enunciar como um dever de testemunho.

Ao abriremos estes espaços marcando suas distâncias, produzimos a possibilidade de respiro necessário para que os capítulos posteriores possam fazer desembocar a nascente de uma pergunta no leito de uma aposta em rio: como *escutar/falar* as imagens do Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro? Esta pergunta tem o endereço que a precede, e coloca em causa a investigação de pressupostos metodológicos que sustentem estas funções do escutar e do falar como impossível abordagem de uma tarefa testemunhal deste espaço.

Diante desta pergunta anterior, alguns achados foram oferecendo suas formações em nosso deserto de mar. Em uma espécie de miragem, enquanto alucinação de uma vontade, encontramos algumas pistas através da aparição da noção de desaparecimento no arquivo. Neste paradoxal *achado do desaparecimento*, o arquivo impossível deu a ver pelo seu sintoma indícios em como habitar e sustentar uma prática testemunhal que não se emudecesse pelo soterramento da imensidão. É diante desta tendência em ocupar uma posição de testemunho que este texto encontra no desenrolar sua proposta, tendo como pista de continuidade, a aposta na produção de um vocabulário que produza e habite alguns intervalos na imensidão condensada de violências e silenciamentos.

Retomando a questão dos tempos, este texto recolhe alguns achados e formulações de uma prática de pesquisa que o antecede há 8 anos, cuja insistência explica-se na aposta de sustentar um desejo ancorado na formação de compromisso de um sintoma que excede o eu em fazer sobreviver as memórias da loucura. Em termos, tornar incessante o presente da

⁴ Hospital Psiquiátrico São Pedro será designado por Hospital ao longo do texto.

⁵ Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro será frequentemente designada por Oficina ao longo do texto.

violência da clausura imposta em uma vida tomada como assujeitada por um saber que a menospreza e faz dela uma exceção. Este é um dever de, e do(a) sua dor do testemunho.

1.1 Estende-se ao longo: catalogar é tocar imagens

O Invisível

Já fazia quatro anos. As mãos haviam trocado de pele algumas vezes nesse intervalo. Os olhos continuavam com sua íris envolta no branco de um papel, cujo verso era seu próprio rascunho. E assim, como se sincronizadas estivessem em um compasso torto, a folha em branco e sua íris, desenhavam-se conjuntamente através dos movimentos. No traçar da retina pelo papel em tinta, guardava-se mais uma simultaneidade: sua coordenada errante era ora mecânica, ora contemplativa, ora os dois, uma só.

Já fazia quatro anos. A caneta vazia fazia virar a superfície do desenho para ali se inscrever uma numeração em letra. A insignificante insígnia de um caminho percorrido no traçado do pincel: Hospital, Acervo, NAT. E logo em seguida dessas siglas, como um relâmpago a procura de outro, vinha o número da página desse livro infinito e pré-datado, em suma, a correspondência numericamente arbitrária da coleção de uma vida por suas imagens.

Já fazia quatro anos. Sempre que fazia esse caminho até os papéis que o aguardavam, notava que seus pés tocavam o chão tão rápido quanto os pingos de uma tempestade. Gesto contrastante com o constante e mínimo crescer das gramas do pátio, e de outros passos que ali passavam.

Já fazia quatro anos. Assim, o lápis grafite da terra continuava a imprimir os caracteres de uma repetição, fazendo ele mesmo repetir os movimentos de um gesto distante demais, daqueles que outrora haviam pintado o outro lado do papel. Discrepância enorme, o traço do outro, no outro lado. De um outro na distância de um oceano, diante da fina espessura das miligramas de uma folha de papel. Uma fina borda que não conseguia alcançar o seu revés. Pois, era impossível alcançá-la, e

pode-se dizer que ainda o é, e será, para sempre. É uma certa errância, de uma condição incondicional.

Já fazia quatro anos. Diante das paisagens que se perfilavam na sequência das imagens, eram muitos os retratos. Figuras de casas, árvores e arvoredos, animais de uma diversidade do mundo em um pátio recortado pelo rio de uma avenida. Entretanto, entre o maquínico e maquinado processo intermitente, uma figura animal tipo papagaio, parecendo vir de algum continente distante, repousou na visão do olhar. Como de costume, as mãos trocavam de pele, e continuou sua catalogação até chegar ao fim daquela sequência. Recolheu as 50 páginas inscritas e as fechou em um envelope já empoeirado. Percorreu o caminho negativo que o levara até ali, 8495 dias em dois anos, NAT, Acervo, Hospital. Foi, então, que no interstício do Acervo ao Hospital, nesse entre às vezes tão distante, que o desenho aproximou. O papagaio de um continente distante pousou sobre os olhos na paisagem dividida entre o real e a sua imagem, e fez ver através do gesto marcado no papel, como o desenho em traço pode vislumbrar o invisível.

2. Introdução de um Impasse: o impossível da loucura e suas imagens

A aparição deste texto surge no ímpeto de algo que parece não poder iniciar sem ao menos evocar um termo, um momento, e seu movimento. Três pontos ao menos, que ao se desenrolarem em suas vizinhanças, esbarram entre o que são e o que eram; entre o que foram e continuam sendo; formando em seu espaço e intervalo, uma imagem afinal: (a) memória. Diante do artigo, indefinido ou não, o qual precede esta palavra forte, os tempos se confundem, e alguns termos com ela se tornam sinônimos, como é o caso da(s) lembrança(s).

Seria na distinção entre memória e lembrança que talvez, antes de tudo, seja necessário nos resguardarmos e demorar de início, assim como alguém que descreve o cenário de uma paisagem, antes de nela desenhar seus personagens.

Memória e lembrança, ou talvez, lembrança e memória, se tomarmos as palavras como lanternas que iluminam a metonímia de suas próximas. Algo como os postes nos lotes de uma rua, a qual apenas prossegue seu pavimento graças aos pulos diante dos focos de luz, fazendo da intermitência sua própria existência. Assim como a cegueira, que constrói sua amizade com a desapareição, mesmo diante de um impossível imposto frente ao visível. Afinal, a lembrança parece ser o lampejo que ilumina, como um vagalume, a memória localizada em sua eterna noite, daquilo que foi visto e já não se sabe e lá está, sempre aguardando a instauração de uma existência.

É a memória, como a inefável imagem de uma marca decalcada, que dependendo da força e do tempo inaugura a primeira letra da palavra.

É a lembrança, como a fisga do anzol de um traço, que no repuxo da linha rompe o espelho d'água ao caminhar até a superfície e toma fôlego. Desconhece o céu que irá sobre ela respirar.

É, como apenas sendo, que ocorre o encontro destas duas frases, que fazem em seu contato, o empréstimo de coragem aos seus verbos, constituindo-se como sujeitos no fugidio toque particular. Parece ser assim que Rilke conjuga aquilo que esbarra no ar:

Para passar de uma ilhota a outra há somente uma possibilidade: perigosos saltos, nos quais se arrisca mais do que os pés. Surge um eterno vai e vem de pulos com acasos e ridículos; pois pode acontecer que saltem um em direção ao outro, ao mesmo tempo, ‘de forma que só se encontrem no ar, e depois desta cansativa troca estão tão tão distantes — um do outro — quanto antes.⁶

Pulo e distância.

Sinônimo e aposta.

Lembrança e memória.

São estes saltos que as palavras dão,

Se o fazem

O são no seu ímpeto movimento de fazer contato

Bom, a lembrança que pulsou a fazer estas palavras seguirem seu desenho, presta-se a um dever de testemunhar. Refere-se àquela que foi o impulso de qualquer vontade de pesquisa pela qual essa dissertação futura se desenrola: Tania Mara Galli Fonseca. Em sua mulhernagem e movimento, a interrogação de como iniciar este texto fez aparecer na reminiscência afetiva as palavras que dela ainda ecoam, e cuja repetição e diferença pelas paredes da memória servem de bússola para a pesquis(a)ção. Assim, fazendo da lembrança um arco para a memória, invocaria o gostaria como aquilo que fosse ou tivesse sido, trazendo à superfície algo que a Tania salientava: os textos iniciam-se pelo seu título.

Não somente anúncio ou placa em uma estrada que irá se percorrer, o título é como o primeiro murmúrio de uma vida que nasce. Afinal, o quanto não gestamos aquilo que vamos dizer ser, estar e viver, em suma, escrever? Verbos tão sinônimos assim como o andar

⁶ RILKE, 2011, p. 125

confunde-se com o caminhar; escrever condensa no seu infinitivo, e guarda no infinito dos seus sentidos, um imenso vocabulário de verbos em uma vida imanente de conjugações diversas.

Desta maneira “A introdução de um Impasse: o impossível da loucura e suas imagens” surge como anúncio e interrogação, e neste caminho, pela curva sobre o pingo que forma o ponto que questiona, é que se convida Derrida⁷ para sinfonar as melodias das coisas que se seguem. Em seu *Mal de Arquivo*, este companheiro conceitual elucida a importância que um excerto produz em um texto, fala ou apresentação; principalmente o efeito de ato que se dá quando este fragmento faz a abertura de um início. Segundo ele, o excerto exerce sua importância por ser um anúncio, que não apenas serve de tapete de boas vindas, mas como fragmento que dá o tom da conversa. O excerto seria o operador que faz da palavra o instrumento que inaugura a sinfonia, e vem romper o silêncio que antes se resguardava.

O instrumento quando tocado anuncia algo, e faz na ruptura de seu barulho o parto de um tom, que mesmo redimido em sílabas, fornece o tablado para que alguma dança dê suas voltas por alguns passos no chão.

*(Lá), onde o (Sol) nasce ao leste contradizendo o (Ré) de sua órbita,
(Fá)z o dia nascer, iluminando sem (Dó) os montes que cercam Porto Alegre em (Si) mesma.
É neste cenário, que um hospital com seus (Mi)stérios, foi armado.*

Hospital Psiquiátrico São Pedro, este é o terreno que o impasse coloca seu primeiro passo, já tendo dado passos largos entre as linhas de ônibus, ruas e vias, até o istmo entre a calçada e a grade que acompanha o antigo prédio preso em sua paisagem secular. Esta fotografia, que por mais nítida que seja, é sempre difícil de ver quando se sabe que as grades verticais não são sinônimas de cuidado, mas de sequestro da diferença.

*Nome de santo
E eles são tantos,
Assim como São
Também foi Pedro.*

⁷ DERRIDA, 2001.

*Entretanto, este último, só não esperava que na vizinhança de seu batismo,
Os termos “Hospital” e “Psiquiátrico”
Também tivessem lhe pego*

Neste contato, primeiramente visual, que não deixa mesmo assim de aguçar o tato, a sensação é de percorrer com olhos uma linha do tempo amontoada, e que afunda no passado. O campo verde e homogêneo, rompido por algumas palmeiras que alçam seu voo de anos, também dão morada às gerações de pássaros que da cerca podem e puderam passar. Pode parecer irônico, uma vasta paisagem, as asas dos animais, e a grama como o capacho de uma casa, da qual muitos que a adentraram não puderam sair.

Porém, o impasse, como aquilo que impede de fazer o passo de ir e vir, não está sequestrado nesta fotografia apenas, também testemunha em seu contorno a atmosfera inoportuna da ocasião asilar. É diante destas imagens pictóricas ou digitadas que uma enchente preenche o olhar, e muitas vezes contém a qualidade de nos paralisar. Portanto, o que se faz necessário quando a imagem é densa demais, quando ela inunda os tempos confundindo onde está seu início, para traçar algum itinerário?

Bom, este seria talvez um dos primeiros pontos de parada que surgem nessa caminhada de acesso ao território do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Na tentativa de abrir algumas trilhas na densidade, talvez seja interessante ensaiarmos alguma localização a se chegar. Assim, avistamos ao longo, algo como uma ilha avulsa no mar deste terreno urbano. Ilha, que no meio de tantas definições também é o Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital. Porém, antes mesmo de lá atracar, há um recife que circunda esta areia de papéis e objetos testemunhais. Formação oceânica que guarda em seu desenho a função e condição de existência desta ínsula.

Ninguém, ou talvez muito poucos, iniciam alguma viagem sem um mapa, e aqui contabilizamos até a vontade mais inconsequente como digna de uma localização no papel. Portanto, mesmo estipulando-se alguns pontos iniciais desta paisagem, é importante ressaltar uma pista para desmontar essa imagem-muro⁸ — que coloca e reforça o que apresenta no campo da certeza e do já sabido inquestionável — que cerca o Hospital. Imagem esta que coloca no campo da certeza e do já estipulado Talvez — e com certeza esta hipótese não seja a única — ao tomarmos esta questão debruçados por um campo atravessado pela psicanálise teríamos os significantes como operadores possíveis em poder abordar, picotar, iniciar alguma abordagem por esta imagem. Diante da imagem, diferentemente de um texto, não sabemos

⁸ Rivera, (2013).

por onde iniciar sua leitura, e é por essa qualidade que a imaginação é convocada e ganha destaque pela confusão, mistério e esperança. Qualquer um, defrontado a inúmeros rabiscos sobre o papel sente-se incapaz de acertar onde está o primeiro movimento, o que em um texto tem sentido e direção, no campo da imagem a certeza esbarra na ilusão.

A proveniência desta pista aponta a procedimentos possíveis através da leitura do *Seminário 4* de Lacan⁹. Na discussão proposta pelo psicanalista francês, é explorada a questão da relação de objeto, e para tanto, aborda de maneira bem detalhada a manifestação do sintoma fóbico descrito por Freud em *Análise de uma fobia em uma criança de cinco anos*¹⁰, no caso conhecido como *O Pequeno Hans*. No que concerne à pista que diante do impasse nos interessa, é a forma que Lacan formula a estrutura pela qual o pequeno Hans faz a passagem do registro imaginário ao simbólico, podendo neste deslocamento, que retroage em muitas fantasias do menino, dar um caminho e uma ordenação para suas manifestações concernentes ao referido complexo de Édipo.

Em suma, este progresso do **imaginário ao simbólico** constitui uma organização do imaginário em mito, ou, pelo menos, está a caminho de uma construção mítica verdadeira, isto é, **coletiva**, e nos lembra disso por todos os lados, a ponto mesmo de evocar para nós os sistemas de parentesco.¹¹

Portanto, tomar as leituras e procedimentos que Lacan estabelece em relação a esta passagem nos auxilia a dar contorno e formular hipóteses a frase do impasse introduzido neste texto. Pois, na quase impossibilidade de abordar as obras-expressivas¹² e objetos guardados em uma instituição marcada como produtora de traumas e alienações, na qual sua realidade e arquitetura guardam a qualidade de repulsa a quem de um convite do olhar, é a dimensão coletiva que nos impulsiona à passagem. Assim, nos parece que para prosseguir com esta introdução, fazendo juízo ao batismo desta seção, torna-se necessário narrar por onde inicia-se este caminho. Conduzir passo a passo, na alternância entre a escrita de quem traça em um terreno árido na companhia do frescor da imaginação, oferecida aos olhos que leem pela dança de erguer e curvar a cabeça para escrever.

⁹ 1994

¹⁰ FREUD, 1976.

¹¹ LACAN 1994. p.273.

¹² Obra-expressiva e imagem aparecem como sinônimos ao longo do texto. A definição de obra-expressiva está em relação a consideração de Didi-Huberman acerca do termo imagem-expressiva na qual “a expressão [...] não é o reflexo de uma intenção, mas é, antes, o retorno do recalcado na imagem”(p.249). Ou seja, as imagens não são expressadas pelo aspecto intencional, elas aparecem como substitutas de algo que foi recalcado, e por esta qualidade são denominadas também de imagens-sintoma. É por esta definição que vamos nos referir às produções artísticas dos frequentadores da Oficina enquanto obras-expressivas.

Afinal, o que se condensa diante deste tempo do gramado a ser narrado é como um novelo de lã, emaranhado de fios que em seus nós e voltas é feito o convite para a agulha se confundir com o que tem de caneta, e fazer da linha a letra de um desenho que guarde em sua imagem a impossibilidade como causa de uma aposta a percorrer. Porém, esta incursão guarda algumas dificuldades que estão no cerne do problema desta dissertação, pois aposta-se em fazer um trabalho de testemunho, mas a sensação que resta quando estamos diante das imagens do acervo é uma fadiga imobilizante. Neste sentido, poder eleger pontos de fôlego, paradas, é algo que se faz importante.

Assim, temos um traçado de coordenadas, que no campo do simbólico desenham significantes para abordamos o campo e objeto desta dissertação: Hospital Psiquiátrico São Pedro, Oficina de Criatividade e Acervo da Oficina de Criatividade. Estas são as siglas que se colocam como faróis desta incursão aos objetos e imagens, que o Hospital guarda e que este texto aguarda por se deparar com eles.

Porém, antes de partir para a primeira parada, talvez seja importante ressaltar que a eleição desta ordem de locais não apenas caminha com a sequência geográfica dos mesmos. Faz também de seus pulos a companhia de um percurso testemunhal que se refere à prática de catalogação das obras expressivas. Durante quatro anos, as mãos que dissertam este texto também manusearam uma prática catalográfica das obras-expressivas armazenadas no Acervo. Neste exercício, um procedimento era bastante recorrente, que consistia em enumerar as obras-expressivas em seu verso, a lápis. Seguindo as regras e manuais estabelecidos no Acervo, esta enumeração era feita da seguinte maneira: HPSP AOC NAT 1884. Hospital Psiquiátrico São Pedro, Acervo da Oficina de Criatividade, as iniciais do nome da artista - neste caso Natália Leite - e o número da obra em questão que estava sendo, naquele momento, catalogada. Portanto, parece que é também através desta sequência de localizações que o percurso de nossas paradas pode ser abordado.

Portanto, autorizamos tomar esta viagem no entusiasmo de seu retorno, como fazemos ao voltar para casa, na qual nossa mala é um arquivo prenhe de lembranças que se amontoam com as roupas impregnadas com o cheiro de um espaço e um tempo que se perdeu por assim passar. Compartilhou-se no início desta proposta de dissertação um texto-testemunho desta prática, que traz a pergunta de como operar diante do *invisível* de uma repetição, e de algum modo se deter em um ponto como fôlego para o que se segue: a avenida que emoldura o largo terreno que está em nossa frente, antes de nossos passos.

3. Hospital, Oficina, Acervo, um caminho como intervalo

No intuito de poder desenrolar o tempo condensado nestes espaços, Hospital, Oficina e Acervo, e produzir entre eles uma distância e intervalo para que em sua intermitência um respiro torne possível a tomada de fôlego como condição de continuidade, este capítulo se abre. Contudo, apresentar estas siglas através de seus dados, informações factuais e descrições historiográficas não contemplaria a dureza e a imensidão impregnada na atmosfera destas letras aglutinadas. Assim sendo, a narração deste caminho parece apenas se tornar possível ao assumirmos uma escrita que apresente estes espaços na aposta de transmiti-las pela sua experiência, fazendo do leitor uma companhia da escrita e da coragem pelo seu feitio. Esta apresentação presentifica-se como anúncio da posição de enunciação que assumimos diante do testemunho, exercida através da potência da figura do cronista, na qual Benjamin nos encoraja:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.¹³

3.1 Dos Portões do Hospital: o início do que para muitos foi um fim

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro.¹⁴

Tomando a condução desta viagem ao hospital, não podemos iniciá-la sem ao menos fazer o rumo até sua chegada. Percorrendo a avenida Bento Gonçalves, movimentada via de Porto Alegre, é difícil não se envolver com os rumores dos carros e ônibus que rasgam seu chão, fazendo da combustão o movimento de um eco que se alastra.

Recuperado os sentidos e seguindo a pista de Benjamin no excerto acima, o nome de batismo que corre pelo asfalto desta rua não faz cerimônia diante de sua certidão na história:

¹³ BENJAMIN, 1984, p.223.

¹⁴ BENJAMIN, 1993, p. 73.

Avenida Bento Gonçalves. Bento Gonçalves, um latifundiário escravocrata, que na margem de um traço de asfalto, foi feita uma homenagem. Parece ser irônico, sem deixar de ser triste, pois, seu nome e história, cuja denúncia é cega e postergada, acompanham à construção de uma rua na cidade, na qual diante de um largo campo ergueu-se um manicômio com a arquitetura do sequestro de muitas vidas pela sua diferença. Latifúndio e sequestro. Os traçados do tempo desembocam e se entrelaçam pela cidade e, se nos inclinarmos em traduzir o ruído dos galhos nesta floresta, é possível deparar-se com o conceito de história consagrada pelos vencedores. Porém, nas linhas e vias que triunfam, há também uma margem derrocada que conta e as percorre invisivelmente, basta olhar um pouco mais.

Diante do velho hospital, seu acesso se faz de carro ou a pé, pela portaria ou pela porteira, dependendo do que faz quem caminha se mover sobre si. Porém, antes de escolher o acesso mais apropriado não é difícil que o antigo prédio ao fundo não fisgue o olhar do andante. Suas seis torres enfileiradas, na qual o branco de cal na pintura das paredes se confunde com as manchas do mofo de uma umidade de aniversários do descaso, avizinham-se com construções mais recentes, as quais abrigam diversos serviços de saúde mental em atividade.

Na segunda torre, da esquerda para a direita, e no que por ela se estende, resguarda-se um memorial dedicado ao Hospital que lá reside desde 2003. Criado e coordenado pelo historiador Edson Medeiros Cheuiche, esta seção do antigo hospital serve-se a um trabalho histórico de manter objetos, imagens e documentos recolhidos desde a inauguração do hospício. Iniciar o trajeto de acesso deste subcapítulo por este pavimento, pulando a primeira fileira do Hospital, subverte pelo seu revés a entrada daqueles que lá ingressaram. Afinal, era pelo primeiro pavimento que os alienados faziam sua irrevogável entrada. Este coloca em cena a internação da memória a ser habitada que era feito o ingresso dos antigos ditos alienados. Provavelmente hoje, não se propondo a um testemunho equivalente com aqueles com os quais honramos a escrita por um segundo de vida – e na discreta vitalidade em transmitir por um tipo de segunda vida – podemos escolher pular a primeira fileira da construção ao encontro da história, e assim entrarmos no segundo enquanto início de uma narração impossível.

O Memorial é um espaço de preservação que sempre era apresentado, no início dos semestres, aos alunos matriculados na disciplina temática intitulada *Arquivo e Testemunho*. Bom, já que esbarramos nessa viela, talvez seja oportuno nos demorarmos um pouco nela, antes de prosseguir pelo memorial do hospital. Pois, esta disciplina tem bastante importância no que concerne a relação da Oficina e do Acervo com a Universidade dentro do Hospital.

Então, comecemos a descrevê-la: vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional (PPGPSI), esta cadeira era a cada semestre oferecida aos alunos de pós-graduação do Programa, como também aos alunos da graduação da psicologia da UFRGS, e a muitos estudantes de diversos programas de pós-graduação da mesma universidade – e muitos interessados que se juntavam como ouvintes. Coordenada pela Prof^a Tania Galli Fonseca, suas orientandas e orientandos, amigas e amigos, a disciplina estava intimamente ligada às questões pertinentes a Oficina de Criatividade e ao Acervo da Oficina, e neste território abordava temas em relação à memória, arquivo, testemunho, clínica, e filosofia entre muitos outros astros que orbitavam na consonância destas categorias. Como um certo duto de ventilação, ou túneis perfurados nos solos, as aulas e as reflexões que eram trazidas e produzidas naquele espaço traziam um frescor às tintas dos papéis da oficina e arejavam os inúmeros envelopes amontoados do acervo. De alguma maneira, a proposição metodológica na qual estes momentos entre docentes e discentes, pesquisadores e interessados se arquitetava, também testemunhava uma amizade muito próxima do que este trabalho também se endereça: produzir uma *escuta* disponível ao *falar* das imagens do Acervo da Oficina de Criatividade. No entanto, para escutar e ver, orelhas e olhos precisam pulsar, e desta maneira a ser concebida, podemos dizer que em cada semestre, na qual os temas eram renovados, um novo membro era acoplado instaurando a aparição de um corpo que fosse sensível às questões relativas ao testemunho, memória e loucura.

Bom, após esta breve recapitulação do acontecimento que eram as aulas do Arquivo e Testemunho, se já não estão também diluídas em cada palavra desta escrita, voltemos ao Memorial. Descrever o Hospital iniciando pelo seu Memorial talvez tenha sido uma escolha no intuito de poder extrapolar a descrição de um espaço apenas pela sua paisagem e suas práticas; uma proposição, quem sabe, em distribuir estas qualidades na cadência de um tempo próprio de cada época empoeirada, assim como em uma fotografia de longa exposição, onde é possível capturar os movimentos que precedem a formação de uma imagem, dita, final. Nestes metros quadrados do memorial, muitos objetos e documentos históricos são expostos em um formato que se assemelha a um museu. Antigas macas e banheiras; ferramentas usadas em procedimentos cirúrgicos; roupas de enfermeiros, médicos e internos do hospital são expostos como em um catálogo que recolhe artefatos para suportarem a história do antigo manicômio.

Diante dos bisturis, da simulação dos quartos, dos livros de registros contendo o nome de vidas impedidas, tendenciamos a observá-los apenas como ícones de um passado longínquo e alheio, justamente por carregarem o que contém de vergonhoso. Afinal, quem

estaria à vontade de ver o que o um humano, no que guarda de comum consigo próprio em um outro, é capaz de fazer em nome de um saber presumido e equivocado, a violência desmedida de um sequestro autorizado? Talvez, este seja o problema da história contada pelos fatos. Nesta banheira preservada, acoplada em um dos quartos que simulam a realidade do antigo hospício, sujeitos diagnosticados como fora de sua razão tiveram seus corpos submersos em banhos gelados. Provavelmente, diante dela, a dor seja intransponível. Ao nos vermos imersos e nos sentirmos como co-autores do ordenamento desta submersão, o rubor do constrangimento da violência com o outro de nós mesmos tende a tornar distante a história dos fatos, e tomá-la como alibi que recalca esta transmissão traumática e dolorosa demais para assumirmos. Talvez aí, nos deparamos com a barreira e tarefa a ser ultrapassada, em fazermos os objetos, imagens e obras-expressivas que estão a serviço da história dos fatos, suportarem também a tarefa de um testemunho que provoque nossa autoria e que não nos exime da responsabilidade em transmitir o que aconteceu, por mais doloroso tenha sido.

O memorial contém os objetos que acusam uma realidade deveras traumática, na qual os sujeitos da loucura se tornavam assujeitados ao saber médico-policial-patriarcal e assim eram destituídos de qualquer dignidade. Os anos passam, a medicina constitui novos parâmetros para si, deixando para trás uma infinidade de vidas que ao nome de um cuidado deixaram também seus nomes e a conjugação do verbo existir. Toda esta realidade é dura demais, porém para se fazer um testemunho ao menos uma vida precisa restar, ou ao menos se lembrar.

Neste espaço do memorial, por mais que sua organização estivesse em nome de uma prática historiográfica do hospital, sua montagem também podia ser lida como a serviço de uma denúncia social daqueles que o habitaram. Talvez, narrar o hospital através deste lugar do memorial é uma tentativa de exercer o enunciado Benjaminiano acerca de suas teses sobre o conceito de história, pelas quais ele evoca que os objetos da cultura também são objetos da barbárie.

Importante ressaltar a preocupação do memorial com as vidas que habitaram o Hospital e pelo que nesta instituição sofreram, pois é através de suas paredes erguidas no seu corredor principal que temos as imagens que tornam possível aportamos na Oficina de Criatividade. Afinal, dependuradas e expostas em posição privilegiada, o corredor deste memorial era tomado por muitos retratos daqueles que no Hospital residiram e frequentaram a Oficina de Criatividade.

3.2 Oficina de Criatividade: o contraste da vitalidade com o avesso de seu passado

Trazidos pelas imagens dos retratos expostos no memorial, abarcamos na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Criada em 1990, pela psicóloga Bárbara Neubarth, este espaço oportunizou aos internos do Hospital uma alternativa de circulação pela instituição através da arte. Em consonância com a luta antimanicomial a Oficina de Criatividade efetivou sua presença dentro do Hospital, e pode se estabelecer na instituição como importante espaço de expressão, mas não somente:

O trabalho na oficina se debruça sobre a produção expressiva de pessoas que vivem atormentadas por intenso sofrimento psíquico. Mesmo estando na área da saúde, nossa pesquisa se vincula à área da cultura, pois integra questões sobre ética, estética, inclusão, memória e testemunho, além de envolver complexas condições de conservação do acervo. É pela potência de nosso objeto que nos dedicamos com afínco a ações de preservação deste patrimônio.¹⁵

Já nesta definição, é perceptível o endereçamento da motivação da Oficina, ou seja, não apenas voltada para uma prática terapêutica por si só, a Oficina também se endereçava à produção de um patrimônio cultural através da possibilidade de enunciação daqueles que viviam a clausura do ambiente asilar.

Por mais que tenha habitado diversos espaços dentro do Hospital, sujeitos, papéis, tintas, argila, agulha e fio repetiram-se no perímetro batizado como Oficina de Criatividade. Entretanto, se tivéssemos que escolher por onde imajá-la, não seria pela cronologia de seu início de batismo, mas por onde a memória se lança a alguma imagem a ser alcançada.

¹⁵ NEUBARTH, 2017.

Era, depois de passar pela portaria do Hospital, na abertura e fechamento das portas enferrujadas — na qual o verde descascado era mais próximo do ressecamento das tintas do que a oxidação do cobre das esculturas do pátio — que um imenso campo verde se abria. A vertigem de sua vastidão, competida entre a história do Hospital e a cidade espremida nas avenidas, exigia um ponto a ser definido para nele se ancorar.

Era, entre o quarto e quinto pavimento do antigo hospital, contado da esquerda para direita, que as mãos as quais giravam as maçanetas lá estavam por algum propósito. Mãos, que, contudo, continham um corpo que tendenciava tentando do alvo se esquivar.

Era lá, neste quarto e pavimento da construção do hospital que a Oficina de Criatividade instalava-se como ilha de tintas coloridas dentro de uma edificação silenciosamente ruída, na qual os musgos e fungos acusavam o passado de um violento passado a ser esquecido.

Era a Oficina de Criatividade, afinal, uma intrusa oculta das edificações que rugiam o descaso de compromisso com a memória, que fazia acontecer a lembrança trágica como cisco na história heróica construída em nome de um dito cuidado. Afinal, chegar até a Oficina sem levar em consideração a moldura e a morada de sua localização parece ser impossível.

Aberta a porta descascada da portaria, e diante da paisagem aberta, estabelecer o ponto de chegada, é um jogo de ligar os pontos que arma nossa figura. Para alçarmos o voo dos pés até a Oficina, a mira dos olhos e do caminhar precisa furar a verde miragem para alcançar o destino da viagem, sem deixar de testemunhar o entorno que a circunda.

O gramado que atravessamos até a Oficina é feito por um desenho sinuoso semelhante ao leito de um rio pelas suas curvas. Trajeto que é acompanhado pela tarefa e o traçado das formigas que habitam este terreno. Ao enveredarmos nossos passos por onde a grama já está baixa, são estes pequenos seres que nos fazem lembrar que nosso caminho está a serviço de um compromisso coletivo e comum a trilhar, fazendo da moldura traumática e silenciante do

hospital, algo a contar. Nosso formigueiro, assim, estrutura-se e se constrói pelos restos da grama e da memória.

Entretanto, neste mesmo trajeto que se decompõe na imensidão do campo que antecede o hospital, as bolas de futebol atravessavam-se a nossa frente. Seu rolar e desenrolar testemunham um jogo escalado pelos residentes e internos do hospital. As imensas palmeiras, que erguem-se no recuo entre a grade que divide a cidade do hospital, servem-se de traves que emolduram a comemoração na oportunidade de um gol, como também em seu topo, tornam-se a morada de diversos pássaros.

Parece ser tanta vida no presente, mas neste mesmo gramado no tempo anterior, tantas vidas foram impedidas de darem seus passados. Inaugurar um eu como tempo e piso presente para um tu, nós, e eles, não é de fácil escalação.

Destoante é a cena dos tempos de seu cenário de fundo doloroso, porém é esta (in)coincidência que traz à tona o instigante necessário como causa de um percorrido a continuar pelo seu caminho. Atravessado o gramado, descemos o meio fio que divide a grama de uma rua coberta de paralelepípedos. Esta via, que neste momento, e felizmente, deixou de ser habitada por ambulâncias e viaturas, situa-se a margem de entrada para Oficina de Criatividade. Cruzando esta rua, sem precisar olhar para os lados, mas por algum motivo sentindo-se vigiado, uma entrada em formato de abóbada se apresenta.

Acima e ao lado das portas e portões é necessário um marco

Moldura do limiar de um antes e depois,

de seu lá e do seu cá.

Do lado de lá, uma escada alça seu voo decadente para um pátio cimentado que ergue-se como litoral diante de um mar que já secou, mas que mesmo assim continua

resguardando a ilha Oficina diante de seu árido contorno a ser inundado. Após alguns degraus, uma enorme árvore ergue-se ao fundo, marcando o centro do terreno e fazendo companhia às altas paredes e janelas gradeadas. A expressão *cortina de ferro* literaliza-se nas molduras das aberturas, que por mais que impedissem os corpos de atravessá-las, não conseguia impedir a marca e a força da memória do olhar.

Talvez, é este contraste que constitui a atmosfera da Oficina, um tempo do que foi e permanece, um recém nascido habitando um corpo prestes a se despedir da vida. É nesta espécie de insistência que muitas plantas irrompem no concreto do solo e pelas paredes e muros.

Este pátio úmido, circundado pelas paredes do hospital, é a via de acesso à Oficina, sendo ele mesmo integrante de tal espaço. Rebocos brancos em cal, pintados pelos mofos e fungos, formam em sua sobreposição um cinza que respira pela sorte do dia de um céu azul. A opacidade destas paredes que rodeavam o pátio eram por vezes quebrada por pinturas e dizeres dos artistas frequentadores da oficina, mesclando algumas tristes cores, mas ainda cores, no cinza úmido. Parece que a condição deste pátio responde e incorpora-se ao sintoma do hospital. Em uma das paredes do perímetro da Oficina de Criatividade, uma parede era decalcada por uma inscrição e tradução de punho:

Se essas paredes falassem
Quanta dor muda elas escondem
Abaixo de remédio e injeção
17 anos de Não vida – vegetal –
A vida aqui é morta
E os dr acham que sabem
As paredes aqui ensinam
Mais que os livros
(S/T, autor desconhecido)

Nesta atmosfera, desprotegidos pelo céu aberto e espremidos pelas paredes de uma imensidão sem igual, à esquerda desta grande árvore do pátio, uma porta cuja frente está

desenhada com a imagem daquilo que se apresentaria quando aberta, simulava antecipando o que guardava.

Quando as imagens nos faltam, são as palavras que as podem desenhar. Afinal, o imaginário é como um ateliê, cuja linguagem alcançante da imagem, faz figura da confusa exposição de sua coleção.

Pé direito alto, um salão. O vasto gramado no chão agora é de azulejos alternados entre quadrados brancos e losangos pretos pelo rejunte de sua intersecção. Porém, o que faz a diferença de suas formas é a seleção de sua rotação no piso de quem as pisa. É assim a propriedade circulante do significante. O contraste da Oficina de Criatividade com o Hospital Psiquiátrico São Pedro reside neste giro e torção.

A paisagem e a presença da Oficina decantam-se no chão do hospital, operando uma subversão do local, dos objetos e do espaço em nomeação. Todas as paredes que cercavam o perímetro da oficina eram revestidas até a altura das cabeças de um adulto de alta estatura por azulejos de cor gelo, fazendo jus à atmosfera gélida do local. Estas mesmas cerâmicas penduradas — que anteriormente estavam a serviço da limpeza do sangue respingado pelos procedimentos cirúrgicos desta ala do hospital — transformam as gotas de um corte no corpo em tinta a ser desenhada por uma vida a ser transmitida.

Subvertidos os objetos pela posição de sua enunciação. Mesas por macas, pincéis por bisturis, tintas por comprimidos. Peças e presenças deslocados de suas funções pelo propósito habitante dos metros quadrados do morador. Celas, grades e portas, preservadas como alegorias de um passado que insiste a ser desenhado entre o traumático e sua re-escritura.

Dispostos nas mesas, as tintas, papéis e pincéis ganham vida pelos gestos de seus habitantes, operadores e maestros. Moradores do hospital, frequentadores provenientes dos serviços de saúde mental e visitantes diversos, formigam por seus dedos a presença de seu traçado imajado. Oficina ou ateliê coletivo, um comum é formado pelo ponto do expressar-se em conjugação. As recortadas caixas de ovo fazem de seu recôncavo a morada das tintas

disponíveis aos pincéis dispostos em fazer do gesto um traço. É neste salão da Oficina que um espaço se torna disponível, e disponível apenas, cumpre sua função de oportunizar por uma outra presença possível uma re-escritura na transmissão da história a ser contada a contrapelo por aqueles que a habitam/habitaram o Hospital. Esta imagem, de fazer aparecer um contrastante cenário pelo que contém embaixo dos fios que cobrem um corpo ao penteá-lo contra sua nascente, figura e fulgura o traço da Oficina. Um pássaro na gaiola que na noite do dia das tintas sai a voar, mas deixa guardado seu gesto no ar pela vizinhança do acervo que um lugar lhe permite aportar no sereno.

3.3 Acervo: guardar e o olhar; escutar e o falar

Vizinhança murada entre os blocos e compartimentos do hospital, a fronteira da Oficina com o Acervo da Oficina de Criatividade é ao mesmo tempo litoral e parede. Move-se de um limiar a uma demarcação concomitante. As portas que dividem estes dois espaços estão sempre trancadas, mas também apresentam uma fragilidade e fruição constantes. Em uma destas portas, na altura dos olhos, uma pequena janela horizontal, basculada por uma comporta apenas acessível por um dos lados, encaixava-se entre as sobancelhas e o cílios para quem quisesse ver o que estava do lado de lá. A partida e o destino do olhar, assim como das obras, imagens e documentos se fazem na sequência das siglas Oficina-Acervo. Quando os que moravam nesta planta baixa erguida do hospital eram as práticas cirúrgicas e de enfermaria, este compartimento provavelmente estava a serviço de uma observação monitorada, de uma visão que vai sem querer deixar nada voltar do que vê, e nem ser visto. Quando a Oficina e Acervo instalam-se neste território é um pouco de margem nesta parede que incide nos compartimentos concretos e unidirecionais, porém mantendo a dureza das fronteiras irremediáveis do local.

Com os pés no chão da Oficina, ao tentar observar por esta pequena janela de olhos da porta, vemos do lado de lá, após a pequena espessura da porta, que parece uma folha de papel ao lado das largas e robustas paredes do antigo hospital, o Acervo e seus objetos.

Abre-se a escotilha

*Estantes envelopes papéis imagens quadros
esculturas bordados pastas canetas régua tintas
papeis folhas prateleiras envelopes rolos imagens
quadros esculturas bordados pastas canetas
régua tintas papeis folhas prateleiras azulejos
pinceis régua tintas formulários pastas canetões
tecidos palavras desenhos paredes envelopes
janela ■■■■■*

É preciso rapidamente fechar o compartimento basculante.

A imensidão do acúmulo dos objetos no acervo e a quantidade imensurável de seus volumes parecem inundar e soterrar aquele que com sua paisagem se depara. Esta pequena janela inserida na porta parece também servir de acessório de segurança para o olhar não cair em vertigem. Esta moldura seleciona um detalhe para poder observar, e também abre a possibilidade para o acervo nos olhar. ¹⁶permitindo que de lá o seu avesso possa acontecer sem ser por ele submerso.

Bom, por mais que o contato com a imagem tenha sido breve, a retina e a memória nos servem de câmera para formar uma fotografia menor. Esse mapa de um instantâneo do Acervo nos serve para nos orientarmos na penumbra de seus altos pés direitos cercados por janelas, cuja incidência de luminosidade é impedida pelas árvores e vegetações que fazem companhia às aberturas. Por mais que estes indícios sejam pequenos e relampejantes, guardam em sua composição equívoca uma relação de semelhança com a própria tarefa do Acervo em operar um testemunho pelos restos dos seus objetos. As imagens que se fraturam, escondem-se, mas

¹⁶ HUBERMAN-DIDI, 1998.

permanecem em sobrevivências em seus gestos. Não apenas na semelhança de operação, abordar o Acervo por esse fugidio vértice de contato do resto e do fragmento parece ser também a condição de poder tocá-lo. Pois, colocar-se diante de sua imensa vastidão em um único lance de alcance total, pode vir fazê-lo despencar, tornando o corpo e seus sentidos um objeto em paralisia. O empuxo de ser também guardado e armazenado reside no local, a densidade de mais de 300.000 obras em imagens, objetos e documentos que estão lá armazenadas.

Estagiários, funcionários, bolsistas de pesquisa e extensão povoam e habitam estas passagens entre a Oficina e o Acervo, como se estivessem em um incessante carregamento de cartolinas, papéis, esculturas, e variadas formas de suporte da expressão artística. Produzidas e manufaturadas dia após dia por tintas, refazem o dia-a-dia dos frequentadores da Oficina, e são dispostas a uma história como nas prateleiras que as reservam dentro do acervo.

Neste ambiente inundante de memória e imanente história, bolsistas são convocados a operar um arejamento mínimo nesta sobreposição condensante de milhares de obras-expressivas empilhadas. Trabalho de formiga, contágio da companhia do caminho pelo gramado anterior. Posição de contato e manuseio destas imagens que exigem cautela para não nos emaranharmos nas teias de novelo fiado. O trabalho dentro do Acervo consiste, naquele mesmo ambiente que um bloco cirúrgico já residiu, operações no corpo da memória e da preservação. Os lobos temporais são agora aqueles que uivam na noite intempestiva da história que não foi contada pela certeza do dia.

As operações efetuadas no âmbito do Acervo são distintas, ora estão a serviço de uma organização, ora estão intervaladas entre momentos de exploração e contemplação. Deslocamentos, Detalhe, Repetição e Desaparecimento: talvez sejam estas as nomenclaturas das operações que se estendem pela práxis da catalogação e preservação destas obras.

Deslocamentos de posições das mais variadas, em que cada obra-expressiva dá sua visita ou morada, nas estantes, prateleiras e mesas das salas. Do segundo ao primeiro pavimento, da oficina para o acervo, da estante para a mesa, da base ao topo, do lado de lá e para cá, de cima e do avesso. Diversas operações de mudança e rotação. À frente, ao lado e atrás das pilhas de papel que se assemelham a arranha-céus, precisamos folheá-las e separá-las por autores, e após esta primeira seleção, organizá-las pela sua cronologia de manufatura. Este é o primeiro contato mais minucioso, na qual tomamos alguma posição de distância e proximidade com cada imagem manuseada pelas mãos e tocada pelo olhar. Neste momento, que exige um esforço dos corpos para deslocar estes volumes, também se dá a

primeira e revisitada relação do corpo e presença dos gestos do arquivista com os gestos traçados de tinta.

Detalhe, este termo insere-se como possibilidade de habitar este espaço, mas também se refere a uma operação cautelosa da catalogação das obras-expressivas do acervo. Cada obra tem seu retrato exterior, que se traduz formalmente por uma ficha que narra em sobrevoo as características da imagem tomando suas notas; uma cartografia pelo seu reconhecimento à vastidão de sua vizinhança.

Número de registro. Nome do autor. Título da obra. Dimensões. Conservação. Suporte. Observação. Detalhes a serem recolhidos da imagem e transpostos numa espécie de decalque de seu negativo. Operação de catalogação, que ao incluir a mensuração das obras, o material do suporte e a observação como vórtice de algo que capturou o olhar, colocam em cena o detalhe em posição.

Repetição, estendida e reproduzida das obras aos processos dentro do Acervo, esta operação é inerente e inexorável aos modos de trabalho e presença com estas imagens. Sua incidência muitas vezes nos coloca em dúvida se já estivemos ou já fizemos a transposição de uma pilha ou o preenchimento de algum detalhe na ficha. Sua incidência muitas vezes nos coloca em dúvida se já estivemos ou já fizemos a transposição de uma pilha ou o preenchimento de algum detalhe na ficha de papel.

Seleção por autores, organização da cronologia, novas montanhas são cada vez montadas e remontadas. Após e após este processo, separam-se as pilhas em pilhas menores de 50 obras, que futuramente serão embaladas em um envelope. No verso de cada papel com sua imagem residente, uma mesma sigla, e um diferente número em numeração de uma contagem são desenhados.

HPSP AOC 2001 HPSP AOC 2002 HPSP AOC 2003 HPSP AOC 2004 HPSP AOC 2005
HPSP AOC 2006 HPSP AOC 2007 HPSP AOC 2008 HPSP AOC 2009 HPSP AOC 2010
HPSP AOC 2011 HPSP AOC 2012 HPSP AOC 2013 HPSP AOC 2014 HPSP AOC 2015
HPSP AOC 2016 HPSP AOC 2017 HPSP AOC 2018 HPSP AOC 2019 HPSP AOC 2020
HPSP AOC 2021 HPSP AOC 2022 HPSP AOC 2023 HPSP AOC 2024 HPSP AOC 2025
HPSP AOC 2026 HPSP AOC 2027 HPSP AOC 2028 HPSP AOC 2029 HPSP 2030 AOC
HPSP 2031 AOC HPSP 2032 AOC HPSP 2033 AOC HPSP 2034 AOC HPSP AOC 2035
HPSP AOC 2036 HPSP AOC 2037 HPSP AOC 2038 HPSP AOC 2039 HPSP AOC 2040

Viram-se as obras pela frente de seu avesso, e começa o preenchimento da ficha pelos detalhes; uma por uma. Quando a série termina no cinquenta do que a antecedeu, é hora de reiniciar o mesmo, com números diferentes, o mesmo. Depois de algumas centenas de cinquentas, quando percebemos que a pilha que se acumula de envelopes ao lado já estão suficientemente robustas para transportá-las pelo seu movente lugar no acervo, uma pausa é feita. Recolhem-se estas pastas artesanais, e com elas andamos cambaleantes pelos metros do Acervo. Vamos percebendo que aquilo que parece ser muito em nossas mãos é um pequeno pedaço da imensidão de repetidos envelopes, que contêm dentro deles os repetidos processos que há pouco tinham sido feitos. É nesta contrastante perspectiva, que ao colocarmos as imagens em seus envelopes diante de tantos milhares semelhantes espalhados nas diversas salas do antigo hospital, não sabemos se estamos as guardando e preservando, ou as escondendo.

O *Desaparecimento* está na fronteira do que antes foi o fim, ou o início de um novo começo de semelhante repetição. Guardar e esconder, preservar e esmaecer. Nesta operação um paradoxo se estabelece, pois a preocupação em preservar estas imagens é de uma urgência que faz do seu acúmulo de quase tudo guardar, um nada a perder que nos perde. No mesmo gesto que a mão deposita e aposta com carinho o envelope na estante, ao seu redor, os olhos detonam a conotação de um tempo que está sempre passando, irremediavelmente. Quanto mais objetos temos ao nosso redor que acusam a passagem do tempo, maior é a sensação de estar no mais passado que temos. A sensação de um antiquário amarrotado de peças é bem diferente daquela que sentimos em um museu arqueológico que expõe em um localizado local um valioso artigo vencedor das eras. No antiquário, parece que envelhecemos junto com suas peças, parece não haver intervalo, o incessante e recente do tempo. No museu, parece que ultrapassamos aquele tempo, algo nos diz respeito, mas sua invasão é distante, foi de um tempo que já nos passou. No Acervo parece que estamos em uma posição semelhante ao do antiquário, pois a sensação de desaparecimento é latente pelo pertencimento que temos do seu tempo que nos escapa, e pelo acúmulo que nos mimetiza no seu cenário.

É diante desta paisagem que o Acervo se apresenta como pano de fundo de uma espera e de um protagonismo menor do testemunho. Após essas operações de descrição do espaço em sensação, o corpo da questão continua aberto em produzir pela impossível cicatriz o intervalo entre as imagens. Margens opostas, que antes eram indistinguíveis, suportam suas distâncias para não desaparecerem. Esta imagem é que motiva ensaiar uma resposta, não contra o desaparecimento, mas mantendo-o incessantemente como condição de aparição e existência do testemunho. Porém, este intervalo prescinde uma distância, que faça caber os caracteres de uma posição: a do *escutar/falar as imagens*.

4. *Escutar/falar as imagens?*

Diante do escutar/falar, não sabemos se somos nós ou se é outro que o executa em sua infinitude de verbo. Por ele escutar/falar; quem sabe, por eu falar/escutar. O “por” se confunde entre o destino de um convite como também à substituição de uma função. Uma manga e seu avesso. Escutar, falar, seria a criação de uma demanda com sua oferta, na qual os objetos que desempenham cada posição não se definem em um ponto só. Permutam-se perpetuamente na condição de existência de cada um. Talvez, na operação que instaura estes verbos e seus acompanhantes, torna-se necessário a discussão daquilo que está intencionalmente no plano de fundo desta proposta de dissertação, e o também a sustenta de certa maneira: como exercer uma tarefa testemunhal diante das imagens do Acervo?

Entretanto, antes de nos determos nesta questão, há esta semelhança verbal, intrínseca e recíproca do *escutar/falar* com os termos *arquivo* e *testemunho*. Quase como um mantra, cuja repetição cobra sua causa como motor de existência de um dever do simples infinitivo, *arquivo* e *testemunho* tem um pouco de meia e um pouco de bolsa, assim como este *escutar/falar*. Quando avulsos, poucos querem dizer além de si mesmos, mas vizinhos conseguem transpor suas funções em uma única peça. Equivalência que não exclui seu intrínseco jogo de relação. Nas palavras de Benjamin:

Nunca me cansei de pôr a prova esse exercício. Ele ensinou-me que a forma e conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado quanto a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua “bolsa”.¹⁷

¹⁷ BENJAMIN, 2004, p. 101.

Nesta passagem, das inúmeras pelas quais passou, Benjamin coloca em exercício sua *Infância Berlinense*, uma vida-testemunho, que, enfim transmitida — como desejava — lança à cena o coletivo pelo seu jogo infantil e particular. Neste “capítulo” de seu texto, o autor elucida o jogo e confusão em fazer das meias uma bolsa. Não apenas em *Infância Berlinense*, Benjamin faz dos objetos e, por conseguinte, das palavras que as nomeiam, um jogo entre suas utilidades no contraponto de sua designação. Esta sua tendência já é observada em *Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador*¹⁸, no qual disserta sobre a posição e função de quem recolhe objetos aquém de uma importância já determinada, e produz através de uma curadoria emocional e afetiva uma semelhança antes impossível. Tal preocupação conceitual, que atravessa sua obra, produz um litoral entre o íntimo e individual com a aposta de uma transmissão coletiva e plural, tal qual, os termos *arquivo* e *testemunho* e o *escutar/falar* procuram se dispor nesta proposta de dissertação. Imagem, palavra, objeto e função.

A bolsa guarda algo qualquer; a meia guarda um pé ou a função de uma bolsa também. Quando uma meia não quer se perder de seu par vira bolsa e se revira para guardar-se na gaveta para o que para ela é necessário em seu conjunto a dois. Mesmo sabendo que mais tarde perderá este mesmo contato em nome da função de vestir alguma dupla de pés, confunde seu nome e propósito para esquentar o caminhar daquele que no futuro irá as vestir.

4.1 Arquivo e Testemunho.

Escutar/Falar as imagens.

Estes dois conjuntos de termos que se conjugam entre si, guardam uma dança e uma música, ou melhor, incluindo o antes já dito: uma operação. Diante do arquivo titubeia-se em nomeá-lo como tal. Afinal, suas características se assemelham tanto a um depósito, como também a uma coleção. Entretanto, no primeiro, persiste a ausência de critérios, a expectativa de saída dos seus objetos, ou mera acumulação. Enquanto no segundo, são os próprios critérios, em sua especificidade, que excluem o que pode nela ser incluído em um para sempre guardado de carinho. O que faz a diferença destes nomes são suas funções. Afinal, letras são letras, e são nos seus conjuntos que as conjecturamos como a linguagem nos permite a alguma

¹⁸ BENJAMIN, 1987.

infinita e perdida designação. Entretanto, por mais que a semelhança componha certa afinidade, precisamos precisar os termos pelos quais gostaríamos de desenrolar e tocar nosso acervo enquanto arquivo.

Diante do testemunho também nos deparamos com as imprecisões de sua função e significação, de seu propósito e articulação. Quem viveu para dizer; quem viu o que o outro viveu e pode dizê-lo; quem nem viu e nem viveu, mas por algum motivo se sente impelido em dizer. Tantas possibilidades e re-ordenações destas posições fazem do testemunho um conceito tão nebuloso quanto necessário em ser articulado também. Porém, é na conjugação destes dois termos e no que está em seu intervalo, que ambos assumem mutuamente uma significação intrínseca e permeável, assim como as palavras compostas.

Diante da relação entre arquivo e testemunho, o binômio dialético do *escutar/falar* avizinha-se como proposição de conferir e incendiar suas funções diante das imagens imanentes de uma função testemunhal no Acervo. Neste sentido, os subcapítulos que seguem não estariam no intuito de simplesmente produzir uma equivalência entre o escutar e o arquivo, bem como também o falar ao testemunho, mas conduzir a uma conceituação dos termos pelas suas funções, no sentido de criar condições possíveis na estruturação de suas operações em nosso campo. Este corte dos conceitos pela sua vizinhança, portanto, não são divisões entre suas relações, mas uma tentativa de poder abordá-los por um percurso moebiano de torcer pelo seu verso e seu avesso, produzindo uma diferença que preserve suas semelhanças de contato.

4.2 O Arquivo, *Escutar*

Comecemos pelo arquivo.

Comecemos pelo escutar.

Diante desse propósito intrínseco, pertencente e recíproco, entre *arquivo* e *escutar*, as intempéries estão colocadas como previstas no caminho pela sua misteriosa proximidade e necessária distinção. Fazer um recorte e tomar o *arquivo* enquanto conceito, e o *escutar* como função, apresenta sua importância ao delinear o que o Acervo guarda dentro de si de impossível. Para tanto, apostamos articular este espaço e posições, pelo que elas mantêm de dialógico com a psicanálise, provocando possíveis articulações para suas leituras. Diálogo que pressupõe suas vírgulas e intermitências, e que venha a fazer navegar esse barco de papel.

Papel não pela sua fragilidade apenas, mas principalmente pela porosidade de suas fibras; pelo seu volume que deixa pelas correntes do mar se levar. Papel pelo que também carrega à bordo de lúdico, pois é nesse exercício, o qual se assemelha a uma brincadeira, que aposta-se na forma da dobra, ao fazer das páginas um estaleiro para decidir onde ancorar.

De início, e já no meio da viagem, a relação do conceito de *arquivo* e sua interlocução possível no campo da psicanálise requer uma breve contextualização. Afinal, esta aproximação se faz a partir de um projeto de pesquisa, cuja prática extensiva no território do Acervo deflagrou como produto algo de seu próprio nome e definição: “Arquivo e Testemunho: A potência clínica das memórias da loucura”¹⁹. Esta pesquisa coordenado pela Prof^a Tania Mara Galli Fonseca e conduzido por alunos, pesquisadores e, sobretudo amigos, organizou, produziu e enunciou as imagens, obras, documentos e objetos produzidos pelos frequentadores da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro submetidos ao regime de longa internação. É, sobretudo, a esta presença, de um projeto de pesquisa e o que sua prática incide sobre este delicado campo que interpola loucura e cuidado, que se torna possível a instauração, e a permanente mutação dos enunciados deste espaço. Quem sabe, seja a presença e a insistência desta potência, atravessada e permeada pelas memórias da loucura

¹⁹ Pesquisa vinculada ao PPGSI (Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da UFRGS) a qual tinha como um de seus objetivos a organização e manutenção do Acervo no intuito de instaurar um espaço de reflexão e intervenção para diferentes pesquisas de diversas áreas do conhecimento. Assim os conceitos de arquivo e memória eram abordados e atualizavam a reflexão em prática, evidenciando a importância dessa memória como patrimônio histórico da loucura e de como ela tem operado no sul do País, possibilitando assim a construção de uma memória social com potencial crítico aos modos de cuidar, tratar e clinicar. Nesse sentido, tal banco de dados, disponibilizado em uma infraestrutura indispensável para a sua preservação, opera em seu caráter social, reflexivo e crítico criando condições para produção de novos enunciados, cujos efeitos possibilitam a inscrição desses sujeitos infames para além da doença, minimizando assim os prejuízos sociais e afetivos de seu silenciamento.

em sua imanência testemunhal, que se torna possível o deslocamento significativo em fazer do depósito que arde, um arquivo que chama.

Diante desse convite a traçar um caminho que nos leve a pensar o acervo de acordo com suas funções e desdobramentos pela catalogação e a montagem do arquivo, lança-se também uma aposta de relacioná-lo com o campo psicanalítico através de seus conceitos e construções teóricas. Primeiramente tomando este elemento da *escuta* como palavra quase fundante do método psicanalítico, também a colocamos em posição operativa do que também nos posiciona dentro do Acervo, deste arquivo. A escuta, e sua relação com a invenção da psicanálise é intrínseca e primordial, como atentam Macedo e Kother:

Desta forma, dois trabalhos se impõem: o de escutar a palavra do outro e o de produzir palavras que viessem ao encontro dessa demanda de ajuda. Talvez se demarque, desde esses tempos iniciais, uma característica essencial da psicanálise como método e técnica: estar aberta à singularidade desse outro que fala, seja na dimensão referente a seu sofrimento e pedido de ajuda, seja no que diz respeito ao efeito de sua ação terapêutica sobre ele.²⁰

Seguido por este sentido, a escuta faz operar uma condição de existências para os demais conceitos e construções neste campo como Dunker nos apresenta em relação à subversão que a clínica psicanalítica faz operar no campo da medicina:

Aí outro ponto de subversão fundante da clínica psicanalítica. Não é uma recusa da clínica, mas é uma recusa da clínica definida enquanto clínica do olhar, portanto, se trata de reinvenção da semiologia. O que de fato a psicanálise fez, historicamente, mesmo sem saber ou sem nomear assim sua prática de pesquisa. Tipos de transferência, modos de defesa, formas de relação de objeto, modalidades de gozo. O que é isso senão semiologia da escuta?²¹

Interessante este apontamento que desloca a clínica médica do campo do visual para o da escuta, procedimento que também é colocado como questão neste trabalho ao tomar as imagens do acervo como podendo ser apreendidas ou percebidas em uma operação que coloca o escutar como verbo que faz contato. Porém, esta escuta não é simplesmente uma percepção de um ouvir, mas uma posição de estar atento no que nela se apresenta ou desvenda de inconsciente, ou seja, o que está em um para além de suas representações imediatas apenas, mas no jogo entre pano de fundo e figura de seus traços pictóricos. Nesta aproximação de tomar o acervo em sua interface com a psicanálise, operando com seus conceitos e teorias, a

²⁰ MACEDO, KOTHER, 2005.

²¹ DUNKER, 2008, p.4

leitura do livro *Mal de Arquivo* ²², de Jacques Derrida, conduz a importantes reflexões que inserem a noção de arquivo articulada com as questões e procedimentos conceituais da psicanálise.

O livro em sua proposição abre diálogo com a psicanálise a partir de Freud. Para Derrida, o advento da psicanálise e de seus mecanismos, a partir da noção do inconsciente, como o recalque e a repetição operariam, no que podemos dizer atualmente sobre a noção e o conceito de arquivo. Tais adventos abrem um campo de questionamento acerca da função do arquivo e o que ele guarda, esquece e recalca, como se tomássemos o arquivo a partir de uma dimensão psíquica pautada pelo inconsciente.

Diante disso, é importante ressaltar que segundo Derrida o “Arquivo *eco-nômico* neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (*nomos*) ou fazendo respeitar a lei”.²³ Essa economia, não à toa também pode-se referir à própria terminologia de Freud sobre a economia da libido, ou seja, em que também opera de acordo com uma lei, se centra e tem suas dinâmicas envoltas a partir desse ponto da interdição do incesto e a configuração do Édipo. Lacan também desenvolve a questão da economia da libido, mas pautada pela ordem simbólica do discurso, ou seja, é a linguagem que por sua vez dá borda ao pulsional, faz operar uma lei (*nomos*) pela qual a pulsão pode-se organizar diante da economia libidinal.

No que concerne ao arquivo, tomando sua noção como também sendo produzida pela dimensão psíquica, estaríamos operando segundo um mecanismo de cortes e consignações do que vamos guardar. Nessa dinâmica entre o arquivamento e o esquecimento que se dá diante dessa lei, existe uma parcela que não se imprime, que sequer fica oculta, pois nela não houve registro. No que concerne aquilo que é arquivado, Derrida²⁴ diz existir “[...] dois lugares de inscrição: a tipografia e a circuncisão.” A tipografia estaria ligada à noção imprimente, que faz traço, faz marca, pede para que seja guardado. A circuncisão estaria ligada ao paradigma da seleção, que estabelece a relação entre aquilo que se guarda segundo os critérios da consignação. Se fizermos uma analogia com a questão da linguagem proposta por Lacan, poderíamos dizer que temos um arquivo de significantes, um vocabulário que nos é emprestado. Esse empréstimo não se dá de maneira aleatória, está ligado a noção imprimente daquilo que age como centro de atração em relação aos significantes impressos pelo Outro

²² DERRIDA, 2001

²³ DERRIDA, 2001, p. 17.

²⁴ DERRIDA, 2001.

primordial, que poderíamos estabelecer como uma lei que imprime às relações que se vão operar na trama e no enredamento do discurso.

Pela via do questionamento da motivação da noção imprimente do arquivo, Derrida²⁵ parte de Freud, o qual encontra então como motivo, a partir da noção de pulsão de morte explorada no Além do princípio do prazer, a prática imprimente como resistência à perversidade irreduzível dessa pulsão. Dessa maneira, seria a ameaça da destruição daquilo que ainda não está arquivado que motivaria o próprio desejo de arquivo. Quanto a significação da noção de arquivo diante de seu motor de funcionamento, daquilo que o engendra e o agencia, Derrida nos conduz a refletir sobre a questão do próprio desejo e sua dinâmica através da prática arquivante:

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória e a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.²⁶

Essa noção da falta enquanto função constituinte do dinamismo do desejo no psiquismo a partir do que é proposto pelo advento da psicanálise, dá contorno e enseja a proposição do autor em imprimir no arquivo uma função que não seja apenas de um acúmulo. Tal formulação infere uma dinâmica envolta na produção, montagem e consignação do arquivo através desse próprio buraco que concomitantemente ameaça a possível destruição e também o que motiva a eco-nomia diante da vontade arcôntica. Seria então, a partir da ameaça da pulsão de morte, ou seja, da destruição do arquivo hipermnésico, do primado arcôntico, que o desejo do arquivo estaria rondando a noção dessa guarda, desse armazenamento que intitula o livro *Mal de Arquivo*.²⁷

Estes conceitos acima desenvolvidos estariam desenvolvidos pelo viés de se apresentarem como operadores de nosso arquivo: A Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Ao tomarmos a reflexão da eco-nomia desse arquivo, que sobretudo trabalha no sentido de guardar as produções expressivas dos frequentadores da Oficina de Criatividade, algumas questões concernentes à própria estrutura técnica e metodológica do processo de arquivamento se apresentam. Afinal, a estrutura técnica utilizada para catalogar e arquivar exprime uma escolha que nos leva ao campo ético desse processo, produz o evento inerente às obras expressivas que guardamos, e por conseguinte delimitam as formas de

²⁵ IBIDEM

²⁶ DERRIDA 2001. p.22.

²⁷ DERRIDA. 2001.

transmissão e acesso. Segundo Derrida²⁸ a estrutura técnica do arquivo produz o evento daquilo que guarda e armazena. Nesse sentido, diante do que foi apresentado no capítulo anterior, podemos trilhar algumas inferências ao tomarmos o arquivo através de um viés que guarda um processo de semelhança à dinâmica psíquica pautada pelo inconsciente. No processo de arquivamento do Acervo da Oficina de Criatividade, poderia-se dizer que teríamos, no mínimo, três instâncias em relação à eco-nomia deste arquivo: imprimente, paradigmática/sintagmática e arquiviolítica.

Tomaremos primeiramente aquela que concerne a noção imprimente, ou seja aquela que marca e faz traço de inscrição no arquivo. No acervo estamos diante de uma infinidade de documentos guardados, que estariam sob um regime que a-guarda. Estariam estes documentos aguardando o quê? Pode-se dizer que pela dinâmica do processo arquivante, elegemos uma parcela destes documentos, ou obras-expressivas, para receberem uma inscrição, ou seja, seleciona-se através de critérios que obedecem uma lei, os documentos que terão inscritos sob seu verso um número de registro e um certo índice que as organiza. Essa parte do processo intitula-se catalogação ou tomo do arquivo. Este processo facilita o acesso aos documentos, trilha um caminho, um sulco que facilita que estes registrados papéis venham a se oferecer. Ao fazer essa dinâmica dialogar com o campo da linguagem, podemos dizer que estas obras-expressivas, são aquelas que se dão a ver diante de uma lei que as organiza. Este pedaço do arquivo, poderia se exprimir enquanto o sintoma do acervo, se levarmos em consideração a etimologia da palavra sintoma (sin=junção, e tomo=pedaços). Ou seja, diante do vasto arquivo que se apresenta, há aqueles documentos que juntamos, e é a partir destes que nos referenciamos ao fazer o arquivo dizer algo sobre si.

Na segunda instância teríamos o que concerne ao campo da seleção exprimido pelo paradigma/sintagma desse arquivo, e talvez ao conceituar esse segundo compartimento será inevitável não esbarrar na terceira instância pautada pelo caráter arquiviolítico desse armazenamento. Ao pensarmos em um arquivo genérico estaríamos diante da infinidade de documentos e objetos que guardariam a possibilidade de serem arquivados — em seu sentido estrito de armazenamento. Entretanto, ao fazermos uma seleção do que realmente será armazenado elaboramos um corte daquilo que irá a-guardar a inscrição imprimente e aquilo que ficará de fora, ou seja, nem mesmo será contabilizado nessa eco-nomia arquivística. Essa parcela que fica de fora, que dorme (*rest*) e resta enquanto possibilidade jamais inscrita seria a noção arquiviolítica da dinâmica e da eco-nomia do arquivo.

²⁸ Ibidem.

Ou seja, temos a instância paradigmática do arquivo que a-guarda inscrição expresso pelos documentos e obras-expressivas recalcadas pela lei que rege o determinado arquivo. A instância metonímica que está sob o controle no *nomos* e inscrita a partir dele através do que está catalogado, e uma terceira que escapa, que tem seu registro aniquilado antes mesmo de ter sido armazenada, ultrapassando o próprio paradoxo entre a lembrança e o esquecimento. Dessa maneira, é possível dizer que na dinâmica entre aquilo que guarda e aquilo que a-guarda há sempre uma parcela que se perde, e é diante dessa perda, daquilo que não está fora do registro, que se abre a possibilidade para fazer o arquivo sempre ter algo a ser escutado sobre si, fazendo ressoar o que daquilo é possível torná-lo falar.

Ao tomar especificamente o Acervo da Oficina de Criatividade temos como propósito, a partir da segunda instância, a promessa de que tudo o que é produzido na oficina será armazenado. Entretanto, sabemos que essa tarefa não é possível. Podemos dizer que funciona a partir de uma lei com pouca inscrição, esmaecida. A impressão que se tem é a de guardar tudo, onde tudo também a-guarda para que seja algo. Ao saber que a prática do armazenamento sempre se faz apagando outras possibilidades, o arquivo insurge em sua parcialidade e insuficiência, que também convida para que possamos compor o que será dito com essas obras-expressivas e imagens. Chegamos então propriamente nas obras-expressivas, essas imagens que nos convidam a fazê-las falar algo. E é nesse ponto que se faz a aposta que a psicanálise possa oferecer caminhos para lidar com os enunciados presencialmente ocultos nos traços que pintam os papéis dessas imagens, que chamamos de obras-expressivas.

Com tom de divagação, esta conceituação do *arquivo* se apresenta como um percurso hesitante em torno daquilo que convoca à reflexão. Fica como questão: como escutar as imagens do nosso acervo, e como se compor com a economia que o arquivo instaura no seu processo de montagem e ao mesmo tempo de destruição daquilo que escapa. Acredita-se que a aproximação com terminologias e conceitos advindos da psicanálise possa nos auxiliar nessa posição com as obras-expressivas, como veremos mais adiante. Entretanto, atenta-se que não é na dimensão clínica que a análise dessas imagens se propõe, pois não estamos no campo da enunciação — já que os sujeitos não estão propriamente ali, mas através de seu traço se fizeram quadro — e sim no campo do enunciado impossível do que foi dito. Sobretudo, por acreditar que algo se diz através do delírio e nessa economia do discurso que pode-se exprimir um diálogo que seja possível conversar com essas imagens ainda envoltas nos papéis pardos de seu armazenamento. Esse exercício lembra uma citação do *Seminário XI* de Lacan, na qual afirma:

“O importante, para nós, é que vemos aqui o nível em que — antes de qualquer formação do sujeito, de um sujeito que pensa, que se situa aí — isso conta, é contado, e no contado já está o contador. Só depois que o sujeito tem que se reconhecer ali, reconhecer-se ali como contador.²⁹”

Essa citação nos leva à questão de restituir a esses sujeitos sua dimensão de que contam, que contabilizam-se, no sentido de serem levados em conta, e assim poder fazer com que possam contar algo. Porém, o contar não completa seu itinerário sem ter algo que o faça escutar. É ao pensar nesses sujeitos autores, e como podemos levar seus traços enquanto enunciados possíveis de reverberações, que também atentem ao campo ético expresso na cautela do que se trata ao lidar com estas imagens, que se abre a questão: o que contamos para poder contar, ou melhor, o que escutamos para fazer falar?

4.3 O Testemunho,

Falar

Apostando no testemunho

Apostando no falar

O que constitui o testemunho, ou sua função diante do armazenamento do Acervo, assume sua significação na complementaridade com a operação que o arquivo instaura e direciona ao seu termo vizinho. O arquivo presume em sua função um *escutar* pela sua qualidade em ser o depositário de um arcabouço significativo que pode vir demandar ao seu visitante uma sensibilidade deste sentido e posição que é o da escuta. No seu avesso, para que esta função alcance seu destinatário, o testemunho presumiria a função do *falar* incidindo nas imagens armazenadas no Acervo, assim instaurando uma dialética destas posições. Entretanto, o testemunho é um termo e conceito com muitos entendimentos e funções. Desde a área jurídica, estendendo-se às teorias e reflexões do campo da política da memória, o testemunho adquire utilizações e entendimentos distintos.

Contudo, aqui o testemunho insere-se avizinhado aos aspectos da transmissão da experiência e da memória em seu viés coletivo; podemos dizer que este seria seu terreno. Porém, mesmo dentro deste recorte, o testemunho continua a apresentar suas brumas e névoas. Diante dos testemunhos, um acontecimento ultrapassa sua realidade factual, afinal, quantos enunciados e

²⁹ LACAN. 1985, p. 28.

quantas posições de enunciação podem surgir diante de uma mesma experiência vivida, narrada ou soterrada. Quem viveu para dizer; quem viu o que o outro viveu e pode dizê-lo; quem nem viu e nem viveu, mas por algum motivo se sente impelido em dizer. Posições distintas que colocam o testemunho como termo a ser conceituado e explorado em sua profícua operação de transmissão da experiência. Defronte a esta multiplicidade, convidamos a autora Jeanne Marie Gagnebin, para nos auxiliar nesta tarefa de localização de nossa posição no campo que nossa prática testemunhal se insere.

Em seu livro, *Lembrar, escrever, esquecer*³⁰, acompanhada das reflexões de Walter Benjamin, Jeanne Marie explora várias questões acerca da memória, das narrativas e da experiência. Por mais que o termo testemunho não esteja na tríade que intitula o livro, ele está constelado nessas operações do lembrar, escrever, esquecer. Atentamos a esta formação do título, que retoma o texto de Freud, *Recordar, repetir e elaborar*³¹, no qual ela lança questões acerca das dinâmicas inconscientes observadas em sua clínica, e faz do que é de lá recolhido um testemunho da sua escuta e posição enquanto médico e pesquisador.

Retomando o texto de Gagnebin, tomamos em específico um dos capítulos do livro: Memória, história e testemunho. Nele, a autora retoma a análise de textos de Benjamin e coloca em cena a questão do testemunho como importante operador conceitual na transmissão da experiência que incide e incendeia as premissas do materialismo histórico. Porém, especificamente em relação ao testemunho, Gagnebin identifica ao menos três posições testemunhais: o daqueles que viveram um acontecimento e podem narrá-lo; aqueles que podem testemunhar um acontecimento que a eles foi narrado; e o terceiro no qual, narrativas, artefatos, nomes e objetos foram interrompidos e/ou apagados, e quanto muito, o que se tem são seus restos e ecos fragmentados.

No Acervo, parece que estas três posições se condensam e se confundem. As imagens no acervo armazenadas podem ser tomadas como testemunhos, porém também são restos fragmentários de uma narrativa impossível feitas por estas vidas que a contrapelo puderam traçar algo nos papéis. As mãos que dissertam este trabalho também ouviram pelos seus sulcos diversas narrativas e histórias de vida atravessadas pelos tempos aglomerados na lembrança daqueles que habitaram a Oficina. As estantes e prateleiras do Acervo, cuja vastidão de seu espaço e inventário, é de um acúmulo que também remete a um desaparecimento das coisas pelo seu excesso.

³⁰ GAGNEBIN. 2006.

³¹ FREUD, 1990.

Contudo, e com sorte, a imanência de um futuro testemunhal ainda está enterrada nos envelopes cor de areia aguardando sua aparição. Esta analogia de um arenoso terreno que faz pesar os tempos em sua profundidade e gravidade remete ao texto de Freud que aproxima a figura do analista com do arqueólogo, e para tanto faz um ensaio geológico do inconsciente como instância que guarda tudo que lhe foi, em algum momento, inscrito. Se transpormos este mecanismo para uma memória histórica-social-coletiva, tomando os cuidados para não produzir leituras de uma psicanálise aplicada, podemos aproximar esta tendência já observada por Benjamin em suas teses, na qual a história oficial recalca as narrativas que estão a contrapelo de uma idéia de progresso. Produzir estas aproximações nos auxiliam a estabelecer nossa localização, e parecem configurar uma das apostas deste trabalho: produzir uma narração impossível, na qual as imagens do acervo nos olhem em transferência como sujeitos supostos narradores, e assim poderem falar em gesto, ação tão necessária ao testemunho a ser feito com o pouco ou quase nada; uma tarefa impossível e necessária após o apesar de tudo,.

Entretanto, estabelecer nossa posição de enunciação, diante desta condensação de posições testemunhais que o Acervo inclina-se a indagar, se torna algo nebuloso. Talvez, esta pesquisa não esteja disposta a desfazer essa condensação multiplicando suas nuvens, mas em operar um intervalo entre suas formações com vias a estabelecer condições para seu contato, e assim fazer chover pela circulação entre o que sobe, o que guarda e o que cai; algo semelhante à fala. Entre a metonímia e a metáfora dessas emissões posicionadas, a opção pela circulação destas posições se faz pelo jogo que as deslocam em um ponto comum: ética; desejo; devir; três termos, que na coleção desta conjugação anunciada, se assemelham pelo que contêm de futuro:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.³²

³² GAGNEBIN. 2006, p.56.

Fincar o pé no presente instantâneo da violência, tornando seu tempo a insistência de uma marca. Permitir que este ponto decalcado forneça uma morada de circulação das posições produtoras de existências na linha de um tempo que nos ultrapassa, e que não deixa de nos dizer: respeito.

É diante desta relação pela ética do testemunho, cravada em uma espécie de dever lançado a um corpo que vê, escuta e sente, que a presença e proposição desta pesquisa torce por falar as imagens de nosso acervo. Entretanto, por mais que nossa posição estabeleça-se minimamente em algum porto, a operação de *falar* não se resolve apenas pela disposição e disponibilidade de um *escutar* do arquivo e o que este armazena. Afinal, o material que nele está contido também contém um solução que o impede de falar livremente. Seu contexto de montagem é o da mudez do traumático, de um excesso que o interrompe na qualidade de narração. Por mais que definamos de onde escutamos, e nos dispomos para tanto, é impossível não elucidar este peso que habita os papéis, envelopes e estantes.

4.4 Escutar/falar diante do traumático

Tomando como eixo as dificuldades de poder contar ou abordar a prática do testemunho diante daquilo que é catastrófico e traumático, parece ser pertinente nos demorarmos nessa questão. Este tema, o qual tem relação com o campo da política da memória como formação de compromisso com a história ainda não contada, é muito abordado por diversos autores, e insere-se como condição e motor de uma prática necessária, mesmo diante daquilo que invoca suas impossibilidades.

Márcio Seligmann-Silva³³, ao pensar a *História como Trauma*, vai indicar uma reflexão em torno das catástrofes e suas representações. Assim, a partir dos acontecimentos surgidos no século XX, na qual a catástrofe assume seu teor enquanto elemento do cotidiano, diante de eventos como o holocausto, por exemplo, evidenciou-se o caráter traumático dessas experiências, que acabaram, assim, gerando uma crise nas maneiras de representação. Mesmo diante da inflação dos métodos científicos modernos entre o final do século XIX e início do XX, os enunciados existentes se depararam com o impasse de transmissão e abordagem de eventos denunciadores da catástrofe, que no instante de seu fulgor, foram inassimiláveis. Neste sentido,

³³ SELIGMANN-SILVA. 2000.

atenta-se, então, para um direcionamento de algo que transita entre a urgência e a necessidade de enunciação, ao mesmo tempo em que este pedido se choca com o impossível de sua representação. Diante desse impasse, também se toma os eventos relacionados ao Hospital Psiquiátrico São Pedro, como local de práticas manicomiais que excedem qualquer dizer, e pelo qual também é necessário ter que responder, como ato de uma restituição àqueles que viveram o sequestro de sua vida como trauma e alienação.

Para além desse descompasso da representação, Seligmann-Silva³⁴ prossegue a reflexão sobre a transmissão de um evento traumático, e conduz a pensar, a partir de Freud, na impossibilidade de recepção de um evento como causa do trauma. Ou seja, não apenas trata-se da impossibilidade de representação do evento, mas como ele, por si mesmo, é traumático por não haver aparatos suficientes de como percebê-lo. Uma inaptidão que relampeja sem para-raios.

Ou seja, existe um lapso entre o indizível e aquilo que também é da ordem do que não foi vivido, o que nos leva ao problema do testemunho enquanto àquilo que falta palavra, e em certo modo também carece de experiência. Tal relação exemplifica-se ao tomar os dois excertos a seguir em diálogo, e estabelecer algum desenho dessa dinâmica sem resolução pelo seu caráter contingente:

Da reflexão sobre a impossibilidade de representação da catástrofe, passou-se a uma condenação da representação de um modo geral: toda representação envolve um momento imediato (intuição) e outro mediato (a articulação conceitual) que traz consigo o lado universal da representação.³⁵

Da experiência traumática sugere um determinado paradoxo: a visão mais direta de um evento violento pode ocorrer como uma inabilidade absoluta de conhecê-lo; a imediatez pode, paradoxalmente, tomar a forma de um atraso.³⁶

Ou seja, entre o instantâneo de um choque sem precedentes, que se afasta cada vez mais de certa enunciação, o *falar* do testemunho lida com um paradoxo. Pois, é apenas desse ponto presente que se distancia a cada momento, que também pode advir o produto da formulação de sua emergência a desvelar, enquanto retorno e aparição; como algo que urge pela percepção de

³⁴ SELIGMANN-SILVA. 2000.

³⁵ SELIGMANN-SILVA. 2000, p.75.

³⁶ CARUTH. 2000, p. 111.

seu murmúrio. Há, portanto, um atraso sempre iminente por trás daquilo pelo que retorna ao trauma, um descompasso que altera os ponteiros do relógio e das letras que podem vir a ser transcritas nos intervalos de sua transmissão.

Portanto, ao considerar esse impasse de representação do traumático a partir do testemunho de algo que não foi vivido, abre-se a condição de sua elaboração através da impossibilidade de transmissão de um evento inassimilável. Diante dessa questão tão cara e necessária ao campo da política da memória, a qual reincide ao nosso propósito testemunhal no Acervo em *fazer falar* suas imagens, encontramos nas proposições e métodos que se desenrolam entre Benjamin, Freud e seus intercessores, pistas e desvios para alguma elaboração.

4.5 As vizinhanças de Benjamin e Freud, e o inominável bairro do trauma

Questionando a pertinência da aproximação e na produção de enunciados que avizinham Freud e Benjamin, temos no termo conceituado e desenvolvido por Agamben³⁷ no seu texto *O que é o contemporâneo?* um ponto de partida. O autor propõe que o contemporâneo seria aquilo que, ao mesmo tempo, está em sua época, mas também provoca um deslocamento no presente. Freud e Benjamin foram contemporâneos para além do efeito de seus conceitos, afinal, ambos compartilharam os mesmos anos de seus séculos, mesmo que o encontro entre os dois não tenha acontecido presencialmente. Entretanto, se retomarmos os conceitos de Agamben, tanto Freud e Benjamin parecem ter compartilhado do contemporâneo em suas produções. Freud³⁸, por exemplo, ao abordar, a existência do sexual nas pesquisas infantis, como também ao inserir a dúvida das certezas do eu no âmbito da ciência moderna, a partir do inconsciente, provoca uma ruptura em certas noções e paradigmas de seu tempo. Assim como Benjamin³⁹, que propondo seu método alegórico de construção conceitual, desenvolvido por exemplo em *Rua de Mão Única*, propõe a transmissão de seus conceitos a partir de uma montagem que prescindir de entendimento consciente e intelectualmente centrada na compreensão.

Em ambos os autores nota-se a insistência de um procedimento metodológico e conceitual deslocado das tendências de seu tempo. Por mais que essa coincidência seja mero acaso de forças de uma época, notá-las em sua existência e fazê-las existirem em aproximação pode, justamente pelo que contém de acidente e surpresa de um encontro fortuito, estabelecer um diálogo profícuo

³⁷ AGAMBEN. 2009.

³⁸ FREUD. 2010a.

³⁹ BENJAMIN. 1993.

em relação à clínica do testemunho e à formação de compromisso com uma prática que leva em consideração o aspecto político da memória.

Freud⁴⁰ em *Mal Estar na Cultura* propõe uma zona de aproximação e relação entre barbárie e civilização, o que parece avizinhar-se ao que Benjamin formula em suas teses sobre a noção de história. Quando Benjamin⁴¹ enuncia que todo objeto da cultura é por sua vez também da barbárie, desmonta um ideário da história universal como verdade totalitária, e assim substitui o ponto sempre final da linha do tempo com a vírgula que faz corte na certeza das narrativas sedimentadas. Não há como afirmar o que seria causa e consequência do que, mas entre as proposições de Freud e Benjamin há uma hiância que se apresenta pela simultaneidade de acontecimentos e reformulações conceituais de ambos. Há um exercício do pensamento tão próprio dos autores no caráter de sua própria hesitação, que por sua vez afirma o caráter de insistência de um sempre a dizer.

Parece ser assim que Freud se propõe em afirmar a invenção do inconsciente, pois é justamente naquilo que se manifesta pelo detalhe de um lapso, que se desvela a interrupção do equívoco enquanto acaso, inserindo o acidente como aquilo que desarma a racionalidade. Com os acasos que o precedem, esse enunciado se torna insistente por aquilo que fulgura no instante tão repentino de uma existência fortuita. Parece ser assim também a formulação Freudiana de tornar seu discurso como sendo da ciência mesmo a contrapelo da noção de racionalidade tão em voga em sua época. Sem Benjamin, e muitas vezes com ele, Freud sem saber, e o não sabido tão próprio da condição de existência da psicanálise como causa de desejo para sua constante reparação, parece estabelecer uma conversa na qual um dá as condições para que no campo do outro possa se desenvolver a saída de uma conclusão que sempre se dá na equivocidade de um enunciado. É esse procedimento basculante, que hesita, que parece ser importante relacionar à prática do testemunho como possibilidades de narrativas que não se esgotam justamente por manter sobre a experiência um regime de assombramento, condição para que não cesse seu motor enunciativo de sempre ter algo a mais a dizer.

4.6 A Passagem Indivíduo-Sujeito como Condição de Transmissão Social

Diante da vasta produção conceitual de Benjamin e Freud, é necessário fazermos um recorte das proposições de ambos. Neste sentido, seria importante evocar o procedimento de passagem que estes autores fulguram entre a vivência solitária e avulsa do indivíduo da

⁴⁰ FREUD. 2010.

⁴¹ BENJAMIN. 1987.

identidade à experiência múltipla, imanente e coletiva do sujeito das identificações. Identidade à identificação, substantivo ao verbo, esta é a operação que incide na palavra a pluralidade do infinitivo de quem a fala, tornando o redemoinho de seu rastro o enunciado em enunciação de um acontecimento coletivo. Procedimento que se avizinha a proposição desta escrita em fazer operar os termos *arquivo e testemunho* com suas funções do *escutar/falar* as imagens.

Benjamin⁴² em sua *Infância Berlimense* atenta que os textos que seguem nessa coletânea não estão a serviço da nostalgia de um passado, afinal seus excertos não se apresentam “[...] como qualquer coisa de casual e biográfico, mas sim de necessário e social”.⁴³ Tomando esse procedimento que aposta na transmissão da experiência individual como algo que fulgura em seu aspecto coletivo e social, também encontramos em Freud⁴⁴ alguns exemplos. Em seu texto *A Psicopatologia da Vida Cotidiana*, o qual popularizou suas teorias acerca do inconsciente, também percebe-se a proposição de de algo comunitário relativo à existência do inconsciente através dos acontecimentos mais fortuitos do dia a dia. Continuando com Freud⁴⁵, também observa-se que em *Mal Estar na Cultura* os conceitos construídos no âmbito do psiquismo individual são transpostos para análise do que se passa na cultura de sua época. Ou seja, o procedimento de ambos os autores apontam para a importância e tendência de transmissão de algo que báscula em uma passagem e inserção de deslocamentos no presente através do âmbito coletivo. Neste sentido, talvez, seria importante enunciar que tais procedimentos operam como vírgula na ideia de indivíduo moderno, inserindo a dúvida, o acaso e o equívoco como potência para o que nele habita enquanto sujeito, sendo este último a possibilidade de relação com o(s) outros(os) que o constituíram na formação de uma herança simbólica.

Levando em consideração o procedimento de tais autores elenca-se a importância da aproximação de Benjamin e Freud para as leituras e modos de estar com os objetos do Acervo da Oficina de Criatividade. Pois nesse procedimento de passagem entre os dois autores podemos apresentar uma problematização que se desenrola entre a noção de arquivo e testemunho, ou seja, entre o espaço que armazena objetos da cultura e sua potência e imanente em testemunhar. Assim, temos que as obras expressivas produzidas pelos internos do Hospital, apesar de narrarem algo de sua experiência subjetiva, testemunham sobretudo aspectos de sua transmissão coletiva.

Entre Benjamin que narra seu pensamento precedendo do eu e Freud que fez explodir a noção racionalista do eu enquanto propriedade do inequívoco, pode-se notar a tendência (*trieb*) de formular um pensamento político que não estanca sua transmissão dentro do indivíduo. Essa

⁴² BENJAMIN, 2013.

⁴³ BENJAMIN. 2004, p. 70.

⁴⁴ FREUD. 1987.

⁴⁵ FREUD. 2010.

noção parece ser bastante cara ao aspecto ético e político da memória como condição do testemunho que não se esgota em biografar uma vida — como aquela enclausurada dentro de uma instituição psiquiátrica — mas de proceder uma passagem através da potência de transmissão de uma experiência coletiva.

Assim, a partir da pesquisa dos pontos de intersecção entre os conceitos e apostas dissertadas ao longo desta escrita, voltamos agora os olhos e o corpo mais detidamente para as obras e objetos armazenados no Acervo. Diante das questões e impasses que os termos arquivo e testemunho apresentam através de suas funções operativas do *escutar/falar*, e apostando em uma resposta consonante com a transmissão de uma experiência do individual ao coletivo, nos propomos a articular e a ensaiar algumas reflexões mais próximas de nosso campo de exploração. Desta maneira, prosseguiremos a elaboração e articulação de um vocabulário conceitual que venha auxiliar na tarefa de uma prática testemunhal dentro do Acervo.

5. Desaparecimento como Sintoma de Sobrevivência e a Insistência do Traumático

- *Aqui é muito aberto.*
- *Como, Dona Diamantina?*
- *Aqui é muito aberto, é o mar.*
- *Mar?*
- *É, é mar aberto, muito aberto aqui. Muito aberto.*
Muito aberto. Aberto
- *Mas não existem aqui até mais paredes do que lá no asilo?*
- *...é, he-he-he, mas é aberto, é o mar.⁴⁶*
Dona Diamantina & Luis Artur Costa

Desaparecimento, Sintoma, Sobrevivência, Insistência e Trauma. Se separássemos estes termos em suas unidades já teríamos um vasto campo de exploração. Relacioná-los, colocá-los em diálogo se torna um desafio, e portanto parece ser necessário incidir um recorte para eleger um ponto de início para não nos perdermos — definitivamente — em um labirinto. Portanto, antes de adentrarmos propriamente no que este capítulo se propõe a partir de seu título, parece importante retomarmos o itinerário que nos trouxe até aqui. Olhar o caminho

⁴⁶ Diálogo retirado do texto de Luis Artur Costa (2010, p. 19), no qual Dona Diamantina é uma personagem que é retirada de um espaço asilar para ir morar em uma residencial terapêutico.

que deixamos para trás faz deste gesto dos olhos uma forma de lembrança presentificada ao reconstituir alguns passos e tempos anteriores, fazendo-os assim coexistir em proximidade.

5.1 Paradas, em movimento

Primeiramente, foi diante da imensidão do Acervo e sua aparente impossível tarefa de adentrá-lo para tocar e olhar seu conteúdo que foi necessário dar alguns passos para trás. Tomar distância. Neste recuo que prevê um avanço, como fazem as jangadas em alto mar pelas imensas ondas, foi possível trilharmos um trajeto que se estendia da cidade, adentrando o Hospital, percorrendo seus edifícios e gramados; conhecer um pouco do espaço e atmosfera da Oficina, com suas tintas e seus traços; até aportarmos com mais calma no Acervo. Desta maneira, a imagem do acervo se tornou miniatura quando pode ser vista da larga avenida da cidade, e à medida que nos conduzíamos à sua aproximação, sua imagem também foi engrandecendo a curtos passos. Apostamos que nesta caminhada tenha sido possível levar na memória os retratos de cada avanço em direção, para que a imensidão se tornasse suportável. Ritmo e distância, cadência à proximidade. Olhar a imensidão parece requerer um saber que a antecede, um aprendizado de algo anterior, como nos ilustra Galeano em uma passagem de seu *Livro dos Abraços*:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Pai, me ensina a olhar.⁴⁷

A memória em sua potência de ser transmitida nos possibilita encontrar uma saída, ou quem sabe, um modo de (re)tomarmos algo de um ponto desconhecido ou já esquecido. Nesta recapitulação do trabalho há a tentativa de fazer operar o jogo da lembrança conducente à memória do que ainda precisa ser lembrado, reencontrado no fio da escrita.

Bom, retomando: chegando ao terreno do Acervo, com um pouco mais de amuletos no bolso, a imensidão ainda se apresentava nos milhares de envelopes e prateleiras espalhados neste espaço. Em cada um desses compartimentos, mais uma imensidão contida na quantidade

⁴⁷ GALEANO, E. 2002, p.12.

de imagens, traços e gestos. Neste ponto e no horizonte da paisagem, mais uma pergunta pode ser formulada: qual estilete seria necessário para abrimos estas cartas? Como poderíamos afiar sua lâmina? Foi na díade dos termos arquivo/testemunho em aproximação com o *escutar/falar*, e no que ambos guardam em suas relações com as imagens, que amolamos esta lâmina tentando manter seu fio como uma fina passagem de dois gumes. Estreito pedaço de aço, cujo seu quase invisível meio que divide sem separar os lados, corta.

Apostou-se na formulação destes termos, como indicação de como abrir os envelopes e olhar as imagens fazendo operar esta passagem necessária para uma tarefa testemunhal em fazer do arquivo testemunho. Do fazer escutar como sensibilidade necessária para constituir um vocabulário imanente, pela qual as imagens pudessem ganhar corpo e forma pelo seu falar.

Porém, nessas aberturas imaginativas antecipamos um impasse referente ao que o trauma inserido como obstáculo e condição para que as imagens pudessem estar disponíveis em sua tarefa testemunhal. Assim, uma terceira díade e operação, concernente a importância do que seria a passagem *indivíduo-sujeito* se avizinhou das demais como certa proposição ética de transmissão da experiência traumática. Para elaborá-las convidamos Freud e Benjamin a residir em um mesmo e impossível bairro conceitual e geográfico, já que ambos autores em suas obras fizeram operar esta viela que torna o íntimo e singular algo relativo ao laço social. Entretanto, nestas formulações conceituais a sensação de afastamento da experiência do acervo pareceu se impor, como certo empuxo próprio do espaço. No intuito e intenção de retomada rumo ao terreno que no infinitivo nos convoca, este capítulo intenta uma reaproximação através de termos até aqui desconhecidos: gesto curador, sintoma e sobrevivência.

Nos aproximando novamente dos portões que dividem os paralelepípedos da viela do hospital com o terreno que inaugura o antigo espaço na qual Oficina e Acervo eram abrigados, uma placa, já descascada, se apresenta timidamente. Nela está inscrita: Oficina de Criatividade Nise da Silveira. Este é o nome de batismo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Associativamente, Nise da Silveira nos leva a pensar, atravessados pelo acervo, em seu Museu de Imagens do Inconsciente, e como se num destes achados cuja coincidência tão exposta fica invisibilizado, um feixe da placa o re-acende.

5.2 Desaparecimento no Acervo

Assim, tomemos o desaparecimento e sua relação com o sintoma como esta primeira casa. Enunciá-la como ponto de partida se faz como uma resposta diante do que o Acervo nos convoca a pensar, pois como exposto nos capítulos anteriores, este espaço parece apresentar uma tendência em desaparecer-se pela sua vasta imensidão. Nesta correnteza e empuxo parece não ser possível, ou melhor impossível apenas observá-lo inertemente. Afinal, quem tranquilo ficaria ao presenciar o apagamento de um suspiro de vida em forma de traço próprio? Neste sentido, vemos surgir como hipótese de trabalho, como o desaparecimento é por onde se desenrola a formação do sintoma do acervo.

O desaparecimento. Este termo, mesmo que conote uma dificuldade de percepção contínua em sua ação no tempo, torna-se paradoxalmente presente como condição de aparição do que Acervo contém; nas paredes descascadas, nos envelopes e suas traças, nas imagens que perdem a cor na luminescência que as revelam no feixe de luz das janelas. Tais incidências decadentemente aparentes conjugam o paradoxal de sua situação; o acervo se compõe através da montagem entre a paralisia e o soterramento de sua imensidão e ante a sua iminente revelação convocada pela urgência de uma tarefa testemunhal que lhe compete. O acúmulo que se presentifica pelo tudo guardar, retroage por condensação em uma tessitura de feltro, onde o “nada se perde” faz perder também a possibilidade de algumas aparições, o excesso de uma retenção que inibe alguns verbos da percepção.

Entretanto, não é apenas através de movimentos de soterramento que o Acervo opera, diversas escavações, produções, reviramentos de sua imensidão também estão presentes. Há uma insistência em não deixar-se tomar pelo movimento que seu campo gravitacional imanta. Exposições internas e externas ao espaço, visitas de estudantes, pesquisas e demais sopros ventilam o espaço e reviram suas obras-expressivas. Porém, é notável que após estas aberturas fugidias um fechamento torna a tomar conta e forma de sua anterior imensidão, e o desaparecimento prossegue sua incidência pelo espaço-tempo do Acervo.

Neste jogo de movimentos ora concorrentes, ora complementares, o desaparecimento insiste. Entretanto, além dos eventos antes citados, onde mais seria possível observar essa tendência de desaparecimento? No intuito de nos demorarmos nesta pergunta talvez seja importante ilustrar esta hipótese com algumas lembranças e memórias testemunhadas no âmbito do Acervo e do Hospital. Neste sentido - e já timidamente ensaiando o que seria uma curadoria de acontecimentos - gostaríamos de apresentar três eventos, que na diferença de suas magnitudes e durações, parecem formar uma figura dessa inclinação de esfumaçamento das arestas, própria da desapareção que acomete o acervo e que ao mesmo tempo fornecem

respostas a contrapelo dessa tendência. Tomaremos o acontecimento assim como descrito por Deleuze e Guattari⁴⁸, cujo termo não se refere há um simples evento ou fato, mas algo que aconteceu, e não permite ser conjugado no pretérito perfeito. Pois, seus efeitos se dão ao longo do tempo, em uma espécie de duração que anseia por uma conceitualização própria para poder ser abordado. Acontecimento como algo que por mais que acontecido, continua acontecendo.

5.2.1 Cotidiano

Partimos do primeiro acontecimento, que apresenta uma continuidade extensa no tempo, contudo, através de gestos mínimos, referidos aos processos próprios de catalogação e arquivamento.

Uma obra abria-se na multidão de tantas.

Admirável aparição.

Admiração redundante.

Residência do mesmo e do ainda.

Continuava e se perdia.

No protocolo o movimento de apenas ordená-la.

O tempo primeiro, seu lugar de origem o segundo, e o porém do milésimo de sua presença o enquanto da terceira ordem.

Fecha-se.

Guarda-se novamente.

⁴⁸ DELEUZE e GUATTARI, 1993.

Figura 1 - Folhas esmaecidas ⁴⁹



Fonte: Repositório digital do Acervo da Oficina de Criatividade

⁴⁹ Fotografia de Larissa Neubarth com intervenção do autor.

Para quem vai quase diariamente ao Acervo, uma das sensações frequentes é de por vezes se sentir envolto por uma cidade de altos prédios, arranha-céus de pilhas de envelopes de papel. Por vezes, e dependendo das horas que ficamos lá dentro, parece que vamos começando a fazer parte desta paisagem. É como se nos perdêssemos pelo esmaecimento das bordas de nós mesmos, para participar deste emaranhado de objetos, imagens, e ordenações quase infinitas. Esta diluição, talvez seja por onde se anuncia, de forma tênue um dos primeiros aspectos do desaparecimento neste cotidiano do Acervo, afinal participar da paisagem é também deixar-se contagiar com algo de seu movimento próprio.

*Importuno conforto em se acomodar na incômoda imensidão.
Deitar em um enorme sofá de molas aparentes, que em um antes recoberto pelo tecido,
amacia tanto o peso como a forma.
Estofa aparente, que suporta o corpo*

Porém, um segundo aspecto deste movimento sintomático, análogo a superexposição de uma fotografia (Figura 1) aparece na sucessão dos processos diários de ordenação e catalogação das obras-expressivas que parecem desaparecer. Por mais que tardes inteiras eram despendidas na tarefa de organização de pastas, de preenchimento de fichas catalográficas, de recuperação de imagens guardadas em alguma gaveta desconhecida, quando revisitávamos o espaço parecia que nada tinha mudado ou muito pouco tinha sido feito. É possível observar um retrato desta paisagem liminar entre a Oficina e Acervo através do fragmento abaixo escrito por Tania Galli, e retirado do livro *Vidas do Fora*⁵⁰, na qual a autora diz:

Como as múltiplas cópias que o gravurista imprime de sua matriz, repetiam-se as cenas, suas representações e motivos que, após feitas, eram enroladas em séries de tiragem diária. Assim, enrolados para dentro de si mesmos, **com as costas voltadas para fora**, os papéis desse arquivo informe ficaram por muito tempo. Como folhas de um grande livro despedaçado, **misturava nomes e datas e sua vista era**

⁵⁰Vidas do Fora: habitantes do silêncio, foi um livro organizado por Tania Galli Fonseca e Luciano Bedin da Costa, que reuniu 29 textos, cujo pano de fundo estava na transmissão da experiência da Oficina e do Acervo, entrelaçada com os campos da loucura, arte, memória e linguagem.

embrulhada e confusa. Desanimava aquele que dele quisesse se aproximar, uma vez que, tendo tudo, mas em grande desordem, mais escondia do que visibilizava.⁵¹

Nos grifos desta citação vemos como um aspecto de fechamento e confusão parece habitar este espaço, e conseqüentemente àqueles que se empreitam na tarefa de organizá-lo para torná-lo mais acessível aos olhos e às mãos. Como também ressalta Tania no livro *Testemunhos da Infâmia: Rumores do Arquivo*, este lugar é onde “[...] mora o inverno, e a neblina é constante e insiste em adensar-se mais e mais enquanto o tempo passa.”⁵² Talvez pela latitude, talvez pela longitude, quem sabe pela sua quase infinitude, o que o acervo faz com o que se faz no acervo parece se perder. Contudo, enunciar esta condição aqui, é uma forma de torná-lá suportável, de resistência ao desaparecido. Quem sabe neste mesmo talvez, é onde se guarda uma das apostas deste trabalho, que ao insistir em dizer do impossível deste espaço faz dele um lugar a ser habitado a contrapelo de sua força de arrebatamento. Neste sentido abrimos uma operação a ser explorada diante deste antagônico conflito de fazer presença no acervo apesar de seu empuxo próprio. Assim, nesta presença estendemos o convite para abirmos, juntos com Brites e Butkus⁵³ uma das enferrujadas gavetas deste arquivo:

- a) artigos publicados em revistas: Aplauso, Porto & Vírgula;
- b) fotocópias de textos para estudo: Nise da Silveira, Artaud, Jung, terapia ocupacional;
- c) a constituição do Estado do Rio Grande do Sul;
- d) a legislação do Sistema Único de Saúde;
- e) material educativo da 2ª Bienal do Mercosul;
- f) artigos publicados em jornais, divididos por assunto (loucura, reforma psiquiátrica, arte bruta);
- g) fitas cassete de áudio: Vozes da primavera, de Strauss; sonho de amor, de Lizst; La campanella, de Paganini; Noturno de Chopin;
- h) um saco plástico com folhas secas de louro;
- i) desenhos feitos sobre eletroencefalogramas, datados dos anos 80;
- j) conjunto de desenhos da paciente Claudina, incluindo Desodorante Insensatez na TV;
- l) trabalhos acadêmicos: UFRGS, Unisinos, Ulbra: relatos de estágio, estudos de casos;
- m) escritos de pacientes: Paulo Josué, Célia;
- n) cartões comemorativos (de Natal, de Ano-Novo), com ilustrações coloridas

⁵¹ FONSECA. 2010, p. 31 grifos nossos.

⁵² FONSECA, 2014, p.44.

⁵³ BRITES e BUTKUS, 2010.

- o) livros de registros, contendo os diários internos da Oficina de Criatividade Nise da Silveira do Hospital Psiquiátrico São Pedro, desde 1990;
- p) Material a ser encaixado no Acervo.⁵⁴

Apesar desta citação ordenar o conteúdo de uma única gaveta do acervo, poderíamos dizer que esta estrutura é análoga ao próprio acervo em si mesmo: objetos diversos espalhados em ordens não convencionais e por vezes confusas. Atentamos para o último item “p) Material a ser encaixado no Acervo”, e não parece ser coincidência ser ele que termina esta série, afinal parece sinalizar um soluço, uma certa paralisia de quem olha para o redor e na vertigem pergunta “encaixar? mas encaixar onde?” diante desse caleidoscópio de coisas. Este retrato do que o acervo contém e armazena de maneira dispersa parece ser uma das facetas do desaparecimento como sendo proveniente desta ordenação em confusão, na qual o trabalho que é despendido quando é guardado parece se perder. Porém, como fazer com que este estado de confusão, neblina e vertigem não se resuma apenas em uma paralisia frente ao impossível? Para nos auxiliar nesta resposta convidamos Maria Esther Maciel⁵⁵, que em seu livro *Ironias da Ordem*, traz para reflexão a produção de artistas e escritores com o intuito de “[...] revelar a insuficiência e a arbitrariedade dos sistemas de organização legitimados pela racionalidade ocidental”.⁵⁶ Aqui, faremos um recorte de dois excertos do que a autora constrói sobre a obra do escritor argentino Jorge Luís Borges:

O conto “O livro de areia” apresenta um livro monstruoso de páginas infinitas, capaz de aprisionar o leitor em suas páginas labirínticas, e leva às últimas consequências a potencialidade que Borges sempre teve de dar uma delimitação física ao ilimitável e fazer emergir na exatidão do dizer a vertigem do que é dito, como acontece com Dante na comédia.⁵⁷

Ao construir sua enciclopédia ficcional, o escritor argentino o fez com vistas a evidenciar a impossibilidade de que as coisas e os saberes existentes (ou inexistentes) sejam classificados de maneira satisfatória.⁵⁸

⁵⁴ BRITES e BUTKUS, p.223.

⁵⁵ MACIEL. 2010.

⁵⁶ Ibidem, p.11

⁵⁷ Ibidem, p. 51.

⁵⁸ Ibidem, p. 53.

Através da literatura de Borges, parece que este aparente ilimitado e imenso arquivo pode ganhar consistência de uma borda sem apagar sua vertigem própria. A gaveta enferrujada que abrimos, por exemplo, ao ser contagiada pela leitura que Maciel faz da obra de Borges, pode vir a fazer de suas paredes uma delimitação física do ilimitável universo que ela mesma armazena. Assim, tomarmos essa aparente confusão e desorganização como uma forma de ordenação e classificação própria do acervo talvez seja uma linha de fuga para operar uma nova posição àquele que se depara com sua vertiginosa paisagem.

5.2.2 Desastre

Figura 2 - Escombros do Acervo ⁵⁹



Fonte: Repositório Digital do Acervo da Oficina de Criatividade.

⁵⁹ Fotografia de Giovanni Bombardelli Gabe.

O segundo acontecimento apresenta um imediatismo intenso no tempo através de um violento acidente do acaso. O desabamento do telhado do Acervo talvez tenha sido um dos eventos mais excessivos e catastróficos ocorridos naquele espaço para além das catástrofes já impressas nos papéis que lá estavam armazenados. Em um intervalo de segundos, durante uma forte chuva, milhares de obras e objetos ficaram desabrigados.

Entre os dias 11 e 12 de fevereiro de 2017, o telhado do Acervo da Oficina de Criatividade cedeu, provocando o rompimento de suas próprias estruturas e deixando desabrigados milhares de documentos, arquivos e imagens que ali estavam resguardados por uma sombra de nossos olhares. Aquele mesmo teto, que, em tempos muito antigos, abrigava o bloco cirúrgico e as intervenções médicas realizadas ali - de lobotomias a outras trepanações -, no momento atual de sua ruptura, já guardava a função de outras operações, das quais nós participávamos ativamente: juntando os pedaços, traços e rabiscos, organizando-os mesmo que provisoriamente em montanhas datadas e nomeadas e amparando nossas escritas com aqueles que produziram, ainda produzem, expressivamente sua vida com imagens, a contrapelo de uma vida marcada pelo trauma, pela alienação e pelos desprezos.⁶⁰

Esta citação, presente no livro *Imagens do Fora: um arquivo da Loucura*⁶¹ noticia um pequeno trecho do que foi este desastre que acometeu o Acervo. Aproximamos este acontecimento com a noção de desaparecimento ao mínimo por duas operações que se desenrolam em sua duração. A primeira se refere à própria *queda* enquanto força do verbo imposto na cena, e pelo qual a intensidade do evento derruba os destroços sobre o que já era rastro. Entretanto, parece não ser possível correlacionarmos em causalidade um acidente isolado como algo que diz do acervo em sua totalidade, contudo, este desmoronamento do teto insere-se como representante de tantas quedas e precipitações da gravidade atmosférica do Acervo. Estantes que despencam, na qual a notícia se dá pelo distante barulho de sua queda no andar de cima. Mudança de móveis cheios de obras, na qual algumas caem no caminho tornando difícil saber onde colocá-las de volta novamente. Este movimento de

⁶⁰ ESCOBAR, GABE, GIACOMONI, 2018, p.200.

⁶¹ Livro organizado por Tania Galli, Claudia Caimi, Luis Artur Costa e Edson de Sousa, lançado em 2018, que reúne textos que operam uma certa abertura do arquivo, trazendo imagens e reflexões relacionados ao âmbito do Acervo, e sua concepção e ideia são contemporâneas ao desabamento do telhado, citado neste trabalho.

queda, figurado pela magnitude de um desastre em acontecimento, nos faz atentar para aquilo que despenca recorrentemente, e cuja queda insere sua gravidade. Catástrofes como acontecimentos a serem conjugados no tempo verbal infinitivo enquanto aposta da memória sobrevivente daquilo que acontece mesmo que já aconteceu.

A segunda operação na qual este acontecimento delinea algo do desaparecimento, se apresenta de maneira mais sutil; algo que só é possível se deparar quando cuidadosamente nos debruçamos por debaixo dos escombros. Papini⁶² nos auxilia nesta tarefa, ao comentar em sua tese sobre o posicionamento de se *Demorar no Desastre*, ou seja, como sustentar uma presença, uma morada, mesmo quando a poeira em seus destroços tende a nos afugentar de nosso ofício testemunhal. Nesta lentidão proposital, o segundo tempo do desabamento torna possível o inclinamento ao chão para estar à altura dos destroços, e assim fazer-nos deparar com obras que pareciam quase não existir. Após o arrebatamento da estrutura que caiu sobre as obras a necessidade de salvá-las fez aparecer muitas coleções, obras e imagens que antes já se encontravam desaparecidas. É como se tivéssemos que recolher as folhas de um livro despedaçado para remontá-lo, e nesse ofício fôssemos levados a lê-lo novamente de um ponto oblíquo e fragmentário. Assim, mais uma vez o desaparecimento, através de nossa leitura, remete ao paradoxal movimento de instaurar novas aparições, “[...]um gesto de memória como enfrentamento de um desastre.”⁶³ Assim, ao levantar os rebocos e rabiscos caídos, conseguíssemos acessar pelo desastre o que no acervo reside na demora de suas imagens

5.2.3 Imagens

Figura 3 - Obra de Luiz Guides

⁶² PAPINI. 2021.

⁶³ PAPINI, P. 2021, p.25.



Fonte: do autor.

É pelo mínimo, por aquilo que parece não poder responder, que esta palavra *desaparecimento* se debruça neste terceiro acontecimento localizado nas imagens do Acervo. Entretanto, parece que estar diante delas requiere estar à altura do que elas contém. O que não quer dizer estar mais alto, no topo, o que de certa maneira melhoraria nossa visão panorâmica: das ruas, dos objetos, daquilo que muitas vezes queremos distância. Estar à altura, nesse sentido, se trata de estabelecer e tomar uma posição⁶⁴ diante daquilo que nos compete escrever e pensar. Assim, elucidar o desaparecimento concentrado pela imagem, insurge-se como uma maneira de estar à altura diante destes traços ruinosos guardados no Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Como estar diante destes gestos enclausurados, e que de certa maneira também participamos como cúmplices de seu fracasso, pela tecnologia de uma caneta que de vez em quando tem a pretensão de saber demais.

Esta obra (figura 3) foi produzida pelo artista, morador do Hospital Psiquiátrico São Pedro e frequentador da Oficina de Criatividade, e tantas outras denominações de origem que nunca caberão no papel, Luiz Guides. Quando a pintou, defronte de seu cavalete, montado a altura de seus pincéis, Luiz já estava ficando cego. As formas que se repetiram durante anos, na minúcias de relógios e números que se escondiam nos quadrados traçados, foram esmaecendo com o tempo, assim como sua vida vivida dentro de uma instituição psiquiátrica. Aqui, diante desta imagem, temos nestes pontos brancos desenhados pela distância das cerdas

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN. 2017.

do pincel, o desaparecimento das cores dos olhos que, apesar de tudo, não deixaram de pintar. Mas porque inserirmos esta obra em nosso cavalete da escrita? Ela se desenha aqui como convocadora de alguns questionamentos que se esboçam no fazer arquivístico diante de um acervo que surge no dentro e fora reservado ao intruso que, para e por ela, escreve. Sua seleção parece responder à intuição de cumprir os parâmetros curatoriais deste arquivo ao testemunho e de suas operações do *escutar/falar*. Pois, na continuidade e imensidão do acervo, seu aparecimento causou uma parada a se demorar⁶⁵ e nos remeter novamente ao que nos propomos produzir de reflexões acerca da política da memória em sua prática testemunhal.

Aqui, diante desta imagem e obra, talvez, se ofereça como *impossível* a ideia do desaparecimento enquanto o afastamento esmaecido do passado que causou o choque de um acontecimento sem precedentes, como aqueles vivenciados pelos moradores de uma Instituição Psiquiátrica. Neste sentido, a montagem desta imagem selecionada acima nos faz discorrer como o desaparecimento opera na seleção de imagens; como por elas podemos nos deixar ser capturados pelo que guardam além de sua representação formal, ou de objeto. Assim como a cegueira que acometeu Luiz Guides que, contudo, não o impediu de fazer ver seu traço, podemos nos contagiar pela condição que faz da insuficiência a residência da potência em enunciar o invisível como forma de transmissão do testemunho. Aquilo que já não parece responder, mas que ainda sobrevive, pode vir a desmontar a totalidade pelo detalhe de sua falta. Ao tomarmos os espaços não preenchidos da obra, somos interrogados pelo vazio que está inerente à prática do testemunho. Ali, onde nada está pintado, fulgura-se a violência de práticas manicomiais que marcaram uma vida até sua cegueira, porém, é neste mesmo papel em branco que a ausência pode vir a se tornar disponibilidade de algo sempre a dizer.

Seguindo estas pistas do aparecimento, podemos pela falta, fazendo frente ao seu anagrama de ser fatal, avizinhamos esta questão à dimensão inconsciente de sua leitura para nos oferecer saídas e condições de possibilidade através de sua potência de criação pela via da hesitação. Posição que questiona pela dúvida a constatação de certezas, mantendo assim o regime de sombras do mistério necessário a uma prática do testemunho que não se pretende totalitário. Portanto, ali onde nos deparamos com o vazio da obra de Luiz Guides, escutamos do papel em branco uma falta como causa de um dizer.

Não são os traços de tinta que se pintam que nos interessam, sua materialidade apenas, mas os gestos que denotam uma violência acometida sobre uma vida. Movimentos virtuais que estão contidos, como contidas foram as vidas ali enclausuradas, cuja aparição, pelo e a

⁶⁵ DERRIDA, J. 2014.

contrapelo do desaparecimento, nos convidam pela instauração de sua permanência, através de uma leitura que estabelece-se pela via inconsciente, ou seja, no mais além das significações fixadas pela objetificação desta manifestação artística e expressiva. Tela, figura e imagem que guarda em seus limiares a potência testemunhal, não apenas por onde se apresenta mas também no que indicia e incendeia a partir de seu desaparecimento.

Aquilo que se esmaece, a favor ou contra o tempo, não saberemos dizer. Afinal, o contraste que desafina dilui as bordas e também faz notar as existências que ali antes se resguardavam apenas pela sua continuidade em assim ser, sendo, reivindicando o passado do pretérito daquilo que seria. Poderíamos dizer que a inércia incide na possibilidade de mantermos a conjugação de que continuaria sendo, inerte, mas as vistas se tornam lustras por fora, e tornam o interior opaco, na qual as memórias das cores ilustres e das formas delineadas é que são resgatadas na montagem daquilo que já não pode mais. Porém conserva sua força através da busca e insistência de restituir, de maneira diferente, aquele ponto em que já não se está mais.

5.3 Do Desaparecimento ao Sintoma

Lá embaixo a escuridão estendia-se uniforme e quando o vento soprava os arbustos pareciam mover-se num mar. Ondas fugitivas de vaga-lumes acendiam desfalecidas e se apagavam.

Olhe, Daniel, dissera Virgínia, olhe o que eu vi: o vaga-lume desaparece.

Ele olhou-a, viu seu queixo inchado e vermelho através da luz triste do candeeiro pousado no quarto.

Como? perguntou sem prazer.

Assim: quando a gente vê um vaga-lume a gente não pensa que ele apareceu, mas que desapareceu. Como se uma pessoa morresse e isso fosse a primeira coisa dessa pessoa porque ela nem tivesse nascido nem vivido, sabe como? Pergunta-se assim: como é o vaga-lume? Responde-se: ele desaparece.

Daniel compreendeu e os dois permaneceram calados e satisfeitos. Ela bem sabia às vezes amarrar uma coisa pela mão distante de outra e fazê-las perplexas dançar, malucas, doces, arrastadas. Confiante e morna, ela prosseguiu:

Você queria ser assim, menino?

Assim como?

Como o vaga-lume é para gente. . . Sem ninguém saber como se é, se está aparecendo ou desaparecendo, sem ninguém adivinhar, mas pensa que a gente não vive enquanto isso? vive, tendo história e tudo como o vaga-lume.⁶⁶

Inferimos que este movimento de desaparecimento, próprio do acervo, seria por onde se inscreveria algo do seu sintoma. Entretanto, antes de avançarmos parece ser importante elucidar que tomamos o sintoma em sua leitura e conceituação pela psicanálise. Quinet⁶⁷, em seu livro *A Descoberta do Inconsciente: do desejo ao sintoma*, dedica um capítulo para operar a diferenciação do sintoma para psicanálise e para a medicina. Nesta última, o sintoma se apresenta como sinal de uma disfunção do organismo, que no conjunto de sua manifestação oferta uma leitura para que o médico, com suas práticas e técnicas, opere no sentido de sua remissão. Já para a psicanálise o sintoma seria uma manifestação do inconsciente por onde é possível algo da verdade do sujeito se apresentar através de sua fala em transferência. Assim, a escuta do analista se oferece no sentido de sustentar a abertura do sintoma e não estancá-lo, para assim torná-lo disponível em um espaço na qual sua aparição advenha como vírgula que produz cadência ao mesmo tempo que abre espaço para um porvir.

Desta maneira, é como se tomássemos o espaço do Acervo, no conjunto de suas operações de salvaguarda dos objetos, como uma formação sintomática, na qual o desaparecimento é o que se apresenta como demanda endereçada à esta espécie de consultório da escrita. Ou seja, a aparição do desaparecimento alerta para uma condição de sobrevivência dos conteúdos ali preservados, confundindo-se com a própria história do Hospital e suas vidas seqüestradas em nome de um cuidado que tinha como uma de suas motivações tornar desaparecidas da cidade e do laço social as diferenças da racionalidade. Não como último termo, mas como mais um que se insere nas conceituações acerca do acervo, inferimos que o desaparecimento instaura a potência da lembrança para destituir seu prefixo. Por mais contraditório que seja, é como que ao enunciarmos que o Acervo sintomaticamente está desaparecendo, estivéssemos o fazendo sobreviver. Como se o resto da operação do sintoma é a enunciação de sobrevivência do arquivo, como Didi-Huberman ressalta: “[...] uma formação de sintoma é como que uma sobrevivência que ganha corpo.”⁶⁸ Nestas posições por vezes paradoxais entre desaparecimento e sobrevivência nos aproxima do que Freud⁶⁹, articula em

⁶⁶ LISPECTOR, C. 1982, p. 33-34.

⁶⁷ QUINET, 2008.

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, 2013, p.272.

⁶⁹ FREUD. 1996.

torno do sintoma ao conceitua-lo como formação de compromisso de forças antagônicas. Se por um lado a formação de compromisso responde a uma conformação da repressão do desejo condicionada ao social, ela também toma compromisso de fazer reivindicar pelo rastro do sintoma o que não foi possível de ser realizado. Desta maneira, hipotetizamos que esta formação se desenrola também nas operações que o Acervo produz, na qual seus conteúdos, imagens e objetos formam-se e se apresentam na posição de terem ainda o que falar, manifestar, ainda que o “social”o tenha querido mudo. Estes verbos contidos nas prateleiras e gavetas guardam o conflito do traumático que aguarda os verbos para reclamar suas experiências na história da loucura. Podemos dizer que o acervo, através de seu sintoma, forma um compromisso com o testemunho a ser realizado no infinitivo do futuro.

Apesar de tais constatações nos parecerem convenientes, não podemos reduzir esta aproximação do funcionamento do acervo em sua expressão sintomal de maneira tão imediata. A dúvida diante de uma afirmação, muitas vezes quer dizer que estamos com a interrogação, em ótima companhia. E neste buraco aberto pela titubeação somos convidados a nos inclinarmos mais detidamente nos caminhos de formação dos sintomas e suas possíveis repercussões em nosso território. Desta forma, primeiramente gostaríamos de propor , assim como fazem os sintomas, uma substituição - o que não quer dizer uma equivalência - de termos. Tomaremos o acervo e seus mecanismos de operação inspirados à maneira como Freud empreendeu sua pesquisa pelas manifestações sintomáticas, ou seja, investigando o que nelas poderia estar manifesto algo do inconsciente. Para tanto nos deteremos em dois textos, que datam diferentes épocas de escrita e de vida do autor, mas que parecem fornecer aproximações profícuas ao nosso interesse: *Psicopatologia da Vida Cotidiana*⁷⁰, publicado em 1901, *Conferências Introdutórias à Psicanálise*⁷¹ de 1916.

Eleger o *Psicopatologia da Vida Cotidiana* como texto de entrada nos serve ao menos por dois aspectos de sua escrita. O primeiro se refere a uma certa inovação que o texto traz para a psicopatologia de sua época. Se até então a psicopatologia tinha como objeto de estudo e intervenção as manifestações de um estado fora de uma dita razão e sendo estes exclusivos a uma parcela da população que compartilhava de demais rótulos marginais e disfuncionais, o texto de Freud insere o psicopatológico como manifestação partilhada entre muitos e no cotidiano. A inserção de um novo discurso do psicopatológico na cultura através desta exposição freudiana, coloca em cena a transposição da loucura do indivíduo ao sujeito, ao tornar esta experiência não mais localizável em uma dita substância do ser, mas fazer do

⁷⁰ FREUD. 1969.

⁷¹ FREUD, 2010.

discurso e ato de cada ser um enunciado singular que compõe o laço social na qual a loucura é participante. Segundo Foucault⁷² a loucura, até Freud, tinha como suprimida a possibilidade de se expressar em sua linguagem própria:

Entra num tempo de silêncio do qual não sairá durante um longo período; é despojada de sua linguagem; e se se pôde continuar a falar dela, ser-lhe-á impossível falar de si mesma. Impossível, pelo menos até Freud que, pioneiro, reabriu a possibilidade para a razão e a desrazão de comunicar no perigo de uma linguagem comum, sempre prestes a romper-se e a desfazer-se no inacessível.⁷³

Parece que esta posição nos é muito valiosa ao nos inserir em uma sensibilidade outra em relação a psicopatologia e como ela pode compor nosso olhar diante do Acervo. Oferecer um litoral entre o fora que habita o acervo, e o dentro do fora do hospital que pensamos habitar com nossa dita razão.

*Se o acervo é o campo que nos deitamos,
a memória é um travesseiro que ali já dorme*

O segundo aspecto que nos interessa neste texto escrito em 1901 por Freud, está no enfoque dado em relação à memória, ou melhor dizendo, onde através dela se expressa algo de sua falta. Esta tendência e preocupação freudiana em torno do tema da memória está presente no curso de seu pensamento e na elaboração de suas teorias e hipóteses conceituais. Não à toa, é no método da associação livre e na figura do arqueólogo que o psicanalista vienense expressa seu método de investigação diante daquilo que aparentemente não está, contudo estando. Não apenas no que a memória pode armazenar, mas principalmente onde esta desaparece, onde ela falha que Freud parece encontrar brecha para os achados inconscientes, como podemos observar no primeiro capítulo apresentado no *Psicopatologia da Vida Cotidiana* intitulado *Esquecimento de Nomes Próprios*.

Já no início do texto Freud eleva a condição de um fenômeno de escassa importância prática, como o esquecimento de nomes próprios, a uma explicação que “[...]vai muito além

⁷² FOUCAULT. 1965.

⁷³ FOUCAULT. 1965, p.9.

do habitual”.⁷⁴ Assim, prosseguindo em sua elaboração, o psicanalista se detém primeiramente não apenas no fenômeno do esquecimento de um nome, mas também na evocação de um substituto àquele que gostaria de ter sido lembrado. Como de costume, Freud utiliza-se de uma experiência própria para explorar as determinações inconscientes que poderiam estar relacionadas às suas hipóteses. Assim, ele narra que certa vez viajava de trem até uma localidade da Herzegovina, e ao conversar com um desconhecido que estava no mesmo vagão, percebe que esquecera do nome do artista que havia pintado os afrescos do *Juízo Final* da cidade de Orvieto. Questiona então os motivos pelos quais teria esquecido o nome de um artista tão conhecido por ele - Signorelli - e por que no lugar deste lhe vieram outros dois nomes que eram sabidamente incorretos - Boticelli e Boltraffio. Instigado por este acontecimento, Freud lança mão de associações/escavações para encontrar uma hipótese dos motivos do desaparecimento deste nome próprio e encontra nos temas relativos à morte e a sexualidade nexos verbais que explicariam a supressão do nome do artista e a sua consequente substituição. Porém, ao nos debruçarmos mais detidamente, que conteúdo poderia estar por detrás da palavra Signorelli, capaz o suficiente de suprimi-lo da memória? Ao acompanharmos sua exploração, vemos que o psicanalista vienense vem a desmembrar a palavra suprimida e percebe que *Signor* poderia ter sido deslocado em um processo de tradução pela palavra *Herr* (Senhor), assumindo assim novas associações. Uma delas se referia a formação homônima da localidade *Herzegovina* e *Bósnia*, que também o remetia ao assunto conversado com o desconhecido anteriormente ao esquecimento do nome Signorelli. Nesta ocasião, comentavam sobre a confiança que os habitantes deste país tinham para com os médicos:

Quando é preciso lhes informar que não há o que fazer por um doente, respondem: “Senhor [*Herr*], o que dizer? Sei que ele tivesse salvação, o senhor o salvaria.”⁷⁵

Vemos nesta citação a manifestação em conjunto de *Herr-Senhor* e a localidade sobre a qual versavam/viajavam. Freud, também elenca que esta associação *Signor-Herr-Herzegovina* também fez remontar a lembrança de pensamentos anteriores relacionados aos costumes sexuais dos turcos da *Bósnia* que teve durante a conversa, os quais preferiu não compartilhar na conversa com o colega de vagão por não achar apropriado.

⁷⁴ FREUD, 2010. p.15.

⁷⁵ FREUD, 2010, p.17.

Assim, em sua interpretação, os assuntos que antecederam o esquecimento do nome ao estarem relacionados com os temas que prefeririam não serem evocados como o da morte (*Herr*-médicos-Herzegovina) e sexualidade (costumes dos turcos da Bósnia), impediram a lembrança do nome Signorelli, já que este continha elementos associativos para com aquilo que gostaria permanecer esquecido. Entretanto, o que faz prosseguir os questionamentos e abrir novas leituras é a exploração que é feita posteriormente diante dos motivos da aparição dos substitutos Botticelli e Boltraffio. Para Freud, o prefixo *Bo* contida em ambas palavras resguardaria a associação com Bósnia. No caso dos sufixos, *Celli* permaneceria inalterado comparado ao suprimido Signorelli, por conter a mesma terminação, e Traffio remeteria a cidade de Trafoi local onde Freud teria recebido a notícia que um paciente seu teria cometido suicídio. Ou seja, por mais que o conteúdo reprimido (*Signorelli-Signor-Herr-Herzegovina-morte-Bosnia-sexualidade*) se esforçasse por se manter esquecido, seus substitutos encontraram nexos verbais que reconduziram ao que não gostaria de ser lembrado. Ou seja, um dos aspectos importantes desta proposição é que estes substitutos sabidamente incorretos aparecem como pistas daquilo que não foi possível aparecer. É como se, mesmo querendo não acessar conteúdos reprimidos, sintomaticamente eles aparecem como pistas daquilo que gostaria de ter se tornado desaparecido.

Prosseguindo adiante desta exposição, Freud se detém minuciosamente em apresentar variados exemplos similares a este mecanismo na qual o esquecimento de um nome indicia e incendeia algo que não pode ser acessado na memória por estar associado a temas e conteúdos a serem suprimidos. Já anteriormente, em seu texto *Lembranças Encobridoras*⁷⁶ de 1899, o psicanalista vienense já formulava que o caminho na formação dos sintomas colocava em ação um processo envolvendo três termos: conflito, recalçamento e substituição envolvendo uma conciliação. Porém, vemos como esta conciliação por substituição produz rastros e indícios que permitem ao que tentou ser suprimido sobreviver nos sintomas, sendo estes uma espécie de resto desta operação. É como se nos sintomas se manifestasse algo análogo ao “pai, não vêes que estou queimando”⁷⁷, ou a imagem de uma brasa que não apagou e ainda arde.

⁷⁶ FREUD. 1969.

⁷⁷ Este enunciado se refere ao caso descrito por Freud, (1901) e retomado por Lacan (1964) no qual um pai que está por dias velando um filho que perdera por uma doença decide ir descansar, e é despertado por um sonho pelo menino que vem até ele e pergunta “Pai, não vêes que estou queimando?” Ao levantar o pai vai até o quarto ao lado e vê a vela derrubada sobre o corpo do filho. Lacan, vai retomar esta cena pensando no despertar enquanto encontro do Real (aquilo que não cessa de não se inscrever) com a realidade. Assim, em aproximação, pensamos o sintoma como aquilo que pode conduzir ao despertar de uma situação que arde, cujo abrir dos olhos intenta a transmissão de que fora impossível, não-realizável, porém que sobrevive.

5.3.2 Sintoma-esquecimento

Nesta primeira aproximação com o texto freudiano, nos deparamos com certas associações possíveis com o que encontramos na experiência do acervo, especialmente ao tomá-lo como espaço mnemônico, no qual o esquecimento se avizinha ao tema do desaparecimento. A estrutura e organização do acervo parece nos colocar ante a um baralho-barulho diante de tantos objetos que se dispõe em miragens visuais e imanentemente auditivas. Afinal, não foram raras as vezes que a certeza da localização de determinada obra fosse confundida ou esquecida, fazendo o traço da imagem se tornar miragem, assim como fazemos na procura do início ou final de um fio enovelado. Neste território estamos diante de um espaço de novelas-imagens, o qual parece ser

Entretanto, e fortuitamente, pela oportunidade desta escrita uma memória pode ser resgatada colocando em cena algo próximo dessa elaboração. Tal lembrança se refere a seleção da obra de Luiz Guides apresentada anteriormente (Figura 3), cujo propósito anterior a esta escrita se referia a produção de um artigo. A ideia desta produção escrita já se antecipava durante a catalogação que empreendíamos à época. Quando esta obra foi observada, ela também nos olhou, imprimindo em nós uma atenção singular. Como de praxe colocamos um asterisco na ficha catalográfica para indicar a importância e relevância da obra, para assim ser mais fácil localizá-la futuramente.

Entretanto, passado alguns dias, quando fomos implicados na tarefa de fotografar tal obra para sustentar nosso argumento articulado no artigo, nos deparamos com a imensa dúvida contrastada com a certeza que aquela imagem tinha nos dado à época recente de nossa mútua observação: onde estaria?

Figura 4 - Cotidiano no Acervo⁷⁸

⁷⁸ Fotografia de Giovanni Bombardelli Gabe.



Fonte: Repositório Digital do Acervo da Oficina de Criatividade

Por algum motivo a pasta de número 101 da coleção surgiu como certeza insabida. Ao romper os adesivos que lacravam o envelope carimbado com os algarismos 101, éramos tomados de uma ânsia ao percorrer os papéis que diferiam muito daquilo que procurávamos. De 5001 a 5050 como páginas de uma enciclopédia ou das 1001 uma noites, imagens foram folheadas sem encontrar a citação em imagem que estávamos certos em achar. Apesar do desencontro, continuamos a busca para cima e para baixo dos números de pastas-livros, até que no envelope impresso com o número 116 encontramos a obra tornada desaparecida pelo seu traço e pelo seu número de inscrição. Ainda mais, estes números que se confundiam em nosso horizonte entre pastas e papéis retangulares, mesclavam-se às obras de Guides com seus redondos relógios e algarismos, com ponteiros em traços verticais e horizontais. Algo da forma e conteúdo de suas pinturas entrava na dança desta procura, como ilustra Edson Sousa ao narrar uma destas obras:

Cores se diluindo uma na outra como uma espécie de crepúsculo de tons amarelos, azuis, vermelhos. Cores potentes como se anunciassem

uma explosão celeste. Uma série numérica materializa a obstinação da repetição que Guides celebra em suas pinturas: 1 2222222 33333.....⁷⁹

Nesta miscelânea de cores, formas e número e inspirados pela pergunta Freudiana perguntamos aventurados no porquê da insistência da cifra 101 enquanto localização certa desta obra? Hoje, distantes de tal episódio, surge como hipótese que o 101 seria como o início de uma nova série de números a contar adiante, na qual a virada de uma centena torna-se centelha e inaugura uma nova contagem a queimar. Do 1 ao 100 temos um intervalo, que ao admitir o 101 como o próximo número insere no horizonte uma nova série que presume a existência de um outro intervalo que pode contar-se até a próxima cintilação. Apesar de apenas números, estes desenham-se enquanto elementos passíveis de operação em nosso campo por dois aspectos ao mínimo.

Primeiramente nos avizinhamos do que Derrida⁸⁰ articula ao conceituar o arquivo como sendo uma *promessa de futuro*. O autor desenvolve uma torção no conceito de arquivo o inserindo em uma perspectiva voltada para um tempo vindouro, contrastando com sua definição vinda de uma herança conceitual na qual “[...] a palavra e a noção de arquivo parecem, em uma primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição”.⁸¹ Assim, para Derrida, o espaço mnemônico do arquivo [...] deveria pôr em questão a chegada do futuro”.⁸² Desta maneira, seu conteúdo não estaria a serviço apenas de manter as histórias dos fatos como foram, mas também guardaria a possibilidade de aberturas do passado enquanto leituras viajantes dos tempos cujo destinatário está em um porvir. Diante desta expectativa, que nos fez percorrer os anos das pastas 101 a 116, pudemos experienciar esta torção que atravessa a cronologia dos tempos no arquivo. Ou seja, neste achado 101 que aparece para fazer desaparecer ou esconder uma obra que poderia acusar um rubor vergonhoso⁸³ - pois nos defrontamos com os gestos de uma vida enclausurada até sua cegueira - insere-se uma pista pela cifra do equívoco. Sua lampejante aparição nos remete a um tempo anterior àquele que estava sendo procurado, e de lá nos faz percorrer anos e pastas entreabertas. Neste número que renova uma série podemos pensar no que temos a contar adiante, não apenas em pastas e obras, mas também a contação

⁷⁹ SOUSA. 2021, p.131.

⁸⁰ DERRIDA. 2001.

⁸¹ DERRIDA. 2001, p.47.

⁸² *Ibidem*, p.48

⁸³ Prefácio do livro Testemunhos da Infâmia: rumores do arquivo. Livro organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Carlos Antonio Cardoso Filho, Mário Ferreira Resende, que reúne textos em torno da temática do arquivo, testemunho, literatura e loucura.

enquanto narrações testemunhais futuras, como se esta contagem pudesse ser conjugada também pelo contém de conto. Prosseguindo por esta aproximação, o 101, assim como os números inaugurais, por assim dizer, está de alguma maneira inscrito no início de cada envelope do acervo. Ao separarmos as 50 obras que formarão uma pasta a ser catalogada é sempre em um número terminado em 1 que se dá o início do livro, anunciando a existência de mais 49 imagens a serem vistas adiante. De uma história, que apesar de já impressa nos papéis pelos traços, formas e cores, aponta em sua impossibilidade de leitura que conjugue ou abarque os tempos temporais em unicidade

Figura 5 - Ficha catalográfica das obras de Luiz Guides

Nº Registro: HPSP AOC **LUI 001651**

- 1- Título: *S/H*
- 2- Data: *95*
- 3- Técnica: *quadro*
- 4- Dimensões: *55 x 36 cm*
- 5- Suporte: *cartolina*
- 6- Conservação: *gasto, rasgado*
- 7- Localização: *34*
- 8- Observação: *frente e verso*

Nº Registro: HPSP AOC **LUI 001652**

- 1- Título: *S/H*
- 2- Data: *1995*
- 3- Técnica: *quadro*
- 4- Dimensões: *55 x 36 cm*
- 5- Suporte: *cartolina*
- 6- Conservação: *gasto, rasgado*
- 7- Localização: *34*
- 8- Observação: *frente e verso*

Repositório digital do Acervo da Oficina de Criatividade

O segundo aspecto se relaciona temporalmente com algo remetido ao presente do equívoco e o que nele é lançado de um passado não acontecido. Acompanhados do método freudiano de investigação, podemos associar que apesar da falsa lembrança do número-pasta 101 se apresentar como resistência ou tentativa de resolução de um possível conflito, seu rastro sintomático acaba por denunciar a redução de vidas conjugadas a se tornarem um número qualquer dentro de uma instituição psiquiátrica.

*João 102 Patrícia 103 Paulo 104 Alessio 105 João 106 Natalia 107 Ademir 108
Cenilda 109 Antonio 110 Alexandre 111 Adriano 112 Elisabete 113 Margarete 114 Neiva 115
Caroline 116 Marcelo 117 José 118 Maria 119 Maria 120 Maria 121 S/N 122 Juliana 123
Maria 124 João 125 Luiz 126 Albino 127 João 128 Gabriela 129 Maria 130 Cenilda 131
Cesar 132 Ines 133 Darmos 134 Luciane 135 Denise 136 Luis 137 Luciano 138*

Assim, associamos que a cifra 101 reaparece como substituto de algo que preferiria continuar desaparecido - a obra de Luiz Guides que acusaria a violência de uma vida

acometida dentro de uma instituição asilar até o seu fim - porém nesta espécie de disfarce algo ficou disponível para leitura, podendo no caminho das associações nos remetermos ao que ficou oculto, ou desaparecido, como afirma Freud em relação ao esquecimento dos nomes próprios:

É provável, que um elemento suprimido sempre se **esforce** por prevalecer em algum outro local, mas nisso tenha **êxito** apenas onde condições apropriadas o favorecem. Outras vezes a supressão é obtida sem distúrbio funcional ou, como bem podemos dizer, sem *sintomas*.⁸⁴

Nos parece que produzir estas aproximações em relação ao mecanismo inconsciente proposto por Freud para pensar o sintoma como aquilo que se esforça para aparecer a contrapelo de uma tentativa de desaparecimento, introduz uma tomada de posição profícua em nossa tarefa testemunhal dentro do acervo, a nos fazer pensar os restos e rastros como documentos que (re)aparecem insistentemente, apesar de tudo. Assim, nos aproximamos do que Seligmann-Silva reflete como certa proposição em relação ao ofício testemunhal empreendido através das obras dentro do Acervo:

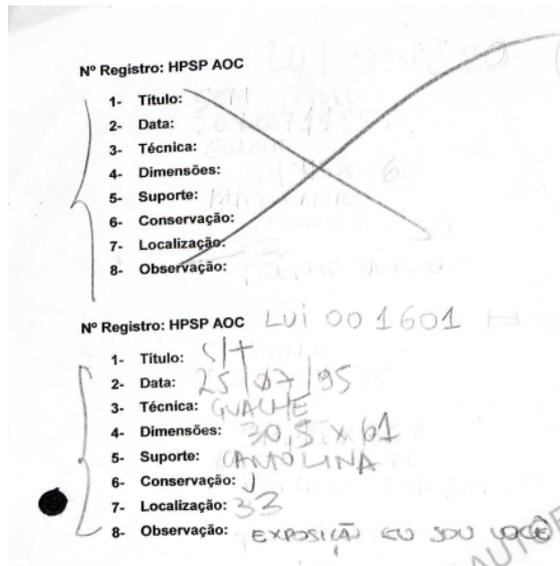
A arte de inscrição da memória da violência tem de ir a contrapelo, buscando restaurar os rastros. Ela nos ensina a **construir a presença a partir da ausência**. A arte é vista agora como inscrição do desaparecimento, da dor e da violência. Ela passa a ser meio de luto e de elaboração da perda, mas também meio de denúncia e suporte da memória.⁸⁵

Talvez seja nesta posição negativa da memória introduzida por Freud que se faz um convite ao potente aspecto simbólico daquilo que desaparece para continuar sempre podendo aparecer novamente. Assim, poder introduzir na paisagem de nosso ilimitado e quase infinito Acervo estas noções, na qual o desaparecimento não é uma operação última, mas participante de um modo no qual o acervo opera, parece nos conduzir a uma posição que possibilita um intervalo, um limiar, através do qual o soterramento diante deste espaço não seja total.

Figura 6 - Ficha catalográfica das obras de Luiz Guides

⁸⁴ FREUD. 2010, p.21.

⁸⁵ SELIGMANN-SILVA. 2014, p.21 grifos nossos.



Repositório digital do Acervo da Oficina de Criatividade

5.3.2 Sintoma-(re)aparecimento

*As horas que em si contêm a forma, foram passadas na casa do sonho*⁸⁶

Prosseguindo na investigação sobre a formação dos sintomas, e acompanhados por Freud, encontramos em suas *Conferências Introdutórias à Psicanálise* de 1917 algumas formulações importantes. Por ser um texto endereçado à um público amplo, no qual Freud parecia se preocupar — mesmo que aparentemente desacreditado pelos acontecimentos decorrentes da primeira guerra - com a transmissão da psicanálise, encontramos, ao longo de sua fala em texto, sínteses e articulações necessárias a nossa tarefa.

Ao tomarmos como ponto de convocação a terceira parte do livro, intitulada *Teoria Geral das Neuroses*, foi o capítulo *O sentido dos sintomas* que apareceu como pista pelas palavras que a compunham. Entretanto, o título vizinho *A fixação no Trauma, O inconsciente* que nos ficou nas operações possíveis de articulação com nosso campo. Se tomamos o acervo como um espaço mnêmico que armazena obras e objetos que dizem do traumático, como poderíamos relacionar este fato com a formação dos sintomas no acervo? Por si só, isoladamente, a relação entre sintoma e trauma já traz muitas interrogações e hipóteses ao longo do pensamento Freudiano, porém em uma tentativa de produzir uma entrada possível

⁸⁶ BENJAMIN. 2013, p.5.

veremos como o trauma se apresenta no cotidiano e na organização do Acervo e suas relações com o que se re-apresenta através de formações sintomais.

Figura 7 - Azulejos no corredor da Oficina de Criatividade⁸⁷



Fonte: Lume UFRGS ⁸⁸

Antes de prosseguirmos nesta articulação, parece importante elucidar que o capítulo que abre a seção *A Teoria Geral das Neuroses*, expõe uma preocupação de Freud com as questões do tratamento, e nos dá pistas de para uma importante discussão na qual o traumático contido no acervo também é produzido tendo o discurso psiquiátrico como co-participante.

A psiquiatria dá nome às diversas obsessões, e nada mais diz a seu respeito. Por outro lado, enfatiza que os portadores de tais sintomas são “degenerados”. Isso não satisfaz; é na verdade, um juízo de valor, uma condenação, em vez de explicação.⁸⁹

Com Freud e seu esforço de afirmar a psicanálise na potência do desvendamento do inconsciente, podemos tomar o trauma testemunhado através dos restos do acervo em um

⁸⁷ Fotografia de Mário Eugênio Saretta.

⁸⁸ SARETTA. 2015, disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/130017>> acesso em: 13 fev. 2022.

⁸⁹ FREUD. 2010a, p.347 grifo do autor.

segundo momento, infelizmente não mais incidindo em relação ao tratamento das vidas lá enclausuradas, mas com o que puderam deixar de escrito.

Bom, retomando a discussão acerca das relações entre a formação de sintomas e como estes estariam articulados à vivências traumáticas, Freud comenta acerca de uma paciente que:

[...] não consegue se levantar com rapidez da poltrona onde está, recusa-se a assinar o próprio nome e não é capaz de presentear ninguém, pelo motivo que ninguém deve obter alguma coisa dela.⁹⁰

E nos introduz em seu questionamento:

Não podemos nos furtar à pergunta: como, de que maneira e por força de quais motivos uma pessoa assume postura tão singular e tão desvantajosa diante da vida?⁹¹

Parece que esta pergunta reacende uma interrogação em nós e endereça-se ao nosso arquivo: de que maneira e por força de quais motivos um acervo faria desaparecer aquilo que lhe custa armazenar, ou por quais motivos suas formações sintomáticas estariam incessantemente fazendo aparecer o seu desaparecimento? Para Freud, uma possível articulação estaria na relação destas manifestações “desvantajosas” com uma vivência traumática que provocaria uma fixação no momento deste acontecimento sem precedentes anterior, ou seja da “[...] incapacidade de dar conta de uma vivência carregado de um afeto muito intenso.”⁹² Como se quebrados fossem os azulejos de um corredor, ou rasgada a tela de uma obra pendurada em nossa parede da memória, nos quais os olhos e os sentidos do corpo são atropelados por um intenso arrebatamento que torna impedida a inscrição de algum registro. E como, se ao passarmos pela cena deste estilhaçamento no chão fôssemos lembrados do que ali aconteceu em um espécie de ainda acontecendo, confundindo os tempos conjugados desta passagem. Tal operação, nos remete ao que é articulado por Seligmann-Silva através da reflexão acerca da impossibilidade de representação do traumático, e portanto, a dificuldade inerente à transmissão dessa experiência. Neste ínterim, nas brechas, em cada vazio entre os envelopes, ou pela sombra formada pela lâmina de tinta descascada da parede do antigo acervo, se forma uma câmara escura, preme de ser projetada um filme, que mesmo existindo na ponta da língua da imagem não encontra sua formação. Ou

⁹⁰ FREUD. 2010a p.365.

⁹¹ Ibidem, p.365.

⁹² Ibidem, p.367.

seja, um desaparecido, que nem aparecido foi, mas que ao mesmo tempo reclama alguma aparição.

Freud⁹³, em 1920, em seu *Além do Princípio do Prazer* questiona a motivação da insistência dos sonhos traumáticos de guerra. Afinal, como algo que teria sido insuportável para o sujeito insistiria em retornar através da formação onírica, produzindo os efeitos daquilo que preferivelmente gostaria de ter sido esquecido. É neste momento que o psicanalista reformula a primazia do princípio do prazer enquanto determinação psíquica para colocar em cena também o conceito de pulsão de morte. Na contraposição do que seria a pulsão de vida consoante ao princípio do prazer e à conservação, a pulsão de morte seria a tendência à regressão a um estágio anterior, ao inanimado de uma des(existência). Entre a vida e a morte, o que reincide diante destas palavras é a pulsão, conceito extenso e fundamental - como articula Lacan em seu seminário XI de 1964. Porém, aqui não nos propomos a explorá-lo em suas aberturas e pormenores conceituais, entretanto, sua aparição no texto nos fez remeter a um achado presentemente oculto e insistente do acervo em torno da produção expressiva de Clemente Ribeiro da Silva.

Tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela. Freud fica siderado por esses fenômenos, e é neles que vai procurar o inconsciente. Ali, alguma outra coisa quer se realizar - algo que aparece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade. O que se produz nessa hiância, no sentido pleno do termo produzir-se, se apresenta como um **achado**. É assim, de começo, que a exploração freudiana encontra o que se passa no inconsciente.⁹⁴

Clemente era frequentador assíduo da Oficina de Criatividade. Desde a criação deste espaço dentro do Hospital sua presença era quase que diária. Nesta frequência e cadência Clemente imprimia seus traços em diversos papéis dia após dia, incessantemente. A Oficina de Criatividade, povoada com seus gestos coloridos sobre as folhas era uma espécie de diário, no qual os dias ficavam marcados por uma singularidade paradoxalmente idêntica se não fosse o tempo marcado pelo dia e o ano no verso de cada papel. Diferença pelos tempos que passam, sobretudo, sobre tudo. Para a porta ao lado da Oficina, as obras de Clemente eram remetidas em um segundo tempo para o Acervo, e lá sua aparição ganhava um outro contorno, pois já misturadas com as dos demais frequentadores da oficina, a característica serial de sua

⁹³ FREUD. 1996a.

⁹⁴ LACAN. 1985. p.30.

produção se diluía⁹⁵. Com as obras de Clemente, esta operação não era diferente, do lado de lá, na Oficina de Criatividade Neubarth comentava: “O Sr. Clemente marca seu tempo de uma forma muito peculiar. Para ele ou é Carnaval ou é Natal.”⁹⁶ Ou como lembra Mario Eugênio Saretta “Clemente costumava fazer as mesmas perguntas para quem se aproximasse, questionando “que hora é?”⁹⁷ Há algo destas mensagens parecem chegar até o Acervo, e em nossa tarefa arquivística-testemunhal. Pois, é também em uma temporalidade em dois tempos, ou de hora em hora, que a obra de Clemente reaparece no cotidiano de nosso arquivo. Tempos que não apenas dizem de uma tentativa de inscrição em diferentes períodos, mas também em relação à modalidade desses aparecimentos a serem inscritos em um tempo que nunca chega.

Figura 8 - Obras de Clemente Ribeiro da Silva⁹⁸



Fonte: Imagens do Fora: um arquivo da loucura.⁹⁹

No primeiro tempo, conjugado no passado, o contato com a obra de Clemente estava intimamente associado à tarefa de catalogação. Sua aparição no Acervo respondia a um ritmo

⁹⁵ Neste trânsito entre a Oficina-Acervo, suas siglas se traduziriam por OC-AOC. Transformação que nos remete às inscrições feitas em uma carta, que antes de inserirmos o destinatário, por vezes, antecedemos seu nome com *Aos cuidados de, A/C*. É por este aspecto de um cuidado que os canais entre os espaços Oficina-Acervo fazem contato, remetem-se como em uma troca de cartas.

⁹⁶ NEUBARTH. 2009, p.256.

⁹⁷ SARETTA. 2015, p.229.

⁹⁸ Fotografia de Gabriel Escobar.

⁹⁹ Disponível em: <<https://www.editorasulina.com.br/img/sumarios/754.pdf>> acesso em: 13 de fev. 2022.

próprio, talvez bastante distinto da seriação contínua traçada na Oficina de Criatividade. As obras de Clemente apareciam surpreendentes e interrogativas. Obras cuja surpresa aparição desvelava a interrogação do motivo de infiltrarem-se ali. Variadas vezes, ao catalogar uma coleção específica no meio de resmas de papéis uma obra de Clemente brotava, aparecia, sem aviso prévio. Inclusive, volta e meia nos deparávamos com algumas pequenas pilhas espalhadas pelo Acervo, contendo esses soluços em imagens. Neste tempo, sincrônico aos eventos cotidianos, ainda não era perceptível a insistência de algo apesar de sua precipitação.

No segundo tempo, o contato com a obra de Clemente está extimamente associado ao desastre que acometeu o Acervo em 2017. Devido ao desmoronamento do telhado do pavilhão que abrigava as milhares de obras-expressivas, um trabalho de transposição deste material foi necessário. Outro local, próximo geograficamente do antigo prédio, porém distante nos tempos que os separavam, aguardava como um leito aberto o oceano de papéis. Entretanto, para além de uma simples mudança de endereço, esta operação aproveitou-se da ocasião para re-ordenar as obras, objetos e documentos em coleções tendo como índice de organização a/o artista/autor de tal produção. Foi neste processo que a obra de Clemente tomou uma diferente forma, agora reunida em uma unidade atravessada pelo seu nome, e assim notada sua imensidão em profusão. Nas palavras dos arquivistas:

Fomos informados que essa coleção não poderia mais ser contida pelas estantes de aço do prédio reservado à nova disposição do arquivo, ela teria uma câmara provisória destinada somente a ela. Nesse outro espaço, que após o acontecimento tornou-se um local das passagens entre o despedaçado acervo e a sua nova morada, a coleção de Clemente seria disposta a olhar, e a fazer ver, o imenso tamanho de sua produção expressiva.¹⁰⁰

Ou seja, a imensidão da obra de Clemente, seu volume quase inaudível, parecia ter uma forma análoga àquela de nosso arquivo. Em uma extensa sala, localizada no litoral das edificações de dois tempos distantes, o conjunto da obra, ou quem sabe poderíamos dizer a obra de Clemente, foi alocada. Diante deste peso observado em imagem tornou-se difícil a classificação de sua obra, seja se referindo a cada papel traçado de tinta em sua unicidade, ou a este conjunto de toda sua produção, na qual o retrato é de livros de uma vida, em que cada dia tem sua página. Imagem esta, que estando carregada de tempo, pode vir a nos queimar.¹⁰¹ Pilhas de envelopes, centenas ou milhares de papéis retorcidos com seu verso à mostra, tomando aquele cômodo quase que por inteiro. Neste segundo tempo, ao nos depararmos com

¹⁰⁰ ESCOBAR, GABE, e GIACOMONI. 2018, p.203.

¹⁰¹ DIDI-HUBERMAN. 2018.

a justaposição do perímetro de uma sala na contraposição da errância de alguma localização, é como se nos déssemos conta de algo que aconteceu anteriormente, atrás e ao longo, e que por mais sabido que fosse não conseguisse ser representado. A magnitude e extensão de seus papéis-diários reunidos não só diziam da frequência de visitas e permanências de Clemente à Oficina, mas sobretudo de anos de uma vida vivida em uma instituição psiquiátrica; de uma outra vida que não foi possível pelo pesar da clausura imposta àqueles cuja diferença era insuportável quando diante de um dito comum. O peso de cada dia de vida impresso em tinta que preenche uma sala do antigo hospital.

O termo *Nachträglichkeit*, cunhado por Freud já no início de seus estudos sobre a histeria¹⁰², encontra traduções no português como só-depois, a posteriori etc; Neste conceito, o psicanalista dá contornos ao que seria o funcionamento da temporalidade no psiquismo, como sendo um território dinâmico, no qual os tempos e acontecimentos já vividos estariam passíveis de serem relançados, modificados, alterados a partir de novas experiências. Uma espécie de compasso e contato de tempos onde pelo mecanismo de retroação um evento presente revelasse algo antes não sabido mesmo já acontecido. Um fazer acontecer o passado sem acontecer. Este conteúdo acontecido, quase inesquecível pela sua magnitude, porém não lembrado, articula-se com os eventos traumáticos. Ou seja, é como se diante deste choque sem precedentes algo fosse soterrado por não achar possibilidade de representação, e que em um momento posterior fosse levado subitamente à superfície revivendo o acontecimento anterior com as significações do tempo presente.

Este conceito do *Nachträglichkeit* nos remete novamente à articulação de Freud com Benjamin. Este, em sua *9ª Tese Sobre o Conceito de História*¹⁰³, ao trazer a imagem do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, evoca a questão da história em sua dimensão temporal da catástrofe. Não à toa, Benjamin insere a figura do anjo em um cenário de tempestade, temporal, tempos históricos. Em uma das primeiras linhas do texto, Benjamin faz a leitura do quadro de Klee como aquele que “representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente”.¹⁰⁴ Nesta afirmação é como se pudéssemos junto com ele também fazer uma leitura pelas linhas do traumático, neste aspecto paradoxal de sua proximidade longínqua. Trauma, sucedâneo de um evento sem precedentes que apesar de querermos distância, parece sempre se fazer presente, insistir em alguma elaboração. Mais adiante Benjamin prossegue acerca do anjo “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê

¹⁰² BREUER e FREUD. 1977.

¹⁰³ BENJAMIN. 1985.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 1985, p.3.

uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”.¹⁰⁵ Esta catástrofe única que recolhe as ruínas e as colocam visivelmente diante de nós se assemelha ao efeito deste só-depois diante do traumático. Angelus Novus, como anjo do tempo atravessado pela catástrofe e pelo que nela contém de traumático.

Nos parece que este funcionamento dos tempos do traumático elucidados por Freud, em diálogo com esta imagem-temporal proposta por Benjamin, nos convoca a pensar nos dois tempos anteriormente descritos pelo contato com a(s) obra(s) de Clemente. Afinal, é como se ao nos depararmos com a cena traumática da clausura condensada em um cômodo do antigo hospital, fôssemos remetidos à interrogação dos motivos do incessante (re)aparecimento repentino das obras de Clemente no cotidiano da catalogação. É como se pelo peso e a contrapelo do volume da catástrofe que sua obra nos remete, nos déssemos conta que as (re)aparições de suas obras-expressivas estavam conjugadas na insistência de alguma elaboração, de algum algo a dizer pelo soluço de seu tão conhecido e surpreendente inesperado.

Assim, essas imagens produzidas no Acervo podem ser tomadas como sonhos, no que tange sua relação com o trauma, que insistem em alguma possibilidade de atualização de um desvio no presente. Portanto, reconstruir a cena traumática como direção clínica também diz de operar uma restituição ao intervalo que irrompe, ou seja, apostar que tais imagens que se repetem possam se oferecer ao vislumbrar algo para além do instantâneo relampejo de seu choque.

5.3.3 Imagem-Sintoma (*in*)verso

Neste terceiro tempo, ainda atravessados pelo fio do sintoma tramado como uma costura, na qual a agulha se perde no contato do olhar, para depois retornar trazendo notícias do verso do tecido pelas pontas dos dedos, nos deparamos com a obra de Natália Leite. Frequentadora assídua da Oficina de Criatividade, Natália com seus bordados e pinturas faz voar, em contato íntimo do passo a passo, pássaros, casas e vacas. Nos papéis traçados pelos pincéis, um caleidoscópio de cores brutas e mescladas repousam em cenários e paisagens delirantes. Delírio, aqui tomado em vizinhança com o que Rivera articula em seu *Relato de Exposição*, ao conjugá-lo em verbo:

¹⁰⁵ BENJAMIN. 1985, p.3.

Na arte, delira-se - ou seja, o pensamento sai dos trilhos habituais, dos eixos imaginários que fixam a realidade “comum” na qual nos alienamos. A arte ensaia modelos de mundo e nos convida a revirar eixos imaginários prevalentes, seguindo a **estrutura moebiana** da subversão do sujeito.¹⁰⁶

É por esta estrutura moebiana evocada, a qual permite percorrer versos e reversos de um plano retorcido que repousamos em mais uma articulação possível do sintoma e suas manifestações no âmbito do Acervo. Diferentemente das exposições anteriores dos segundo(s) tempos, nesta seção, sintoma e desaparecimento não se apresentam apenas através da primazia das operações de salvaguarda do Acervo, mas também por aquilo que parece sustentar o propósito deste espaço memorial, a saber, as obras-expressivas em si.

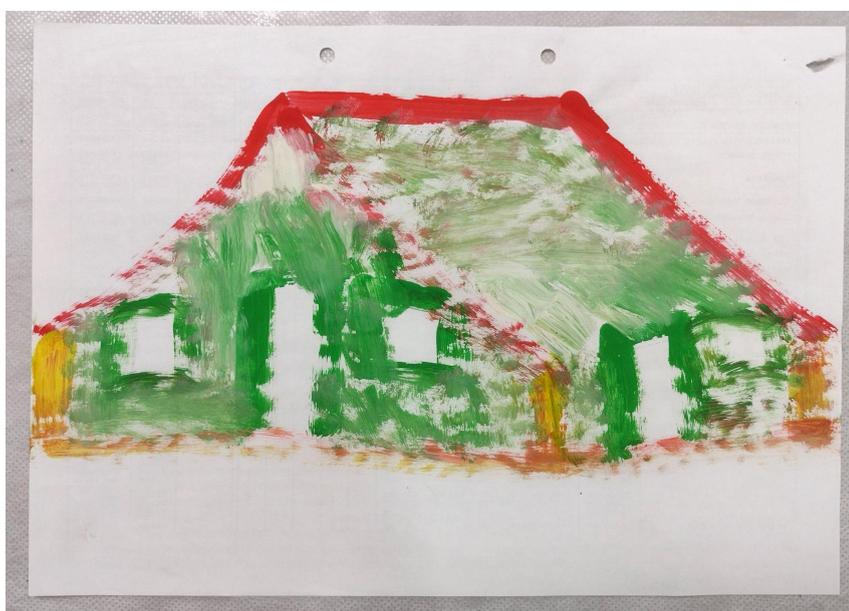
Assim, por estas vielas nos deparamos com uma produção de Natália de 1994. O primeiro contato com esta se deu no processo de catalogação em um tempo em que esta tarefa ainda era incipiente. Seus processos recém nascidos formulavam-se tal qual o físsil início na construção de uma residência. Fundações. Tomávamos uma grande pilha de obras-expressivas, as ordenávamos de acordo com sua cronologia e depois de separadas em tomos de 50 unidades era chegada a hora da catalogação propriamente dita. Cada obra era observada, seu conteúdo era brevemente descrito na ficha catalográfica, assim como a técnica utilizada e o material que servia de suporte - que na maioria das vezes eram cartolinas e folhas de rascunho das mais diversas proveniências. Após estes primeiros procedimentos, tirávamos as medidas de suas bordas com o auxílio da fita métrica colada em nossa improvisada escrivãzinha catalogadora. Findado estes processos diante da obra, era chegada a hora de revirá-la, e assim, com um rápido movimento com as mãos desenhando um infinito ou uma banda no ar, as deitávamos deixando contar o seu verso. Era diante desta face que era inscrito seu número de referência, e assim por diante.

O primeiro contato com esta obra desenvolveu este mesmo percurso. Diante de nós uma casa, telhados e paredes tracejados com matizes “maquinadas” como Natália costumava intitular as cores vibrantes. O revestimento no interior destas arestas de contornos alternados entre o impreciso e o acurado era de um verde próprio das árvores e papagaios que volta e meia participavam das paisagens. Traços nítidos em volta de uma revolta do pincel que desfocava, embaralhava as formas e cores no interior da casa. Provavelmente, em sua ficha

¹⁰⁶ RIVERA. 2018, p.96.

catalográfica a descrição de seu conteúdo contentava-se em dizer: casa, sem título. Ausente os redemoinhos que faziam girar as matizes tão próprias de suas produções. Neste traçado circulante era também chegada a hora de sua reviravolta. Infinito no ar pelas mãos e então o verso da folha em cima da mesa. O que ali se apresentara anunciou que o campo *suporte* que era preenchido por *papel de rascunho* precisaria de mais algumas palavras para descrevê-lo. Nesta face da folha, os traços retos e linhas duras continham letras, números, nomes. Sua grafia era feita por máquinas impressoras, e o seu conteúdo acusava receituários farmacológicos com a nomenclatura de diversos medicamentos psiquiátricos.

Figura 9 - Obra de Natália Leite



Fonte: do autor.

Figura 10 - Verso da obra de Natália Leite

SSMA - HOSPITAL PSQUIATRICO SAO PEDRO		UNIDADE - 08466 - ENFERM. ADMISSAO		NR 000059		MEDICACAO NAO ADMINISTRADA							
CONTROLE DE PACIENTES E MEDICACAO		FOLHA 000001		RCLM/05/17/0594		UNTD-08466 DATA-18/05/94							
MEDICAMENTOS A ADMINISTRAR NO DIA 18/05/94													
NOME DO PACIENTE	PRESCRITO ATE	MEDICAMENTO	UN. VIA	HORARIOS							QUANT NAO ADM	COD MEDIC	NUMERO REGISTRO
				12	17	21	02	07					
	01/06/94	CLORPROMAZINA 100 MG	CP VO	3		3						03137	
	01/06/94	HALOPERIDOL 5 MG	CP VO	1		1						03103	
	01/06/94	BIPERIDENO 2 MG	CP VO									17160	
	07/06/94	HALOPERIDOL 5 MG	CP VO	2		2						03103	
	07/06/94	BIPERIDENO 2 MG	CP VO	1		2						17160	
	07/06/94	LEVOMEPRIMAZINA 100 MG	CP VO									01057	
	01/06/94	HALOPERIDOL 5 MG	CP VO	1		1						03103	
		***** SEM PRESCRICAO *****											
	11/06/94	HALOPERIDOL 5 MG	CP VO	2		2						03103	
	11/06/94	BIPERIDENO 2 MG	CP VO	1		1						17160	
	01/06/94	HALOPERIDOL 5 MG	CP VO			2						03103	
	01/06/94	BIPERIDENO 2 MG	CP VO									17160	
	04/06/94	LEVOMEPRIMAZINA 100 MG	CP VO	2		2						01057	
	10/06/94	DIAZEPAN 10 MG	CP VO	1		1						10157	
	04/06/94	CLORPROMAZINA 100 MG	CP VO	1		1						03137	
	14/06/94	HALOPERIDOL 1 MG	CP VO	1		1						51160	
	07/06/94	HALOPERIDOL 5 MG	CP VO	2		2						03103	
	07/06/94	BIPERIDENO 2 MG	CP VO	1		2						17160	
	18/05/94	CLORPROMAZINA 100 MG	CP VO	3		3						03137	
		***** SEM PRESCRICAO *****											
	11/06/94	HALOPERIDOL 5 MG	CP VO	1		1						03103	
	11/06/94	BIPERIDENO 2 MG	CP VO									17160	
	10/06/94	HALOPERIDOL 5 MG	CP VO	2		2						03103	
	14/06/94	DIAZEPAN 10 MG	CP VO	1		1						55947	
	04/06/94	CLORPROMAZINA 100 MG	CP VO			2						03137	
	11/06/94	HALOPERIDOL 5 MG	CP VO	1		2						03103	
	11/06/94	BIPERIDENO 2 MG	CP VO									17160	
	01/06/94	CLORPROMAZINA 100 MG	CP VO	3		3						03137	
	01/06/94	CARBAMAZEPINA 200 MG	CP VO	1		1						46250	
	15/05/94	CLORPROMAZINA 100 MG	CP VO			2						03137	
	18/05/94	FENOBARBITAL 100 MG	CP VO			1						00888	
	18/05/94	IMIPRAMINA 25 MG	DG VO	2		2						23143	
	18/05/94	CLORPROMAZINA 100 MG	CP VO	1		1						03137	

Fonte: do autor.

Figura 11 - Detalhe do verso da obra de Natália Leite

11/06/94	HALOPERIDOL	5 MG
11/06/94	BIPERIDENO	2 MG
01/06/94	HALOPERIDOL	5 MG
01/06/94	BIPERIDENO	2 MG
04/06/94	LEVOMEPRIMAZINA	100 MG
10/06/94	DIAZEPAN	5 MG
04/06/94	CLORPROMAZINA	100 MG
14/06/94	HALOPERIDOL	1 MG
07/06/94	HALOPERIDOL	5 MG
07/06/94	BIPERIDENO	2 MG
18/05/94	CLORPROMAZINA	100 MG
	***** SEM PRESCRICAO *****	

Fonte: do autor.

O efeito deste verso-reverso ricocheteou em duas direções provenientes do mesmo lugar, chegando em reflexões diferentes, porém com a semelhança de sua origem. A primeira delas estaria na formação de uma imagem do que estaria em jogo na manutenção do Acervo enquanto espaço mnemônico que tinha como inscrição a pesquisa *Catalogar para não esquecer: a potência clínica das memórias da loucura*. Apesar de já sabido que as obras armazenadas no acervo enunciavam a contrapelo sua relação com a instituição psiquiátrica e asilar. Apesar de já sabido que em suas plasticidades repousavam-se conteúdos que diziam da

potência clínica da memória enquanto registro de uma história de violência no intuito de evitar sua repetição.¹⁰⁷ Apesar de já sabido que catalogávamos para não esquecer, esta obra de Natália se inscreveu como imagem de uma prática, de uma práxis, de uma ética da pesquisa; uma espécie de farol que nos situou na tarefa arquivística e testemunhal atravessada pela pesquisa das potências da memória. Assim, a consideramos imagem-sintoma do Acervo no que concerne sua qualidade etimológica, como mencionado anteriormente, (sin=junção tomos=pedaços) de juntar pedaços, produzir uma vizinhança, um bairro, entre as obras-expressivas e sua irreconciliável posição de testemunho diante do traumático da história da loucura.

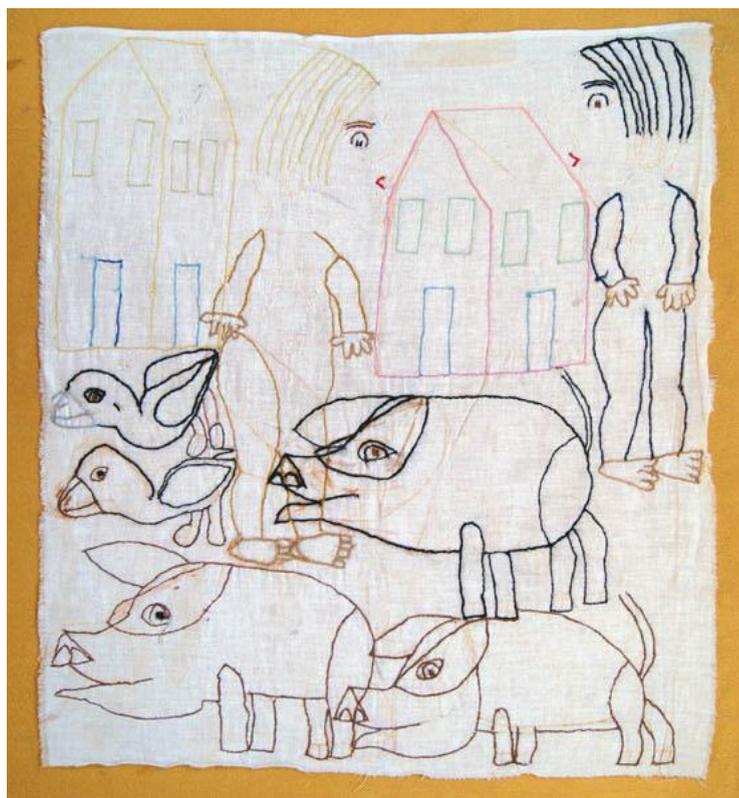
O segundo efeito resguarda-se na imaginação do gesto de Natália, em fazer revirar o rascunho do formulário de medicamentos, e fazê-lo tornar folha de verso próprio. Neste gesto produz-se um atrito, coloca-se em cena, por mais ínfima que seja, algo desta incessante báscula entre objeto e sujeito. Báscula, que às vezes só é possível através da manifestação de um sintoma que acusa através de sua formação que ali há um sujeito que conta, [...] é contado, e no contado já esta o contador”.¹⁰⁸ Ou seja, sujeito que insiste pela enunciação de sua história. Assim, este gesto de reviravolta de Natália faz operar verso e reverso em sua função simbólica do sintoma. Como nos atenta Didi-Huberman “[...] que a “expressão” gestual só é *simbólica* por ser, primeiramente, *sintomática*”.¹⁰⁹ Sintoma como aquilo que está, não estando e que faz presença pela ausência, cujo desaparecimento anuncia de antemão seu retorno a manifestar-se através de algo que o denuncia. O velamento do sintoma tal qual uma cortina de teatro dá a entender que por detrás dela há algo a se apresentar. Portanto, na leitura de Didi-Huberman o sintoma inaugura o campo simbólico das imagens ao fazer encenar esta peça.

¹⁰⁷ Como nos alerta Freud em seu *Futuro de uma Ilusão*, texto de 1927, “[...] quanto menos se sabe do passado e do presente, tanto mais incerto é o juízo acerca do futuro”, 1996b, p.232.

¹⁰⁸ LACAN. 1985, p.28.

¹⁰⁹ DIDI-HUBERMAN. 2013, p.253.

Figura 12 - Bordado de Natália Leite¹¹⁰



Fonte: Exposição Eu Sou Você

Natália, artista do verso e do reverso, da reviravolta e dos redemoinhos, também encontra expressão através dos bordados. Técnica que também coloca em cena esta operação simbólica costurada pela agulha, que ao tornar-se invisível juntos com as mãos embaixo do tecido, faz emergir a linha novamente como testemunha que transpassa e ultrapassa as faces da trama. Na obra-expressiva de sua casa maquinada, papel se torna tecido, e o pincel agulha de poder fazer operar esta não-síntese contida. Neste movimento imaginado dos gestos revoltos no ar, atravessando suportes pulsados no tempo, o sintoma parece decantar-se em imagem de atrito, de contato, próximo do que Huberman nos comenta:

O sintoma denominaria esse complexo movimento serpeante, essa intricação não resolutive, essa não síntese [...]. O sintoma daria nome ao coração dos processos tensivos que, [...], procuramos compreender nas imagens: coração do corpo e do tempo.¹¹¹

¹¹⁰ Disponível em: <https://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/eusouvoce/obras/bordado_03P.jpg> acesso em: 09/01/2022

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN. 2013, p.243.

Em *A imagem sobrevivente*, livro do qual foi retirada a citação acima, Huberman serve-se de elaborações freudianas para fazer operações de leitura acerca de imagens. Neste contágio *a posteriori* podemos retomar nossa discussão do sintoma pelo que o psicanalista vienense articula. Pois, no processo da formação sintomática de Freud, no qual o material reprimido se esforça em se apresentar através de uma substituição, na obra-expressiva (figura 11) o conteúdo reprimido e seu substituto manifesto pelo sintoma em imagem, estão por uma folha. À distância de uma fina espessura do papel. Folha e papel enquanto barra, como Lacan formula em seus matemas, na qual de um lado, ou em cima, temos o conteúdo expresso, e no verso ou embaixo o que está latente, insistente. Por um fio, em contato próximo e ex-tímo. Ao tomarmos estas pistas poderíamos pensar que tal processo tensivo formula um nó, que diante de nós se pluraliza, na incessante interrogação que a formação de compromisso do sintoma com o testemunho nos convoca. O controle químico dos corpos através de uma tecnologia a qual são alheios, talvez preferisse ficar reprimido, de fora da história oficial, entretanto ele se esforça por se fazer presente e participante através de sua dupla função de suporte e verso a ser contado, endereçado de alguma forma ao testemunho. Assim, podemos aproximar a obra de Natália como sendo tal como o livro de Benjamin *Rua de Mão Única*, na qual o autor tece um comentário também através de uma imagem:

É precisamente nos seus elementos mais excêntricos que este livro é, se não troféu, pelo menos documento de uma luta interior cujo objeto se poderia resumir nas seguintes palavras: captar a atualidade como o reverso do eterno na história e tirar uma impressão dessa face escondida da medalha.¹¹²

Ou seja, a obra de Natália como sendo o livro e também uma página deste, pois na multiplicidade de sua obra podemos sentir esta face escondida da folha que beija o cavalete, e que suporta a inscrição de sua história, e de tantos, a ser transmitida por suas cores e formas. Extrapola a superfície do que é *designado* para colocar borda, verso e reversos como partícipes do que pode vir a escapular das linhas retas contidas nos braços da folha enquanto signo, assim como nos lembra Sousa ao comentar os efeitos de sua obra:

¹¹² BENJAMIN. 2004, p.123.

Suas obras nos abrem novos espaços de ficção como potentes dinamites à espera da faísca explosiva. Natália, como a pantera de Rilke, se lança com imagens para fora das grades. Sua obra **testemunha** da força de sua **luta**, de sua **rebeldia**.¹¹³

Testemunha, luta e rebeldia. O verso-reverso da obra de Natália, além de dar a ver a força de retorcer um dito sobre os corpos e fazer dele suporte para imprimir ela mesma uma nova paisagem, nos conduz a pensar nesta irreconciliável e impossível síntese do sintoma e da imagem de ver o verso e o reverso sem uma operação de perda que vem justamente a sustentar sua modalidade do visível. Ao costurar as faces do suporte, as casas de Natália, assim como seus bordados parecem dar corpo a esta formação de uma imagem que se torna visível não pelo que apresenta, mas pelo que carrega junto ao que não está ali, mesmo estando, mesmo sabido. Assim como nos atenta Didi Huberman:

Tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*. **Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo** vidente em particular.¹¹⁴

Porém, este trabalho do sintoma expresso pelas imagens, não se restringe a obra de Natália. Contudo articulá-la neste texto em verso propõe-se em tornar o gesto serpeante da reviravolta das obras-expressivas armazenadas no Acervo enquanto operador de suas visualidades, de suas potências, de seus suportes que testemunham uma perda que instaura existências. Torná-lo mais um trabalho do sintoma que faz presença neste nosso território, no intuito de contagiar nossa presença em se tornar um corpo atingido pelas cores de um tecido que somos participantes. Em suma, fazer da leitura do sintoma a chama de sobrevivência de exercício do testemunho que nos compete.

¹¹³ SOUSA. 2018, p.87 grifos nossos.

¹¹⁴ DIDI-HUBERMAN. 1998, p.34 grifos nossos.

5.3.4 Sinto-mais, um adendo de nós

Nos capítulos anteriores percorremos a hipótese de que o acervo arquiva obras-expressivas que testemunham o traumático de vidas, as quais fazem incidir através do sintoma esta “outra vida” que foi interrompida. Como nos diz Freud, em suas *Conferências introdutórias à Psicanálise* “A formação do sintoma é um substituto para alguma outra coisa que não ocorreu.”¹¹⁵ Este não acontecido, quando em vizinhança com o traumático adquire pela sua qualidade disruptiva uma fixação temporal (des)aparecida do imediato e da imensidão do Acervo, que por processos de substituição se apresentam como sintomas de sobrevivência, na tentativa, mesmo que impossível, não resolúvel, de uma elaboração. Substituição de algo que não ocorreu, como as vidas que foram enclausuradas pois não aconteceram como poderiam em suas potências devido a um exílio do fora pela sua diferença. Substituição sintomal frente ao conflito de uma vida que não encontra verbo para exercer e inscrever-se enquanto sujeito, e a qual teria sido impedida de bascular a narração de seus acontecimentos se não fosse pelos mínimos gestos traçados nos tecidos e papéis. O desaparecimento no acervo, indicia e incendeia esta condição através do seu sintoma. Desaparecimento que faz lembrar do desaparecimento de vidas e formas de viver, que apesar de tudo puderam aparecer pelo gesto impresso nas imagens-expressivas, que como vaga-lumes aparecem e desaparecem, e assim, (in)system. Assim, eleger o desaparecimento como sintoma de sobrevivência do acervo relacionado ao, cuja manifestação relaciona-se com o traumático, propõe-se como uma posição ética em fazer notar o que neste espaço desaparece e (re)aparece em sua condição de insistência testemunhal.

Neste sentido, aproximar as formações do Acervo às formações inconscientes como propostas por Freud, infiltradas pelas imagens Benjaminianas, nos colocaria em um território limiar no qual o soterramento deste arquivo impossível não nos¹¹⁶ emudecesse. Assim, apostamos em inserir a formação do sintoma, dos atos falhos e dos sonhos, como enunciados de fôlego para escaparmos do soterramento total e fazer exercer a tarefa testemunhal que nos compete em nosso arquivo, de ter sempre mais algo a dizer sobre a experiência social da loucura, apesar de tudo.

¹¹⁵ FREUD. 2010a, p.373.

¹¹⁶ “Nos”, este pronomes pessoal, ganha aqui um caráter impessoal, não por não estar desimplicado, mas justamente por estar implicado em um nós que não se refere apenas aos arquivista, pesquisadores, ou artistas, mas na conjugação de um tempo relativo ao testemunho, e portanto só podendo ser enunciado por (voz)es.

6. Gesto Curador e a Pulsação do Sintoma: movimentos pela sobrevivência

O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu *interior* o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas.¹¹⁷

Bom, vamos chegando ao que seria o final de um arco da escrita. Arco que se forma como meio círculo, no sentido de evitar dizer que chegamos no final enquanto síntese, afinal a escrita também se exprime e se imprime enquanto sintoma. Posição de evitar dizer que ficou “redondo” pois implicaria orbitar no mesmo centro. Durante este processo de escrita o tempo verbal escolhido foi da primeira pessoa do plural, nós. Afinal, não se escreve sozinho, escreve-se pelos ecos da diferença daqueles que nos acompanham. Assim, incerta vez nos disseram nós mesmos: no final da escrita não aportamos em uma resposta, avistamos a ilha da pergunta. O meio arco, é a forma do símbolo da interrogação(?). Assim, neste capítulo, apostamos em poder fazer o ponto abaixo que sustenta o arco da dúvida e que instaura o não-saber como objeto *a* do desejo de pesquisa. Capítulo de *findar* para achar e continuar.

Durante os capítulos anteriores tentamos articular como as obras-expressivas e as operações relativas ao seu armazenamento no Acervo operam através do sintoma do desaparecimento ao deixar como resto desta equação a sobrevivência de seus conteúdos. Entretanto, notamos neste tempo que tal sobrevida requer uma leitura, uma disponibilidade dos sentidos para instaurar existências através deste desaparecido em verbo. A sobrevivência no acervo pulsa, tem em sua manifestação a invocação de um enunciado que possa dar corpo aos seus sinais vitais. Pudemos encontrar em Luis, Clemente e Natália, os desencontros e tropeços que piscam intermitentemente na escuridão. Na errância das gavetas. Na infiltração de páginas coloridas. Nos versos que interrompem o que está à frente. (In)sistências. O sintoma pulsa, não tal qual uma pulsão, pois já se encontra em um segundo tempo. Entretanto, mesmo terminado o jogo, não podemos deixar de dizer que seu movimento não implica uma pulsação. Assim, se tomamos as bordas de nossa folha de papel enquanto consultório anfitrião à escrita daquela(e) que nos chega, o Acervo nos bate à porta com seu sintoma. É nesta receptividade dependente do movimento das dobradiças da folha abraçada pelas paredes que o gesto curador estende suas mãos.

¹¹⁷ BENJAMIN. 1985, p.6.

Importante ressaltar que este termo tem sua aparição e articulação ao final deste texto. *Gesto curador* surge aqui tal qual um ponto de capitonê, enquanto linha que na errância do desenho do fio tensiona um estofa atravessando nossas anteriores e posteriores reflexões. Neste incipiente só-depois que começa ser formulado na despedida da escrita tentaremos articulá-lo em retroação. Primeiramente, tomemos suas formações de palavras, sua etimologia pelo viés do detalhe, operação esta, tão profícua em nosso exercício de escrita e pensamento. Afinal o detalhe, é aquilo que se configura como o pormenor de um todo tendo sua potência de desmontar a totalidade ao mesmo tempo que possibilita em seu recorte novas configurações de leituras e montagens das palavras, das imagens das obras. , que compartilhada entre o campo da arte e da clínica coloca em questão pelo radical da palavra a ideia etimológica de direção e cuidado. Articulando com o que foi referido em relação ao sintoma, precisamos ter cautela para não inserirmos o que seria na curadoria uma ideia de cura do sintoma, ou mais precisamente, de fazer operar sua remissão. Assim como nos alerta Freud, acerca da clínica psicanalítica, de não sermos contagiados pelo *furor curandis*, ou seja, o anseio pela cura. A curadoria aqui, ou a direção na qual ela se insere, estaria mais próxima da ideia de fazer sustentar o sintoma. Afinal, nos parece que se há uma curadoria possível para o Acervo é aquela que mantém o sintoma aberto, que produz em sua operação uma receptividade à pulsação sintomática dos conteúdos, obras-expressivas e imagens do arquivo.

Retroagindo ao termo e tomando agora o “gesto” em seus detalhes de formação, o que de início é evocado está em sua presença no cotidiano do fazer arquivístico. O manuseamento das obras, os movimentos de contato, sua observação está imerso em uma gestualidade própria, principalmente no que se refere aos traçados das mãos pelo ar e da órbita das pupilas. Entretanto, não quer dizer que qualquer movimento se torna por si só um gesto, mas na prática arquivística há alguns destes movimentos contagiados pela aposta de incidir sobre as potências das memórias da loucura, que o são. Nesta aposta, coloca-se conjuntamente ao gesto seu efeito em sua incidência futura e incerta, contudo, Posição da mãos, do corpo, dos olhos, tecida pela linha dos tempos e que nos remetem ao comentário de Benjamin acerca de sua lembrança de sua caixa de leitura:

O que, na verdade, nela busco, é a própria infância: toda a infância, contida naquele gesto com que a mão enfiava as letras na calha em que se alinhavam para formar palavras. A mão ainda é capaz de **sonhar esse gesto**, mas jamais de despertar para realizá-lo plenamente.¹¹⁸

Ou seja, de maneira análoga, é a capacidade de exercer este gesto sonhado enquanto impossibilidade de realização plena, que temos a condição que sustenta os movimentos inerentes às gestualidades expressas no Acervo. Benjamin busca na lembrança a infância inatingível, e pela sobrevivência do gesto pelas mãos, insere na cena um trabalho de memória. Rivera ao pensar a memória como gesto político e estético pelo qual o sujeito pode surgir na cultura faz uma diferenciação entre arquivo e memória, aproximando a aparição desta última ao do “[...] relâmpago, da centelha luminosa”¹¹⁹. Ou seja, o gesto estaria aqui avizinado e sensível a esta noção de memória insurgente. Assim, ao conceituarmos o gesto por estas linhas, inferimos que ele estaria conjugado em duas modalidades ao menos. Das gestualidades que tocam o arquivo, e de sua aparição enquanto pulsações da memória. Gesto que toca o arquivo, e gesto que convoca, reclama, a instauração através de seu relampejo.

Agora, neste terceiro tempo, tentaremos imbricar os termos gesto e curador, e pensar o que este seria; como estaria articulado em sua composição e montagem enquanto conceito operador remetido aos cuidados do Acervo. Na tentativa de fazer uma elaboração pela recordação, poderíamos enunciar que o gesto curador ensaia em sua operação a inserção da memória no arquivo através da impossibilidade de legibilidade insistente do sintoma. A evocação de sua posição vem a tornar o acervo receptivo ou atento às fagulhas, disponibilizando uma residência ao demorar a memória no arquivo. Entretanto, nesta tentativa de síntese das bifurcações - a qual não se propõe a fazer uma prova real das articulações anteriores - parece que somos conduzidos a uma confusão. Ao tentar conjugar e localizar o gesto curador percebemos que ora ele aparece enquanto operação, ora enquanto posição. Talvez sua semântica tropece em uma unificação, o que o coloca em uma dimensão significativa. Tal qual a carta roubada, objeto do seminário homônimo de Lacan, nos termos da locução gesto curador, titubeamos na definição de sua significação e sentido. Apenas indícios de sua presença aparecem colocando em suspensão o não-saber de sua localização - o qual implicaria uma revelação total - a qual nos instiga à procura. Assim, diante desta provocação

¹¹⁸ BENJAMIN. 2013, p.147.

¹¹⁹ RIVERA. 2014, p.1.

concernente à balança, a pulsação entre posição-operação do gesto curador, encontramos no que é formulado por Lacan enquanto a *presença do analista* algumas semelhanças.

Em seu seminário XI, o psicanalista francês coloca em palavras e articula o conceito *presença do analista*. Mais especificamente é no terceiro capítulo intitulado *A Transferência e a Pulsão* que ele vem a cunhá-lo. Neste seminário, Lacan, mais uma vez na tentativa de fazer um retorno à Freud, elege quatro conceitos fundamentais à psicanálise, tendo a transferência e pulsão como participantes deste elenco. Curiosamente, em sua curadoria conceitual, transferência e pulsão são enunciadas conjuntamente, formulando uma localização de vizinhança entre estes conceitos. Desta maneira, o emissor de sua prosa em texto, afirma que a *presença do analista* na cena analítica se inseriria enquanto receptividade àqueles que desejassem colocar sua fala em causa, sendo assim partícipe e cúmplice das manifestações do inconsciente. Em suas palavras proferidas:

A presença do analista é ela própria uma manifestação do inconsciente [...] isso mesmo deve ser integrado no conceito de inconsciente. Vocês têm aí acesso rápido à formulação, que coloquei em primeiro plano, de um movimento do sujeito que só se abre para tornar a se fechar, numa certa pulsação temporal.¹²⁰

A disponibilidade ofertada à fala pela *presença do analista* já seria ela, por si própria, uma localização e função, sendo assim participante das manifestações do inconsciente. Afinal, só tropeçamos andando. Neste mesmo capítulo, Lacan afirma que antes mesmo do paciente chegar ao consultório, o Outro já está lá. Outro, berço e emissor dos significantes da linguagem, encontra na disponibilidade da presença do analista a oferta de um caderno, cujas linhas ainda não estão traçadas, guardando contudo o suporte de uma folha a contar. Contudo, além de uma posição, a presença do analista encontra em seu sítio uma função atravessada pela transferência. A esta época Lacan vivia sua “excomunicação” da IPA e colocava em questão os tópicos motivadores de sua divergência à instituição, que então foram elencados nos Quatro Conceitos Fundamentais à Psicanálise. A transferência foi um destes conceitos que Lacan tentou operar uma diferenciação ao que a instituição a qual era pertencente “pregava”, já que na IPA, a identificação ao analista seria um proeminente vetor da transferência. Entendendo que este vetor identificação-transferência operava no sentido contrário à manifestação dos conteúdos inconscientes, Lacan¹²¹ afirmou: “A transferência é o

¹²⁰ LACAN. 1985, p.125.

¹²¹ Ibidem, p.125.

meio pelo qual se interrompe a comunicação do inconsciente, pelo qual o inconsciente torna-se a se fechar”. Entretanto, nesta formulação temos ao menos duas linhas de leitura, pois apesar de rechaçar a identificação ao analista como ideal da transferência, Lacan coloca em cena uma operação possível ao substituir o viés identificatório pela presença do analista. Ou seja, que a transferência operada pela presença do analista, ao não visar um viés identificatório oportuniza um ritmo, uma pulsação, de abertura e fechamento do inconsciente, e não sua interrupção. A presença do analista guardaria a potência em transfigurar o vetor da identificação analisando-analista, ao inserir sua disponibilidade enquanto participante das formações inconscientes.

Desta maneira, ao pensarmos na presença do analista, associado ao gesto curador endereçado ao Acervo, nos autorizamos a operar uma torção do termo inserindo uma substituição em palavra. Assim, a presença do analista ao ser inserida no território do acervo, poderia ser pensada enquanto presença do arquivista. Apesar desta substituição, a operação que se configura enquanto disponibilidade às formações do inconsciente - sendo a própria presença uma destas - permanece. Esta articulação conceitual, parece desembaralhar o imbróglio que o gesto curador antes suscitava. Pois, se anteriormente o gesto curador confundia-se enquanto posição e operação, a cunhagem conceitual da presença do arquivista parece encenar condições em ocupar uma localização. Desta maneira, vislumbramos um fio que faz de seu desenho um nó pelos reversos e que diferencia as faces do pano, situando gesto curador vem a ser o exercício possível da presença do analista.

Ao nos determos aos cuidados desta recém nascida presença do arquivista vamos olhando mais de perto suas formações. Proximidade que decalca o detalhe, as nuances de sua vida a ser vivida. Diante da impossível resposta para a pergunta de nossa origem, nos aproximamos do que já nos é conhecido, e com alguma história precisamos ninar para fazer sonhar a presença do analista. No decorrer desta prosa nos aproximamos de Benjamin articula na figuração do conceito messiânico em suas *Teses Sobre o Conceito de História*. Certa vez, a profª Tania Galli, em um de seus seminários ministrados no antigo prédio que abrigava o hospital psiquiátrico, apresentou uma imagem deste conceito. Benjamin utilizava-se de imagens para esboçar suas formulações conceituais, e Tania tinha a perspicácia em sua docência de se utilizar dos métodos dos autores para fazer leituras e transmiti-las aos seus estudantes. Assim, para ela, o messiânico em Benjamin se assemelharia à imagem de um anfitrião que arruma sua casa para a visita de alguém que nunca virá. Ou seja, o messianismo estaria assemelhado a uma posição de espera, de disponibilidade e atenção ao impossível. Benjamin ao comentar acerca da figura do materialista histórico afirma:

Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido.¹²²

O messiânico estaria conjugado em uma imobilização a qual constrói a produção de um lugar disponível ao revolucionário. Nesta espera, entendida como expectativa e isca, a presença do arquivista enquanto localização encontraria condições para sua formação em exercício através de uma receptividade messiânica das formações inconscientes, ou seja aguardando em disponibilidade a aparição de suas manifestações; enquanto ato encontraria no gesto curador a possibilidade de reconhecimento da existência pela legibilidade da insistência do sintomas, sonhos e atos falhos, como condição do testemunho. Nesta pulsação entre posição-operação, inserimos na paisagem no deserto de mar a grafia das dunas, cujos desenhos nos dizem: “há sempre mais algo a dizer”.

Nos parece que a presença do arquivista através da sustentação do gesto curador pode fazer pulsar a balança entre posição e operação ao tornar legíveis leituras, em suas condições de impossibilidade, diante das formações sintomáticas do Acervo. Neste movimento apostamos na sobrevivência de não sermos soterrados pela imensidão do acervo, na qual a presença do arquivista em seu gesto curador, parecem oferecer uma saída, um intervalo, uma sobrevivência. Desta maneira, ao provocar a emergência do arquivista-curador enquanto posição e operação que suporta o sintoma de nosso arquivo, desaparecimento e sobrevivência aproximam-se em uma espécie de cadeia discursiva que convida à admissão em testemunho de tantas outras palavras e significações que antes encontravam-se dispersas no deserto. A presença do analista localiza-se enquanto posição que aguarda a instauração do gesto curador, uma disponibilidade em estar atento aos relampejos da memória no arquivo. Fazer um oásis no mar de areia, consiste primeiramente em tornar-se disponível às miragens, enquanto faíscas à imaginação. Produzir um dicionário do que ainda precisa ser nomeado. Introduzir no marasmo dos grãos aparentemente iguais alguma diferença que faça de cada partícula uma pérola a ser lida.

¹²² BENJAMIN. 1985, p.6.

Referências

- AGAMBEN, GIORGIO. “O que é o Contemporâneo?” In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios; [tradutor Vinicius Nicastro Honesko].—Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BENJAMIN, Walter. As Teses sobre o Conceito de História. In: Obras Escolhidas, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador. In: _____. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987. BENJAMIN, Walter.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II.3*. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BENJAMIN, Walter, “Infância Berlinense: 1900 (versão de última mão)”. En: Imagens do pensamento, Obras escolhidas de Walter Benjamin, edição e tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004
- BENJAMIN, Walter. Infância Berlinense: 1900 (versão de última mão). In: Imagens do pensamento. Obras escolhidas de Walter Benjamin. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004
- BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. In: Rua de Mão Única, Infância Berlinense. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013
- CARUTH, C. Modalidades do Despertar Traumático (Freud, Lacan e a ética da memória) In: Catástrofe e representação. Nestrovski, Arthur e Seligmann-Silva, Márcio (Orgs.). São Paulo: Escuta, 2000.
- CHEUICHE, Edson Medeiros. 120 anos do Hospital Psiquiátrico São Pedro: um pouco de sua história. **Rev. psiquiatr. Rio Gd. Sul**, Porto Alegre , v. 26, n. 2, p. 119-120, Aug. 2004 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-81082004000200002&lng=en&nrm=iso> acessado em 12 Jul 2020. <https://doi.org/10.1590/S0101-81082004000200002>
- DELEUZE, G. E GUATTARI, F. O que é a filosofia ?. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 1993.
- DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2001.
- DERRIDA, Jaques. Demorar: Maurice Blanchot. Trad.: Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis, SC: Editora UFSC, 2015
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando las imágenes tomam posición. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

DUNKER, Christian. 1. Mesa 2 do Colóquio _____ : Metodologias de pesquisa em psicanálise - Alfredo N. Jerusalinsky, Christian Dunker, Rinaldo Voltolini. 2008 Disponível em: <<http://stoa.usp.br/chrisdunker/files/1966/10617/2008+-+Metodologias+da+Pesquisa+em+Psican%C3%A1lise+-+Lerner+%26+Kupfer.pdf>> acessado em 18, set. 2020

FONSECA, T. G. Imagens do Fora, um arquivo da loucura. FONSECA, Tania; CAIMI, Cláudia; COSTA, Luis Artur; SOUSA, Edson Luiz André de; (org.) Editora Sulina, Porto Alegre, p. 257-278, 2018

FONSECA, Tania Galli. Testemunhos da infâmia: rumores do arquivo. FONSECA, Tania; CARDOSO, Carlos Antônio; RESENDE, Mário Ferreira.; (org.) Editora Sulina, Porto Alegre, 2014.

FONSECA, Tania Galli. Imagens do Fora: um arquivo da loucura. (org.) FONSECA, Tania; CAIMI, Cláudia; COSTA, Luis Artur; SOUSA, Edson Luiz André; Editora Sulina, Porto Alegre, 2018.

BREUER, J. & FREUD, S. (1893-1895) “Estudos sobre a Histeria”. Em: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud [ESB]. Rio de Janeiro: Imago, 1977, vol. 2

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. Em J. Salomão (Org.), Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud (Vol. III, pp. 329-354). Rio de Janeiro: Imago 1969

FREUD, Sigmund. A psicopatologia da vida cotidiana. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol.VI, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREUD, Sigmund “Análise de uma fobia em uma criança de cinco anos”. In: Edição Standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, p. 110. 1976

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 189-203.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: .Um caso de histeria e Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Rio de Janeiro:Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Inibição, Sintoma e Angústia, in: *Obras completas de S. Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: _____. Além do princípio de prazer. Rio de Janeiro: Imago, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18, 1996a

Freud, S. (1996). O futuro de uma ilusão. *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XXI, pp. 15-64). Rio de Janeiro: Imago. 1996b

FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Cultura(1930). Porto Alegre: L&PM, 2010

FREUD, Sigmund. Psicopatologia da Vida Cotidiana. in: Obras completas. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12.

FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias à psicanálise. in: Obras completas. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006

LACAN, J. O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LACAN, J. O seminário – livro 4: a relação de objeto. Texto estabelecido por Jacques Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

LACAN, Jacques. A direção do tratamento e os princípios de seu poder (1958). In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998

LISPECTOR, Clarice. O Lustre. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

MACEDO, Mônica Medeiros Kother; FALCAO, Carolina Neumann de Barros. A escuta na psicanálise e a psicanálise da escuta. *Psychê*, São Paulo, v. 9, n. 15, p. 65-76, jun. 2005
Disponível em:
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382005000100006&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 30 ago. 2020

NEUBARTH, B. Arquivo e Testemunho: Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 2017 Disponível em:
<http://cultura.gov.br/arquivo-e-testemunho-acervo-da-oficina-de-criatividade-do-hospital-psiquiatrico-sao-pedro/>> Acessado em 21 set. 2020

PAPINI, P. Demorar no desastre. 2021 Disponível em:
<<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/230033>> acessado em 13, fev. 2022.

QUINET, Antônio. A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

RILKE, Rainer Maria. A melodia das coisas. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

RIVERA, Tania. O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013. v. 1

RIVERA, Tania. In: *Imagens do Fora: um arquivo da loucura.* (org.) FONSECA, Tania; CAIMI, Cláudia; COSTA, Luis Artur; SOUSA, Edson Luiz André; Editora Sulina, Porto Alegre, 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma In: Catástrofe e representação. Nestrovski, Arthur e Seligmann-Silva-Silva, Márcio (Orgs.). São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. Infâmia, vergonha: testemunhos para além do arquivo In: Testemunhos da Infâmia. Fonseca, Tania; Cardoso Filho, Carlos; Resende, Mário (Orgs.). Porto Alegre: Sulina, 2014.