

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Psicologia

Manual de um Arquivo Impossível,

Rastros de uma Experiência

Ricardo Giacconi

Orientador: Edson Luiz André de Sousa

Porto Alegre,

2018

RICARDO GIACOMONI

Manual de Um Arquivo Impossível,

Rastros de uma Experiência

Trabalho apresentado como requisito parcial para a conclusão do Curso de Graduação em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Edson Luiz André de Sousa

PORTO ALEGRE

2018

Agradecimentos

Ao Edson e à Tania, pelas orientações, conversas e trocas durante este percurso.

À minha família, que mesmo apesar da distância de fronteiras e oceanos, se presentifica na memória de lampejos e de bons momentos.

Às amizades e aos seus encontros, que nos fazem prosseguir e nos acalentam nos dias de chuva.

Sumário

Físsil Início.....	pg. 5
Paradas.....	pg. 6
A Impossível Condição.....	pg. 7
Catástrofe Cotidiana, Trauma, Testemunho e Representação.....	pg. 9
As Imagens do Acervo como Sonhos e o Despertar do Acervo.....	pg. 11
Despertar, Mal de Arquivo e sua Febre.....	pg. 13
O compasso da alegórica (des)cadência.....	pg. 15
Narrativas em Mãos, Desenho de um Gesto Manual.....	pg. 18
Clínica de uma Pesquisa.....	pg. 21
Manual, Rastros de uma Experiência.....	pg. 23
<i>Tem Como</i>	pg. 24
<i>Nuvens</i>	pg.25
<i>O Invisível</i>	pg. 26
<i>Acontecimento do Indizível</i>	pg. 28
<i>Esse atraso, que demore</i>	pg. 31
<i>Dar um tempo ao tempo</i>	pg. 33
<i>Um</i>	pg. 34
Referências.....	pg. 35



Figura 1: Frestas nos Muros¹

¹ Fotografia de GABE, G. B. (2014) Fonte: Acervo Pessoal

1. Físsil Início

“Sabe ?” Assim se faz a pergunta do início de uma conversa. Mensagem de pedir licença ao interesse inesperado do outro para algo poder contar. Incessante estive em quatro anos de uma pesquisa² que se faz e me produz, no sempre entre reservado à um intruso de um Hospital Psiquiátrico. Noto que, este incessante não responde à frequência da visita, mas à cadência de um lugar em seu compasso próprio. Indício de uma música inaudível que move o gesto das mãos ao catalogar e manusear as imagens de um imenso arquivo. Imenso que se configura, não apenas pela quantidade do que contém, mas pela sua força contida, como contida foram as vidas que ali passaram através de seus gestos. Assim, atravesso a portaria que, antes de um agora, instantaneamente atrasado, foi encerrada na clausura de seu fora. Cerco, na composição de um tempo que me ultrapassa, o impedimento da circulação de nossa distante e tão íntima loucura, e de nossa vergonhosa diferença. Esta hesitante relação que responde aos infames sequestrados e aos seus vários sinônimos. Palavras que derivam e fazem variar seus significados, diante daquilo que parece impedido de se dizer. Entretanto, assim mesmo, pode-se ouvir, quando muito, o murmúrio que soa baixo pelo sintoma de uma ferida sempre aberta. A fissura de um corpo como a condição de sua presença.

Quatro anos se passaram, assim como passei as portas e cancelas que me dirigiam à tarefa de catalogação, e à nebulosa inscrição das brumas em guache. Assim, e durante um verbo que escape, adentrei o prédio que rugia seus ruídos singularmente. Era, na própria bifurcação de seus pavilhões que, um ruído mudo propagava a insistência de uma vida apesar de tudo; o dente de um prédio sem boca e sua imagem. Estas cenas remetem à lembrança da memória na companhia de meu amigo Giovanni, e ao gigante morto de reboco e nossa tarefa diante dos traços ruinosos de vidas aguardadas naqueles precários e coloridos papéis. Pois, aquele prédio participou da planta arquitetônica de um tempo, que hoje deixa como hóspede uma planta que cresce nas rachaduras das paredes que cercaram um concreto de vidas.

Nessa visita de encontros entre os anos presentes de um passado as mãos manusearam, tatearam, tocaram e aprenderam com as imagens de uma transmissão impossível. Durante quatro anos até aqui, os papéis passaram pelas mãos, repetidamente,

²Experiência de Iniciação Científica no Projeto de pesquisa Potência Clínica das Memórias da Loucura - vinculado ao Programa de Pós Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS. O Projeto tem como uma de suas proposições a organização e manutenção do Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (AOC). A catalogação e a montagem desses arquivos ajudam a produzir um espaço de reflexões nas relações entre arte, loucura e sociedade. O AOC, assim, opera em seu caráter crítico, criando condições para produção de novos enunciados, cujos efeitos possibilitam a inscrição de existências desses sujeitos infames para além de seus diagnósticos, minimizando os prejuízos sociais e afetivos de seu silenciamento.

contornados pela incessante aposta de uma pesquisa que torce, mesmo com o jogo acabado e perdido. Tarefa que sempre apareceu e padeceu diante de seu motivo ante o gesto de sua semelhança distante. A coleção de uma vida em imagens, oferecida na torpe montagem de números abstratos que lhe dão um lugar no arquivo. Arquivo do desnecessariamente óbvio, e do mórbido motivo de guardar o esquecimento. Seu paradoxo de dançar com o aguardo, que não cessa de demorar, por que assim sobrevive.

2. Paradas

O que convoca o exercício de uma escrita? Essa questão se delinea através de seu furo no próprio vazio. Um silêncio que, apesar de tudo, deixa como condição das palavras em propagação, o lançar de seus caracteres na aposta de alcançar o inatingível. Pode-se dizer do interesse no gesto de restituir a um espaço, a um local, a uma práxis, e também a um recorte de um tempo que ultrapassa a si mesmo, algo que deriva e ressoa de uma experiência. Esta vontade de restituição, não se apresenta como o ato de devolver algo que foi arrancado, mas sim como exercício de uma invenção, que tem como destinatário um inventário, no caso o do Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Desta maneira, esta escrita parte, e faz contorno no litoral da experiência vivida, como também àquela impossível de ser vivida, a partir do cotidiano da Oficina de Criatividade, o seu acervo, em um hospital-manicômio de memórias lampejantes. Neste sentido, parece ser importante elencar as motivações, as vontades inerentes, em um processo de escrita, pois, assim, temos um ponto de partida que, ao ser avistado de nosso ponto de chegada que não cessa, ou de nossas escalas sem coordenadas, pode fornecer uma imagem, o traçado de um gesto, a figuração de um trajeto. Tal desenho, a figura, a alegoria de certa realidade crua demais, muitas vezes, é o que se pode oferecer como restituição, através da aposta de um imaginário por vir.

Inicia-se a rota que nos leva as trilhas indisponíveis. No âmbito do Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, nota-se certos aspectos deste espaço em letargia, como a insistência de algo traumático que se estende na sua atmosfera e na sua ambiência. A duração do tempo que corre pelas gramas do pátio, até a chegada ao local onde se situa o acervo, se assemelha ao geológico processo de contração da terra e de suas falésias. Uma força descomunal em uma ínfima e duradoura passagem do tempo. Através da cadência dos passos em compasso díspar, diante de um moribundo prédio, cujos intervalos dos

pavilhões têm o ilimitado de um tempo que passou, tenta-se ler a distância de um oceano que transborda sem água. Mas, o que fazer diante dessa imensidão que paralisa em choque, que incide no tempo a tal maneira que o conglera. Talvez seja esse exercício que se busca, ou melhor, ele é a própria busca, de alguma fissura para poder ler o mar pelo sal que contém, decifrá-lo diante do que guarda e o aguarda, abaixo da menor onda que respinga seu orvalho em bruma.

Assim, como a constelação que se produz pelos furos mínimos que vão se fazendo pelo céu, monta-se um arquipélago de profundidades; paradas de um itinerário interminável. Continuidade ilimitada que não aponta para o futuro como o horizonte das tarefas, mas, sobretudo porque se demora a continuar na vizinhança do passado. Assim apresentam-se estas escalas de um deserto de sal, um pedaço de terra que já foi mar, e que guarda nas dunas de sua imensidão os indícios de uma profundidade que resta, na geografia de mapas impossíveis.

3. A Impossível Condição

[...] como se a impossibilidade, aquilo em que já não podemos poder, nos aguardasse atrás de tudo que vivemos e pensamos e dizemos, (BLANCHOT, M. 2006, p. 182)

Diante dos possíveis que estabelecem sua relação entre o nada e o tudo, como extremos que superlativizam uma estagnação daquilo que já não tem mais nada para dar, encontra-se a disponibilidade de um entre, como verbo e preposição. É como uma resposta em forma de atraso, o reflexo que responde onde não se ouve mais a pergunta, a função débil de uma fala, que encontra um sobrevivente anfitrião que insiste e aguarda.

Assim, como exercício de pensamento, o impossível se insere enquanto palavra e operação, e deixa, apesar de tudo, um “mis en abîme”, uma sucessão de tentativas e de apostas diante daquilo que parece já não poder responder. Conversar com as paredes, dialogar com os objetos de uma coleção qualquer, realizar em exercício o querer voltar no tempo e no espaço. Talvez seja um pouco disso que Benjamin (2006) faz ao conceituar a noção de aura, no sentido daquilo que pode, pela presença em proximidade de um gesto, carregar-nos ao impossível de um tempo, de uma lembrança, e de uma memória. Visibiliza-se a aura como testemunho de gestos perdidos e ao mesmo tempo sobreviventes em ínfimas durações relampejantes. Neste sentido, o impossível, apesar de seu prefixo, ainda resta no campo de

algum registro possível, e por isso pode-se pensá-lo enquanto convite pelo qual nos disponibilizamos a ser anfitriões de seu fracasso. Toma-se o impossível, então, não como promessa de um triunfo daquilo que já não pode mais, mas uma aposta para que algo esteja sobrevivente, como exercício de um pensamento negativo como afirmação (BLANCHOT, 2010).

Ao se deter na operação dessa palavra, a saber, o impossível, pode-se encontrar, em Blanchot (2005), algumas pistas e sinais da relação do nome com aquilo que ele mantém a sombra de seu desenho, o que fica do outro lado do rio de cada palavra. É neste contrário que interessa estabelecer a relação do possível e impossível não como contradição, mas como condição de existência mútua de uma relação que corta, mas, sobretudo, faz margem aos seus opostos litorais. Pois, a relação dos contrários talvez seja mais íntima do que aquela que poderia estabelecer-se com qualquer outro desenho de letras encarrilhadas e concordantes. Quem sabe é nessa intimidade que está resguardada algum intervalo, alguma distância que possibilita infiltrarem-se as demais relações com os nomes e imagens, a saber, o rio que pode correr entre esses contrários de margens moventes. Blanchot (2005), ao nos escrever em relação à obra e operação de Heráclito, nos atenta para essa relação secreta dos contrários, na qual sua própria disparidade e diferença é que mantém sua unidade, e pela qual sua derivação fornece uma fissura para uma não coincidência total da palavra com a coisa, o que de certa maneira produz a possibilidade de sempre ter algo a dizer diante da impossível coincidência do desenho da palavra, com a sombra do objeto que a designa.

A luz provém de algumas frutas esféricas que levam o nome de lâmpadas (BORGES, p. 84)

*

Assim, sob a soberania da misteriosa diferença, coisas, nomes estão em estado de incessante reciprocidade. Ora é a coisa que representa o movimento rumo à dispersão, e o nome diz a unidade (o rio em que nos banhamos não é nunca o mesmo rio, a não ser no nome que o identifica). Ora é o nome que se põe no plural a coisa una, e a linguagem, em vez de reunir, dispersa [...]

(BLANCHOT, M. 2010, p.18)

Talvez seja nesse ponto, no interstício mínimo e suficiente de uma insistência, dessa relação secreta dos contrários, que se pode tentar derivar o impossível a partir de seu prefixo negativo. Neste sentido, tomam-se ao menos duas noções que parecem avizinhar-se ao

Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro e sua função testemunhal no que tange à questão das narrativas, a saber, o indizível e o invisível. Afinal, entre aquilo que é impossibilitado de ser dito, e aquilo que é impossibilitado de ser visualizado, talvez, seja necessário poder restituir imagens aos seus intervalos de negativos, por mais indisponíveis que elas estejam. As imagens, portanto, podem vir a condensar e encadear no seu processo, o caráter imaginário e pronunciável, como maneira de relacionar-se por um enredo no entrelaçamento do que apresentam e escondem, no pulsar que coloca o tempo em movimento e em duração. Esta fórmula tem como proposição acreditar na impossível restituição de imagens para algum enredo de uma história muda para uma surda linha do tempo. Neste sentido, retoma-se a discussão do impossível no seu caráter insistente, que incide nas imagens do acervo como restos de algum registro, como o rastro de um traço que já aguarda sua emancipação diante do peso de 49 folhas de papel, e de tantos envelopes que friccionam os embrulhos das estantes.

4. Catástrofe Cotidiana, Trauma, Testemunho e Representação

Considerando o Hospital Psiquiátrico São Pedro como espaço, local e instituição produtora de práticas traumáticas, diante do próprio trauma que acometeu os alienados e “infames” que ali residiram, e ainda residem, tem-se a sensação de explorar a questão a partir da sucessão de choques de uma tempestade. Assim, parece ser importante deter-se no que o trauma, e o que ele contém de traumático, tem de relação com o intrínseco nó entre causas e efeitos desse transbordamento sem precedentes, de algo imenso demais, como o vivido pelos internos e pacientes de um hospital psiquiátrico. Experiência, que mesmo carecendo de palavras, deixa seus traços e gestos através das imagens produzidas por estes sujeitos infames que insistem em alguma transmissão, apesar de tudo. Neste sentido, interessa tomar o Acervo da Oficina de Criatividade no que ele testemunha de traumático do manicômio ao hospital, e fazê-lo sonhar e acordar, intermitentemente - como as luzes dos vaga-lumes - para que assim se manifeste como tentativa insistente de um revelar. Sendo que este próprio gesto do testemunhar, também pode equivaler-se ao que ele também contém e produz de traumático, quando dele parece que pouco se pode dizer. Entretanto, afirmar isso não é aceitar a insistência de um impossível que paralise, mas notar as repetições que ali se produzem como lapsos para que algo possa se infiltrar a fim de produzir algum desvio.

Márcio Seligmann-Silva (2000), 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, pode-se evidenciar o caráter traumático dessas experiências, que acabaram, assim, gerando uma crise nas maneiras de representação. A aparição de um impasse acerca da impossibilidade de transmitir esse evento inassimilável. Neste sentido, atenta-se então para um direcionamento de algo que transita entre a urgência e necessária 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-Silva (2000) 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. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.75)

*

A 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. (CARUTH, C. 2000, p. 111)

Ou seja, entre o instantâneo de um choque sem precedentes, que se afasta cada vez mais de certa enunciação do testemunho, pois já não se acessa o vivido, se lida com o

paradoxo de que é apenas desse ponto presente que se distancia, que pode haver a emergência de um desvelar, enquanto retorno e aparição, e também como algo que urge pela percepção de seu murmúrio. Há, portanto, um atraso sempre iminente por trás daquilo pelo que retorna pelo trauma, um descompasso que altera os ponteiros do relógio e das letras que podem vir a ser transcritas nos intervalos de sua transmissão.

5. As Imagens do Acervo como Sonhos e o Despertar

Na bibliografia em relação ao trauma, encontramos em Freud (1920) a formação dos sonhos traumáticos como manifestação inconsciente que reencena oniricamente o evento que produziu o choque. De certa maneira, a insistência da cena traumática através do sonho, diz de uma inabilidade de poder compreender o evento, que retorna como tentativa de ser assimilado. Uma rememoração que retroage como tentativa de ser integrada a certa possibilidade de representação associativa, que antes, na imediatez do que irrompeu foi impossível. Assim, podemos relacionar essa reencenação do evento com uma das maneiras como Lacan (1985) define o Real, ou seja, como sendo um registro da ordem impossível, apesar, e sobretudo, pela sua presença insistente, aquilo que não cessa de não se inscrever.

Caruth (2000) ao elaborar uma reflexão em torno da ética da memória e sua relação com o trauma e o sonho, nos conduz a pensar, não apenas na formação do sonho em si, mas o que está em jogo no ato de despertar-se diante de uma cena traumática que retornou. Para isso ela toma as duas reflexões elaboradas por Freud e Lacan, diante da cena de um sonho descrito por Freud (2001) no livro *A Interpretação dos Sonhos*, na qual um pai, que acabara de perder seu filho, sonha com o menino logo após sua morte. Segundo a autora, Freud se debruçou sobre a questão a partir do viés do que estava em jogo no ato de dormir, enquanto Lacan, pega essa questão e a faz derivar no que estaria colocado no ato de despertar. No sonho do pai a criança vai até ele, e o acorda proferindo a frase “Pai, não vêes que estou queimando” e diante de tal apelo, o pai desperta na realidade, vai até o quarto onde estava sendo velado seu filho, e a vela que iluminava o quarto encontra-se derrubada sobre a mão sua mão. Há uma certa ligação entre a realidade e o sonho da qual não saberemos exatamente suas causalidades, entretanto, é importante frisar que o aparecimento do menino, enquanto vivo no sonho do pai, nos diz da insistência de uma sobrevivência que só pode aparecer através do sonho.

O sonho transforma, portanto, morte em vida e o faz paradoxalmente, com as próprias palavras que se referem à realidade do incêndio. (CARUTH, 2000 p.115)

Dessa maneira, a autora prossegue, que para além do conteúdo do sonho, de certa realização de um desejo inconsciente, a modalidade do acordar proposta por Lacan, assume uma relação ética com o real. Assim, a interpelação do filho no sonho que desperta o pai, também seria um pedido de testemunho, para que este pai possa contar algo dessa criança para que ela não morra em seu discurso. Segundo Caruth (2000) “É precisamente a criança morta, a criança em sua irreduzibilidade inacessível e alteridade, que diz ao pai: acorde, me deixe, sobreviva; sobreviva para contar a história do meu queimar” (2000, p. 128) . Assim, ao transpor apenas para uma questão psicodinâmica do sonho, a discussão proposta nos leva a pensar o sonho traumático e o seu despertar em seu caráter ético do testemunho, de não deixar esquecer uma ferida que se instalou na memória e que parece pedir elaboração através de uma transmissão da experiência.

Neste sentido, e retomando o problema que move a escrita desse texto, pode-se aproximar, como forma de montagem, que as imagens produzidas pelos frequentadores, e armazenadas sob a guarda do Acervo, reaparecem no cotidiano do seu manuseio como sonhos traumáticos da história da loucura. Entretanto, cabe tentar introduzir, um despertar que ofereça uma intermitência, um intervalo para que a elaboração desse choque possa aparecer como sobrevivência de uma memória que não pode morrer, apesar de já ter sido velada. Nota-se que o velado, diz também da noção de véu, enquanto aquilo que de certa maneira esconde, mas dá indício que algo está ali atrás. No acervo, os papéis que embrulham e envolvem suas imagens em sua opacidade, também velam estes traços desenhados através dos gestos de um tempo perdido e sobrevivente. De certo modo, o contágio com a experiência do sonho traumático pode levar a considerar que as imagens do acervo estão queimando dentro de seus envelopes, e assim requerem que um despertar irrompa, por mais que a tendência, diante desse gigante inassimilável, fosse continuar dormindo, como um corpo que é velado apesar de vivo. Como nos diz Didi-Huberman:

E não constituiria a sobrevivência um sintoma nos movimentos da vida, como a contraefetuação que não é nem totalmente vivo nem o totalmente morto, e sim *outro gênero de vida* das coisas que passaram e que insistem em nos assombrar? (DIDI-HUBERMAN, G. 2013, p. 167)

*

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma o lugar onde a cinza não esfriou. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215)

Assim, essas imagens produzidas no Acervo podem ser tomadas como sonhos, no que tange sua relação com o trauma, e que insistem, portanto, 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.

6. Despertar, Mal de Arquivo e sua Febre.

Porém, antes mesmo de pensar o que essas imagens poderiam insistir em um dizer insuficiente como condição de operar e clinicar com o que elas guardam de traumático parece ser importante discorrer propriamente sobre o arquivo e suas imagens. Quais as motivações inerentes ao guardar destes documentos, obras e imagens no Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro? Por qual desejo essa prática arquivística do acervo está a responder como motor de seus movimentos e gestos.

Parece não ser apenas coincidência aparente de sinais ocultos, mas ao refletir a relação do trauma com o arquivo, e sua inerente relação com a falha mnemônica de ser compreendido no instante, abre como possibilidade de pensamento, a fissura diante do impossível de um tempo em relação à função do arquivo. Assim, encontra-se em Derrida (2001) uma importante reflexão sobre a questão da memória, em seu livro intitulado *Mal de Arquivo: uma impressão Freudiana*. Inicia-se, portanto, a aproximação da proposição de certa montagem de semelhanças em relação ao trauma ao atentar-se para o título do livro em francês: *Mal de Archive*. Na sua tradução, a palavra *mal*, poderia ser compreendida enquanto doente, febril, como se este mal correspondesse a uma “febre de arquivo. As semelhanças e coincidências desse encontro ardem ao estabelecer um contágio com a função do “despertar” enquanto modalidade ética, proposta por Caruth (2000). Pois, é diante do sonho, que o filho arde em febre, que queima diante do pai. Ou seja, esta febre de arquivo também diz desta

insistência que aparece a partir do sonho, como um pedido por um testemunho, que requiere através de sua reencenação, que algo se guarde para que não seja esquecido.

Derrida toma justamente o texto *Além do Princípio do Prazer* de Freud, para pensar a questão do arquivo, e assim estabelece relações também com a experiência traumática, e sua manifestação como algo que luta contra o seu apagamento, que permanece apesar da pulsão de morte que poderia aniquilar qualquer atividade mnemônica de preservação deste material de difícil assimilação. Ou seja, pode-se pensar que há uma vontade no arquivo que opera como a aparição de uma reencenação do traumático, e assim sua insistência incide sobre a ameaça da pulsão de morte de aniquilar este evento e seus documentos que restam.

Portanto, o livro de Derrida (2001), em sua proposição, abre diálogo com a psicanálise a partir de Freud. O autor, assim, estabelece relações entre os mecanismos inconscientes, como o recalque e a repetição, em diálogo com o conceito, noção e operação do arquivo. Estas aproximações abririam, portanto, um campo de questionamento acerca da função do arquivo e o que ele guarda, esquece e recalca, como se fosse possível tomar o arquivo a partir de uma dimensão psíquica pautada pelo inconsciente. Diante disso é importante ressaltar que segundo Derrida o “Arquivo é *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” (2001, p.17) Ou seja, existe algo que rege uma função no gesto do arquivamento, e assim, derivamos a questão para analisar como ele opera, e de que maneira incide nos documentos que armazena, e aqueles que escapolem de tal primado.

Assim, pela via do questionamento do que motivaria a noção imprimente no arquivo, Derrida (2001) toma a noção de pulsão de morte explorada no texto freudiano *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1920), em relação à prática de inscrição e impressão do arquivo. Assim, a *febre* do arquivo, seu sintoma e sua vontade em arquivar, operam 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. Seria sua *febre*, a manifestação de um sintoma que adverte “não vê: estou queimando” que estaria como resistência manifesta que aposta em uma reaparição. Ou seja, estar-se-ia diante da significação da noção de arquivo em seu motor de funcionamento, daquilo que o engendra e o agencia. Assim, Derrida (2001) 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.” (DERRIDA, 2001, p.22)

Essa noção da falta enquanto função constituinte do dinamismo do desejo no psiquismo, a partir do que é enunciado 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, mas também em relação à dinâmica envolta na produção, montagem e consignação de um espaço de recordação e memória, através do próprio buraco que concomitantemente ameaça sua possível destruição. Seria, então, a partir da ameaça da pulsão de morte, ou seja, da destruição do arquivo hipomnésico, do primado arcôntico, que o desejo do arquivo estaria rondando a noção dessa guarda, desse armazenamento que intitula o livro.

7. O compasso da alegórica (des)cadência

Ao adentrar pela meia luz do acervo, depara-se com a infinidade ilimitada de objetos. Tantos outros nomes poderiam designar e especificar o que seriam esses artefatos, mas é justamente diante de um impossível de delimitação que se propaga a continuidade do arquivo. Não se trata então, de delimitá-lo, mas justamente atentar para essa multiplicidade que excede alguma catalogação ou esquadramento de eficiência duvidosa e comprovada. As estantes, os móveis, as pastas com as obras, as obras, as paredes, esse vocabulário que explode. Tudo isso parece estar atribuído de um estatuto de guarda, não apenas de um guardar restrito ao armazenamento, mas como aquilo que aguarda por algo, espera na espreita por sua instauração.

Quando procuramos saber se um corpo que jaz está morto ou sobreviveu, se ainda possui um resto de energia animal, é preciso procurar atentar com os olhos para os movimentos: mais para os movimentos do que para os aspectos em si. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 167)

Atentar-se e levantar os olhos depois de incliná-los na clínica de uma atenção do detalhe, diz do desvio que aguarda, e para tanto se demora. Diante destes atrasos, da nota tocada fora do compasso, tem-se a ressonância como indício de um tempo díspar que corre sem chegar a lugar algum. Entretanto, para atentar-se aos movimentos não são necessárias lupas de um desvelar que remonta a totalidade do corpo, mas de um relógio que se deixa

passar suas mínimas unidades que excedem o tempo dando lugar à sua duração. Pois, estes movimentos do indício da sobrevivência podem ser mínimos e intermitentes, são sutilezas contendo sua violência; movimentos que permitem à hesitação de um ponto final que não chega. Assim, parece que tal atenção conduz a refletir às maneiras e modos de estar em composição com este mar de documentos que acomete o testemunho de um acervo. Uma questão de ter que estabelecer uma parada no itinerário neste espaço, produzir uma escala na qual se precisa demorar. Pois, o arquivo é a morada destas pilhas e embrulhos que contém as imagens do fora, e que estão em jogo com as derivações que este morar implica. Anfitriões de uma casa em ruínas que mesmo assim parece esperar por uma visita. Chega-se a esta morada a partir da proposição desenvolvida por Derrida, em seu livro *Demorar*, que disserta acerca das relações entre ficção e testemunho a partir da obra de Maurice Blanchot.

Como decidir o que demora em definitivo? Como entender essa palavra - esse substantivo ou esse verbo, essas locuções adverbiais -, a morada, o que demora, o que dura, o que continua a demorar, aquilo que deve ser um ultimato? (DERRIDA, 2015, p. 24)

As perguntas cabem à citação em sua potência de imprimir no ultimato a demora de uma hesitação. Derrida (2015), diante daquilo que demora e mora em algum lugar, propõe como a literatura e a ficção podem através do detalhe, oferecer esquivas para qualquer totalização. Entretanto esta premissa hesitante não diz de um atraso, ela também urge por algo que requer sua existência. Ou seja, é também, ao disponibilizar uma atenção aos detalhes de um traço, ao imaginar o desenho de um gesto que imprime uma forma sobre o papel que nos olha, pode-se desmontar a totalidade que, muitas vezes, é imposta por uma vontade de história que descarta o insignificante, a custas de um progresso que aponta para o futuro (BENJAMIN, 1987). Assim, esse demorar também parece dizer de um exercício de contemplação; de dar um tempo que rompa o instantâneo de um choque, mas que também preserve a intermitência de uma luz que não facilita certezas. Pois, é na sombra, na meia luz do cinza em gradiente, que se pode notar os vencidos da história e seus movimentos mínimos, o piscar de seus olhos fechados. É neste caminho, guiado por lanternas, que se chega ao impasse postulado pelas noções entre arquivo, acervo e testemunho, e de suas vizinhanças e dessemelhanças. Derrida (2015), assim, insere um problema em relação ao arquivo e sua função enquanto testemunho, ao propor que o caráter testemunhal não está naturalmente

atribuído ao arquivo, ele depende do propósito que o arquivo estabelece com a pretensão de suas certezas. Assim, como saída e condição desse impasse, o autor conduz a pensar a ficção e a literatura como possibilidade de instauração da função de testemunho no arquivo:

“Se essa possibilidade que parece interdita estivesse efetivamente excluída, se o testemunho se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia sua função de testemunho. Para manter-se testemunho, deve deixar-se assombrar. Deve se deixar parasitar por aquilo que está excluído de seu interior, a possibilidade, ao menos, de literatura. É sobre esse limite indecível que tentaremos nos demorar.” (DERRIDA, J. 2015, p. 39)

A literatura e a ficção, desta maneira, podem fazer sombra no arquivo; diminuem sua luminescência para restituir uma sensibilidade que advém com a demora. Assim como a experiência em deixar os olhos atentos em um quarto escuro, em que as formas se delineiam aos poucos, sem se deixarem afirmar como tal. Pois, é na meia luz de uma penumbra que os fantasmas estão em seu espaço de aparição por excelência, a dúvida que não desiste de incidir apesar do seu limite.

Neste ponto, deixa-se a porta entreaberta para poder propor certo diálogo dentro da teoria de Derrida. Pois, em *Mal de Arquivo: uma impressão Freudiana* (2001) o autor enuncia que o arquivo guarda uma promessa de futuro, ou seja, sua consignação, seu processo de montagem e seleção estão apontados nos porvires de um armazenamento que aguarda, e por que não dizer que se demora a expectativa que lhe atinge como evento do tempo (DERRIDA, 2001, pp. 88). Diante de tal formulação insere-se a questão de qual futuro estamos falando? Qual sua incidência diante desta função arquivística e seus documentos, e como ela se resolveria diante dessa premissa em que o demorar também está convidado a se configurar?

Encontra-se em Benjamin (1987), em suas teses sobre o conceito de história, uma importante formulação, na qual o futuro, enquanto progresso é problematizado, pois dele se excluiria os vencidos da história. Neste sentido, seria condição do arquivo em questão, estar atento a tal concepção, pois os documentos que ali se reservam podem carregar nos seus detalhes a insurgência de uma fragmentação que incide na história totalitária de um progresso. Imagens que podem aparecer como intrusas de uma linha do tempo dos vencedores.

Assim, estar diante deste arquivo, seria demorar-se nos traços gestados naqueles precários papéis, não como gestos que apontam para uma benfeitoria de modos de cuidado da

loucura, mas, sobretudo, movimentos que denunciam, ao mesmo tempo em que permitem inscrever-se na história, um enunciado maldito da violência de vidas enclausuradas pela sua diferença. Assim, ao tomar o historiador materialista proposto por Benjamin, articulado com a ideia de testemunho proposto por Derrida (2015), estabelece-se a desmontagem do progresso pela intrusão dos fracassados a partir do detalhe. Notar o relógio incessantemente desenhado sobre um papel cartão, como traço produzido dentro de um hospital em que o tempo não passa, ao mesmo tempo em que, quase tudo tem hora marcada³.

Penido (1989), partindo do pensamento de Benjamin, articula a alegoria como possibilidade de descontextualização dos objetos, podendo assim, lhes oferecer novos sentidos. Assim, pode-se aproximar a figura e função do arquivista desenvolvida por Derrida (2001) com a noção do historiador como alegorista proposto por Benjamin. Se o arquivista é aquele que faz a montagem e a consignação dos documentos dentro do arquivo, sua função pode ser pensada e elaborada pelo contágio alegórico dos documentos da história. Segundo a autora, Benjamin propõe que o historiador seja como o alegorista ao tomar os documentos e fragmentos da história como objetos que podem doar novos sentidos ao passado. Esta direção parece importante em poder oferecer uma torção na desmontagem da totalidade através do detalhe, a demora e a urgência contida nas imagens que cercam o acervo.

8. Narrativas em Mãos, Desenho de um Gesto Manual

Manual, esta palavra que ainda hesita sua condição necessária em um título, mantém a questão da obviedade, do que temos em mãos, enquanto ideia a ser repetida em sua intenção de aguardar algum desvio. Quantas vezes são necessárias as apostas para que algo se efetive, sendo que o próprio gesto de acreditar já carrega em si sua eficácia. Essa noção de manual se estende ao gesto, não exclusivo às mãos, mas que coloca em questão a duração de um movimento em sua ação mais ínfima. O gesto das pálpebras ao olhar para o cisco que não tem nada a mostrar. As mãos que seguram os pincéis, como as canetas que digitam. As mãos que manuseiam os envelopes maquinados nas cinzas de uma chama em brasa. A mão que se fecha como soco em uma forma de cumprimento matinal. O gesto de manusear como transmissão de um conhecer que se manifesta.

³ Ver obra de Luiz Guides, em: WEINREB, Mara E. Trajetórias da desrazão: vidas silenciosas e marginais. In: Cultura Visual, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 109-110.

O manual também se atualiza como sendo uma maneira, o traçado errante de um mapa, como os de Deligny (2015); segue as pistas equivocadas de um caminho por vir. Neste sentido, o manual em coleção interessa enquanto ensaio, e não exclusivamente como livro de instruções e de manejo de uma matéria já condicionada e existente, sua leitura serve em tal sentido a um deciframento sempre parcial de uma insistência. Como nos diz Blanchot (2005), no que se refere a uma operação impossível instaurada na indiscernibilidade entre as causas e efeitos de um revelar. Podemos dizer que o que temos em mãos é um livro sempre por vir. Porém, sua vinda guarda e aguarda a prevalência de um vazio que faça a manutenção de sua própria condição de insistência e, neste sentido, é necessário fazê-lo um convite. É esta intenção, de uma disponibilidade que venha reger sua própria incompletude na potência de uma página que vira e se retorce como cama para a próxima noite de insônia que segue, que se espera a retomada de um corpo morto apesar de sua vitalidade imanente.

Toma-se essa direção, não somente pela sua operação, mas como indício do manuseio de algo ou de um espaço que excede o sentido das mãos e do tato, se estende ao corpo em sua percepção equívoca e movente, e que se reconfigura de acordo com sua posição. Talvez nesse tato que ultrapassa os sentidos, sem deixar passar suas sensibilidades, há algo que vem das percepções em diálogo com as paisagens e passagens imaginárias do ambiente. Tato recortado pela movente coordenada impossível, e que deixa como rastro e resto, o possível de sua própria insuficiência. O gesto que este manual aguarda, aposta, e por que não dizer que acredita, está em relação inerente à sua própria condição de existência como contradição do impossível colocada à prova, enquanto motor de hiância imanente de um choque por vir. Assim podemos estabelecer certas relações com o termo da origem enquanto original, ou seja, como aquilo que guarda e carrega um traço, ao tentar restituir uma invenção do originário, e não tomá-la revestida de uma verdade essencial como substância condicionante de uma paralisação.

Desta maneira as sensibilidades estão no jogo de criação de porvires, de convites àquilo que ainda aguarda certas condições de impossibilidades, no sentido do inatingível, como pistas e sinais de um caminho traçado no lusco fusco de um acervo à meia luz. A sombra deste espaço é um sonho de narrativas que esperam, nem que seja para recusar, um convite para infiltrarem-se como verbos intransitivos em uma história; procedimento de instauração enquanto criação de um ponto esquecido que requer uma invenção. Desta

maneira, as narrativas impossíveis interpelam a criação de condições para que possam se tornar páginas de um dizer inatingível.

A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo “começar” antes de o haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (BLANCHOT, M. 2005, p.8)

*

“A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (BENJAMIN, 1994, pg.205)

Toca-se a argila que gira no torno de vasos já queimados. A noção de “puro em si”, também pode ser pensada através daquela produzida pelos meios discursivos que propõe a explicação de todos os vetores, a delimitação e inibição das interferências e ruídos. Que efeitos essa forma de transmissão atinge a forma e conteúdo de narrar é um ponto a refletir. Artesanal, no sentido que está implicado aí, no qual o resultado de certa operação advém do seu próprio resultado que sempre se repete na diferença. Um vaso de argila, apesar dos seus decalques próprios que nos permitem atribuir a ele o nome de vaso, carrega consigo as pequenas deformações da força dos dedos que o modelaram, da temperatura do ambiente, da estação do ano e da madeira utilizada para queimar a disforme argila. Dessa forma, uma narrativa não atribui a si o fato de ser contada em sua inércia estagnada, das qualidades dessa narrativa enquanto transmissão de experiência em sua forma, pois é no seu processo de contágio que se resguarda a tônica de sua própria deformação, ou seja, a partir daquele que a conta. Aquilo que por ser manual, e ter no processo (não apenas como a distância entre o inacabado e acabado, mas também como sendo inerente àquilo que se torna) a abertura para as interferências de um fazer singular, se torna artesanal, enquanto obra sempre inacabada. Em que vaso jaz o ponto final.

O literário e o intraduzível são tanto impedimentos para uma lógica de totalização quanto possibilidades de devolver à linguagem a sua potência para nomear o horror que, com decreto de morte, insiste em calá-la. (TROCOLI, F. RODRIGUES, C. 2014, p. 15)

Assim, a partir da noção de trauma, em que o presente não passa, a narrativa pode oferecer um enredo para que seja possível um deslizamento de uma sequência de imagens como montagem e conseqüentemente como forma de transmissão. A narrativa se tece assim como efeito do desfazimento do nó entalado no presente, como uma pedra no caminho dos fluxos de vida, levando a rumações e a ressentimentos que não instauram devires e sim nostalgias e melancolias pelo passado perdido.

9. Clínica de uma Pesquisa

Portanto, ao tomar o trauma como ferida na memória, (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84) e que no cotidiano do acervo é colocada à mostra como lembrança dessa irreconciliável questão do testemunho, o que temos em mãos são as imagens que se irrompem como sonhos para um despertar na sua insistência de insurgir um tropeço da repetição pela diferença. Esta ferida na memória também diz, em relação ao que o acervo testemunha, de uma marca na história da loucura que por mais que faltem palavras, é necessário evidenciá-la como impossível cicatrização pelo qual o Acervo incide como efeito de sua insistência.

Com efeito, em vez de representar apenas um evento raro, único, inesperado, que seria responsável por um corte na história no século XX, mais e mais se passou a ver no próprio real, vale dizer: no cotidiano, a materialização mesma da catástrofe. (SELIGMANN-SILVA, 2000 p. 73)

Diante de tal reflexão podemos inferir que as imagens produzidas pelos moradores do Hospital Psiquiátrico São Pedro, sugerem o encontro com essa realidade traumática sofrida por eles, no seu cotidiano, e expõem, diante de seu traço, do seu gesto marcado a tinta, uma repetição que atualiza esse evento violento de suas vidas. Não se pode abrir mão, por pouco que resta entre os dedos, de evidenciar, o que se oferece enquanto política da memória para esses documentos oculares de um testemunho. Ou seja, ao enunciar a emergência deste trauma enquanto tempo presente que não passa, que assume sua duração em letargia, encontra-se em potência, o testemunho de fazer o passado insurgir nesse ponto do presente. Contudo esse exercício exige uma passagem, que esse tempo de outrora e esse do agora

possam tomar distância, alterando, assim, seu tempo verbal ao dobrar a esquina, evitando a repetição de virar na mesma rua da clausura, no futuro das práticas concernentes à loucura.

Assim, parece ser necessário, através de uma noção rascunhada do que seria a clínica de uma pesquisa, poder instaurar um pedido que vem de um espaço, a saber, o Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Aqui tomamos no mínimo duas conceituações para a palavra clínica, uma referente ao inclinar-se sobre o leito do enfermo, e como *clinamen* (DELEUZE, 1998) que diz de um ato de produzir algum desvio. Nesse sentido, essa escrita aponta o requerimento dessas duas noções ao notar o espaço do acervo e do hospital enquanto interesse de inclinar-se para notar nos detalhes de um gigante, e o que dali é possível produzir algum desvio. Diante disso que insiste em seu movimento mínimo, de algo que se esconde ao se guardar, espera-se inserir um intruso do cúmplice fracasso.

**Manual,
Rastros de uma Experiência**

Tem Como

Em uma terça-feira chuvosa, desço as escadas de um prédio que guardava dentro dele um Hospital Psiquiátrico. No corredor de entrada de tal edificação, um homem impermeabilizava seus objetos com finas sacolas plásticas de mercado. Atônito pela falta de um guarda chuva dirigi-me até a porta para olhar o poste de luz e o reflexo das gotas atravessados pela amarela lâmpada que iluminava o pátio. Nesse intervalo de contemplação e aflição pela umidade que acometia a atmosfera, o homem me indagou: “Se tivesse condições construiria um mundo que só chovesse da meia-noite até as cinco da manhã”

Ouvi aquelas palavras, e numa interpelação que me comovia a responder rapidamente disse: é, se tivesse como. O homem então respondeu a frase sem pergunta, “mas tem como” e os pingos continuavam a se replicar no horizonte. Seguindo sua metodologia própria desse impossível, ele me explicou, com argumentos científicos, como poderíamos fazer para controlar a chuva através das nuvens: bombas de sal arremessadas ao céu dissipariam a condensação da água acumulada nas horas necessárias para a chuva ter, enfim, sua pontualidade. Enquanto isso, o relógio continuava a correr, e decidi então pegar o meu caminho, na companhia dos pingos de chuva que tocavam o chão tão apressadamente como meus passos. Ao perceber minha saída o homem novamente me indagou: “se tivesse como, te emprestaria uma sacola para não pegar essa chuva”

A certo modo o homem queria fazer chover somente a partir da meia noite às cinco. Assim, fui forçado a refletir, como as gotas atravessadas pelo holofote, que uma sacola plástica poderia fazer dissolver a nuvem de uma tempestade.

Nuvens

*as nuvens que se enfileiram
encarrilhadas estão nos fortes e brandos ventos que nelas se direcionam*

*seria seu trajeto traçado pela rotação das terras,
ou pelas correntes de uma maré ?*

*não saberemos
ao menos
que possamos inventar um caminho
no torpe, errante, e confuso desvio*

O Invisível

Já fazia dois 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 dois 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: HPSP, AOC, 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 dois 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 dois 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 daquela folha de papel. Uma 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 dois 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 levava até ali,

8495 dias em dois anos, NAT, AOC, HPSP. 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 e do traço no papel, como o desenho em traço pode fazer vislumbrar o invisível.

Acontecimento do Indizível

Faltaram-me palavras, e não se trata de mudez. É como, se na crueza da realidade, um turbilhão delas aparecessem em vestígio. E diante delas não consiga encontrar algum início, meio e fim de uma frase monossilábica que conjugue o passado, o presente e o futuro separadamente. No aqui e no agora desse balbuciar, parece que os tempos estão sobrepostos como os fios de um feltro fechado na sua própria trama e trauma. Porém, esta falta vem de um excesso que irrompe o peito. São tantas as palavras que engoli-las produziria um sufocamento. Situação do impossível. Então, elas ficam entre a garganta e a boca e ficaria contente, se delas soasse ao menos um murmúrio, pois, quem sabe assim poderia vislumbrar alguma pista de um sinal que se imagina.

Durante os chuvosos meses de verão de 2017 o teto do Acervo da Oficina de Criatividade cedeu, deixando desabrigadas centenas de milhares de obras-expressivas, documentos e um prédio que já ruía pelo murmúrio e o peso de sua história.

O arquivo, enquanto conceito, e sua relação com o meio do Acervo da Oficina de Criatividade, fazem recordar o que Derrida (2000) diz em seu livro *Mal de Arquivo*. O “arquivo tanto produz quanto registra o evento” (p. 28-29). Diante de tal afirmação podemos dizer que um arquivo também incide sobre os eventos e documentos que circundam o que este armazena. Pode-se dizer, inclusive, que os acontecimentos desse espaço arquivístico imantam esses documentos como a poeira que estes guardam sobre si, e nesse sentido, evidencia-se o convite em ler essas partículas, decifrá-las, para que se tornem letras diante da nossa lupa em um quarto mal iluminado. Estes detalhes são aliados na prática do testemunho, são estes restos que guardam o virtual da distância entre o está e o que ainda não é. Pois bem, o desabamento do teto do acervo da oficina de criatividade contagia os documentos e obras que ali são armazenados e nesse sentido parece fazer-se necessário enunciar esta ruptura arquitetônica e memorial, para fazê-la falar através da sua fissura, enquanto violenta abertura pelas quais as possibilidades possam vir a ser tornarem palavras.

Em uma conferência da jornada de 40 anos da clínica da UFRGS (2017) o Prof^o Christian Hoffman, ao falar sobre eventos traumáticos, explorou a direção de uma clínica pela condução do trauma em direção ao sintoma. Guardar este traçado pode ser importante, pois ao tomar o sintoma e sua manifestação, enquanto potência em enredar algo, tanto no sentido

de amarrar, mas também fazer uma história a ser narrada, eleva-se a possibilidade de colocar em palavra aquilo da ordem do indizível. Entretanto, para fazer o sintoma falar, é necessário antes constituí-lo. Então, nesse sentido, expor em palavras o testemunho desse evento parece nos levar para uma clínica da pesquisa, que concerne também a uma ética que parece urgir em enunciar o acontecimento do acervo da oficina de criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro.

No processo de mudança do local do acervo sussurravam-se os nomes dos artistas e empilhavam-se os montes de papéis pardos que continham suas obras. Palavras que vinham na sua incidência de organização do espaço, mas pouco se falava sobre o que tinha acontecido. Foi depois de meses, quando a maioria dos documentos estavam em uma nova morada que se pode olhar aquilo que talvez já nos fitava há um tempo. Foi essa distância necessária do acontecimento que fez delinear alguma borda agora possível, uma distância que permitiu ver, em relação ao evento e aos seus objetos, uma maneira, uma fresta, um sobrevôo, pelo qual os escombros podiam agora nos olhar. Tiramos dessa percepção uma experiência de contágio pelo que Didi-Huberman (2010) explora em seu livro *O que vemos e o que nos olha*. Essa sensibilidade possível de fazer-se perceber o que nos olhava nessa operação de mudança e salvaguarda desses documentos nos fez deparar com uma coleção que escapava do próprio arquivo, coleção que colocava em questão o que o ato de arquivar exprime entre a distância sempre tênue entre guardar e esconder. A coleção de Clemente reapresentou-se, constituiu-se no que tinha de mais intrigante para um arquivo: a quase impossibilidade de arquivar, sua obra era imensurável, impossível. A imagem dessa coleção, aquilo que nos fez notá-la enquanto potência de olhar e ser olhado não eram seus traços escondidos por debaixo do envelope pardo, mas o seu volume ilimitado, quantidade irreparável no que concerne no ato de reparar em fazer-se notar.

Pode-se, nesse sobrevoo de desmantelar e desmembrar o arquivo, colocar esses documentos em novos arranjos que apresentaram a multiplicidade de nomes e imagens, de coleções que traçam inúmeras distâncias de A à Z. Foi nessa viagem do espaço que nos deparamos com a coleção de Clemente, que parecia ser a imagem do próprio arquivo. A infinidade de envelopes que continham seu nome e sua obra impeliu a adoção um método diferente de transpor sua inclassificável coleção. Diante desse abismo invertido, vislumbrado entre o céu e as passagens do antigo prédio os hesitantes reflexos atravessaram nossas certezas sem ancoragem, para lembrar-nos a efemeridade de cada instante. A coleção de Clemente desvia-se através das passagens do antigo prédio e repousa atualmente na antiga

entrada da oficina. Sua coleção conjuga-se agora em um local que já não serve mais ao seu propósito de recepção, mas através das janelas, e pela fenda aberta na ruptura do teto, os traços da luz vindas do abismo do céu pulsam em reflexão.

Esse atraso, que Demore

Chegou ao seu trabalho catalográfico através do gramado recortado pela marca dos passos de uma errância de tantos. De tantos que ali tracejaram, no amassar das fibras de uma trilha de raízes ocultas. No céu, as nuvens faziam vizinhança aos pomares das palmeiras, que ano após anos se desenterravam em direção ao abismo invertido do solo. Ao atravessar essa paisagem, a miragem de um século passado em formato de prédio se aproximara, enquanto o som do rio em avenida, com seus motores de injeção elétrica do futuro em progresso, se distanciou. Rumores que pareceram cessar ao contornar essa represa verde e chegar até os paralelepípedos da rua, que agora já não tinham mais uma direção, e sobre os quais já não se tinha mais movimento, ainda bem. Pois, estas pedras, perfiladas em sua assimetria, já tiveram sobre elas ambulâncias com sirenes de polícia, barulho da emergência de um sólido projeto com intenção de benfeitoria, na qual a insanidade era seu destinatário, sem dar um tempo ao tempo para avaliar a insanidade do remetente.

Nessa rua de mão única, continuou a andar, e ao invés do murmúrio da avenida, começou a ouvir, como que pedindo licença para os débeis decibéis das combustões vizinhas, passos apressados ecoando atrás de si. Naquele instante, como gesto adiantado, olhou para trás para ver o que se aproximava. Olhou e já era tarde para desver, pois o sentido do olhar não se apaga, se apega, é feito queimadura de terceiro grau. O fogo da visão que arde diante do rubor da semelhante diferença. Atrás dele, um anfitrião sem casa, de um hospital sem convite, passeava a passos rápidos. Cadência apressada indicada pelo som de seus pés tocando o chão. Assim, depois de rapidamente testemunhar a caminhada do passante, continuou o compasso de seus passos, esperando que o homem o ultrapassa-se, entretanto, por mais lento que começasse a andar, aquele homem nunca o alcançaria. A corrida daquele homem era urgente, uma ambulância do

corpo contendo sua vida, que apesar da evidente emergência testemunhada pelo eco do caminhar, nunca chegaria até ele.

Talvez essa seja a distância impossível, um atraso que não tem como ser recuperado e que não cessa de não chegar. É sua contradição, e também sua condição de ainda poder ouvir os passos do outro pelo lento caminhar, mesmo atravessada pela impossibilidade, de que, mesmo na mesma rua de tantos tempos, há distâncias que não se tem como ultrapassar.

Dar um tempo ao tempo

Espera, na demora de uma parada de ônibus, a chuva cessar. Sua direção o leva para uma tarefa de inscrição de imagens. Entretanto, as locomoções passam, e sob a guarida de uma fina chapa de aço em força maleável, apenas as deixa passear. Sua estadia ali não tem paradeiro, é de estar mesmo assim, contando os pingos da infinita queda da precipitação. Umidade da idade, o contar dos anos pelas tempestades que acometeram uma atmosfera em propagação.

Dar um tempo, expressão de deixá-lo ele passar: um compromisso desmarcado, a mensagem de um atraso imprevisto, o cálculo adiantado de um trajeto circular. Assim são algumas maneiras de deixar o relógio funcionar através de seu acidente. Nesse momento ficamos atentos a ele, seus ponteiros são lâminas que cortam, repartindo sem dividir. Logo, outro rumor das engrenagens virá, saiba. Dar um tempo ao tempo, forçar esse momento pelo seu acontecimento, ou melhor, deixá-lo contagiar os minutos de uma espera qualquer. Entre duas xícaras de café, entre o piscar dos olhos, entre duas milhares de páginas de folhas desenhadas. Dar um tempo ao tempo àquilo que se repete, e saiba que virá, não se precipite, as nuvens já fazem isso tão bem.

Devolver ao tempo a restituição de seu abstrato contar. Oferecer a ele, ele mesmo, na mais próxima relação com o que se pode ter entre uma diferença a cada repetição. Esta demora parada que se deixa morar no instante, mesmo diante de uma presença fugaz, não deixa de ser presente, ao menos que se decida antecipá-la. Contudo, espera-se que este acidente do tempo seja mais amigo do atraso, do que do atropelo.

Um

Um. Esta palavra de indicação que não conta exatamente como artigo de definição, diz pouco, quase nada, mas aponta para um qualquer que parece sempre estar em algum lugar proxicamente distante, mesmo diante, de sua imprecisão. Por essas meias palavras, que se vestem de errado propósito não prioritário é que se torce: o dedo da mão, por um jogo perdido, e o parafuso de uma engrenagem obsoleta digital.

10. Referências

- BENJAMIN, W. 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. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, M. A Conversa Infinita 2: A experiência limite. São Paulo: Escuta, 2010.
- 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.
- DELEUZE, G. Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELIGNY, F. O aracniano e outros textos. Tradução Lara de Malimpesa. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: Uma impressão freudiana. Trad.: Claudia de M. Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, J. Demorar: Maurice Blanchot. Trad.: Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis, SC: Editora UFSC, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. In: Revista Pós, Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Vol 2, Ed. nr. 4, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer, 1920. In: _____. Além do princípio de prazer. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).
- FREUD, S. A Interpretação de Sonhos. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- LACAN, J. O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

PENIDO, S. Walter Benjamin: a história como construção e alegoria. O que nos faz pensar, [S.l.], v. 1, n. 01, p. 61-70, june 1989. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/8>>. Acesso em: 09 june 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, Márcio (Org.). História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

WEINREB, Mara E. Trajetórias da desrazão: vidas silenciosas e marginais. In: Cultura Visual, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 101-117.

Texto impresso em papel pólen 120g/m.

Envelope em papel kraft 60g/m:

Este papel já embrulhou as obras de Natália Leite, moradora do Hospital Psiquiátrico São Pedro e frequentadora da Oficina de Criatividade.

Sua superfície guarda a poeira dos escombros do antigo prédio do hospital e do acervo.

Em suas dobras há a aposta de um testemunho por vir.