

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**Vitória dos Santos Tadiello**

**ARQUIVAR EM MAR ABERTO  
Notas sobre o Acervo da Oficina de Criatividade  
do Hospital Psiquiátrico São Pedro**

**Porto Alegre, dezembro de 2017.**

**Vitória dos Santos Tadiello**

**ARQUIVAR EM MAR ABERTO**  
**Notas sobre o Acervo da Oficina de Criatividade**  
**do Hospital Psiquiátrico São Pedro**

Trabalho de Conclusão do Curso de  
Bacharelado em Artes Visuais.

Orientação: Profa. Dra. Daniela Pinheiro  
Machado Kern

**Porto Alegre, dezembro de 2017.**

### CIP - Catalogação na Publicação

dos Santos Tadiello, Vitória  
Arquivar em Mar Aberto: Notas sobre o Acervo da  
Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São  
Pedro / Vitória dos Santos Tadiello. -- 2017.  
54 f.  
Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-  
RS, 2017.

1. Arte e Loucura. 2. Arquivo. 3. Olhar. 4.  
Aprendizagem. 5. Deriva. I. Pinheiro Machado Kern,  
Daniela, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**Vitória dos Santos Tadiello**

**ARQUIVAR EM MAR ABERTO**  
**Notas sobre o Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital**  
**Psiquiátrico São Pedro**

Trabalho de Conclusão do Curso de  
Bacharelado em Artes Visuais.

---

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (Orientadora) - UFRGS

---

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa - UFRGS

---

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco - UFRGS

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe Vera Bertoni e ao meu pai Jorge Tadiello, por todas as possibilidades, trocas, aprendizados e afeto.

A todos os colegas de mediação e coordenadores do Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo, que foram e ainda são essenciais na minha forma de pensar o mundo e reconhecer o poder de se relacionar com as pessoas.

À minha orientadora Daniela Kern, pela confiança em minha busca através da pesquisa.

À Bárbara Neubarth e Tânia Galli Fonseca, que me permitiram entrar em contato com o trabalho da Oficina de Criatividade e fizeram com que esse trabalho fosse possível.

Ao grupo de pesquisa *Corpo, Arte, Clínica*, pelas conversas e por me mostrar as possibilidades de um espaço sensível dentro da academia.

À Clara,

Fernanda,

Carolina,

Bruno,

Michel,

Josué,

Caroline,

Pedro,

Maria,

Matheus

e Verônica,

por tudo, entre outras coisas.

## RESUMO

O trabalho tem como objetivo expor questionamentos provenientes do contato com imagens produzidas na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, bem como elaborar reflexões acerca do Acervo da Oficina em questão. O ato de catalogar e arquivar as imagens da loucura é visto aqui, como uma forma de fazer com que as vozes de pessoas enclausuradas e silenciadas possam ser ouvidas e, assim, se afirmam portadoras de testemunhos. A ação política de marcar, no papel, uma existência, o movimento de classificar e produzir imagens a contrapelo de uma sociedade excludente. O trabalho procura traçar rotas para pensar a própria pesquisa, a elaboração de um acervo e as potências do olhar. Pensando as possibilidades contidas na maneira com que nos relacionamos com as imagens, pode-se refletir sobre os desdobramentos que podem decorrer de uma percepção sensível. O estudo acerca da arte e loucura consiste em um campo híbrido, a intersecção entre arte e psicologia pode proporcionar um ambiente fértil para trocas. Busca-se, no presente trabalho, dessa forma, possibilitar uma alternativa diferente de uma perspectiva patologizante para com as imagens em questão. Assim, coloca-se em foco a proposta de um campo de possibilidades, uma abertura.

### **Palavras-chave:**

Arte e loucura; Arquivo; Olhar; Aprendizagem; Deriva; Intersecções.

**saudosa amnésia**

*a um amigo que perdeu a memória*

Memória é coisa recente.  
Até ontem, quem lembrava?  
A coisa veio antes,  
ou, antes, foi a palavra?  
Ao perder a lembrança,  
grande coisa não se perde.  
Nuvens, são sempre brancas.  
O mar? Continua verde.

Paulo Leminski

*Toda poesia (2013)*

Põxa, que é complicado viver ou conviver aqui com essas regras, ou sistemas vivencial desses seres assustadores, aterradores onde a maioria te sufoca pelo teu jeito de ser, sem ter tu o direito ou liberdade de expressar o que realmente tu pensa ou faz é muito chato, viu? Olha vai por mim, tu já é uma frustrada mesmo, tu ficou todo esse tempo te tratando com seres que achavas tu poder contar teus segredos projetados, refletidos, cometidos por tantos outros e outros seres que são um pouco ou nada parecidos contigo talvez no fazer ou falar pra tentar explicar tal ato mas que se obrigaram a engolir seu querer explicar ou falar, ou mostrar o seu acionar dos dias com outros dos teus reflexos, por que insistir em querer explicar o que te foi negado por mais de 40 anos? Ô neguinha, vai por mim, eu bem vi que semanas atrás mais uma vez tentaste abrir a porta para que aquele ser que também estuda e se envolve no mundo psiquiátrico, ele não vigiou, abreviou o curto tempo de espaço o qual você ofereceu pra mais uma vez abrir a porta de teu próprio ser interiorizado o qual só tu conhece, mas que há anos tenta compartilhar com outros seres ou talvez um único ser capaz de te oferecer ou te dar a chance de abrir a tua porta e convidá-lo a tomar um café experimental, chazinho experimental e interiorizar o qual ou por que não se banquetear experimentalmente o interiorizar o qual seres externos teimam em não se dar por conta de que estão com óculos escuros e não se atinam tirá-los para que possam adentrar em tua casa individual! Que não faz parte desse condomínio que os rodeia.

Solange Gonçalves Luciano

*escritos de uma literatura menor: um olhar atelial (2014)*

Atelier de Escrita do Hospital Psiquiátrico São Pedro



## **SUMÁRIO**

<b>Resumo.....</b>	<b>6</b>
<b>DA VIAGEM: uma introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>1. DO BARCO: a Oficina e o Acervo.....</b>	<b>16</b>
<b>2. DA TEMPESTADE: a queda do Arquivo.....</b>	<b>22</b>
<b>3. DO MAR: linguagem do acúmulo.....</b>	<b>29</b>
<b>4. DAS VELAS: olhar em perspectiva.....</b>	<b>38</b>
<b>5. DO CORPO: inventar e inventariar.....</b>	<b>45</b>
<b>DA ILHA: considerações finais.....</b>	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>53</b>

## **DA VIAGEM: uma introdução**

*Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco.*  
(Saramago, O conto da Ilha Desconhecida, p. 5)

Pensando a minha trajetória em relação à posição na qual me coloco no presente trabalho, como pesquisadora, foi possível traçar diversos fatores que acabaram por construir a minha perspectiva sobre as possibilidades e potências contidas no processo de pesquisa. Como estudante do curso de Bacharelado em Artes Visuais da UFRGS, comecei um estágio como mediadora na Fundação Iberê Camargo, em 2014, que se estendeu durante dois anos. Provinda de uma família composta por um grande número de professoras, se tornou paradoxal para mim que o meu contato com a arte educação tenha se dado dessa forma mais ativa apenas nesse período tão tardio da minha formação.

A escolha pelo Bacharelado se deu, segundo as lembranças que ainda tenho de meus discursos de justificativa nos primeiros semestres da faculdade, pelo fato de que, como passei grande parte da minha vida rodeada por professoras, sentia que o caminho da educação não deveria ser procurado a não ser por uma "certeza da docência" que eu acreditava existir. Foi no desenrolar das minhas experiências que descobri que, na maioria das vezes, o fato de não buscarmos determinados caminhos não impede o encontro deles, além de que, ao contrário do que eu imaginava, certezas também não existem.

Foi na primeira mediação que assisti, realizada pela minha colega e hoje amiga Caroline Cantelli, que percebi as potencialidades do pensar sobre a arte em um grupo coletivo. Poderia escolher dizer "das possibilidades da arte educação", mas acredito que o que percebi através do meu contato com a mediação foi exatamente a capacidade do coletivo, da palavra e do compartilhamento, que, na verdade, não deixa de se tratar da educação, mas que faz com que seja possível pensar nas suas capacidades para além de instituições. O que me chamou atenção em especial foram as abordagens que ela utilizava para se aproximar dos estudantes da escola de Educação Básica que visitava a exposição. Não havia um discurso para ser apreendido por aquelas pessoas, não haviam certezas. A partir da exposição de Nuno Ramos, Cantelli contava

histórias, desmembrava imagens, explorava poéticas e, principalmente, escutava. Ouvindo dúvidas e pensamentos expostos pelos estudantes, ela tocava nos assuntos da exposição quase que como costurando experiências, aproximando. Não me recorro de ter feito anotação alguma sobre essa experiência em particular, mas até mesmo a lembrança do nome da exposição permaneceu na minha memória: *Ensaio sobre a dádiva*.

Partindo do texto *Ensaio sobre o Dom* (1925) de Marcel Mauss e de seus estudos em relação à temática da dádiva, Nuno Ramos realizou tal exposição (disponível para visitação do dia 30 de maio até 10 de agosto de 2014), juntamente com o curador Alberto Tassinari, especialmente pensada para o espaço da Fundação Iberê Camargo. Tassinari elucida a noção da dádiva, conceito abordado pela exposição, da seguinte forma:

Nossa sociedade é economicamente complexa porque compramos e vendemos além de coisas o próprio dinheiro e outros papéis, como ações, títulos e assim por diante. E disso tudo, surgem os juros, dividendos, créditos etc. Na troca por dádiva, ao contrário, não há um elemento de base como o dinheiro, mas, antes, é o próprio modo de trocar e seus simbolismos intensos que a tornam complexa. (TASSINARI, 2014, p.8)

O modo de troca, colocado em foco como a complexidade da própria dádiva, reforça também a complexidade do processo de experiência. Para que haja troca, são necessárias aproximação e disponibilidade. A mediação é um ato de troca, um contágio, no qual cada um dos envolvidos, ao se permitir esse contato, expõe um pouco do que o constitui e acessa algo de outro. O processo do pesquisador, da mesma forma, é composto pelo ato de se apropriar de conceitos externos, alheios, e propor um atravessamento com a própria trajetória e subjetividade de quem pesquisa.

Nesse âmbito, exemplifico também os desdobramentos possibilitados pelo ato de troca através da minha experiência ao ingressar no Programa de Extensão Arquivo em Movimento, coordenado pela Professora Doutora Tânia Mara Galli Fonseca, do Programa de Pós-Graduação da Psicologia Social e Institucional no Instituto de Psicologia da UFRGS. O projeto, que se propõe pensar trabalhos provenientes de uma Oficina de Criatividade dentro de um hospital

psiquiátrico, torna-se, na minha perspectiva de pesquisa, um exemplo chave da potência das intersecções entre campos e pensamentos.

Qualquer pesquisa é composta por obstáculos, anteparos. Para cada passo dado, um questionamento é desvelado e nos deparamos com o desafio de escolher caminhos. Traçar percursos e desenhar mapas em permanente construção. Pensando as imagens do Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre (RS), cada leitura é como uma abertura nova para um aglomerado de conceitos e campos diferentes, que expandem os rumos possíveis do pensamento, mas sempre em potencial conexão, como uma rede. Assim, para manusear a trama que se forma através da tessitura de conceitos, nomes e planos que é um trabalho de pesquisa, é preciso *tato*.

O termo *Tato* é definido como um dos sentidos do corpo, referindo-se à sensibilidade da pele conforme toca ou é tocada por outras matérias. Diferentemente da visão, tatear pressupõe uma distância igual a zero da pele em relação ao corpo 'outro'. Esta 'distância = 0' implica uma zona sem discernimento claro entre 'um' e 'outro': não existe. (TONELLI, ADRIÃO e CABRAL, 2015, p. 225)

Tal afirmação evoca a ideia de uma espécie de apagamento de fronteiras. No campo da pesquisa, pode-se entender essa ideia de diversas formas. Valer-se do ato de tatear para adentrar outras áreas do conhecimento, deixar-se confundir com o que é observado e aprender a olhar a si mesmo como parte do processo de investigação. Ampliar os sentidos para que seja possível a deriva e, assim, encontros ocasionados pela possibilidade de se colocar longe do que se considera já conhecido e desvendado. Toneli, Adrião e Cabral, no texto citado, atentam para outro significado da palavra *tatear*, o que compete a um estado de cautela. Ter o cuidado ao se permitir a proximidade para "explorar a potencialidade de novos mundos ínfimos e transitórios que se esboçam em cada encontro" (TONELLI, ADRIÃO e CABRAL, 2015).

Na pesquisa em questão, é proposta uma investigação de olhares e formas de perceber e se relacionar com imagens, partindo dos trabalhos que compõem o Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Partindo da explanação do contexto e de uma breve história da Oficina e do Acervo, é

levada em conta uma série de conceitos que buscam elucidar as problemáticas e complexidades contidas nas intersecções entre arte, loucura e recepção de imagens. Colocando em foco maneiras de pensar um arquivo e sua elaboração, a pesquisa aborda autores como Derrida (1995) e Didi-Huberman (2013) para problematizar e trazer perspectivas diferenciadas que buscam auxiliar na proposta de compreender os obstáculos de se trabalhar com um acervo de testemunhos e suas possibilidades políticas e sociais.

Analisando trabalhos de artistas que passaram grande parte de suas vidas em instituições psiquiátricas, bem como a recepção dos mesmos no campo artístico, é possível uma aproximação mais empírica do tema. Além disso, escritos de pesquisadores como Blanca Brites (2012), Vitor Butkus (2012) e Maria Ester Maciel (2008) contribuem para a construção de um olhar mais abrangente sobre tais trabalhos, propondo visões que procuram romper com uma leitura engessada pelo rígido *modus operandi* social vigente de exclusão para com a diferença.

O trabalho busca expor algumas perspectivas sobre a aprendizagem e a educação, por meio de autores como Jacques Rancière (2012) e Virgínia Kastrup (2001), para colocar em questão as diferentes possibilidades de se relacionar com o mundo. Dessa forma, é problematizada a hierarquização de conhecimentos imposta socialmente e, assim, a pesquisa se incumbe de reunir notas sobre as potências da disponibilidade do espectador pensando a própria construção da subjetividade de cada indivíduo.

Através da apresentação de trechos de *O Conto da Ilha Desconhecida* (1998), de José Saramago, a pesquisa é elaborada com o objetivo de propor uma trajetória de deriva e questionamentos. Um homem pede um barco ao rei para adentrar os mares à procura de um ilha nunca encontrada, uma ilha talvez inexistente. A história de um homem ou a história de um barco? Toca-se no âmbito da loucura, dos hospitais psiquiátricos, toca-se, assim, no que diz respeito às ilhas. Pensa-se em um projeto de pesquisa, um mapeamento, para que possamos nos encontrar ou para que possamos nos deixar perder para encontrar o que não estava já cartografado, catalogado. O arquivo navegante e

o arquivista navegador. O hospital flutuante e o mar que se abre em possibilidades de comunicação.

As imagens neste trabalho carregam um objetivo de permitir também uma espécie de deriva, mais do que uma função ilustrativa. Não se busca uma leitura de obra propriamente dita, mas sim, uma possibilidade de relação com o ato de flutuar pelos caminhos de percepções da procura pelo desconhecido aqui proposto. Imagens como as de Natália Leite e as repetições de Marli dos Santos (que introduzem os capítulos do trabalho), rítmicas e compositoras de um mar de signos, possibilitam uma maior proximidade para com a travessia do olhar e do ato de ver para além do visível.

Permitir uma maior permeabilidade entre as fronteiras, por exemplo, entre a arte e a psicologia, é possibilitar uma abertura, um contato, é poder ampliar um modo de olhar. Pensar imagens produzidas por outros é pensar a si mesmo, é pensar em como produzir imagens, é mediar e, acima de tudo, produzir novas imagens. Tatear para confundir-se, confundir-se para poder se ver fora do eixo e, assim, em uma outra perspectiva. Embarcar.

Handwritten text in a cursive script, possibly a form or document, with a red mark on the left side.

## **DO BARCO: a Oficina e o Acervo**

*E tu para que queres um barco, pode-se saber, foi o que o rei de facto perguntou quando finalmente se deu por instalado, com sofrível comodidade, na cadeira da mulher da limpeza, Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada, A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida...*

(Saramago, O Conto da Ilha Desconhecida, p.16-17)

Em agosto do ano de 1990, foi criada a Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, instituição pública de saúde localizada na cidade de Porto Alegre (RS). Na proposta de seguir os moldes utilizados pela Dra. Nise da Silveira no Hospital Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, a Oficina foi desenvolvida com o objetivo de oferecer um espaço onde os pacientes e moradores do hospital pudessem realizar atividades como o desenho, a pintura, a colagem, dentre outras práticas artísticas, além da criação de um ambiente de convívio e interação. Localizada inicialmente no primeiro piso do bloco 1 do hospital, a Oficina se encontrava em uma sala pintada de rosa e bem iluminada, buscando criar um espaço avesso às impressões frias e densas de memórias conturbadas que o cotidiano dentro do hospital causava. A psicóloga Bárbara Neubarth, fundadora da Oficina de Criatividade, na sua tese de doutorado<sup>1</sup>, narra o histórico da Oficina até o ano de 2008. Em seu relato, Neubarth conta o fato de alguns pacientes frequentadores da Oficina, se encontrando dentro da sala rosa onde as atividades eram realizadas, ao reportarem algum acontecimento que ocorrera em outro espaço do hospital, se referiam ao local como "lá no São Pedro".

Esse tipo de relato serve aqui como uma espécie de elucidação do que a Oficina propunha enquanto espaço. Um local outro, uma sala do hospital que transmitia um estar fora. O São Pedro agora, dentro da Oficina, se encontrava

---

<sup>1</sup> Tese intitulada *No fim da linha do bonde, um tapete voa-dor: a Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (1990-2008): inventário de um praxis*, realizada na área da Educação (UFRGS), no ano de 2009, na linha de pesquisa Arte, Cultura, Educação e Psicanálise. Bárbara Neubarth é graduada em Bacharelado e Licenciatura em Psicologia e possui Mestrado e Doutorado na área da Educação.



em um "lá". Sair do São Pedro para ir à Oficina, movimentar o que está dentro, não estar em um Hospital Psiquiátrico dentro de um Hospital Psiquiátrico. A Oficina era e continua sendo aberta para quem quiser participar, nenhum dos moradores ou pacientes é levado a esse espaço contra a sua vontade, porém, isso não os impede de comparecer à sala movimentada da Oficina de Criatividade. Assim como Clemente, morador do hospital que considerava sua participação como um trabalho fixo. Voltava ao mesmo lugar, habitava sua mesma cadeira, até 2017, seu último ano de vida. Realizar o movimento de ir até a Oficina, visto o fato de muitos não a considerarem como parte do hospital, já era um ato que expunha uma abertura, uma janela nas espessas paredes da Avenida Bento Gonçalves.

Logo no início de sua história, a Oficina chamou a atenção da artista Teresa Poester, professora do Instituto de Artes da UFRGS, que, em 1990, organizou as exposições intituladas *Arte e Vida* na Casa de Cultura Mario Quintana e no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre (NEUBARTH, 2009). Ainda sobre as inclusões dos trabalhos da Oficina no campo da arte em Porto Alegre em seus anos iniciais, ocorreu, em 1998, a exposição *Quatro X Quatro*, que fazia parte do congresso *Inconsciente e Ato Criativo: Poética e Psicopatologia*, coordenado pelos professores Edson Sousa e Sandra Rey. Na exposição em questão, Élica Tessler, Hélio Ferverza, Romanita Disconzi e Sandra Rey (artistas vinculados ao Instituto de Artes da UFRGS), expuseram obras no Hospital São Pedro, enquanto os trabalhos dos frequentadores da Oficina, Cenilda Ribeiro, Luiz Guides, Natalia Leite, juntamente com Antonio Roseno (Campinas), foram expostos na Pinacoteca Barão de Santo Angelo, no Instituto de Artes da UFRGS (NEUBARTH, 2009). Dessa forma, A Oficina de Criatividade foi ganhando mais visibilidade e, no ano 2000, ou seja, no seu aniversário de 10 anos, momento em que sua equipe participava de um curso com o grupo do Museu de Imagens do Inconsciente<sup>2</sup>, recebeu uma placa em homenagem à doutora Nise da Silveira, criando-se, assim, o Núcleo de Atividades Expressivas Nise da Silveira. O Núcleo, que abarcava o trabalho da Oficina e atualmente conta com a elaboração de um Atelier de Escrita, também

---

<sup>2</sup> O Museu de Imagens do Inconsciente consiste em um museu de trabalhos provenientes da Oficina criada por Nise da Silveira no Hospital Engenho de Dentro no Rio de Janeiro.



abria para novas perspectivas, como um trabalho voltado para a organização e cuidado do acervo que acumulava as obras expressivas<sup>3</sup> provenientes dessas atividades.

Através do contato da Oficina com novas possibilidades para além do trabalho cotidiano dentro do hospital, o projeto se desenvolveu e, com a ocupação parcial da 3ª Bienal do Mercosul no Hospital São Pedro, em 2001, o espaço da Oficina se espalhou e, assim, no andar de cima, foram acondicionados os trabalhos, o que

pode ser considerado o estado embrionário do que hoje é o Acervo da Oficina de Criatividade. Em 2010, ocorreu, no espaço da própria Oficina, a exposição

*Eu Sou Você*, proporcionada pelo Museu da UFRGS, no período entre 21 de junho e 20 de agosto de 2010, com

**Obra de Paulo Josué**

Acervo da Oficina de Criatividade do HPSP.  
Imagem do Catálogo da exposição *Eu sou você*

a curadoria das professoras pesquisadoras Blanca Brites e Tania Galli Fonseca, coordenadora do grupo de pesquisa Corpo, Arte, Clínica (PPGPSI - UFRGS). Além de proporcionar maior divulgação e reconhecimento do trabalho da Oficina e dos estudos acerca de seu acervo, a exposição possibilita uma noção importante para que se possa compreender a perspectiva do trabalho desenvolvido. O nome da exposição foi escolhido por meio do contato com uma pintura de Paulo Josué, um participante da Oficina, que apresenta uma figura humana e, ao lado, contém escritas as palavras "eu sou você".

Sentimos que a expressão EU SOU VOCÊ, sintética e extrapolante, poderia vir a funcionar como uma espécie de dobradiça capaz de dar molejamento e movimento às portas de passagem entre saúde

---

<sup>3</sup> Termo elaborado na pesquisa acerca do Acervo para se referir às obras dos participantes da Oficina.

mental e loucura, entre cada um de nós e cada um de nosso outro. (BRITTES e FONSECA, 2012, p.21)

Pode-se dizer que as palavras de Paulo Josué carregam a ideia do que Tania Rivera (2007) nomeia *efeito de sujeito*. Rivera coloca esse conceito como algo inerente tanto à arte quanto à psicanálise. O efeito de sujeito acontece por meio de uma convocação do sujeito que, no caso da arte, se dá para com o espectador. Uma *captura* (RIVERA, 2007) do espectador através de uma obra, quando se sente emocionado ou quando se depara com um incômodo perante ela, se dá por meio de uma afetação. Ao ver uma uma pintura, por exemplo, lembramos de situações, reconhecemos ícones, fazemos projeções, nos relacionamos. A arte sempre se encarrega "de relançar para o sujeito a questão de seu lugar (ou falta de lugar) no mundo" (RIVERA, 2007, p.16). Sobre o contato entre teoria freudiana e arte, Rivera discorre:

Ele se revela um verdadeiro entrelaçamento que, aliado à clínica psicanalítica, constitui um momento originário da psicanálise e uma mola propulsora que permite que esta se expanda para além dos limites da psicopatologia, para além da terapêutica da histeria, para atingir um registro universal, da constituição do sujeito. (RIVERA, 2007, p.17)

O trabalho de catalogação das obras produzidas na Oficina de Criatividade começou a ser realizado no ano de 2001, vinculado ao grupo de pesquisa "Corpo, Arte, Clínica", proveniente da linha "Clínica, Subjetividade e Política" do PPGPSI da UFRGS. Atividades aliadas ao grupo de pesquisa, como o projeto de Extensão *Arquivo em Movimento: O Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro*, orientado também pela professora Tania Galli Fonseca, tem por objetivo a preservação do patrimônio público em questão. Consiste na catalogação e organização do acervo das obras expressivas produzidas pelos pacientes e moradores do hospital. Criando uma espécie de "banco de imagens da loucura", os arquivistas procuram escutar as vozes de pessoas silenciadas por décadas em uma sociedade excludente para com as diferenças, visando, para as imagens com as quais trabalham, um estado de memória, ideias que vão ao encontro da Reforma Psiquiátrica. No projeto,

busca-se outras alternativas que questionem um sistema patologizante vigente, pensando a potência desses registros de testemunho que possam contribuir para uma mudança de vertente na trajetória da história da loucura.

Dessa forma, analisando os desdobramentos e reflexões gerados pelos trabalhos que abarcam a Oficina de Criatividade, percebe-se uma preocupação por parte dos envolvidos em como pensar as imagens geradas dentro do hospital. O trabalho de catalogação de um acervo tão vasto como o da Oficina do São Pedro é uma ação constante e inacabável. Se trata de um trabalho de conservação, de cuidado e respeito para com um arquivo de resistência e memória. É preciso fazer com que as imagens do acervo não se percam, fazer com que possam ecoar, permitir que essas imagens possam *afetar* os sujeitos que, com elas, se deparam.

Handwritten text consisting of multiple lines of cursive script, likely representing a list or a series of entries. The text is written in dark ink on a light-colored background. The characters are highly stylized and difficult to decipher, but appear to be a mix of letters and numbers, possibly representing a code or a set of instructions. The text is arranged in approximately 10 columns and 15 rows.

## **DA TEMPESTADE: a queda do Arquivo**

*...é deste modo que o destino costuma comportar-se conosco, já está mesmo atrás de nós, já estendeu a mão para tocar-nos o ombro, e nós ainda vamos a murmurar, Acabou-se, não há mais que ver, é tudo igual.*

(Saramago, O conto da Ilha Desconhecida, p. 24)

Em fevereiro do ano de 2017, um acontecimento veio redirecionar os esforços dos envolvidos na Oficina e no Acervo do Hospital São Pedro. O teto da sala que abrigava os trabalhos no segundo andar cedeu e caiu. A sala ficou isolada e a mudança do local do acervo se tornou uma necessidade urgente. A questão do descaso para com o prédio já em ruínas do hospital se tornou ainda mais evidente. Um local que, desde seus anos iniciais, quando carregava a nomenclatura de manicômio, já abrigava vidas silenciadas, as paredes que tanto serviram como alegorias da exclusão, depois de uma tempestade que ocorrera no início daquele ano, não puderam mais sustentar o teto que as protegia.

A obrigatoriedade de uma realocação do espaço onde antes se acondicionava as obras dos participantes da Oficina fez com que um novo local fosse cedido para esse fim. Agora, as forças dos arquivistas se voltam para o transporte dos trabalhos para o Gigantinho, prédio próximo ao bloco antigo onde ocorre a Oficina de Criatividade e onde se passou o desabamento, fato que não pode ser chamado de imprevisto, frente às condições precárias de uma instituição pública escanteada. O Gigantinho, antigo refeitório e capela do hospital, é uma construção que difere muito do resto do São Pedro, consistindo em um local amplo e que, em comparação com os antigos blocos hospitalares, não é composto pelas paredes mofadas e carregadas de resquícios de uma habitação manicomial que a antiga sala dedicada às obras possuía. A elaboração de um novo ambiente para a organização das pinturas e desenhos dos internos e pacientes se tornou um desafio. As janelas do espaço novo, adornadas com vidros em formatos de cruzeiros que pertenciam à antiga capela, conferem, agora, uma espécie de tom estranho de sacralidade aos testemunhos que ali se abrigariam. Além dessa busca por uma ocupação desse local, pela melhor maneira de se apropriar dele, a movimentação do acervo proporcionou também novas descobertas e um sentimento de revisão do trabalho de catalogação. Com os novos esforços, encontrou-se a obra de

Clemente, um interno do hospital que produzira, ao longo de sua vida, mais de sessenta mil trabalhos. As montanhas de papel formadas pelas obras de Clemente trouxeram um questionamento do que seria a sua obra. Tal questionamento não consiste na pergunta do que estaria marcado em tantas folhas de papel que passaram pelas mãos de Clemente, mas sim no fato de que a força da quantidade de seus trabalhos, cerca de sessenta mil, parecia superar todo e qualquer traço contido e sufocado pelos rolos amontoados na antiga sala do acervo.



**Acervo dos trabalhos de Clemente no antigo prédio da Oficina de Criatividade**

Dessa forma, assaltados pelo desejo de se apropriar de um novo espaço, de descobrir as potências contidas no novo prédio, os arquivistas se viram tomados por uma sensação de balanço. Fazer um balanço é verificar uma situação, consiste em um reexame, mas também, ao pensar na palavra "balanço", lembra-se do brinquedo composto por duas cordas penduradas que sustentam um suporte que permite que um corpo se desloque de seu centro de equilíbrio. Se desequilibrar para se ver em uma outra perspectiva, um desconforto que proporciona um olhar diferenciado, um momento de reflexão.

O desabamento do teto da sala onde costumavam ficar as obras da Oficina evidenciou a vulnerabilidade desse espaço físico, mas, mais importante do que isso, o incômodo e o desequilíbrio causados por esse acontecimento servem também como uma metáfora sobre a própria pesquisa que trata do arquivo, talvez até sobre o próprio ato de pesquisar. Renato Ribeiro (1999) reflete sobre

uma perda do senso de aventura no meio acadêmico em relação às pesquisas em ciências humanas e sociais em um artigo intitulado "Não há pior inimigo do conhecimento que a terra firme". Parte-se da queda de um teto poroso de um hospital quase em ruínas para pensar a questão da importância da permeabilidade e de uma disponibilidade para com o incerto. É claro que o reflexo do descaso para com o prédio público do hospital que causou o incidente do desabamento não é algo positivo em termos objetivos e práticos no que diz respeito ao processo empírico da catalogação e da preservação desse patrimônio. Porém, a história em questão é de grande valor para o pensamento sobre um abalo que proporciona novos rumos através do desequilíbrio. Em relação ao ato de pesquisar, especialmente na área das ciências humanas, sabe-se que os assuntos escolhidos são diretamente relacionados aos desejos de quem pesquisa e, logo, é explicado o paradoxo de uma mistura de atração e temor por parte do pesquisador (RIBEIRO, 1999). No artigo em questão, Ribeiro (1999) relata um engessamento recorrente por parte do estudante e do professor dentro de uma pesquisa para com as referências bibliográficas e justifica essa ação como algo que ocorre para acalmar a ansiedade perante a aventura de embarcar em uma reflexão desconhecida. O autor não sugere que uma pesquisa deva ser feita sem referências, mas atenta para a importância dessa vulnerabilidade, das incertezas que permitem novos encontros e interpretações:

Talvez falte, ao pesquisador em Humanas, a relação mais solta, e por isso mesmo mais rica, que temos, nós todos, leigos, e *justamente por sermos leigos*, com a literatura, o teatro, o cinema, a música. (...) Ora, como leigo, o leitor do romance ou o espectador do filme sofre, alegra-se, chora. Com isso ele vai-se *formando*, vai passando por sua *Bildung*, para usar a bela palavra alemã que designa uma educação como construção que um ser humano faz de si. (RIBEIRO, 1999, p.192)

Dessa maneira, "o mais tentador, o melhor mesmo, é expor-se ao que o objeto ou o *corpus* traga de novo, de inesperado" (RIBEIRO, 1999, p.192). Perceber, no colapso do acervo, as potências de inovação, olhar para o próprio trabalho e repensar o automatismo das ações, encontrar-se em um terreno hostil e



desprotegido para poder tatear o desconhecido, abrir. A invocação das artes por parte do autor para ilustrar a forma como o sujeito pode compor a formação de si mesmo é importante para pensarmos, também, a composição do Acervo da Oficina de Criatividade. Questiona-se, aqui, a responsabilidade dos arquivistas nas suas seleções, nos recortes, nas escolhas que fazem e que, assim, acabam construindo também esse legado de testemunhos.

Sobre o pensamento acerca de um arquivo, pode-se partir dos escritos de Jacques Derrida (1930 - 2004) em seu *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana* (1995), livro elaborado a partir de uma conferência em um colóquio internacional intitulado "Memória: a questão dos arquivos", apresentada no dia 5 de junho de 1994. No trabalho em questão, o autor inicia expondo a origem da palavra "arquivo", proveniente da expressão grega *Arkhê*, que designa simultaneamente *começo* e *comando* (DERRIDA, 1995), ou seja, algo que se refere, além de um princípio, a uma ideia de autoridade. Além disso, é colocada também a questão histórica da função dos arcontes gregos, que possuíam o poder político de guardar e interpretar os documentos oficiais. Assim, percebemos o arquivo vinculado a um local, mas também a um grupo de pessoas encarregadas de comandar, selecionar e reinterpretar o seu conteúdo, fazendo uma espécie de transmissão do âmbito particular para o público (DERRIDA, 1995).

Tal relação de poder que é possível perceber naquilo que consiste o próprio arquivo faz com que se possa tomar consciência da vulnerabilidade de uma verdade no que diz respeito ao que é arquivado. Ao conservar um acervo, por exemplo, existe uma procura pela melhor maneira de respeitar uma memória. Porém, no ato de selecionar, e até mesmo na escolha de como organizar esse arquivo, está implícita uma criação de memória, uma produção: "O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro" (DERRIDA, 1995, p.88). Dessa forma, ao lidar com fatos e memórias de um passado, isso sempre está sendo feito de acordo com um olhar contaminado pelo presente. Assim, o arquivo se reinventa e, ao sempre deixar rastros, também fomenta interpretações. A estrutura do arquivo não é nem ausente, nem presente, se trata de uma estrutura espectral (DERRIDA, 1995).

...o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável *passado*, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. (DERRIDA, 1995, p.28-29)

Joel Birman (2008), em sua leitura sobre os apontamentos de Derrida em *Mal de Arquivo*, expõe esse movimento das ressignificações de um arquivo da seguinte forma:

Assim, o intérprete, como arquivista que é, fundamentalmente, não deve apenas acolher a *repetição* que insiste no arquivo, mas também relançá-la em direção ao futuro. Essa leitura, que é constitutiva do próprio arquivo, portanto, é o que direciona este para o vir-a-ser que perpassa também o arquivo enquanto tal. Seria o arquivista/intérprete, enfim, quem constituiria, por tais operações de leitura, a consignação do arquivo em pauta. (BIRMAN, 2008, p.116)

A consignação, um conceito previamente utilizado por Derrida em seu trabalho, é aqui retomada por Birman. Nesse plano, o ato de consignar abarca também a capacidade de reunir, de construir e coordenar um todo. Consiste, de fato, em compartimentar, buscar uma unidade e, para isso, é necessário, como elucida Birman, um relançamento dos elementos que constituem um arquivo, uma leitura.

Ao se referir ao passado, Derrida discorre sobre se dirigir aos *fantasmas*, interrogar um tempo que já se foi, pensar conceitos previamente relatados. Nessa perspectiva, o autor reflete sobre essa relação pensando o trabalho e a incumbência de um analista que deve se retirar para uma espécie de "posição espectral", "deixando falar, não responde nunca senão para se calar, não se calando senão para deixar a palavra ao paciente, o tempo de transferir, de interpretar, de trabalhar" (DERRIDA, 1995, p. 81).

Apropriando-se dessa elucidação, podemos invocar a posição do próprio artista que, de certa forma, se retira ao apresentar a sua obra. Um tipo de ausência que faz com que o espectador tenha espaço para que possa se relacionar com

o trabalho, colocar seu olhar em perspectiva, observando os rastros deixados na obra, mas tateando e percebendo as suas capacidades de resignificar o que está à sua frente. A obra, aqui, como um arquivo sempre a ser interpretado, algo que, proveniente do passado, é referente ao futuro, aos olhares de outros tempos que pousarão sobre ela e, assim, realizarão o trabalho de cultivo de memória. Cultivo no sentido etimológico da palavra, principalmente, alimentar o que já está, fertilizar e semear.

Desde o que compõe um acervo, a responsabilidade dos recortes de um arquivo de memória e suas reverberações, até o colapso físico de um espaço que reflete em uma perda de certezas e referências, o olhar do sujeito está sempre em questão. Na pesquisa acadêmica, assim como no trabalho dos arquivistas do Acervo da Oficina do Hospital São Pedro, o sujeito pesquisador, o estudante, precisa ter em mente que o seu objeto de estudo está em perspectiva sobre seu próprio olhar. Segundo Ribeiro (1999), nas ciências ditas “humanas”, “nada é apenas objeto, porque sempre, de alguma forma”, o que é estudado, relaciona-se intimamente com o sujeito pesquisador (RIBEIRO, 1999, p.193). A subjetividade do sujeito invade o seu pensar, o arquivista marca e constrói o arquivo, o pesquisador se coloca na pesquisa, o espectador de uma obra é movido por ela quando nela se reconhece. Em relação à arte, por exemplo, a possibilidade de intersecção entre pessoas, imagens, espaços e tempos, a permeabilidade das fronteiras é o que permite as aproximações, é o que faz com que existam motivos para que imagens possam e devam ser revisitadas.



## **DO MAR: linguagem do acúmulo**

*O capitão veio, leu o cartão, mirou o homem de alto a baixo, e fez a pergunta que o rei se tinha esquecido de fazer, Sabes navegar, tens carta de navegação, ao que o homem respondeu, Aprenderei no mar. O capitão disse, Não to aconselharia, capitão sou eu, e não me atrevo com qualquer barco, Dá-me então um com que possa atrever-me eu, não, um desses não, dá-me antes um barco que eu respeite e que possa respeitar-me a mim, Essa linguagem é de marinheiro, mas tu não és marinheiro, Se tenho a linguagem, é como se o fosse.*

(Saramago, O Conto da Ilha Desconhecida, p.26-27)

Considerando a questão do arquivo, podemos fazer um paralelo com a obra do sergipano Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), pensando os atravessamentos entre os próprios fatores constituintes de um acervo, bem como uma relação com a arte da loucura. O artista tornou-se referência no contexto brasileiro no que diz respeito ao pensar a arte produzida por pacientes psiquiátricos e suas reverberações tanto no campo artístico quanto nas reflexões que contribuem para mudar os rumos da história da loucura. Nascido em Japarutuba (SE), Bispo do Rosário trabalhou na Marinha Brasileira e na Companhia de Energia Elétrica do Rio de Janeiro e, após um episódio classificado como um surto psicótico em 1938, foi abrigado no Hospital dos Alienados na Praia Vermelha (RJ) e posteriormente transferido para a Colônia Juliano Moreira, diagnosticado como esquizofrênico paranóide (CLAUS, Marta, 2006).

Ao longo do tempo, Bispo produziu uma quantidade impressionante de trabalhos artísticos utilizando a apropriação de objetos do cotidiano da Colônia onde permaneceu internado até o fim de sua vida. Sua motivação para tais trabalhos provém especialmente do fato de que acreditava ter recebido de Deus a missão de inventariar as coisas do mundo para reinventá-lo após o Juízo Final. Os fichários produzidos por Bispo, por exemplo, eram feitos com a técnica do bordado sobre tecidos e apresentavam uma espécie de lista de objetos e instruções de como deveriam ser utilizados. Entre esse tipo de catalogação de sapatos, sabonetes, retalhos e espelhos, nos deparamos com a figura de Arthur Bispo do Rosário como um arquivista, como um editor do mundo ao seu redor, um catador de significados, colecionando e reunindo fragmentos. Nesse sentido, segundo a pesquisadora Maria Ester Maciel, é possível pensar da seguinte maneira:



transmissão colocadas igualmente por Derrida (1995), notamos, no trabalho de Bispo, não só uma catalogação do mundo, mas a sua catalogação, o mundo ao seu redor colocado em sua perspectiva. Além disso, a colocação de Bispo à margem de uma sociedade que reproduz a exclusão, algo recorrente no plano da história da loucura, da mesma maneira, também acaba marcando seu trabalho, até mesmo pela apropriação dos objetos representativos do espaço onde se encontrava internado:

De coisas anônimas, que são de todos e de ninguém, compõe-se a enciclopédia de Bispo. Nela acumulam-se muitos saberes, sobretudo os advindos da experiência prosaica do artista, de sua vida à margem da vida, já que, para ele, as coisas que representam o mundo são também as que integram a grande narrativa de sua própria história pessoal. (MACIEL, 2008, p.123)

Trazendo essas reflexões para o contexto do Acervo e da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, além do teor de fragmentação do próprio arquivo, podemos destacar formas interessantes de discorrer sobre as obras de Natália Leite, paciente interna do hospital. Natália nasceu em Santo Ângelo em 1943 e sua juventude foi marcada por rebeldia e frustração frente à violência paterna, o que culminou eventualmente em sua fuga de casa (COSTA, 2012). Foi internada pela primeira vez no São Pedro em 1956 e posteriormente em 1959, permanecendo lá até os dias atuais (COSTA, 2012). Frequentadora assídua da Oficina de Criatividade, Natália Leite é responsável pela produção de uma das quatro principais coleções de destaque organizadas e catalogadas pelo Acervo, juntamente com os trabalhos de Luiz Guides, Cenilda Ribeiro e Frontino Vieira.

Colocando a produção de Natália em um plano de interação com as obras de Bispo do Rosário, pode-se perceber uma diversidade de aproximações. De início, o trabalho de Natália também se apresenta como uma espécie de catalogação, um inventário. Em seus desenhos e pinturas, encontramos representações de casas, animais, figuras humanas e outros elementos que podem ser vistos como referências a seu passado vivido em uma cidade do interior. Segundo relatos dos bolsistas envolvidos na catalogação, a própria descrição das imagens de Natália já carregava uma problemática. No ato de

catalogar, a descrição da obra faz parte de sua classificação, porém, se torna um desafio nomear as figuras que encontramos marcadas no papel. Como



**Trabalhos de Natália Leite**  
2016-2017  
Acervo da Oficina de Criatividade  
do HPSP.

definir, em um só nome, uma imagem que pode proporcionar tantos desdobramentos como se bastasse a própria representação, como se soubéssemos que se trata verdadeiramente de uma busca representativa? A dificuldade, aqui, também se reflete no que consiste a biografia de quem produziu a imagem. Sabemos que Natália passou sua infância no interior, mas seria possível dizer que tal fato biográfico é suficiente para lermos e interpretarmos suas figuras?

A biografia de um artista pode servir para que o espectador possa se identificar, de certa forma, com o artista que produziu a imagem (BRITES e BUTKUS, 2012), como foi possível perceber na reflexão acerca da obra de Bispo do Rosário em perspectiva com sua vida próxima às atividades náuticas. Aqui, acessamos um pouco do universo

de Bispo, nos aproximamos das questões elucidadas por ele. Apesar disso, é preciso ter cautela para não se ancorar na biografia de uma

forma reducionista, principalmente no caso das obras produzida por pacientes em um hospital psiquiátrico, fazendo com que essas imagens desempenhem um papel ilustrativo em relação a diagnósticos. Tal perspectiva da obra como um plano para pensar sintomas e tratamentos não é de todo condenável, é algo que pode vir a contribuir de diversas formas, mas, pensando por um viés mais atrelado ao ato de ler uma obra de arte e fazê-la reverberar, é preciso tato e, além disso, a consciência de que a biografia é apenas um fragmento do que constitui a obra. Fragmento esse que pode ser levado em conta politicamente, por exemplo, visto que a produção artística no campo da saúde mental consiste também em um ato político.



Num meio cultural em que os saberes estão ramificados em especialidades, se supõe que os profissionais da Psicologia e da Psiquiatria têm algo (de verdadeiro) a acrescentar, quando se trata de atribuir significado a essas criações plásticas. [...] Vale lembrar que a institucionalização da loucura operou, de acordo com Foucault (2005), a transferência da palavra final sobre a vida dos loucos para as autoridades científicas. (BRITES e BUTKUS, 2012, p.240)

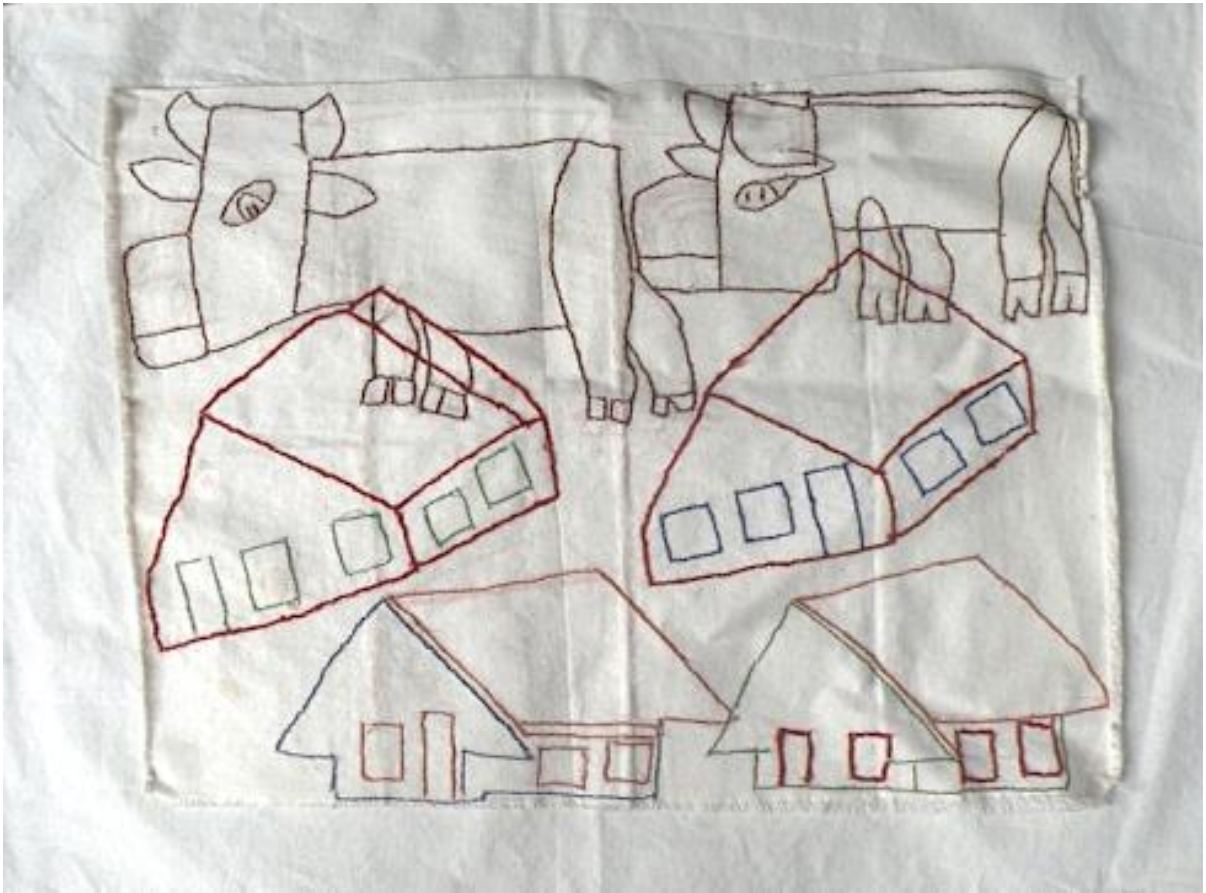
Torna-se necessário fazer uma mediação entre o que pode ser agregado a uma obra sobre a biografia de quem a produziu, mas, ao mesmo tempo, não se apropriando dessas imagens reproduzindo um discurso e uma conduta que contribua para uma trajetória excludente e silenciadora, que cala para poder se pronunciar. Dessa forma, um caminho interessante a ser seguido é pensar que, sabendo mais sobre quem produziu uma imagem, é permitido um coabitar, ou seja, quando "a experiência do olhar coloca-nos na situação de compartilhar um campo comum (um tempo comum?) com a artista" (BRITES e BUTKUS, 2012, p.244).

A partir desses princípios, nos aproximamos do trabalho de Natália para trazer seus testemunhos à superfície. Natália Leite, por meio da repetição de suas figuras, da elaboração de uma vasta coleção de imagens, constrói seu próprio inventário. Cataloga, registra, guarda, como os arquivistas fazem com suas obras, com anseios de memória. A artista se torna um arconte de sua própria existência, existência que fora previamente invadida para depois vir a ser colocada em estado de reclusão rodeada pelas paredes e grades do Hospital São Pedro. Natália Leite e Arthur Bispo do Rosário, antes classificados e nomeados por números e prontuários, tanto na Marinha, no caso do segundo, quanto dentro de instituições, no caso de ambos, agora subvertem sua marginalização através de uma "aspiração à exaustividade" (MACIEL, 2008). A utopia de Bispo de recriar e inventariar o mundo, os incansáveis traços de Natália que parecem propor uma cartografia de um passado corrompido e ameaçado pelo esquecimento. A dificuldade de conceber um acervo de imagens incessantes de uma produção em curso se torna uma ação inacabável, o arquivamento de imagens da loucura, assim, é quase que como uma catalogação de catálogos. Poderíamos, na verdade, ver toda e qualquer

obra de arte como a materialização de uma potência que abriga algo inclassificável como verdade objetiva e finita:

A produção da memória social se faz, via de regra, num nível muito concreto, pelo tombamento das ruínas históricas, constituídas de fragmentos, bem como pela organização de acervos documentais. Mas é pela leitura desses fragmentos que se produz o lastro de sentidos capaz de sustentar, mais do que o reconhecimento da importância histórica dos documentos, a potência crítica que eles legam ao presente. As estratégias discursivas, pelas quais se "fazem falar" os indícios do passado, estão implicadas na tessitura dos liames temporais que, desde uma memória concebida como processo construtivo, são passíveis de um questionamento ético e político. (BRITES e BUTKUS, 2012, p.229)

Na época da construção do Hospital Psiquiátrico São Pedro, na década de 1880, seu local correspondia ao término da linha do bonde, um lugar não determinado no que consistia o mapeamento dos espaços que compunham a cidade. No que diz respeito a uma instituição responsável por servir de moradia a pessoas socialmente escanteadas, a localização no fim da linha de um transporte público tem muito a contribuir para pensar essa composição de um terreno que acaba por simbolizar um "estar fora". Um prédio que, no início de sua história, fazia parte da cidade quase que como uma ilha não mapeada. Hoje o prédio do hospital, antigo e marcado pelo tempo, abriga memórias e imagens de testemunho. Partindo dessa premissa e do trecho citado anteriormente, voltamos nossa reflexão para o âmbito da recepção. Como "fazer falar" imagens que resistem, que se referem a um passado potente ética e politicamente? Falamos aqui de uma produção de memória. Como dar vazão a um legado? Pensemos o olhar como um agente, "o embate crítico dos discursos de recepção vem adensar, no documento, seu estatuto de resistência simbólica" (BRITES e BUTKUS, 2012, p.251).





**Natália Leite**

Bordados

Acervo da Oficina de Criatividade do  
Hospital Psiquiátrico São Pedro

Fotos retiradas de site

(<https://www.ufrgs.br/artereflecoes/site/2015/12/09/entre-arte-e-loucura-que-relacoes-se-alinhavam/>)

Handwritten practice text consisting of multiple lines of cursive letters, including 'P', 'D', 'r', 'l', 'o', and 't', written in a fluid, connected style.

## DAS VELAS: olhar em perspectiva

*As velas são os músculos do barco, basta ver como incham quando se esforçam, mas, e isso mesmo sucede aos músculos, se não se lhes dá uso regularmente, abrandam, amolecem, perdem nervos das velas, pensou a mulher da limpeza, contente por estar a aprender tão depressa a arte da marinharia.*

(Saramago, O Conto da Ilha Desconhecida, pg. 34-37)

Didi-Huberman, em seu livro "Diante da Imagem" (2013), no capítulo intitulado "A história da arte nos limites da sua simples prática", inicia seu texto apresentando o afresco "Anunciação", feito por Fra Angelico (1387-1455), datado provavelmente do ano de 1440, localizado em uma espécie de cela de clausura do pintor. A imagem apresenta um espaço aparentemente simples, onde a Virgem recebe, de um anjo, o anúncio do nascimento de Jesus e de sua incumbência de lhe dar a luz. O afresco não apresenta muitos detalhes e suas figuras são estáticas.



**Fra Angelico**, Anunciação, c. 1440-41. Afresco, Florença, Convento de San Marco, cela 3

O autor atenta para visões de historiadores e iconógrafos diante da imagem em questão, evidencia os ímpetos de situar a obra dentro de uma cronologia, por

exemplo, e sugere uma certa decepção possível causada por uma aridez na imagem colocada em questão, visto se tratar de uma representação relativamente simples. Em contrapartida, Didi-Huberman ressalta uma característica importante do afresco: ele apresenta, em seu fundo, um branco pigmentado que, aliado à iluminação do local, proveniente de uma janela, chama a atenção ao olhar. Levando em consideração a simplicidade aparente do afresco e, por outro lado, seu relato sobre a sensação proveniente da cor branca, o autor afirma que, "se o *visível* ou o *legível* não foram o forte de Fra Angelico, é que lhe interessavam o *invisível* e o *inefável*, justamente" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.23). Assim, percebe-se que apenas a transmissão de um fato, um saber, um conhecimento, não é o que constitui a eficácia de uma imagem, mas que essa eficácia se dá, também, por "não-saberes produzidos e transformados" (Didi-Huberman, 2013, p.23), é necessária uma "atenção flutuante". Considerando que a Anunciação consiste no momento em que um anjo comunica à Virgem o futuro nascimento de Jesus, Didi-Huberman disserta sobre a presença do branco na pintura:

Ele é assim uma superfície de exegese, no sentido em que se falaria de uma superfície da adivinhação. Capta o olhar apenas para provocar a incontrolável cadeia das imagens capazes de tecer uma malha virtual em torno do mistério que conjuga o anjo e a Virgem nesse afresco. Esse branco frontal não é mais que uma superfície de contemplação, uma tela de sonho – mas na qual todos os sonhos serão possíveis. Ele quase pede ao olho que se feche diante do afresco. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.33)

O papel do "branco" no afresco é visto, aqui, como uma brancura matérica, *visual*, entendida não como um objeto, mas como um "acontecimento" da pintura, algo que, de início, aparenta ser um vazio, mas que possui uma densidade de potência ao olhar do espectador. As artes visuais do cristianismo, através do motivo da Encarnação, da busca por uma verdade divina além do visível, fizeram uma aposta para com essa abertura para a "figurabilidade", que difere da figuração. Trata-se de causar uma espécie de evocação. Fugir da imitação e propor um efeito que ultrapassa o que é visual, algo que, segundo o autor, é "como um efeito de inconsciente". Mesmo expondo a ausência do conceito de inconsciente na Idade Média, Didi-Huberman realiza uma certa apropriação desse passado, indo de encontro com uma história da arte vigente

que busca uma classificação hegemônica e engessada, rechaçando os desdobramentos capazes de ocorrer através das obras de arte:

Tomar ao pé da letra as palavras *história* e *arte*, sem interrogar suas relações, equivale implicitamente a utilizar como axiomas as duas posições seguintes: primeiro, que *a arte é uma coisa do passado*, apreensível como objeto na medida em que se insere no ponto de vista da história; em seguida, que *a arte é uma coisa do visível*, uma coisa que tem sua identidade específica, seu aspecto discernível, seu critério de demarcação, seu campo fechado. É ao assumir implicitamente tais imperativos que a história da arte esquematiza para si mesma os limites de sua prática: doravante ela progride na gaiola dourada de sua "especificidade" - quer dizer que ali ela gira em círculos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.55)

O debate em torno dos conceitos que compõem a história da arte é complexo e amplo, porém, o que podemos pensar a partir das palavras de Didi-Huberman é a perspectiva de que a arte não está atrelada apenas ao que é visível. Ao dizer que "a história da arte não conseguirá compreender a eficácia visual das imagens enquanto continuar entregue à tirania do visível" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.67), o autor atenta para as capacidades contidas nas imagens quando abdicamos de uma busca por uma "verdade absoluta".

A relação entre o passado e o presente, entre a perda e o que resta, é algo que propõe desafios. A ideia de classificar algo que se pensa ter perdido completamente e, assim, buscar um tipo de catalogação hegemônica é tentadora, no sentido de parecer a opção mais certa e mais próxima da "verdade". A própria dificuldade de se pensar a arte contemporânea durante seu curso elucida esse receio ao inclassificável, ao que é vulnerável e passível de mudança. Esse ímpeto da perda para que haja uma captura de sentidos na arte é paradoxal, pois, para pensar a arte, deve-se lidar com os vestígios e, além disso, com essa "fenomenologia do olhar" mencionada por Didi-Huberman (2013).

Em relação às imagens da loucura, trabalhos feitos por pacientes psiquiátricos, por exemplo, retomamos a noção da existência de um sistema psicologizante que classifica essas imagens por meio dos prontuários dos pacientes, através de nomenclaturas e processos que reforçam estigmas e padrões. Dessa forma, o que ocorre é um silenciamento da potência contida nesses testemunhos. Ao



se apropriar das perspectivas elucidadas por Didi-Huberman acerca da história da arte em relação às obras que se refere, pode-se fazer um paralelo com a necessidade existente de propor alternativas às leituras das imagens da loucura. Recusar as possíveis classificações duras de diagnósticos e se permitir entrar em contato com essas obras como um espectador que não olha apenas para a imagem, mas para si mesmo e, assim, desvela uma subjetividade, uma espécie de não-saber.

Sobre essas reflexões acerca do olhar, Merleau-Ponty, em seu *O Olho e o Espírito* (2014), discorre sobre os paradigmas e concepções que podem ser percebidos nesse âmbito, o autor expõe:

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o 'outro lado' de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo.(MERLEAU-PONTY, 2014, p.15)

Reconhecemos aqui novamente o ato de confundir-se, de olhar para si. O corpo como vidente e visível, que faz parte e é também composto pelo que vê ao seu entorno. Através do nosso olhar, vemos o nosso próprio corpo em relação ao que o cerca, possuímos um ponto de vista que sempre coloca em evidência nosso corpo no espaço. Merleau-Ponty atenta para esse fato, "as coisas e o meu corpo são feitos do mesmo estofa", dessa forma, cita Cézanne e a sua noção de que "a natureza está no interior" (p.16). No caso do pintor, ele oferece o seu corpo ao mundo, ele faz visível, confundindo, metamorfoseando o visível e o invisível, o que é real e o que é imaginário, "a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnis" (p.22). O espelho é usado pelo autor para pensar esse paradoxo do vidente que se percebe como também o visível. No que compete à arte, um desenho ou um quadro, por exemplo, para Merleau-Ponty, demonstram uma duplicidade, elaboram o que podemos perceber como uma permeabilidade e um embaralhamento entre o dentro e o fora.

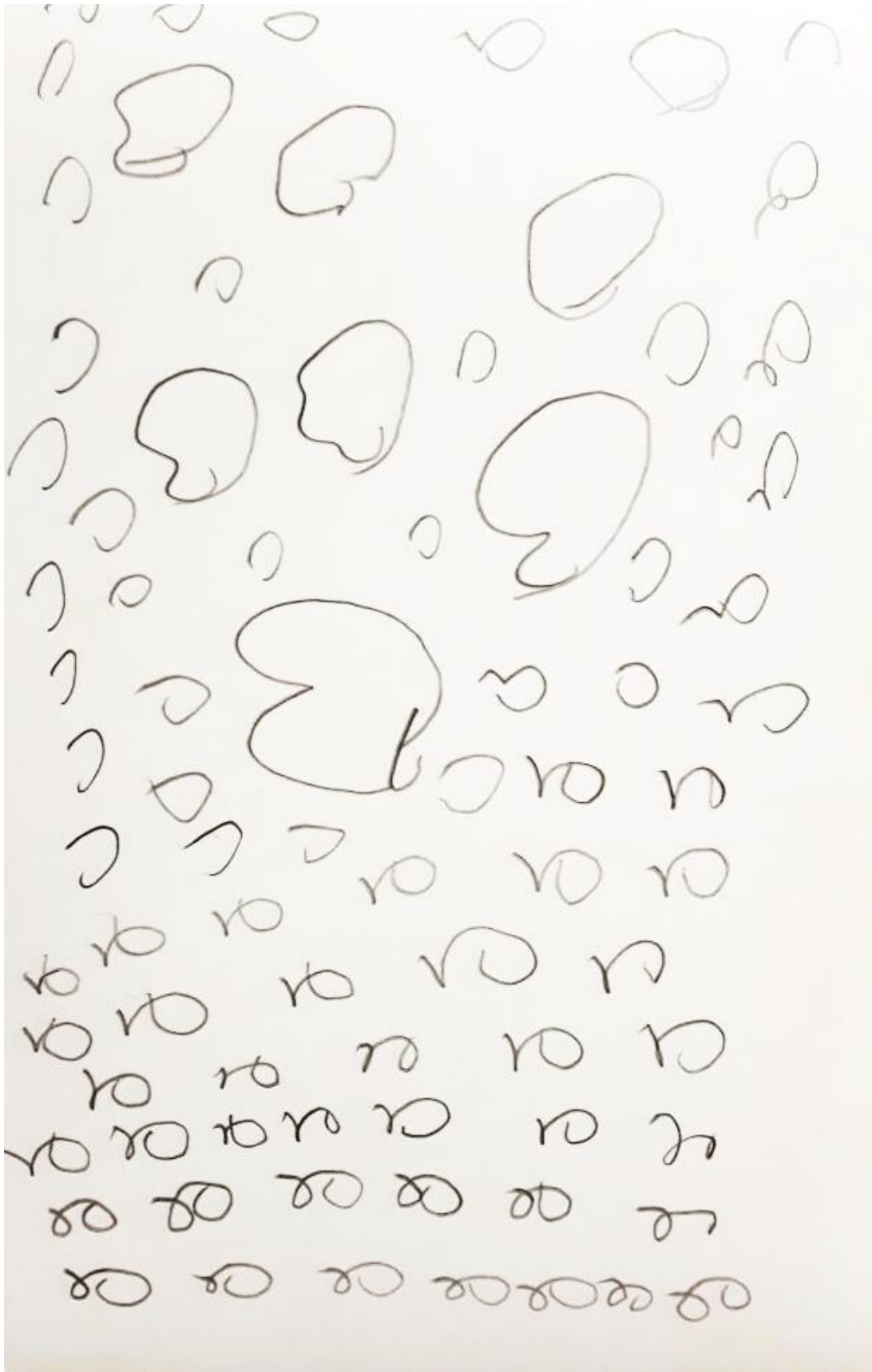
O autor alemão Eugen Herrigel, durante seu período como professor da Universidade de Tohoku, no Japão, dedicou parte de seu tempo no país para

aprender a arte do tiro com arco pertencente à filosofia do Zen-budismo. Após algum período de certa resistência por parte do seu futuro mestre Kenzo Awa, Herrigel finalmente consegue iniciar seu período de aulas, mediado por seu colega Zozo Komachiya, que fazia o papel de intérprete. A experiência do filósofo alemão resultou em seu livro intitulado *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* (1975), no qual relata um pouco de sua trajetória. Expondo ensinamentos de seu mestre e suas dificuldades como um homem ocidental em busca de uma melhor compreensão do Zen, Herrigel aproxima o leitor de noções que permeiam tal filosofia. Pensando o corpo e sua relação com seu entorno, as reflexões do autor ao longo de sua jornada com o tiro com arco podem ser levadas em conta. Ao perguntar para seu mestre como seria possível que um arqueiro pudesse acertar o alvo sem mirá-lo, Kenzo Awa responde:

...a aranha *dança* sua rede sem *pensar* nas moscas que se prenderão nela. A mosca, dançando despreocupadamente num raio de sol, se enreda sem saber o que a esperava. Mas tanto na aranha, como na mosca, *algo* dança, e nela o exterior e o interior são a mesma coisa. Confesso que me sinto incapaz de explicar melhor, mas é dessa maneira que o arqueiro atinge o alvo, sem mirá-lo exteriormente. (HERRIGEL, 1975, p.69)

A imagem da aranha e sua teia remete à perda de fronteiras que percebemos quando pensamos no olhar que engloba o corpo vidente e o torna visível. A percepção de um pertencimento ao espaço por parte do corpo é colocada, na citação anterior, como uma comunhão entre os elementos, uma permeabilidade. No que diz respeito à maneira com a qual nos relacionamos com o que está diante de nós, diz respeito também ao nosso corpo e nossas capacidades sensíveis. Valemo-nos desse fragmento da trajetória de Herrigel não com a pretensão de compreender inteiramente as concepções e ensinamentos provenientes da filosofia oriental, mas sim para ilustrar ideias e proporcionar uma aproximação. O olhar do espectador, seu corpo como teia, o arqueiro como um aracnídeo. A aranha que constrói sua teia construindo, assim, seu espaço-corpo.

Dessa maneira, colocando-nos diante das imagens e sabendo dessa necessidade de uma espécie de deriva, de uma conexão corpo-visível, podemos nos perguntar como entrar em contato e, além disso, nos perguntar: o que pode emanar dessas imagens.



Fragments da série de 36 desenhos de **Marli dos Santos**  
Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, 2011

## **DO CORPO: inventar e inventariar**

*Tens com certeza um mester, um ofício, uma profissão, como agora se diz, Tenho, tive, terei se for preciso, mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver. [...] é necessário sair da ilha para ver a ilha.*

(Saramago, O Conto da Ilha Desconhecida, p.40-41)

Retomando alguns conceitos provenientes das noções elucidadas por Didi-Huberman, podemos destacar algumas ideias importantes para pensarmos as relações que se criam na recepção de uma obra de arte. O autor ressalta a necessidade de uma "atenção flutuante", da "fenomenologia do olhar" em relação a uma imagem cuja eficácia está também contida em não-saberes que são constantemente modificados e criados por quem a lê e reinterpreta. Assim, chegamos na ideia de um espectador que se volta para si mesmo. A partir desses pontos previamente mencionados, podemos desenvolver ainda mais esse panorama por meio de conceitos provenientes dos estudos acerca da aprendizagem.

Nesse contexto, Virgínia Kastrup, em seu artigo intitulado "Aprendizagem, arte e invenção" (2001), elabora a ideia da aprendizagem como uma espécie de invenção de problemas (KASTRUP, 2001). Expondo noções tratadas por Deleuze em "Diferença e Repetição" (1968/1988), por exemplo, a autora questiona uma hierarquização de saberes que é muitas vezes colocada quando pensamos a aprendizagem. Conceituando a percepção como uma "síntese da sensação e da memória", percebemos que "as sensações ativam um traço mnésico e aí ocorre uma síntese, que é fonte da atividade de reconhecimento, a qual torna o presente, passado, e o novo, velho" (KASTRUP, 2001, p.17). Dessa forma, nota-se que, quando nos deparamos com o novo, nos deparamos também com uma problemática, algo que incomoda nossa percepção. Pode-se compreender melhor essa premissa com o exemplo do viajante citado por Kastrup:

Quando viajamos somos forçados a conviver com uma certa errância, a perder tempo, a explorar o meio com olhos atentos aos signos e a penetrar em semióticas novas. [...] Quando o viajante retorna à sua cidade, é tomado muitas vezes por uma sensação de estranhamento, tornando-se sensível a aspectos da paisagem que normalmente lhe passavam despercebidos. O afastamento da

cidade, gerado pela viagem, prolonga-se então num afastamento da percepção banal e recognitiva. (KASTRUP, 2001, p.17-18)

A potencialização do sensível, o ato de repensar o seu próprio cotidiano, colocar em xeque o que já se tomava como sabido, exemplifica a forma com que podemos olhar para o que pensamos constituir nossa subjetividade com uma perspectiva questionadora. O estranhamento para com a banalidade do habitual, essa errância mencionada por Kastrup, evidencia a potência de um desequilíbrio para o repensar de si mesmo, o despertar de uma sensibilidade que é atenta, mas que mesmo assim é da ordem da deriva. Atenção flutuante, aqui, como quase um estado de vulnerabilidade propulsora. Como no episódio da queda do teto do Acervo, retomamos a ideia do desequilíbrio para colocar em análise a forma com que pensamos construir e desvendar saberes.

Na construção do conceito de *aprendizagem inventiva*, Kastrup sugere não ser possível desvincular o ato de aprender do ato de inventar. Nesse sentido, a inventividade não deve ser percebida como privilégio de artistas. A autora defende que o interesse deve ser "pensar a inventividade que perpassa o nosso cotidiano e que permeia o funcionamento cognitivo de todos nós, do homem comum" (KASTRUP, 2001, p.19). Pode-se colocar em xeque, aqui, a questão da busca pelas especializações que fazem com que pensemos que os conhecimentos e formas de saber estão separadas umas das outras quando, na verdade, se nos permitirmos criar interseções, perceberemos um panorama fértil para pautar a forma com que nos relacionamos com o mundo.

Kastrup narra que o plano de produção de subjetividade é acionado no processo de aprendizagem e que, para Deleuze (1987), aprender é ser sensível aos signos. Nesse âmbito, a arte é colocada pela autora para compreendermos a aprendizagem inventiva defendida pela mesma. "A arte surge como um modo de exposição do problema do aprender" (KASTRUP, 2001, p.19) exatamente porque a arte se propõe sempre como um ponto de vista da própria diferença e da invenção e a aprendizagem se dá justamente no encontro de diferenças que proporcionam a invenção do mundo e de si mesmo (KASTRUP, 2001). Em outras palavras, pensar a aprendizagem através da arte consiste em levar em conta o caráter inventivo do ato de aprender. Nos

deparamos com a diferença, com algo que questiona nossa percepção, assim, problematizamos, nos é requisitada disponibilidade para que possamos nos relacionar com aquilo, para que possamos inventar novas formas de perceber e, acima de tudo, de perceber a nós mesmos.

O desenvolvimento da aprendizagem inventiva "é sempre resultado da tensão entre as formas existentes, constituídas historicamente, e os abalos, as inquietações, os estranhamentos que nos afetam" (KASTRUP, 2001, p.23). Entramos em contato, nessa instância, com o conceito abordado por Deleuze e Guattari (1980/1997) de desterritorialização. Aprender é habitar um território e "habitar um território é como ser íntimo, mas também ter a possibilidade de acolher o estrangeiro" (KASTRUP, 2001, p.24). Toda a aprendizagem inventiva existe de uma maneira crítica, fazendo o sujeito se reinventar, propondo uma reflexão acerca dos limites da subjetividade do próprio sujeito. Dentro desse contexto de ensino-aprendizagem, nos deparamos com o conceito de um professor, ou de uma própria matéria, que assumem uma posição de "atrator de afetos". Um professor que não se desvincula de seu estado permanente de aprendiz e um aprendiz que não se vê como subordinado, mas como mestre de seu próprio fazer-ser e fazer-conhecer.

O atrator é uma função: define-se por seu poder de atrair, de arrastar consigo. Um companheiro pode desempenhar esta função, ou a própria matéria para os auto-didatas. [...] A política da invenção consiste numa relação com o saber que não é de acumular e consumir soluções, mas de experimentar e compartilhar problematizações, e a adoção da arte como ponto de vista faz parte desta política. (KASTRUP, 2001, p.26)

Valemo-nos dessas elucidações que dizem respeito à aprendizagem para pensar o espectador e sua recepção das imagens. Logo, transpondo as noções de Kastrup para o questionamento de como olhar imagens, veremos que não estamos muito distantes de uma conexão. Não devemos pensar que a aprendizagem está necessariamente ligada a nenhum campo considerado como algo da ordem do conhecimento, pois tudo o que nos cerca pode ser considerado de tal ordem. O homem "aprende todas as coisas como aprendeu a língua materna, como aprendeu a aventurar-se na floresta das coisas e dos signos que o cercam" (RANCIÈRE, 2012, p.15).

Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios. [...] Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história. (RANCIÈRE, 2012, p.21)

Rancière, em seu *Espectador Emancipado* (2012), coloca essa constante aprendizagem e reinterpretação como um "trabalho poético de tradução" (p.15). Traduzimos no sentido de realizar uma transposição de linguagens, narramos o que vemos de acordo com a maneira que percebemos o mundo ao nosso redor, habitando e construindo, inventando. O artista, ao traçar uma linha, ao ferir o papel, ao representar, não possui controle de como seu trabalho será desdobrado ao se confrontar com a subjetividade de cada espectador. A arte assume um papel de apresentar um caráter que é inerente a tudo o que percebemos, o caráter da vulnerabilidade, a inexistência da verdade única e absoluta. O caminho para fazer com que as imagens possam reverberar é paradoxal. É necessária a perda. A perda de referência, a confusão de fronteiras, a projeção, o embaralhamento. Como nos conta Derrida (1995) em relação ao arquivo, somos responsáveis também pela criação do que guardamos.



## DA ILHA: considerações finais

Atacar a arte é atacar uma atividade essencial para a saúde de uma sociedade. É que a função da arte é criar um corpo visível, audível, palpável, etc.. para aquilo que a vida pede toda a vez que ela se vê sufocada em nossas formas de existir, em nossa forma de interpretar o mundo e de reagir aos acontecimentos. Neste sentido a arte está diretamente ligada à vida. A vida quer continuar e para isso ela se constitui, essencialmente, em um processo contínuo de transfiguração.  
(ROLNIK, 2017)

Bispo do Rosário e seus navios, nuas navegações que querem transportar e abrigar o mundo, sua coletânea de um tudo fragmentado. Natália Leite e sua cidade com figuras animais e casas. Os inclassificáveis e os inesgotáveis. Os nomes que foram números e que hoje são imagens. Narrativas traçadas no plano da clausura, inventários de vida silenciadas. O ato político de fazer arder testemunhos silenciados, o próprio ato político de ferir o papel e causar um rastro de memória, uma memória calada por diagnósticos. O paradoxo de enclausurar no papel pardo do acervo traços pulsantes de existências à margem para tornar possível o espaço físico que carrega uma aura de luta contra a corrente de uma sociedade que pensa se basear no que chama de razão.

Com mãos macias e leves, os arquivistas sacodem as poeiras do tempo de cada obra para fazê-las falar, para ver em cada uma delas uma manhã qualquer em que, apesar da chuva e do frio, algum sujeito, qualquer um deles, da primeira ou de segunda leva, tenha estado a registrar algo de si, como o gesto último e desesperado para ser ouvido no seu afogamento existencial. (FONSECA, 2014, p.7)

Procurei pensar o que cerca o processo artístico e seus desdobramentos dentro de um hospital psiquiátrico colocando em foco a maneira como nos relacionamos com as imagens. A discussão acerca das chamadas "obras expressivas" provenientes da Oficina de Criatividade é ampla e complexa. O próprio termo escolhido nesse campo para definir as obras já é carregado de reflexões. Como definir uma obra de arte? A arte da loucura pode ser considerada como arte de fato?

Levar em conta a arte da loucura como arte pode e deve ser considerado um ato político. Porém, não é apenas isso que faz com que essas imagens reverberem suas potências. Se, muitas vezes, mesmo diante de obras que alcançaram um estatuto no mercado e no contexto artístico já não conseguimos nos relacionar a ponto de permitir uma onda de questionamentos e inquietações para ir além do estabelecido, fica ainda mais árduo o trabalho de nos entregar para a recepção de imagens que são ofuscadas pela clausura e por prontuários médicos. É necessário se permitir o contato, o estranhamento, perceber o que afeta e dar margem para o desenvolvimento de desdobramentos de leituras.

A pesquisa foi elaborada em um período conturbado no contexto social e político. Em um panorama de golpe político, social e midiático e em um momento em que a censura vibra a contrapelo da força crítica da cultura, é imprescindível ressaltar o que pulsa dos indivíduos escanteados pela normatização imposta. A desatenção e o descaso para com o patrimônio histórico-cultural e para com a saúde pública é palpável e é um ato político lutar por visibilidade. Tal visibilidade, porém, está também, no caso da arte, em ampliar as possibilidades de encontro com as imagens. A luta por uma maneira não patologizante de reinterpretar as obras expressivas que ocorre na pesquisa acerca da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro é uma luta pela diferença, por formas de existir no mundo e pelo sensível.

Pensando a arte educação e o exercício constante de se permitir um contato com o outro, um exercício de empatia, é possível compreender a vulnerabilidade dos conceitos que endurecem a forma com a qual nos colocamos frente às coisas do mundo. Como no Conto da Ilha Desconhecida (1998), de Saramago, que permeia os capítulos do trabalho que aqui se apresenta, para embarcar em uma busca por uma ilha nunca antes encontrada, é inerente a incerteza de que existam ilhas desconhecidas. Para que possamos nos sensibilizar, observar, se relacionar, se reinventar, é incontestável perder-se. Ao embarcar para o nada, para o incerto, ao se deixar comandar pelo antes marinheiro e agora artista louco, ao habitar uma das casas sem chão de Natalia Leite, a garantia não é a de um veredito, um ponto B, mas sim, a

garantia de algum ponto, mesmo que este esteja (principalmente que esteja) em constante movimento.

## Portadores

Aqui silêncio grita.  
Aqui vento esfria.  
Aqui parede é cinza.  
Aqui porta fecha, mas custa abrir.  
Aqui tempo não é hora.  
Aqui é agora.  
Aqui é o lá intenso.  
    Por isso  
    Paro e penso...  
    Que desde que o lá  
    Aproximou-se daqui  
    Todos pararam de fugir.

Roberson Rosa Santos

*escritos de uma literatura menor: um olhar atelial (2014)*

Atelier de Escrita do Hospital Psiquiátrico São Pedro

## REFERÊNCIAS

- BIRMAN, Joel. Mal de arquivo. *Natureza Humana*, n.10, p.105-128, jan-jun. 2008
- BRITES, Blanca; BUTKUS, Vitor. Abrir um tempo em obra. In: BRITES, Blanca; FONSECA, Tania. (Org.) *Eu sou você*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2012, p.229-252.
- BRITES, Blanca; FONSECA, Tania. A Exposição EU SOU VOCÊ e seus encontros alegre. In: BRITES, Blanca; FONSECA, Tania. (Org.) *Eu sou você*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2012, p.17-25.
- CLAUS, Marta. Arthur Bispo do Rosário: A criação artística como reorganização de mundo. *Existência e Arte*, n.2, p.1-7, 2006.
- COSTA, Gley. O eterno presente. In: BRITES, Blanca; FONSECA, Tania. (Org.) *Eu sou você*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2012, p.223-227.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- Deleuze, G. & Guattari, F. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: Uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Texto original publicado em 1995)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. História da arte nos limites da sua simples prática. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013, p.19-69.
- FARINA, GARAVELO, FONSECA. (Org.) *Exercícios de uma literatura menor: um olhar atelial*. Porto Alegre: Museu da UFRGS, 2014.
- FONSECA, Tania. O arquivo na neblina. In: II SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 2014, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, 2014.
- HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Editora Pensamento, 1975.
- KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. *Psicologia em Estudo*, v. 6, n. 1, p.17-27, 2001. 2001
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MACIEL, Maria Esther. A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário. *outra travessia*, Florianópolis, n. 7, p. 117-124, jan. 2008.
- MERLEAU-PONTY, M. *Capítulo II*. In: MERLEAU-PONTY, M. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- NEUBARTH, B. *No fim da linha do bonde, um tapete voa-dor : a Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (1990-2008): inventário de uma práxis*. 2009. 281 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Renato. Não há pior inimigo do conhecimento que a terra firme. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 1999.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p.13-14, 2007.

ROLNIK, Suely. Atacar a arte é atacar a vida e ele quer continuar. *Acervo Claudio Ulpiano*, 2017. Disponível em: <<https://acervoclaudioulpiano.com/2017/10/10/atacar-a-arte-e-atacar-a-vida-e-a-vida-quer-continuar-por-suely-rolnik/>>. Acesso em 11 out. 2017.

SARAMAGO, José. *O Conto da Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos: Ensaio sobre a dádiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

TONELLI, ADRIÃO E CABRAL. Tatear. In: *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.