

ISSN 1413-5736



episteme

filosofia e história das ciências em revista

ISSN 1413-5736

n.20 jan./jun. 2005



Universidade Federal do Rio Grande do Sul
ILEA/ Grupo Interdisciplinar em Filosofia e História das Ciências



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO LATINO-AMERICANO
DE ESTUDOS AVANÇADOS

GRUPO INTERDISCIPLINAR EM
FILOSOFIA E HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS

Reitor

José Carlos Ferraz Hennemann

Vice-Reitor

Pedro Cezar Dutra Fonseca

Pró-Reitor de Pesquisa

Cezar Augusto Zen Vasconcellos

Vice-Pró-Reitora de Pesquisa

Marininha Aranha Rocha

Diretor do ILEA

Eloy Julius Garcia

Coordenador do GIFHC

Aldo Mellender de Araújo

episteme

filosofia e história das ciências em revista

EDITOR

Rualdo Menegat.

COMISSÃO EDITORIAL

Aldo Mellender de Araújo, Anna Carolina K. P. Regner, Daniel Hoffmann, Rualdo Menegat e Russel Teresinha Dutra da Rosa.

CONSELHO EDITORIAL

Alfredo Veiga-Neto (UFRGS, Brasil); Alberto Cupani (UFSC, Brasil); Ana Maria Alfonso Goldfarb (PUCSP, Brasil); Attico Chassot (UNISINOS, Brasil); Caetano Ernesto Plastino (USP, Brasil); Carlos Arthur Nascimento (UNICAMP,

Brasil); Eduardo Antonio Rabossi (Universidad de Buenos Aires, Argentina); José Luís Goldfarb (PUCSP, Brasil); Mario Otero (Universidad de la República, Uruguai); Michael Ruse (Florida State University, Estados Unidos); Rejane Maria de Freitas Xavier (MINC/Brasília, Brasil); Roberto de Andrade Martins (UNICAMP, Brasil); Timothy Lenoir (Stanford University, Estados Unidos); Thomas Glick (Boston University, Estados Unidos); Ubiratan D'Ambrósio (PUCSP, Brasil); Víctor Rodrigues (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Expediente: **episteme** é uma publicação do Grupo Interdisciplinar em Filosofia e História das Ciências. Programa de Apoio a Grupos Interdisciplinares (PROPESQ). **Capa de:** Carla Luzzatto. **Legenda da capa:** Objetos de coleções. **Editoração eletrônica:** ComTexto Editoração Eletrônica. **Periodicidade:** semestral. **Tiragem:** 1.000 exemplares. **Forma de aquisição:** R\$ 16,00 (ver "como adquirir" em <http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/> ou contatar endereço, telefone, fax ou e-mail abaixo).

Endereço: Av. Bento Gonçalves, 9500, Prédio 43 322 sala 104 - Campus do Vale, Porto Alegre, RS 91509-900 Brasil, Fax (51) 3316-7155 e 3316-7156, Fones (51) 3316-6941 e 3316-6945, E-mail: gifhc@ilea.ufrgs.br; URL: <http://www.ilea.ufrgs.br/gifhc>; <http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/>

Apoio:



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ESTUDOS AVANÇADOS
GRUPO INTERDISCIPLINAR EM FILOSOFIA E HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS

episteme

filosofia e história das ciências em revista

Episteme, Porto Alegre, n. 20, jan./jun. 2005.

Episteme / Grupo Interdisciplinar em Filosofia e História das Ciências. n. 20, jan./jun. 2005.

Porto Alegre: ILEA / UFRGS, 1996 –

ISSN 1413-5736

1. Filosofia. 2. Epistemologia. 3. História da Ciência.
4. Filosofia da Ciência. 5. Sociologia da Ciência.

Catálogo na publicação: Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades.

Bibliotecária: Maria Lizete Gomes Mendes – CRB 10/950

Os artigos publicados na *Episteme* são sumarizados ou indexados em:

- *The Philosopher's Index* (EUA);
- *Sociological Abstracts* (EUA);
- *Social Services Abstracts* (EUA);
- *Political Science and Government* (EUA);
- *Linguistics & Language Behavior Abstracts* (EUA), e
- *Scielo – Scientific Eletronic Library Online* (Brasil).

Editorial: A epistemologia e o espírito do colecionismo	5
Epistemologias históricas do colecionismo	
<i>Francisco Marshall</i>	<i>13</i>
A configuração epistemológica do colecionismo moderno (séculos XV-XVIII)	
<i>Ana Luísa Janeira</i>	<i>25</i>
A longa lista de espera: como colecionar nostalgia. O caso da nova pintura alemã	
<i>Alfons Hug</i>	<i>37</i>
A coleção de minerais do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto: relato histórico e ações pedagógicas	
<i>Antonio Luciano Gandini, Maria Paula Delicio e Gilson Antônio Nunes</i>	<i>43</i>
Por trás das coleções: uma experiência com acervos da história da saúde	
<i>Rita de Cássia Marques e Anny Jaqueline Torres Silveira</i>	<i>49</i>
Escrever diários como uma forma de colecionismo	
<i>Attico Chassot</i>	<i>55</i>
Proibido colecionar!	
<i>Barbara Elisabeth Neubarth</i>	<i>71</i>
O colecionador de memórias	
<i>Cláudia Maria Perrone e Selda Engelman</i>	<i>83</i>
As coleções da loucura e seus espaços: do esquadramento nosográfico ao acervo de imagens	
<i>Luis Artur Costa</i>	<i>93</i>
Imagens que não agüentam mais	
<i>Tania Mara Galli Fonseca</i>	<i>101</i>
As coleções como duração: o colecionador coleciona o quê?	
<i>Andréia Machado Oliveira, Christiane Siegmann e Débora Coelho</i>	<i>111</i>

Ultrapassando os muros do manicômio: arte e loucura <i>Maria de Fátima Ávila e Regina Longaray Jaeger</i>	121
Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro: intensas e delicadas lembranças de uma parceria <i>Nicéia Irigaray Brasil e Ivelise Zimmer Neves</i>	127
O acervo fotográfico da Oficina de Criatividade Nise da Silveira do Hospital Psiquiátrico São Pedro: um breve relato <i>Cristiane Teresinha de Deus Virgili Vasconcellos</i>	133
Descontínua história fotográfica: São Pedro memória e esquecimento <i>Patrícia Gomes Kirst e Gabriela Terra Leite de Pacheco Costa</i>	141
Resenha: O amor como catalisador de colecionismo <i>Attico Chassot</i>	149

A EPISTEMOLOGIA E O ESPÍRITO DO COLECIONISMO

Poucas atividades cognitivas humanas têm a transversalidade e duração do colecionismo. Essa forma de selecionar coisas e estabelecer uma significação remonta à pré-história e, mesmo, ao processo de evolução da espécie humana. Como o paleantropólogo Richard Leakey e colaboradores¹ demonstraram, as espécies primordiais desenvolveram suas habilidades cognitivas, tecnológicas e culturais coletando rochas nas margens dos rios e lagos ou nas faldas de vulcões e planícies aluviais da região do Grande Vale em Rife da África. O desenvolvimento de artefatos a partir da seleção de materiais cada vez melhores, como a obsidiana, foram aumentando as condições de sobrevivência dos homínídeos primitivos. Não por acaso, os grupos primitivos de *Homo sapiens* modernos são chamados de coletores e caçadores. Coletando e diferenciando elementos, tornou-se possível estabelecer uma classificação das coisas, que precisa ser explicada, entendida.

Coletar e selecionar está entranhado no processo cognitivo humano não apenas em termos do reconhecimento das diferentes coisas que existem no mundo, como objetos e bens materiais. Para entender o mundo, o homem também colecionou os modos de entendimento e as cosmogonias que elaborava na forma de mitos. Lévi-Strauss,² um dos mais importantes antropólogos do século XX, refere-se ao mito como uma coleção de restos de fatos, restos de narrativas presentes na historicidade de um grupo. Explicações que vão sobrando na memória de um grupo e, assim, vão sendo acrescentadas ao mito, como uma colagem ou melhor, bricolagem. Isso constitui uma forma de pensar o mundo e as coisas que o constituem. Longe de ser uma forma primitiva de pensamento, que está colocada *in illo tempore*, Lévi-Strauss alerta que isso constitui o substrato da própria ciência. Ou seja, a ciência moderna não poderia surgir repentinamente nos séculos XVI e XVII, já plena de paradigmas

¹ Ver, por exemplo, LEAKEY, R.E., LEWIN, R. *Origins reconsidered; in search of what make us human*. Nova York: Doubleday, 1992; ver também LEAKEY, R.E., LEWIN, R. *Origens*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

² LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. 3. ed. Campinas: Papirus, 2002.

revolucionários. Foi necessária, antes, uma longa caminhada de coleta, seleção de materiais e tentativas de explicar e entender o mundo que está antes do pensamento clássico e remonta à própria origem daquilo que chamamos de humano. Como diz Lévi-Strauss, toda classificação é melhor que o caos.

A partir da Idade Moderna, a atividade de colecionar renova-se e recoloca-se em outros contextos epistemológicos. Adquire novos significados nas Artes e nas Ciências. Significados esses que ultrapassam as cisuras epistemológicas, a justificação de classificações e modos de pensar e agir, para ganhar amplos públicos e, com isso, também, o estatuto cultural, as cortes e o poder. Dos gabinetes de curiosidades às grandes Exposições Universais e Museus, há um trabalho árduo de colecionar e explicar que ultrapassa os limites da Ciência e encontra ressonância com o público, as instituições e as políticas públicas. Essas identidades se estabelecem na semelhança – todos seres humanos de alguma forma colecionam coisas, afetos e memórias – e também na diferença, no inusitado, como colecionar ossos e formas da vida antiga. A partir disso, como disse o influente naturalista Georges Cuvier [1769-1832],³ a mente humana tornou-se capaz de reconstruir um passado em que sequer o homem vivia nele. Com as coleções de fósseis extraídas das rochas, essas também restos de fatos, a ciência do século XIX imergiu a humanidade para além da história e do mito. Elas tornaram verossímeis as reconstruções de passados feitos de colossais catástrofes, jamais colecionadas sequer pelos mitos mais terríficos. Que pensar de Richard Owen [1804-1892], quem propôs o termo ‘dinossauro’, que ousou preparar um jantar no interior de um enorme modelo de iguanodonte reconstruído na Grande Exposição no Palácio Cristal, em 1853? Possibilitaram, também, a reconstrução de passados feitos de uma continuada evolução, que insere o humano na imensidão não apenas do espaço, como também do tempo profundo, contado não em milhares, mas em bilhões de anos, colecionados em pacotes rochosos na crosta da Terra, a memória de Gaia.

No início do século XX, o colecionismo sofreu um rebaixamento epistemológico inaudito. O gênio de Rutherford [1871-1937], por exemplo, declarou que as ciências que não possuíam teorias formalizáveis não passavam de colecionadoras de selos. As teorias da física apresentavam-se não mais como explicações de coleções do mundo natural, mas apenas de partes desse mundo selecionadas nos e pelos laboratórios. Porém, passado quase um século, esse desiderato epistemológico, aclamado pelo Círculo de Viena, desmoronou

³ CUVIER, G. Discours sur la revolution de la surface du globe, et sur les changemens qu'elles ont produits dans le règne animal. In: CUVIER, G. *Recherches sur les ossements fossils, où l'on retablit les caracteres de plusieurs animaux dont les revolutions du globe ont détruit les espèces* 4. ed. Paris: Imprimerie de Casimir, 1834, p. 93-118.

quando, nos dias atuais, milhares de imagens são colecionadas por telescópios potentes, como o Hubble. Essas imagens nos mostram uma diversidade de mundos extraterrestres nada imaginados pelas teorias daquela época. As coleções de clusters, galáxias, nuvens cósmicas, estrelas e planetas nunca se expandiram tanto, alcançando corpos situados a bilhões de anos-luz nos confins do Universo que, agora, também passa a ser explicado em termos de uma história, de uma memória, passível de ser decodificada e colecionada. O céu não contém apenas corpos celestes, a maior parte deles visíveis apenas com telescópios, mas signos fósseis lidos em termos de ondas da própria origem do Universo.

Na espessura do mundo presente, da revolução da informação e da tecnociência, o que sobra dessa atividade fundadora do nosso modo de pensar e ser? Ou melhor: em que outros quadros epistemológicos é possível inserir o colecionismo? Qual a sua dimensão nas artes, na cultura e, mesmo, no cotidiano? Que novas fronteiras podemos estabelecer? Podemos prescindir de nossa memória histórica, cultural e natural? Por que, no Brasil, temos dificuldades em cuidar de nossas coleções e colocá-las como basilares de nosso próprio processo civilizatório, isto é, do entendimento de nossas raízes, naturezas e culturas? Qual o papel e o espaço das coleções públicas e privadas?

O COLÓQUIO INTERNACIONAL ESPÍRITO DO COLECIONISMO: CIÊNCIA, CULTURA, ARTE

Com o objetivo de debater o colecionismo num âmbito interdisciplinar e interinstitucional, vários órgãos se irmanaram para organizar o *Colóquio internacional Espírito do colecionismo: ciência, cultura, arte*, a ter lugar nos dias 29 a 30 de agosto, no auditório do Instituto Goethe, em Porto Alegre. A promoção é impulsionada por várias instituições do Brasil – o Grupo Interdisciplinar em Filosofia e História das Ciências do ILEA, os programas de pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes, em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia, o Curso de Especialização em Museologia e Patrimônio Cultural, todos da Ufrgs, e o Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus – e de Portugal – o Centro Interdisciplinar de Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade de Lisboa. Além disso, o evento conta com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão da Ufrgs, do Instituto Goethe e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul. O evento, como afirma o seu material de divulgação, tem por objetivo refletir sobre o “a origem e o sentido do colecionismo, suas práticas e efeitos sociais, suas epistemologias,

ontologias, métodos e circunstâncias”. Além disso, se propõe a debater o tema “em uma dimensão multidisciplinar e em um ambiente interinstitucional e internacional, articulando ciência, arte e cultura”.

A EPISTEME 20 E O SUPLEMENTO ESPECIAL

Este número de *Episteme* e o *Suplemento Especial*, com um CD-Rom encartado, estão todos dedicados ao *Colóquio Internacional Espírito do colecionismo*.

O primeiro volume contém 16 artigos e uma resenha, que podem ser agrupados num primeiro bloco (2 artigos) sobre a epistemologia do colecionismo; num segundo, sobre as experiências e histórias do colecionar (4 artigos); e, um terceiro, denominado de *Coleções da loucura* (10 artigos), que reúne várias reflexões sobre a experiência da Oficina da Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, coligidas para o Colóquio Internacional pela Professora Tânia Mara Galli Fonseca.

O primeiro artigo do bloco inicial, intitulado *Epistemologias históricas do colecionismo*, escrito pelo professor Francisco Marshall, do Programa de Pós-Graduação em História do IFCH e em Artes Visuais do Instituto de Artes da Ufrgs, mostra a inserção do colecionismo considerando um vasto panorama que parte da pré-história até os dias atuais. Longe de ser uma narrativa cronológica, o autor desliza sua urdidura investigativa resgatando as raízes etimológicas da palavra colecionar e, com isso, vai, ele mesmo, colecionando uma enormidade de vocábulos derivados. Assim, vai estabelecendo a evolução dos contextos do devir humano e suas formas de cognição colecionistas para mostrar, nas palavras do autor, porque “o colecionismo desponta como um dos fundamentos culturais de mais profundo enraizamento e de mais amplas consequências em toda a trajetória humana”. Para ilustrar o quanto a coleção é transversal e incidente no cotidiano desde sempre, o autor nos brinda, no final do artigo, com vários exemplos de comportamentos e epistemologias colecionistas. Neles, insere a atividade dos papeleiros que coletam materiais nas ruas das grandes cidades tanto à guisa de um olhar antropológico-cultural como também de um “elo entre caçadores e coletores e o século XXI”, como algo que restou da prática colecionista pré-científica.

O artigo seguinte, intitulado *A configuração epistemológica do colecionismo moderno (séculos XV-XVIII)*, escrito pela professora Ana Luísa Janeira, do Centro Interdisciplinar de Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade de Lisboa, analisa o surgimento do colecionismo moderno desde a desconstrução do teocentrismo durante o renascimento. A partir de uma

abordagem vigorosa e abrangente, a autora circunscreve o colecionismo do artista e do cientista tanto nas explicações epistemológicas de cada época como nas condições sociais que possibilitaram as atividades individualizadas dos mesmos no processo produtivo. De modo profundo e instigante, o texto frisa como a curiosidade moderna deslocou o lugar dos sentidos na explicação do mundo – a primazia do ver e observar – acompanhado de um deslocamento epistemológico que favoreceu o surgimento de Gabinetes de Curiosidades e as Galerias de Arte, no início, e, depois, dos museus.

O bloco seguinte, apresenta artigos relacionados a experiências e espaços do colecionar. Inicia com o artigo *A longa lista de espera: como colecionar nostalgia, o caso da nova pintura alemã*, de Alfons Hug, diretor do Instituto Goethe do Rio de Janeiro, aborda um fato paradoxal: o grande interesse por obras de arte num mundo intumescido pela informação e reprodução digital. Incursionando pelas questões da filosofia da arte para responder o paradoxo, o autor analisa, ainda, como a nostalgia evocada pelas obras de pintores alemães da antiga Alemanha Oriental pode ser um elemento altamente cobiçado e colecionável.

O segundo artigo desse bloco, intitulado *A coleção de minerais do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto: relato histórico e ações pedagógicas*, escrito pelos professores Antonio Luciano Gandini, Maria Paula Delicio, Gilson Antônio Nunes, do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto, aborda a experiência do mais importante museu de mineralogia do Brasil, que contém uma das maiores coleções de minerais do mundo, iniciada no século XIX por Claude Henri Gorceix.

O penúltimo artigo deste bloco, intitulado *Por trás das coleções: uma experiência com acervos da história da saúde*, escrito pelas professoras Rita de Cássia Marques e Anny Jaqueline Torres Silveira, da Universidade Federal de Minas Gerais, relata a interessante experiência de organizar os acervos de antigos professores da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais, constituídos por diversos e inusitados tipos de objetos. Além de comentarem as condições peculiares em que se encontravam esses objetos, as autoras vão permeando o texto com várias indagações sobre a atividade colecionista de seus antigos donos. Ao ilustrarem essa atividade com casos notórios e impressionantes, fragmentos da história da medicina vão desfilar pelos olhos do leitor, evocados pela própria coleção, ao mesmo tempo que as autoras, como se fossem uma segunda voz nesse cenário, indagam sobre a importância mesma de se guardar tais tipos de materiais.

O último artigo, intitulado *Escrever diários como uma forma de colecionismo*, elaborado pelo professor Attico Chassot, da Universidade do

Vale do Rio dos Sinos, traz de forma entusiasmada e eloquente a experiência do autor em escrever diários e colecionar quase mil dias ininterruptos de anotações. Tal coleção, composta por incríveis vinte e dois volumes, preenche uma prateleira de sua biblioteca, estando disponíveis aos eventuais visitantes. Ao descrever a reação dos mesmos quando os lêem, o autor ilustra como os diários podem enlaçar as relações no cotidiano. Com esse e muitos outros macetes sobre essa antiga forma de colecionar, o professor Chassot vai tecendo o seu fluente texto engajado em incentivar o leitor a lançar-se nessa mesma aventura na qual, diz ele, “ainda exercemos o hábito de calígrafo”, quase revogado pelo mundo tomado de *blogs* digitais.

O bloco seguinte, intitulado *Coleções da Loucura*, reúne dez artigos que abordam um tema de fronteira do próprio colecionismo: a memória psiquiátrica. Longe de ser uma catalogação de fichas de pacientes, as autoras e autores desse bloco fazem uma vigorosa reflexão da memória e do colecionismo a partir de experiências com a Oficina de Artes do Hospital Psiquiátrico São Pedro, de Porto Alegre. Assim, no primeiro artigo, intitulado *Proibido colecionar!*, a autora Barbara Elisabeth Neubarth, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação da Ufrgs, mostra como surgiu o acervo e a dificuldade de enfrentar os antigos paradigmas psiquiátricos que determinavam que o hospital não era lugar para os pacientes colecionarem.

No segundo artigo, *O colecionador de memórias*, de Cláudia Maria Perrone, professora da Universidade Federal de Santa Maria, e Selda Engelman, mestre em Psicologia Social e Institucional, discorrem sobre a arte, a loucura e a atividade colecionista, utilizando-se de evocações dos textos de Walter Benjamin e Gilles Deleuze.

O terceiro artigo, *As coleções da loucura e seus espaços: do esquadriçamento nosográfico ao acervo de imagens*, de Luis Artur Costa, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Ufrgs, mostra como uma oficina de arte dos pacientes do hospital se coloca diante das transmutações que o espaço do hospital foi sofrendo consoante as mudanças nas definições da doença mental. Com isso, o autor vai colecionando quadros nosográficos que emolduram idéias e práticas que, no passado, aprisionavam o paciente e, hoje, podem de alguma maneira resgatá-los para o mundo.

O artigo seguinte, *Imagens que não agüentam mais*, da professora Tania Mara Galli Fonseca, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Ufrgs, investiga em que medida a prática de uma Oficina de Artes desloca simultaneamente o nosso olhar em relação ao paciente e o próprio paciente, na medida em que ele reestrutura seu território ao expressar-se por meio da arte. Utilizando-se de conceitos

interessantes de Foucault e Deleuze, a autora vai tecendo um texto de grande vigor humanista, que nos faz celebrar a vida.

No quinto artigo, *As coleções como duração: o colecionador coleciona o quê?*, as mestrandas no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Ufrgs Andréia Machado Oliveira, Christiane Siegmann e Débora Coelho, dissecam o ato de colecionar para revelar como o tempo fica retido na coleção. O resultado disso, além de confrontar os valores da sociedade de consumo, é uma interessante estrutura que permite ir adicionando várias significações tanto para o objeto colecionado como para o colecionador, num jogo que serve para “atualizar e produzir estéticas”.

O artigo seguinte, *Ultrapassando os muros do manicômio: arte e loucura*, da socióloga Maria de Fátima Ávila e da psicóloga Regina Longaray Jaeger, aborda como as obras produzidas por pacientes em oficinas de expressão criativa se inserem num contexto de desmontagem manicomial e tomam parte de exposições na cidade, podendo servir para ressignificar a própria loucura.

No sétimo artigo, *Oficina de criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro: intensas e delicadas lembranças de uma parceria*, as autoras Nicéia Irigaray Brasil, Presidente do Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo, e Ivelise Zimmer Neves, Presidente da Associação de Amigos da Casa de Cultura Mário Quintana, relatam a experiência de abrigarem de forma inédita num espaço cultural da cidade a exposição de obras de pacientes do Hospital Psiquiátrico São Pedro.

No oitavo artigo, *O acervo fotográfico da oficina de criatividade Nise da Silveira do Hospital Psiquiátrico São Pedro: um breve relato*, da historiadora Cristiane Teresina de Deus Virgili Vasconcellos, é descrita a criação do acervo fotográfico de um hospital e discute o uso da fotografia como ferramenta para a memória.

No nono artigo, *Descontinua história fotográfica: São Pedro memória e esquecimento*, das psicólogas Patrícia Gomes Kirst e Gabriela Terra Leite de Pacheco Costa, estuda como a fotografia pode contribuir para encorpar a subjetividade. Esse estudo é feito por meio da descrição e discussão pormenorizada do processo de documentação fotográfica das mostras artísticas das obras dos participantes da oficina de criatividade.

Por fim, o artigo, *Nas ruínas dos encantados*, de Luiz Eduardo Achutti, acompanha, juntamente com diversas imagens da oficina de criatividade, o CD-Rom que está encartado no *Suplento Especial*.

O leitor poderá, ainda, se deliciar com a resenha escrita pelo professor Attico Chassot, sobre o livro *Cartas a Nelson Algren: um amor transatlântico, 1947-1964*, de Simone Beauvoir. Essa resenha se pretende também em ser uma

homenagem ao centenário do nascimento de Jean-Paul Sartre, ocorrido em 21 de junho de 2005.

O *Suplemento Especial*, é um número em separado, para a edição do qual tivemos a honra de contar como co-editora convidada a professora Ana Luísa Janeira. Essa *Episteme*, de número 21, ganhou o título de *O mundo das coleções dos nossos encantos* e reúne 34 artigos organizados em duas partes, intituladas *Vasto mundo*, primeira parte, e *Verbi gratia*, segunda parte. Além disso, é acompanhado de um CD-Rom contendo imagens de coleções. A professora Ana Luísa Janeira tem se destacado no estudo do colecionismo, tendo desenvolvido inúmeros projetos sobre o tema, cujas reflexões e resultados estão, agora, enfeixados nesse belo exemplar.

Rualdo Menegat, Editor

RESUMO

A etimologia profunda de “coleccionar” (*collectio*) encontra-se no proto-indoeuropeu, universo semântico quadrimilenar em que se formou a raiz *leg*. Nesta formação, assinala-se o vínculo originário entre “coletar” e “falar”, assim como os traços genéticos e efeitos civilizatórios do colecionar. Após examinar as circunstâncias históricas que instauram o colecionismo, em sua natureza civilizacional, este ensaio apresenta pequena coleção de imagens de comportamentos colecionistas, ensejando a percepção das diferentes psicologias e epistemologias relacionadas ao colecionismo.

Palavras-chave: colecionismo; etimologia; proto-indoeuropeu; tipologia colecionista.

HISTORIC EPISTEMOLOGIES OF THE COLLECTIONISM

The deep etymology of “collection” (*collectio*) can be placed in the, the multimillennial semantic realm where the root *leg* was formed. In the context of this formation, the bonds between “collect” and “speak” are clear, and so are the genetic traces and the civilizational effects of the collectional behavior. After analyzing the historical circumstances that open field to the collectionism, this essay presents a little collection of images of collectionist behaviors, inducing the perception of different psychologies and epistemologies related to the.

Key words: collectionism; etymology; proto-indoeuropean; collectionism pattern.

* Francisco Marshall, professor adjunto do Departamento de História e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, Coordenador do Núcleo de História Antiga do IFCH da UFRGS. E-mail: marshall@ufrgs.br

Considerado em sua dimensão ordenadora, o colecionismo desponta como um dos fundamentos culturais de mais profundo enraizamento e de mais amplas conseqüências em toda a trajetória humana. Coletando e, logo, colecionando, nossos ancestrais aprenderam a discernir recursos naturais e a selecionar possibilidades vitais no mundo; desde a pré-história e a cada nova geração, conseguimos organizar sons e sinais sob a forma de discurso. Com estes dois dons, coletar e falar, abrem-se diante de nós as condições essenciais da vida comunitária: sustentabilidade e comunicação. Sobre a plataforma de um mundo culturalizado, ocupado por famílias, clãs, cidades e Estados, um complexo tecido classificatório progressivamente ordenou o espaço, tendo como protagonistas reis, guerreiros e sacerdotes; desde palácios e templos, centros de riqueza e privilégios na cidade antiga, esses grupos apropriaram-se do bem social lastreados por saberes eminentemente colecionistas: a escrita e arquivos, armas da planificação do Estado, no Egito e na Mesopotâmia. Também em outros bairros da cidade, fora do eixo palácio-templo, já na mais alta Antigüidade, desde o 3º milênio a.C., os sumérios – inventores da escrita – e seus sucessores acadianos adoravam anotar cada detalhe de sua vida, mantendo arquivos privados domésticos, repletos de tabletas de argila, os quais rivalizavam em valor e volume com os grandes arquivos reais e eclesiásticos (Pozzer, 1996). Cozidos e preservados, esses tabletas formam, hoje, algumas das coleções mais notáveis dos grandes museus do mundo. Colecionáveis colecionados, desde sempre colecionantes.

A relevância trans-histórica do procedimento colecionista faz com que esse assuma diferentes formas em cada momento histórico, compondo um complexo sistema de funções e finalidades, com implicações cognitivas e culturais que jamais deixaram de acrescentar qualidades à espécie, em seu desenvolvimento cultural. O colecionismo do caçador-coletor pré-histórico implica uma grande proficiência sensorial, certa argúcia taxonômica, enorme sentido do espaço e uma relação intensa entre desejo e necessidade, mediados pelo conhecimento. Do contrário, o urso devora, a planta mata, o abismo engole ou o corpo falece. Os limites entre o caçador-coletor e certas espécies animais são, todavia, muito tênues, o que vem sendo demonstrado paulatinamente pela zoologia comportamental. Talvez possamos considerar essas fronteiras comportamentais de alguns animais como um proto-coleccionismo, e também, inversamente, remontar alguns comportamentos colecionistas àquela circunstância instintiva própria dos animais. Colecionamos para sobreviver e sobrevivemos porque colecionamos.

A vida urbana é o segundo estágio civilizatório colecionista, precedido em milhares de anos pelas revoluções culturais advindas da técnica da coleta e da comunicação. Revoluções paulatinas, de longo curso, cuja dimensão

monumental só chegamos a perceber por seus resultados na longa duração, as marcas com que se constituiu a identidade cultural humana. Agreguemos o polegar opositor, o fogo e algumas ferramentas e com os dedos de uma só mão enumeramos todos os fundamentos da revolução cultural paleolítica. A domesticação de sementes e animais, a cerâmica, a vida em cidades e a metalurgia – trunfos do neolítico – são já resultados técnicos elaborados, frutos de culturas codificadas, de sistemas de transmissão da memória e de instituições sociais para a aprendizagem de ofícios especializados.

A passagem entre as primeiras cidades, na Cisjordânia (Jericó, ~7.800 a.C.) e na Ásia Menor (Çatal Hüyük, na Anatólia, ~6.500 a.C.) e os primeiros Estados organizados (Mesopotâmia, ~3.100 a.C., e Egito, ~3.000 a.C.), é marcada pela transição entre uma agricultura de semente domesticada (conjugada com muito pastoreio e coleta) e um sistema de estocagem e distribuição. Em cidades-estado e em um Estado organizado, como o Egito, despontam as primeiras elites urbanas, colecionadoras: escribas-sacerdotes e reis-guerreiros contratadores de burocratas. As transformações decisivas deste período significaram especialmente maior capacidade de acúmulo (de conhecimentos e riquezas), de aperfeiçoamento da linguagem e do desenvolvimento de sistemas de codificação, transformações cujo apogeu foi o surgimento da escrita, na Suméria de ~3.150 a.C.

Coletar e comunicar: pode-se perceber este nexo semântico civilizatório com o amparo da filologia clássica e do indo-europeu, que nos remetem a experiências da linguagem reveladoras do espectro de práticas sociais dessas palavras, em seus sentidos originários. Colecionar, do latim *collectio*, possui em seu núcleo semântico a raiz **leg*, de alta relevância em todos os falares indo-europeus – e mesmo antes, pois esta raiz está entre as poucas que conhecemos do proto-indo-europeu, há mais de 4 mil anos atrás, com sentidos ordenadores. No grego clássico, em seu grau “o”, produz o morfema *log*, avizinjado, em seu grau “e”, de *leg*, ambos repletos de derivados. Nesta família lingüística, aparece o núcleo semântico e significativo do colecionismo: uma relação entre pôr em ordem – raciocinar – (*logeîn*) e discursar (*legeîn*), onde o sentido de falar é derivado do de coletar: a razão se faz como discurso. O discurso, morada da razão. Ordenar, colecionar, narrar. Nesta complementaridade semântica, podemos ver um traço claríssimo da semiologia originária: a fala é coleção. Coleção de quê, cumpre inquirir? De sinais sonoros? De gestos e expressões? De palavras e de sentenças? De fórmulas e símbolos? De memórias e de poderes mágicos? De números e espécimes?

A reverberação cultural destas etimologias é espantosa. Podemos pôr em tela algumas palavras derivadas desta matriz semântica, presentes na língua portuguesa, e, com pequenas variantes, em quase todos os falares europeus

contemporâneos¹: colega, colégio, coleta, coleção, colheita, leitura, leitor, legenda, legível, legião, lição, eleger, preleção, florilégio, inteligência, diligência, negligência, sacrilégio, seleção – quase todas palavras tributárias do latim *legere*: reunir, escolher, colher, ler. Do grego *legein* (reunir e falar; há, neste mesmo campo semântico, também o grau “o”: *log*, de *logos*: encontro ou fala), vêm as palavras léxico, alexia, dislexia, dialeto, catálogo, diálogo, eclético, écloga e prolegômeno. Do grau *o*, procedem ainda as palavras (também aplicadas em prefixos e sufixos) análogo, lógico, logística, logo-, logos, -logia, apólogo, apologia, prólogo, epílogo, decálogo, homólogo, logaritmo, paralogismo e silogismo.

É possível relacionar ainda as formas legal, legalidade, legislação, legislativo e privilégio, com o sentido de coleção de leis (itens redigidos, arrolados em contratos), embora seja mais provável que, nestes casos, se trate da raiz proto-indo-européia **lei*, distinta de **leg*, com o sentido de jazer (o que está posto e repousa), presente, *e.g.*, no inglês *law* e *lay*, assim como no português lei. Há, todavia, discussão quanto à verdadeira etimologia de legal/legalidade.

Com algumas variantes menores, estes léxicos sobrevivem em variados idiomas modernos, como o inglês, o francês, o castelhano, o italiano, o alemão, o romeno, o grego, o albanês, o russo, o tcheco, o persa, o sânscrito, etc. Em qualquer um desses idiomas, e mesmo nos falares semitas, hamíticos, autóctones ou orientais (por empréstimo), ao pronunciarmos as palavras colecionistas, estamos reverberando um acervo de sons e sentidos que remontam à mais alta Antiguidade, estendendo uma coleção de sinais sonoros e de símbolos por um arco temporal de mais de 4.000 anos, na mesma linhagem, até hoje muito poderosa: coleção de lógicas, legado longínquo de colegas colecionistas, coligado em um léxico longo e de atual loquacidade.

Teofrasto (~371/~287 a.C.), um dos melhores discípulos de Aristóteles (384-322 a.C), escreveu um belo tratado literário, *Os Caracteres*. Dando continuidade ao projeto de uma teoria pró-criativa da literatura, iniciado com seu mestre na *Poética*, Teofrasto caracteriza (e caricatura) tipos comportamentais, descrevendo-lhes os cacoetes e expressões. Esses tipos se oferecem como um repertório de personagens à disposição dos arte-criadores (dramaturgos

¹ Fonte: The American Heritage - Dictionary of the English Language, Fourth Edition. The Houghton Mifflin Company, 2000.

em particular). Todavia, expressam também uma tipologia psicológica e sensível, de conotação ética e moral. Uma coleção antropológica, de finalidade literária.

Aqui, à moda de Teofrasto, enumerarei alguns tipos e circunstâncias colecionistas, todos eles representativos de distintas epistemologias e motivações associadas ao ato de colecionar. Como mimese verossímil, esses tipos colecionados prestam-se a ilustrar a percepção histórica do colecionar e de colecionadores, em meio a aforismas e anedotas colecionistas.

1. Em uma casa muito humilde em Porto Alegre, através da porta se vê, bem cuidada e exposta em quadros na parede, uma coleção de chaveiros e, na parede ao lado, uma coleção de bonés, com curadoria impecável, rigorosamente alinhados. Rua Antonio Divan, nº 178, Bairro Teresópolis, porta sempre aberta.
2. Que dizer também destes pobres papeleiros e papeleiras que se arrastam pela cidade com dezenas de sacolas, de valor pecuniário e prático nulo? Seria o colecionar um lenitivo reconfortante, assegurado de um grau mínimo de civilidade, sucedâneo da morada que já não existe mais?
3. Nesse sentido, a coleta seletiva de lixo, operada por indigentes nas ruas da cidade, com emergência vital e intenso ardor classificatório, seria a apoteose científica dos colecionistas sem-teto, o elo entre caçadores e coletores e o século XXI.
4. Ao morrer meu avô, *Guilherme Schell Marshall*, encontrei em seus armários um saco repleto de tampas de garrafas térmicas, outro de barbantes, outro de atilhos, um quarto saco cheio de arames de atar e um sem número de outros objetos dessa ordem, que sempre faltam em certos momentos. “Quem guarda o que não precisa sempre tem o que precisa”, dizia um outro tio avô (*Aleixo Dischinger*). Vivo tentando explicar essa prudência simples para minha esposa, *Rovena*, sem grande sucesso. O galpãozinho nos fundos é a reserva técnica das moradas antigas, que falta às habitações atuais, repositório de um colecionismo miúdo e precavido.
5. Eu conheço várias pessoas que colecionam rótulos de vinhos. Retiram o rótulo com cuidado, submergindo a garrafa por longas horas, depois deixam secar e passam a ferro os papéis, antes de irem para catálogos ou pastas. Outros colecionam rolhas. É um material muito importante para a memória social, científica e econômica das comunidades. Para alguns, é o vestígio material de momentos etéreos, de alegria e satisfação enofílica.

6. O colecionista define um critério. Fui exigir do gerente de minha conta uma caneta do banco, que eu cobiçava, muito bonita. Ele prontamente me atendeu, e confessou ser ele próprio um colecionador de canetas – mas somente canetas promocionais, com alguma marca corporativa. Já o eng. *Marcos Abreu* coleciona relógios Omega e canetas da marca Parker 51 (fabricadas em 1947, ano de comemoração dos 51 anos desta marca). Sua coleção de canetas está quase completa, pois ele possui todas, exceto o modelo *Empire State* e uma variante vermelha, fabricada na Inglaterra, e não são mais produzidas ou comercializadas. Colecionadores de canetas pagam facilmente dezenas de milhares de dólares por exemplares preciosos, em um dos grandes mercados mundiais de colecionáveis, sempre presente em leilões.
7. A coleção de *Marcos Abreu* começou quando seu pai lhe doou a primeira caneta. Após as primeiras aquisições e pesquisas, ele já tinha um objeto permanente de busca, e também uma nova pauta turística nas cidades que visita. Hoje, possui documentação exaustiva desses itens (publicações, catálogos, manuais, fotografias, jaquetas, bonés, chaveiros, etc.). Assim como no caso das canetas, os relógios rememoram tradição familiar, vinda de seus avós e de seu pai. Ao ver as horas, percebe também uma outra dimensão do tempo e do vínculo familiar, e uma homenagem sensível aos seus ancestrais. Não lhe seduz a facilidade: “A essência da coisa não está nos 40 relógios e sim no fato de que não se consegue comprar estes relógios em lugar nenhum com facilidade, tem que procurar, cavar, esperar, ter paciência e calma para comprar, restaurar, procurar peças”, afirma *Marcos Abreu*. Definitivamente, as séries colecionáveis vendidas em bancas de jornal não se destinam a este colecionador sofisticado.
8. No filme *Sacrifício*, de *Andrej Tarkovsky* (*Sacrificatio*, 1986), há um personagem importante, o carteiro Otto, que se apresenta como colecionador de histórias sobrenaturais. Ele ocupa no filme uma função entre o hermético (mensageiro) e o sacerdotal (coleccionador de histórias impressionantes: o sagrado narrado, espantoso). Ele dá o exemplo muito impressionante de uma fotografia de um rapaz que foi batida antes dele ir para a guerra. O filme foi revelado muitos anos depois, e na foto revelada aparecia este mesmo rapaz, porém envelhecido, tal como se os anos lhe houvessem passado no registro fotográfico. O sagrado, coleção de histórias espantosas.

9. Será que o *serial killer* possui algum complexo colecionista? Seria a sequência de crimes uma linguagem dramática?
10. A investigação, todavia, está certamente no ramo colecionista: juntar evidências e dar-lhes a coerência de uma narrativa.
11. Investigar, indiciar, narrar, assim nasceu a história entre os gregos. Édipo, o grande detetive, coleciona indícios, históricos e sobrenaturais, que se ordenam em uma trágica narrativa, e terminam por espetacularizar a lógica terrível de sua patética vida.
12. O museu como “gabinete de curiosidades”, usualmente identificado como instituição basilar da museologia moderna, é na verdade um fenômeno bem mais complexo do que um mero passatempo nobiliárquico ou burguês. As primeiras coleções, como a do médico inglês *Hans Sloane* (que gerou o *British Museum*, em Londres) ou a de *Athanasius Kircher* (em Roma) expressavam sobretudo um propósito científico, de finalidade documental e analítica. São os predecessores do moderno museu científico, a ponte entre Alexandria e as Universidades modernas (do século XIX ao atual).
13. Há, todavia, a coleção imperial, que explica na matriz o que se passa lá longe, naquela terra e povo conquistados. Entra-se no *British Museum* e logo se vê, mais do que maravilhas da cultura universal, sobretudo o que foi o Império Britânico, e seu afã colecionista. Este museu é uma imagem de glória. Convertido em ícone nacional, disputa prestígio com os grandes museus de outras nações ricas: o MET, o Louvre, o Prado, o Hermitage, o Deutsches, museus-ícones de identidades nacionais. Junto com moeda, bandeira, fronteira e hino, os grandes museus são também poderosas ferramentas do nacionalismo moderno, o que os habilita também a refletir, em suas coleções, a história social de nações e do mundo.
14. Ele quer ter tudo, e demonstrar-se o mais poderoso pela opulência de sua coleção. O Rei, o Príncipe, o Duque e o prelado abastado (especialmente o Papa e sua corte) não vêem fronteiras na ambição acumuladora de espécimes. Colecionar é poder. Cada colecionador exulta sobre seus domínios, simbolizados em cada artefato colecionado, polido, ordenado e preservado.
15. Um dos casos mais patéticos de colecionismo: colecionadores que alimentam o mercado negro, adquirindo quadros roubados e outros materiais contrabandeados. Que estética maligna será esta, privativa, oculta, mórbida, temerária? Quem pode se ufanar de

ostentar um Munch roubado na sala de casa? O satânico Dr. No e seus confrades? Colecionistas?

16. No rastro destas coleções, alimentando nova onda de usurpação patrimonial, assistimos no momento à intensa e irreversível espoliação do patrimônio arqueológico iraquiano, patrimônio dos primórdios da humanidade. A memória mesopotâmica tinha especial relevância ao tirano deposto, que investiu em restaurações e museus, fazendo do Iraque um dos países de atuação patrimonial mais relevante no Oriente Médio, atrás apenas de Israel, onde a questão patrimonial é também prioridade estratégica nacional. Com a invasão das tropas norte-americanas e seus aliados, sabe-se que este dano tornou-se monumental, arrasando-se museus, coleções e sítios arqueológicos, premiando a ação de contrabandistas e abrindo lacunas irrecuperáveis na memória histórica. A imensa maioria destes artefatos se dirige a coleções privadas norte-americanas, que, por sua vez, alimentam também os grandes museus. O ciclo da pirataria é inesgotável, obsessão mórbida. E o neo-imperialismo tem seus caminhos. As patologias do colecionismo.
17. Os Museus de História Natural, de ambos os lados do Atlântico, também testemunham este afã de domínio: domesticar a natureza selvagem e explicá-la nos dioramas e vitrines do Museu, no centro da cidade. O saber triunfou, conhecemos e controlamos a natureza, no Velho e no Novo Mundo! Tanto quanto o grande museu nacional expõe a história do nacionalismo e do imperialismo, o museu de história natural preserva a história social das epistemologias científicas.
18. História infantil colecionista, por excelência: João e Maria, e a diferença trágica entre acervo permanente e volátil.
19. Pergunta aos estudiosos da formação cognitiva, piagetanos em particular: a paixão infantil por coleções de pedras, tampinhas e outros que tais apresentaria paralelos com a formação da linguagem e a aquisição de outras competências narrativas? Piaget considerou que o processo de seleção é anterior ao de ordenação, mas isto ele não aplicou especificamente aos casos de aquisição da linguagem ou da identidade cognitiva, mas mais precisamente ao pensamento matemático. Nestes casos, cumpre lembrar também não apenas a racionalidade e narrativa, mas também a afetividade e demais componentes do sujeito.

20. Será que a aposta lotérica freqüente é uma coleção de esperanças, recorrente e obsessiva?
21. Ao longo de suas campanhas, Alexandre Magno mandou a seu mestre Aristóteles, na Grécia, muitos exemplares coletados no Oriente, entre eles o pavão e a cana de açúcar, que chegaram à Europa neste momento (entre 334 e 323 a.C.). Fruto desta época de expansão imperial colecionista, surge o primeiro museu-biblioteca da história: a biblioteca de Alexandria, cultivada e preservada pelos Ptolomeus. A perda desta coleção, síntese da ciência de vários milênios, sob o furor obscurantista dos cristãos tardo-antigos, fez a humanidade recuar 15 casas.
22. O próprio Aristóteles para escrever seu tratado *A Política* colecionou cerca de 158 constituições de cidades. O resultado é de aplicação purificadora: a busca do modelo em sua aplicação prática. Todavia, como quase toda a obra de Aristóteles, este livro-lição pode ser lido como uma resposta a Platão, neste caso, encontrando o sentido da política na cidade, colecionada e examinada, e não mais em um princípio único, celestial, no mundo das idéias. Coleção e análise *versus* idealismo e autoridade.
23. Aristóteles é provavelmente o primeiro colecionador sistemático da História. Coletava exemplares e os estudava à exaustão. Assurbanipal (séc. VII a.C.) formou uma biblioteca formidável, na cidade de Nínive, na Assíria. Dela nos chegaram algumas obras acadianas, como o poema épico Gilgamesh (em fragmentos). Todavia, em que pese a sua relevância e primazia, a Biblioteca de Nínive não se perpetuou em tradições similares no Mundo Antigo, no Oriente ou no Ocidente. Já Aristóteles, deve ser considerado como patrono de todos os colecionistas.
24. Será possível uma coleção sem um comportamento obsessivo, um desejo e ansiedade por encontrar a *avis rara*, a espera zelosa e ativa pelo encontro com aquele artefato perfeito, procurado por tudo?
25. Quando você tem amigo(a) que coleciona bibelôs ou lembranças de outros países, vamos para uma fronteira ética do colecionismo. É possível trazer-lhe lembranças? Tem algum valor o *souvenir* aportado em coleção por terceiros?
26. Para otimizar a visita aos grandes museus europeus e norte-americanos, neles eu só registro em foto algumas temáticas centrais: dionisismo, *orbis terrarum* assinatura gestual de artista e iconologias exóticas. O resultado aparece em bancos de imagens

temáticos, coleções que modulam a visão de outras coleções, um olhar ao mesmo tempo linear e transversal.

CONCLUSÃO

A relação entre coleção, razão e linguagem não pode ser desprezada, pois encontra-se nas raízes culturais de boa parte da humanidade e dela decorrem as demais especializações históricas que hoje conhecemos. A condição moderna é também a soma de todos os potenciais históricos construídos *ex illo tempore*. A dimensão profunda de nossa identidade cultural inclui densas camadas de memória cultural, fatores dominantes ou recessivos de nosso código genético, prontos a eclodir de seu estado de latência, em expressões e cruzamentos que nem sempre chegamos a perceber ou controlar. Seria uma redução absurda dos horizontes identitários circunscrevermos a condição moderna à duração do Estado moderno, desprezando o imenso lastro de experiências e memórias acumulado por nossa espécie. Em uma época de neo-barbárie, importa, sobretudo, compreender por quais processos ingressamos em ou abandonamos estados civilizacionais superiores. Com escusas ao pós-moderno, o sentido de superior aqui é muito claro: condizente com nossas melhores finalidades e possibilidades culturais.

BIBLIOGRAFIA

- ANTTILA, Raimo. *Greek and Indo-European etymology in action: proto-Indo-European *Ag-*. Amsterdam e Philadelphia: J. Benjamins, 2000.
- BENVENISTE, Emile. *Indo-European language and society*. London: Faber, 1973.
- BENVENISTE, Emile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Éditions de Minuit, 1969.
- BENVENISTE, Emile. *Origines de la formation des noms en indo-européen*. Paris: Adrien-Maisonneuve, 1973.
- BIRD, Norman. *The roots and non-roots of Indo-European: a lexicostatistical survey* Norman Bird. Wiesbaden: Harrassowitz, 1993.
- FORTESCUE, Michael D.. *Indo-European reflections*. Copenhagen: C.A. Reitzel, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Épistémologie de la linguistique*. Hommage à E. Benveniste. Paris: Didier, 1971.
- PIAGET, Jean. *Essai de logique opératoire*. Paris: Dunod, 1972.
- PIAGET, Jean. *La psychologie de l'intelligence*. Paris: A. Colin, 1952.

- POZZER, Katia Maria Paim, *Les archives privées des marchands à Larsa pendant la deuxième moitié du règne de Rim-Sin*. (tese de doutorado) Paris: Université Paris 1 (Sorbonne), 1996.
- ROBERTS, Edward A.; Pastor, Bárbara. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza, 1996.
- WATKINS, Calvert. *The American heritage dictionary of Indo-European roots*. Boston: Houghton Mifflin, 2000.
- WINN, Shan M. M. *Heaven, heroes, and happiness: the Indo-European roots of Western ideology*. Lanham, Md., University Press of America, 1995.

A CONFIGURAÇÃO EPISTEMOLÓGICA DO COLECCIONISMO MODERNO (SÉCULOS XV-XVIII)*

Ana Luísa Janeira**

RESUMO

O factor de individualização associado a espaços específicos, onde a Modernidade concentrou a operatividade científica e artística permite uma abordagem do tema por um ângulo paralelo e não menos significativo, entre o século XVI e o século XVIII. Na verdade, os perfis relativos às personalidades eram acompanhados pelos elementos atribuídos a lugares intrínsecos, de tal modo que a presença de *ateliers*¹ e de gabinetes facultam uma outra medida para aferir o modo como o cientista,² o artista³ e o coleccionador⁴ estavam situados socialmente. Diga-se, pois, que a lógica orientadora das regras para a representação das personagens presidia igualmente à definição autónoma dos seus cenários de actuação. Havendo circunstâncias ainda pouco definidas e por isso mesmo intermédias, não surpreende que coubesse ao coleccionador, à colecção de curiosidades e aos Gabinetes de Curiosidade, um lugar de charneira no conjunto: as maravilhas e as intencionalidades projectadas nas paredes e no mobiliário estabeleceram a ponte entre o lugar onde o cientista produzia e o lugar

* Matriz da Conferência Inaugural do Colóquio Internacional O Espírito do Coleccionismo, Porto Alegre, Agosto de 2005.

** Professora Associada com Agregação em Filosofia das Ciências do Departamento de Química e Bioquímica da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Co-fundadora, primeira coordenadora e actualmente investigadora do Centro Interdisciplinar de Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade de Lisboa (CICTSUL). E-mail: janeira@fc.ul.pt

¹ Rembrandt Harmenozoon van Rijn (1606-1669), *De schilder in zijn atelier* [O artista no seu atelier]. Bóston, Museum of Fine Arts, 1629; Hubert Robert (1733-1808), *Het atelier van de schilder* [O atelier do artista]. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

² Thomas de Keyser (1596-1667), *Portret van Constantijn Huygens* [Retrato de van Constantijn Huygens]. London, National Gallery; Johannes Vermeer, *De Geograaf* [O geógrafo]. Frankfurt, Frankfurt Städtisches Kunstinstitut, 1669.

³ Incluindo o caso de uma alegoria histórica majestosa, como a de Willem van Haecht (1593-1637) - *Alexander the Great visiting the studio of Apelles*. Den Haag, Mauritshuis.

⁴ Conzaes Coques (1614-1684), *Interieur met Schilderijenverzameling* [Interior com colecção de pintura]. Den Haag, Galerij Willem V.

onde o pintor operava. Razão acrescentada para que os Gabinetes de Curiosidades viessem a originar, sequencialmente, o Gabinete de História Natural e o Museu de História Natural, por um lado. Como os mesmos Gabinetes de Curiosidades viessem a acompanhar a sequência entre o Atelier do Artista ou o Gabinete do Artista, a dar o Gabinete de Arte e o Museu de Arte, por outro lado.

Palavras-chave: colecionismo moderno; museu de História Natural; museu de arte; epistemologia do colecionismo.

THE EPISTEMOLOGICAL CONFIGURATION OF MODERN COLLECTIONISM (15TH-18TH CENTURIES)

The individualization factor associated with specific spaces where Modernity concentrated scientific and artistic operations allows the topic to be approached from a parallel and no less significant angle, between the 15th and 18th century. Actually the profiles of personalities were accompanied by the elements assigned to intrinsic places, so that the presence of *ateliers*⁵ and cabinets allow another measure in order to find out how a scientist,⁶ artist⁷ and collector⁸ were situated socially. It should therefore be said that the guiding logic of rules for the representation of characters likewise ruled the autonomous definition of their action scenarios. Since there are still ill-defined circumstances, which are therefore intermediate, it is hardly surprising that the collector, the collection of curios and the Curio Cabinets had a central place in the whole: the marvels and intentions projected on to the walls and the furniture established the place where the scientist produced and that where the painter operated. This is an additional reason why Curio Cabinets gave rise, in sequence, to the Natural History Cabinet and the Natural History Museum, on the one hand. Just as the same Curio Cabinets, on the other hand, accompanied

⁵ Rembrandt Harmenozoon van Rijn (1606-1669), *De schilder in zijn atelier* [The artist in his studio]. Boston, Museum of Fine Arts, 1629; Hubert Robert (1733-1808), *Het atelier van de schilder* [The artist's studio]. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

⁶ Thomas de Keyser (1596-1667), *Portret van Constantijn Huygens* [Portrait of van Constantijn Huygens]. London, National Gallery; Johannes Vermeer, *De Geograaf* [The Geographer]. Frankfurt, Frankfurt Städtisches Kunstinstitut, 1669.

⁷ Including the case of a majestic historical allegory, as that of Willem van Haecht (1593-1637) - Alexander the Great visiting the studio of Apelles. Den Haag, Mauritshuis.

⁸ Conzaes Coques (1614-1684), *Interieur met Schilderijenverzameling* [Interior with collection of paintings]. Den Haag, Galerij Willem V.

the sequence between the Artist's Studio (Atelier) or the Artist's Cabinet, and ultimately the Art Cabinet and the Art Museum, on the other hand.

Key words: modern collectionism; Natural History Museum; Art Museum; epistemology of collectionism.

A desconstrução do teocentrismo medieval, iniciada no Renascimento, trouxe consigo sinais apostados em definir paulatinamente um humanismo, e sinais de um naturalismo, que só virá a conquistar o paradigma dominante, mais tarde.

Na verdade, a consciência que Deus não poderia mais constituir o único centro explicativo tinha começado a abrir brechas para um homem, sujeito do conhecimento, a assumir novas prerrogativas, e para uma criação, objecto a conhecer, mais identificada consigo mesma.

Naquela época só terá ocorrido o prenúncio inaugural deste percurso, pois foi revestido de vários cambiantes e teve de comportar diferentes momentos, por força da complexidade inerente.

No conjunto, a definição do heliocentrismo correspondeu a um questionamento da posição central do homem num planeta-centro, como o *cogito ergo sum* de René Descartes (1596-1650) terá ajudado a repô-lo, em parte e simbolicamente, num estatuto de privilégio. Assim sendo, terá cabido à Física a teoria contendo uma sensação de desconforto, a que a Filosofia terá respondido, depois, com uma afirmativa securizante, abalada depois por Charles Darwin (1809-1882) e Sigmund Freud (1856-1939).

A configuração que possibilitou os termos e as relações determinou, ainda, a emergência da figura do artista e do cientista. Nasceram com diferenças face ao que virá a seguir, mas já são reconhecíveis por certos traços.

O mecanismo é evidenciado, por exemplo, quando o primeiro passou a assinar a obra e a valorizar o auto-retrato.⁹

Assim sendo, é no quadro da trajectória do individualismo moderno nascente que os dois rostos começaram a adquirir contornos tendendo a uma concretização social: no conjunto da comunidade produtiva, passou a haver lugar para actividades individualizadas, como a do cientista e a do pintor, frequentemente aproximados pelo coleccionador.

⁹ Messter van Frankfurt, Portret van de kunstenaar en zijn vrouw [Retrato do artista e da mulher]. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Shone Kunsten.

Ao tempo, o coleccionador é um agente de cultura personalizado por uma qualidade dominante – a curiosidade – e um património associado a determinados objectos – as curiosidades. Daí que reúna uma variedade de produtos – dos pequenos aos grandes, dos estéticos aos funcionais, dos endémicos aos exóticos – a que podem ser associadas várias grelhas organizativas – das mais concretas às mais abstractas, das mais ingénuas às mais sofisticadas –. Tão sendo assim que nem sempre parece óbvio se haveria qualquer critério, consciente ou inconsciente, a subjazer à composição.

Contudo e bem ao sabor de um estágio mental vocacionado para a ordem e para a ordenação, porquanto as semelhanças e as diferenças começavam a impor um rigor distintivo forte, o vocabulário consignou algumas divisórias essenciais: *naturalia*, *artifitialia*, *mirabilia*.

Sendo assim, as curiosidades eram agrupadas segundo factores ligados a agentes produtivos, como tendiam, também, para uma condição final ligada inequivocamente à perplexidade. Se uma tradição ancestral atribui o despertar filosófico às sequências geradas pelo espanto, é curioso verificar como aqui se indicia, já de uma forma evidente, quanto a Modernidade vai cada vez mais preferir a “maravilha” ao “mistério”.

Em termos gnosiológicos, a descoberta de uma maravilha gera um encadeamento cognitivo voltado à explicabilidade de um fenómeno – quer dizer aquilo que aparece – de que poderá advir, potencialmente, um facto – quer dizer aquilo que é feito – no caso, cientificamente.

Porque os espaços onde desenrolavam os gestos criativos materializavam, certamente, vivências de prazer e de orgulho, a lembrança pessoal e a memória histórica consignou-os, pela descrição literária e pela descrição pictórica ou museográfica. Esta última muito mais recentemente.

Consignou-os, também, como locais expositivos, pois os coleccionadores tinham uma função social marcante, como fomentadores de produtos, e a ela estava associada, frequentemente, a de patrocinadores de produção, nas ciências e nas artes.

É óbvio que estes pressupostos favoreciam gestos de tributo e de homenagem, por isso os cientistas dedicavam obras escritas aos patronos, como os pintores procuravam dar-lhes uma certa imortalidade, dedicando-lhes retratos. Ou ainda, um género por demais interessante: o quadro evocativo dos gabinetes de arte.¹⁰

¹⁰ Willem van Haecht (1628-1685), *De kunstkamer van Cornelis der Geest* [O gabinete de arte de van Cornelis der Geest]. Antwerpen, Rubenshuis.

Como consequência, a pintura assumiu a função de favorecer a iconografia relacionada com *Ateliers* de Arte, com Galerias de Arte e com Gabinetes de Curiosidades, frequentemente enobrecidos pela presença dos respectivos colecionadores,¹¹ através, quer de panorâmicas, quer de recantos.¹²

A forma escolhida pelo século XVII para dar continuidade a estas áreas patrimoniais demonstra como a arte estava atenta à circunstância por onde passavam não só as riquezas e as vaidades de uma era, como as suas preocupações intelectuais e as suas reservas científicas. Uma complementaridade, pois, entre o bom-gosto e o bom-conhecimento, a perpetuar pela imagem.

Atenda-se, agora, às figurações relativas a Gabinetes de Maravilhas-Gabinetes de Curiosidades¹³ e de *Ateliers*-Gabinetes de Arte,¹⁴ bem como a espaços mistos.¹⁵

Ou ainda a representações centradas nos cinco sentidos,¹⁶ procurando se terá havido uma mesma configuração epistemológica a ligar a reserva patrimonial nas artes e nas ciências, às alusões aos cinco sentidos¹⁷ e à identidade das ciências modernas. Apesar do tema vir da longínqua Antiguidade, é um facto que estes tempos o abordaram com uma sagacidade especial, fazendo associar a realidade e alegoria, misto que favorece a inteligibilidade pela atenção e a imaginação.

¹¹ David Teniers II (1610-1690), L'archiduc Léopold-Guillaume dans sa galerie de peinture italienne. Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique.

¹² Jan Steen (1626-1679) - De tekenles [A lição de Desenho], Malibu, J. Paul Getty Museum.

¹³ Como se pode antever nos poucos vestígios remanescentes do do Das Kuriositätenkabinett der Stahover Bibliothek, Strahovský Klášter, Praha.

¹⁴ Frans Francken II ou o Jovem (1581-1642) - Gastmahl im Hause des Bürgermeisters Rockox [Banquete na casa do Burgomester Rockox]. München, Alte Pinakotheken, 1630-1635. Frans Francken II ou o Jovem (1581-1642) - Schilderijen Kabinet van Sebastiaan Leerse [Sebastiaan Leerse na sua Galeria]. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Frans Francken II ou o Jovem (1581-1642) - Art Room [Gabinete de Arte]. Antwerpen, Rijksmuseum. Este terá sido o mais célebre pintor de Gabinetes de Arte do seu tempo.

¹⁵ Adrien van Stalbert (1580-1662) - Las ciencias e las artes, Madrid, Museo del Prado.

¹⁶ Frans Francken II ou o Jovem (1581-1642) - Gastmahl im Hause des Bürgermeisters Rockox [Banquete na casa do Burgomester Rockox]. München, Alte Pinakotheken, 1630-1635, onde cada pessoa à volta da mesa segura um elemento identificador da particularidade de cada sentido; Jan Miense Molenaer (1610-1668) - Uit de série: De vijf zintwigen: Het Gezicht [Da série: os cinco sentidos: A vista]. Den Haag, Mauritshuis.

¹⁷ Postura que ecoou nos saberes-fazeres tradicionais das colchas indo-portuguesas de Castelo Branco, onde aparecem figurados por medalhões grandes: ao centro o apalpar – uma planta; em torno: o ouvir – instrumento musical, o ver – uma luneta, o gostar – um fruto e o cheirar – uma flor. Ou em manifestações requintadas concretizadas por diferentes simbologias nos jardins influenciados por motivos maçónicos.

Paralelamente, é de ressaltar que exemplos há de 1620-1621, onde a vista e o olfacto estão agrupados,¹⁸ como o gosto, ouvido e tacto.¹⁹ Mas é por demais significativo que a pintura mais elaborada,²⁰ pois multiplica-o em cinco quadros, tenha escolhido um Gabinete de Curiosidades para caracterizar a visão. Aspecto que dá sentido para uma incursão epistemológica sobre o modo como este sentido actuou e como foi interpretado: primeiro, num contexto processual diacrónico, depois, numa perspectiva mais sincrónica.

Abandonado o paradigma do ouvir-ler, de cariz francamente medievo, o conhecimento moderno passou por uma postura pré-científica, alicerçada em torno do olhar-ver. Nessa altura, foram as ciências médicas e farmacêuticas que mais contribuíram para o paradigma, enquanto detecção de sintomatologias.

Seguiu-se a tendência orientada para a metodologia tipificada como método experimental, a consagrar o observar-experimentar, necessário às ciências naturais e experimentais.

O papel dos sentidos ficava sujeito a uma dupla estratégia: por um lado, uma postura que visava problematizar o fenómeno natural para construir o facto científico; por outro lado, a criação e a melhoria de instrumentos, a maioria dos quais serviam como prolongamentos dos sentidos.

Sendo assim, este tipo de conhecimento requereu a reserva de objectos operativos destinados a olhar-ver e a observar-experimentar-comparar. Facto notório na Filosofia Natural e na História Natural.

Situação que convém relacionar, ainda, com o modo como foi relevada a temática dos sentidos, durante os séculos XVI a XVIII. Bastará um exemplo para situar alguma ambiguidade, destinada a perdurar como mal-estar latente: o heliocentrismo é um exemplo forte de como a informação sensorial deve ser ultrapassada, mas também é verdade que o telescópio – a corrigir, por seu estatuto de instrumento para uma aferição rigorosa, mas também a facultar uma visão com maior dimensão, na mira do alcance dos sentidos – foi muito importante para o derrube do geocentrismo.

Por outras palavras, apesar de não poder ser iludida, a via sensorial logo gerou um problema para o desenvolvimento científico e uma questão para a

¹⁸ Jan Brueghel, Brueghel de Veludo ou do Paraíso (1568-1625); Peter Paul Rubens - Madrid, Museo do Prado, com a colaboração de Seghers, Francken II, etc..

¹⁹ Jan Brueghel, Brueghel de Veludo ou do Paraíso (1568-1625); Peter Paul Rubens - Madrid, Museo do Prado, com a colaboração de Seghers, Francken II, etc..

²⁰ Jan Brueghel, Brueghel de Veludo ou do Paraíso (1568-1625); Peter Paul Rubens, - Los Cinco Sentidos. Madrid, Museo do Prado.

inquietação filosófica, ao longo da Modernidade.²¹ Sendo assim, as ciências modernas abrigavam uma contradição de que o racionalismo abusou até à Pós-Modernidade.²²

A panóplia dos assuntos que despertavam a curiosidade sugeria, cada vez mais, quanto os “segredos da natureza” exigiam um estudo munido por uma grande variedade de objectos, a serem colectados nas mais variadas paragens, como pressupunham manutenção, dentro de sistemas de intercâmbios muito extensos, fomentados pelos coleccionadores e activados pelos *marchands*.

A necessidade de guardar espécimes, globos e máquinas rudimentares, para que pudessem ser olhados – repare-se como funciona aqui o sentido da visão – começara por usar requisitos meramente expositivos, mais ou menos imobilizados. Logo, demasiadamente envolvidos pelo clima geral dos salões e demasiadamente associados à qualidade de peças estéticas.

Mas o avanço das ciências foi pedindo uma operacionalidade e uma funcionalidade muito maior, para que os aparelhos fossem manuseados, as experiências cheiradas, os sons ouvidos – repare-se como funcionam aqui os demais sentidos –; e isso impunha meios particulares de proximidade que não pactuavam mais com objectos pendurados na parede e fora de mão, mas tendiam para um deslocamento que os vai colocar numa vitrine acessível, numa mesa de trabalho ou sobre uma bancada.

Como este deslocamento espacial correspondia a um deslocamento epistemológico, porque a configuração epistemológica apresentava mudanças, estavam reunidas as condições para que surgissem os Gabinetes de História Natural, seguidos pelos Museus de História Natural, mais ad equados para as actividades em prol da observação-comparação entre os seres e mais operativos em termos das exigências taxionómicas.

²¹ O que explica o modo como Gaston Bachelard (1884-1962) relacionou o “obstáculo epistemológico” com os sentidos e a capacidade de o ultrapassar com o questionamento dos sentidos.

²² Na Pós-Modernidade perde peso, dado o reconhecimento de uma vertente de convívios entre o que muda e o que permanece, o que desaparece e o que volta, o que é irreversível e o que é recorrente, no processo cognitivo. Pelo que terá de haver uma melhor noção da complexidade, como, acontece nesta síntese, visando mostrar uma complexidade interpretativa: visão – conhecimento: olhar-ver; afins: perspectivar; actividade: artes plásticas; audição – conhecimento: ouvir-ler; actividade: música; olfato – conhecimento: cheirar (instinto de prevenção); actividade: perfumaria; gosto – conhecimento: gosto-gostar; afins: saber-sabor; actividade: culinária, gastronomia, enologia; ter bom ou mau gosto (pessoas e coisas); tacto – conhecimento: manipular; afins: pegar, segurar, avaliar temperatura, peso, volume, aproximar, afastar; actividade: escultura, olaria.

A mesma configuração possibilitou ainda que o Atelier do Artista ou o Gabinete do Artista, que às vezes era acompanhado por um Gabinete de Curiosidades, e os Gabinetes e as Galerias de Arte dessem lugar a Museus de Arte.

É óbvio que estes criadores precisavam de espaços e aproveitavam dependências da própria casa para o efeito. Bem ao sabor dos tempos, o lugar da intimidade doméstica acolhia a actividade laboral quotidiana, com cavaletes, cadinhos e tintas – dos pigmentos aos corantes – muitos quadros e pincéis, frascos, papelada, academias, estátuas e estatuetas, balanças, moldes, ferramentas, gesso e até maquinaria para a gravura.

Quando as telas os reproduziam com uma organização interna e uma estética cuidada, talvez até desmesurada, com marcas de artificialismo inclusive, é porque o ambiente social facultava esse modo de comunicar o ambiente arquitectónico onde o pintor desenrolava a actividade.

As reconstituições museológicas recentes permitem abordá-los por um lado mais realista, ou seja, como lugares de trabalho.²³

Estes lugares teriam afinidades com os labores oficinais, mas também com os salões. Acolheriam, pois, preocupações e gestos caracteristicamente híbridos, porque tinham uma postura e continuavam a manter contacto entre as artes e os ofícios.

Como sentiam, pensavam e pintavam, segundo as exigências de certas tradições estéticas, com mestres reconhecidos historicamente; como sentiam, pensavam e pintavam, de acordo com a especificidade de certas técnicas, cada uma com grandezas e limitações; os artistas estavam rodeados de recintos com natureza diversificada e onde, numa qualquer brecha, podia aparecer um Gabinete de Curiosidades.

Esta sala ou recanto servia um objectivo muito preciso, pois permitia, ao artista-coleccionador e aos seus colaboradores e aprendizes, um contacto mais próximo com formas especiais do mundo mineralógico, volumes surpreendentes de animais empalhados, folhas exóticas dentro de herbários; ainda, moedas cunhadas com grande presteza, crânios humanos, códices, etc. Em qualquer dos casos e sempre, motivo de inspiração para o alcance da beleza natural, por via de lembranças da realidade próxima ou de aberturas sobre terras distantes.

Igualmente sensível ao conhecimento-espectáculo pelo qual o Gabinete de Curiosidades lhe permitia alimentar a fruição estética no quotidiano, pois

²³ Kunst Caemer [O gabinete de arte]. Amsterdam, Museum het Rembrandthuis; Kunstkamer [O gabinete de arte]. Antwerpen, Rubenshuis.

estava paredes-meias com outras dependências do palácio real ou da moradia burguesa, o comprador-colecionador não escondia o bem-estar que lhe dava circular por dentro da sua Galeria de Arte.

Ponto alto de domínios, que por vezes comportavam territórios imensos, seria com recolhimento que abeirava e desfrutava dessa intimidade, misto de saber e de prazer, onde confluíam recorrências da genealogia passada, momentos de uma efemeridade vivencial e certezas de notoriedade futura, como o sentia o Imperador do Sacro Império, Rei da Boémia e da Hungria, Rudolfo II (1556-1612).

Tudo isso acontecendo no interior e a partir de telas e de estátuas, abrigadas por arquitectónicas que garantiam um clima alimentado pela confluência feliz de todas as Belas-Artes, entendidas como artes maiores.

Para que esta realidade fosse possível, como estrutura de uma certa filosofia de vida e de gosto, ou como concretização materializada em sítios construídos com identidade e valor civilizacional, o sistema de produção e de aquisição passava, obviamente, por gestos em torno da riqueza acumulada e da riqueza investida.

Como a política liberal não podia permitir que só o rei, familiares e convidados gozasse de tanta riqueza, pois o povo merecia outro tanto, paulatinamente ou intempestivamente, como durante a Revolução Francesa, a intimidade senhorial foi substituída por mecanismos criando legados institucionais, ao serviço do ensino público, com ou sem abertura a um público-alvo maior.

A extensão social foi rodeada por muitas mudanças, incluindo o nome: quando passaram a consignar o longínquo étimo helenista igualado a matriz de inspiração, “lugar das musas”, os Museus acolheram mudanças, num longo processo de atitudes, gestos e objectivos.

Atitudes, gestos e objectivos que foram possibilitados por uma configuração epistemológica sujeita a continuidades, mudanças, devires, derivas e até descontinuidades.

No fim desta reflexão crítica, onde a Filosofia interveio para inteligir um processo por demais apaixonante, permitam uma chamada de atenção para relevar como este longo caminho foi percorrido a mando das exigências de um conhecimento quantitativamente maior e carecendo, por isso, de especialização.

Permitam, também, uma chamada de atenção para deixar transparecer uma sensação de perda, ao sugerir como o mundo que viu nascer a divisão das maravilhas e das curiosidades, entre as ciências, por um lado, e entre as artes, por outro lado, fez uma escolha de onde saiu empobrecido, em si mesmo e no legado pelo qual transmitiu a sua posteridade cultural.

BIBLIOGRAFIA

- JANEIRA, A. L. A ciência nas academias portuguesas (século XVIII). Brasília, *Revista da Sociedade Brasileira de História das Ciências*, n.5, p.15-21, 1991.
- JANEIRA, A. L. A memória entre a Europa e os Novos Mundos. In: JANEIRA, A. L. *Estudos de homenagem a Luís António Oliveira Ramos*. Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 77-582.
- JANEIRA, A. L. A memória na comunidade científica actual. Cuiabá, *Territórios e Fronteiras*, 2004.
- JANEIRA, A. L. As exposições universais do século XIX: pavilhões efémeros, progresso sem fim. In: MOURÃO, J. A.; MATOS, A. M. C.; GUEDES, M.E. *O Mundo Ibero-americano nas Grandes Exposições*. Lisboa : Vega, 1998. p. 11-30.
- JANEIRA, A. L. *Colecções, Museus, Públicos e Literacia*. 2003. http://www.triplov.com/ana_luisa/colecoes.html
- JANEIRA, A. L. Discursos dos saberes e das ciências na perspectiva de Michel Foucault. Braga, *Revista Portuguesa de Filosofia*, v.39, n.1-2, p.92-109, 1983.
- JANEIRA, A. L. *Fazer-ver para fazer-saber. Os Museus das Ciências*. Lisboa : Edições Salamandra, 1995.
- JANEIRA, A. L. El escenario da natureza en los Museos de Historia Natural. In: JANEIRA, A. L. *Las Ciencias Químicas y Biológicas en la Formación de un Mundo Nuevo*. México D.F. : Universidad Autonoma Metropolitana, 1995. p 139-147.
- JANEIRA, A. L. *Gabinetes, Boticas e Bibliotecas*, 2003. http://www.triplov.com/ana_luisa/cabinet.html
- JANEIRA, A. L. Humanismo. Logocentrismo. Etnocentrismo. Braga, *Revista Portuguesa de Filosofia*, v.38, n.4, p. 221-240, 1982. (Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de Filosofia).
- JANEIRA, A. L. *Jardins do saber e do prazer. Jardins botânicos*. Lisboa : Edições Salamandra, 1991.
- JANEIRA, A. L. Modalizações do saber no século XVIII. Distribuições epistémicas nos espaços académicos portugueses antes da fundação da Academia Real das Ciências de Lisboa (1779). In: JANEIRA, A. L. *Anastácio da Cunha (1744-1787): o matemático e o poeta*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- JANEIRA, A. L. Museus, memória e visibilidade dos saberes. *Medicamenta, História e Sociedade*. Lisboa, *nova série*, n.9, p. 1-3, 1996.
- JANEIRA, A. L. Natureza, Jardins Botânicos e Utopia. Madrid, *Asclepio*, v.49, n.1, p.145-159, 1997.
- JANEIRA, A. L. O Conceito de CulturaNatura. Lisboa, *Atalaia-Intermundos*, n.6-7, p.47-69, 2002.
- JANEIRA, A. L. *O lugar da memória na comunidade científica e museológica actual*, 2002. http://www.triplov.com/ana_luisa/memoria.html
- JANEIRA, A. L. O Mundo nas Exposições Universais do Século XIX. Aveiro, *Boletim HFCT – História e Filosofia da Ciência e da Técnica*, n.3, p.29-32, 2001.
- JANEIRA, A. L. Os limites de um sistema epistémico dominado pelo mesmo. In: JANEIRA, A. L. et al. *O Congresso da História da Actividade Científica Portuguesa*. Lisboa, *CTS - Revista de Ciência, Tecnologia e Sociedade*, n.11, p. 16-19, Lisboa.

- JANEIRA, A. L. *Para uma arqueologia epistemológica das Expos de Sevilha e de Lisboa*. Lisboa : (no prelo).
- JANEIRA, A. L. Primórdios do coleccionismo moderno em espaços de produção do saber e do gosto. *Memorandum: memória e história em psicologia*, n.8, 2004. <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum>
- JANEIRA, A. L. Viagem filosófica pelo espaço-tempo dos Jardins Botânicos. In: ALFONSO-GOLDFARB A. M.; MAIA, C. A. (orgs.). *História da ciência: o mapa do conhecimento*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1995. pp. 543-550.
- JANEIRA, A. L. (org.). *Gabinete de Curiosidades*. Lisboa : Centro Interdisciplinar de Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade de Lisboa (CICTSUL), 1999.
- JANEIRA, A. L. et al. A exploração dos recursos naturais brasileiros: intervenções educativas no âmbito do Serviço Educativo do Projecto CulturaNatura. In: CORREIA, M. F. et al. (coord.). *Portugal-Brasil: Memórias e Imaginários. Congresso Luso-Brasileiro, Actas*, v.2. Lisboa : Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. pp. 460-490.
- JANEIRA, A. L. et al. A exploração mineira de ouro na Exposição CulturaNatura. In: Seminário de Arqueologia e Museologia Mineiras (Outubro de 1998), *Actas*. Lisboa : Instituto Geológico e Mineiro, 1999.
- JANEIRA, A. L., CARDOSO, Dias. Filosofia das Ciências. Faces e interfaces de uma disciplina. Braga, *Revista Portuguesa de Filosofia*, v.41, n.1-2, p.281-303, 1985.
- JANEIRA, A. L.; BORRALHO, L.; FORTES, M. *Inovação-Tradição-Globalização - As ciências modernas à descoberta do mundo: Mapeando a natureza brasileira nas rotas dos mares do sul*, 2003. <http://www.triplov.com/citsul/ana-mario/html>
- JANEIRA, A. L.; LEITE, J. C.; AMARAL, M. V. *Ana Luísa Janeira entrevistada por José Carlos Leie e Maurília Valdez L. do Amaral (Cuiabá, 14.8.2003)* <http://www.triplov.com/ana-luisa/cuiaba.htm>
- JANEIRA, A. L.; MASSUL, E. A imagem da Ciência nos jardins botânicos portugueses do século XVIII (Ajuda, Coimbra) In: JANEIRA, A. L. (org.). *Inovação-Tradição-Globalização nos Jardins Botânicos do Paço de Nossa Senhora da Ajuda e da Universidade de Coimbra*. Lisboa : IPPAR, 2001, p. 44-54.
- JANEIRA, A. L.; MOURÃO, J. A.; GUEDES, M. E. *A Paixão do Coleccionador: Espaços de Colecção*. Lisboa : Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 1997.
- JANEIRA, A. L.; NASCIMENTO, A. A coleção Naturalia de Frei Manuel do Cenáculo. Lisboa, *Atalaia-Intermundos*, n.11-12, p.49-54, 2003.
- JANEIRA, A. L.; NASCIMENTO, A. *As Curiosidades de Frei Manuel do Cenáculo*. 2004. Lisboa : (no prelo).
- JANEIRA, A. L.; NASCIMENTO, A. O Gabinete de Curiosidades Frei Manuel de Cenáculo: uma museografia para o público entre o real e o imaginário. Lisboa, *Atalaia-Intermundos*, n.11-12, p.125-136, 2003.
- NASCIMENTO, A.; JANEIRA, A. L. The Cenaculo's Naturalia – Source For The History Of Science In Portugal During The 18th Century. In: International Congress of History of Science, XXI, *Book of Abstracts - 2. Scientific Sections*. México, DC : 2001. p. 182-183.

VALENTE, M.; JANEIRA, A. L. Cor: Da Natureza para as Ciências, Artes e Ofícios. In: VALENTE, M.; JANEIRA, A. L. *Pigmentos e Corantes Naturais: entre as Artes e as Ciências*. Évora : Universidade de Évora, 2005.

A LONGA LISTA DE ESPERA: COMO COLECIONAR NOSTALGIA. O CASO DA NOVA PINTURA ALEMÃ

*Alfons Hug**

RESUMO

Quem quiser comprar hoje alguma obra da Nova Pintura Alemã, tem que entrar numa longa lista de espera. Em alguns casos, as galerias estão vendendo apenas aos museus, fato que aumenta ainda mais o prestígio destes artistas. Não é casual o fato de que justamente nos países mais industrializados do mundo, como os EUA, Alemanha e Inglaterra, a pintura atravesse hoje uma fase de tanta prosperidade. O atrativo de uma obra artesanal aumenta na mesma medida em que cresce o ceticismo diante das promessas das ciências, do mundo digital e da reprodução técnica. O que se procura é o objeto único, autêntico, com sua marca inconfundível, a aura do original e o ar arcaico do desenho e da pintura, presumivelmente as duas formas mais antigas de o ser humano se exprimir.

Palavras-chave: nova pintura alemã; coleção; nostalgia; galeria de arte.

A LONG WAITING LIST: HOW TO COLLECT NOSTALGIA. THE NEW GERMAN PAINTING CASE

Whoever wants to buy nowadays a work by one of the young German painters, will have to join a long waiting list. In some cases, the galleries will only sell to museums, a fact that enhances even more the prestige of these artists. It is no coincidence that painting experiences such a success in the most industrialized countries of the world, namely the US, Germany and Britain. The attractiveness of hand made works increases in the same manner as the scepticism towards the promise of science, technical reproduction and the digital world gains momentum. What people look for is the unique, authentic object with its aura of the original as well as the

* Diretor do Instituto Goethe do Rio de Janeiro. Curador da 26ª Bienal Internacional de São Paulo de 2002 e 2004. Foi diretor do Instituto Goethe de Brasília e Moscou e curador-adjunto da Bienal de Dakar. E-mail: il@rio.goethe.org

archaic nature of drawing and painting, presumably the oldest forms of human expression.

Key words: new german painting; collection; nostalgia; art gallery.

No início da década de 1990, apareceu pela primeira vez na Feira de Arte de Colônia (Alemanha), uma jovem galeria com um nome peculiar, *Eigen+Art*,¹ da qual nem mesmo os especialistas tinham ouvido falar até então, devido ao fato dessa galeria provir do *underground* da Alemanha Oriental, incluindo, em seu programa, exclusivamente artistas provenientes da antiga República Democrática Alemã.

Já naquela época, chamou a atenção um jovem pintor de Leipzig, Neo Rauch, que surpreendeu tanto os colecionadores quanto o público com seu tratamento entre nostálgico e irônico da iconografia do realismo socialista. Os temas de seus quadros enigmáticos são figuras misteriosas, que se agarram durante um instante precioso a um passado que ameaça afundar diante dos seus próprios olhos. Cenas de pesadelo falam da dor da perda, e uma profunda melancolia cobre paisagens irreais. Um leve horror diante do futuro anuncia-se desde cedo.

Um país como a antiga RDA, que nunca conseguiu juntar um capital real suficiente para poder subsistir no mundo real, sobrevivia então no capital simbólico da arte. Como não há nada mais sedutor do que um sopro de decadência e de nostalgia, não demorou muito tempo para colecionadores alemães ocidentais e, pouco mais tarde, estadunidenses, entre os quais não poucos bancos, descobrirem o charme irritante de Neo Rauch e de seus colegas pintores. Tinha nascido a *New German Art*, que, entretanto, está arrasando em todas as metrópoles do mundo. Mesmo a inclemente crítica do *New York Times*, Roberta Smith, deixou-se seduzir pelo chique retrô do país outrora “proibido”. O que Erich Honecker jamais conseguiu, ou seja, conquistar Nova Iorque, foi conseguido pelos seus jovens pintores.

Porém, não apenas a Alemanha Oriental tinha sucumbido, mas, junto com a reunificação, também o bom e velho capitalismo renano da República Federal da Alemanha, com a sua Economia Social de Mercado e com seu lema “viva e deixe viver”. E, como a globalização, junto com toda a insegurança

¹ Trata-se de um trocadilho. A palavra alemã *Eigenart*, grafada dessa forma, significa “particularidade”. Grafada em separado, divide *eigen* (‘próprio, própria’, em alemão) de *art* (‘arte’, em inglês ou francês). O autor propõe uma tradução, também com uma grafia peculiar: “ApropriaArte”.

por ela criada, continuava o seu irresistível avanço, o cético Neo Rauch também acertou em cheio no espírito da época do mundo ocidental.

A assim chamada “Nova Escola de Leipzig”, em torno do professor Arno Rink, da *Hochschule für Grafik und Buchkunst* (Escola Superior de Artes Gráficas e do Livro), tornou-se uma marca registrada. Numa forma peculiar de movimento de vaivém, alguns pintores alemães ocidentais, como Mathias Weischer e Tim Eitel, foram para a Saxônia, para se aproveitar do nimbo de Leipzig. Paralelamente ao que estava acontecendo em Leipzig, na cidade vizinha de Dresden, também se desenvolveu uma escola de artistas plásticos, entre eles Frank Nitsche e Thomas Scheibitz, devotados a um estilo mais abstrato, que, no entanto, em nada lhes impediu ser igualmente bem sucedidos. O preço de uma pintura de Neo Rauch multiplicou-se por dez no decorrer dos últimos quinze anos; o de uma obra de Thomas Scheibitz triplicou-se nos últimos três anos, fato que certamente tem a ver com a sua presença na Bienal de Veneza deste ano e na Bienal de São Paulo do ano passado. A arte tem hoje em dia uma valorização bem superior à da bolsa ou do petróleo. Também artistas brasileiros, como Beatriz Milhazes, Vik Muniz ou Ernesto Neto, participam deste *boom*, inclusive pelo fato de contarem com boas galerias no exterior.

Na Europa e na América do Norte, a arte suplantou o design, a moda, e mesmo o esporte, enquanto *trendsetter* de “*Lifestyle*” (estilo de vida). Nada é mais badalado do que a arte contemporânea. A arte ficou *hype*, como dizem os americanos. As feiras de arte transformaram-se num ninho de criatividade, prestígio e status. Isto é verdade, sobretudo, para a mais importante de todas, a de Basiléia, seguida pela de Miami (uma sucursal de Basiléia para o mercado norte e sul-americano), pela *Armory Show* em Nova Iorque, a *Freeze* em Londres e a *ARCO* em Madri. A América Latina ficou para trás nesse campo. Há pequenas feiras de arte em Buenos Aires, Caracas e, a partir de 2005, São Paulo. Mas todas elas oferecem sobretudo arte local. Apenas três galerias brasileiras estão representadas em Basiléia.

Embora a qualidade da produção artística brasileira seja reconhecida internacionalmente – na Bienal de Veneza de 2005, por exemplo, apresentaram-se nada menos que oito artistas brasileiros – e não obstante o público brasileiro se caracterizar pela sua grande curiosidade e disponibilidade para aprender – a mais recente Bienal de São Paulo estabeleceu um recorde mundial, com seus 917.000 visitantes – a arte contemporânea ainda não é socialmente aceita em toda parte no Brasil.

Existem carências sobretudo no desenvolvimento de uma cultura dinâmica de colecionismo, tal como ela se dá há décadas na Europa e nos EUA. Os brasileiros mais ricos ainda parecem preferir investir em fazendas ou

outros imóveis, ao mesmo tempo que os museus não dispõem de orçamentos suficientes para novas aquisições.

Um alvo importante seriam os executivos jovens e ambiciosos nas metrópoles brasileiras, um grupo de profissionais que, na Alemanha, constitui a maioria dos novos colecionadores. Não falo de milionários, mas de membros da classe média alta, que ganham bons salários e que estão dispostos a gastar 5.000 euros pelo trabalho de um jovem artista.

Entrementes, a Feira de Arte de Basileia faz concorrência até mesmo às bienais, na medida em que convida curadores para que apresentem na mostra *Art Unlimited* setenta artistas, ocupando grandes espaços com instalações que, pela sua qualidade, podem concorrer com a maioria das cinquenta bienais que existem hoje em dia no mundo.

Quem quiser comprar hoje alguma obra da Nova Pintura Alemã, tem que entrar numa longa lista de espera. Em alguns casos, as galerias estão vendendo apenas aos museus, fato que aumenta ainda mais o prestígio desses artistas.

Não é casual o fato de que justamente nos países mais industrializados do mundo, como os EUA, Alemanha e Inglaterra, a pintura atravesse hoje uma fase de tanta prosperidade. O atrativo de uma obra artesanal aumenta na mesma medida em que cresce o ceticismo diante das promessas das ciências, do mundo digital e da reprodução técnica. O que se procura é o objeto único, autêntico, com sua marca inconfundível, a aura do original e o ar arcaico do desenho e da pintura, presumivelmente as duas formas mais antigas de o ser humano se exprimir. Ao mesmo tempo, o vídeo e a arte digital, até há pouco tempo proclamados como sendo a grande mídia do futuro, atingiram seus limites, a partir do momento em que o conflito entre o Islã e o Ocidente alimentou a televisão e a Internet com material documentário tão incrível que parece ultrapassar freqüentemente o limite entre realidade e ficção.

Qual é o artista de vídeo, qual o fotógrafo que pode competir com as cenas entorpecentes da prisão iraquiana de Abu Ghraib ou, para não ir tão longe, com as notícias que a TV apresenta todos os dias sobre a guerra civil no Rio de Janeiro?

Mais do que nunca, na arte de hoje o mais importante é o poder de criação de imagens, e o menos importante, a capacidade de coletar dados. Esta tarefa pode ser confiada tranqüilamente aos cientistas e jornalistas, aqueles cronistas da insuficiência do mundo real. O segredo da pintura reside em que uma minúscula pincelada rasga o véu do quotidiano e traz à mostra um mundo novo, diante de cujos enigmas fracassam as estatísticas dos matemáticos.

“A minúscula brecha que existe entre o quadro em si e aquilo que ele significa é a fonte da minha pintura”, disse Luc Tuymans. Em cada pintura

trata-se, portanto, também, daquele pedacinho de terra de ninguém que se encontra lá, onde termina o mundo e começa a tela.

Contudo, o motivo principal deste renascimento deve estar em que a pintura não se comporta de forma mimética frente à realidade, mas revoga as leis dessa mesma realidade, fazendo aparecer as coisas do mundo numa figuração prototípica e numa superlativação simbólica. O pintor continua a perseguir uma imagem ideal do homem e do mundo, com a qual nós todos sonhamos desde os primórdios.

A isto vem a se juntar o fato de que a pintura representa a forma mais pura e legítima de economia. Enquanto a fotografia e o vídeo, com suas edições de cinco ou mais exemplares de cada obra, questionam a aura da unicidade e a transparência do mercado, toda pintura vem ao mundo sozinha. Seja qual for a velocidade do aumento da produtividade na indústria, uma boa pintura será sempre um bem escasso e raro. A maioria dos pintores não produz mais do que uma obra por mês. Portanto, a pintura não conhece o *dumping*, o subsídio, as barreiras comerciais, nem o dirigismo estatal. E, ainda por cima, está bastante protegida da tributação.

Aliás, na minha opinião, os incrementos de valor e os mecanismos de mercado não prejudicam os valores estéticos da arte. Enquanto os primeiros fazem parte do mundo real, os últimos criam um mundo às avessas, imune ao burburinho do mercado da arte.

Quando surge tanto valor agregado a um objeto que é, em si, inútil, não é de surpreender que, volta e meia, vozes críticas se façam ouvir. Nem que surja em cena um artista jovem como Tino Sehgal, que, na Bienal de Veneza de 2005, se apresentou no pavilhão alemão com uma performance, na qual um grupo de atores simplesmente dança e canta, enquanto no espaço contíguo os colecionadores internacionais se digladiam fazendo ofertas cada vez mais polpudas por uma pintura de Thomas Scheibitz. Sehgal não produz um objeto físico, comprável; antes, o artista se preocupa da imaterialização da obra de arte. Ele até mesmo proíbe que se tirem fotografias ou que se imprima sua performance no catálogo da mostra. Sua obra permanece passageira e invisível para as gerações vindouras.

Mesmo assim, parece que já apareceram os primeiros colecionadores, eternamente à procura daquele superávit estético, capaz de compensar o permanente déficit econômico do assim chamado mundo real.

A COLEÇÃO DE MINERAIS DO MUSEU DE CIÊNCIA E TÉCNICA DA ESCOLA DE MINAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO: RELATO HISTÓRICO E AÇÕES PEDAGÓGICAS

Antonio Luciano Gandini^{}, Maria Paula Delicio^{**},
Gilson Antônio Nunes^{***}*

RESUMO

A coleção de minerais da Escola de Minas iniciou-se juntamente com a criação desta instituição, fundada por Claude Henri Gorceix, que possui mais de um século de existência. Atualmente está inserido dentro do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto, e conta com cerca de 20.000 amostras procedentes de várias partes do mundo. Além da exposição permanente desenvolve várias atividades pedagógicas com objetivo de divulgar e despertar o interesse sobre as áreas de geociências.

Palavras-chave: museu; mineralogia; ensino de geociências.

MINERALS COLECCION OF MUSEUM OF SCIENCE AND TECHNIQUE OF ESCOLA DE MINAS OF UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO: HISTORICAL REPORT AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES

The minerals collection of Escola de Minas has been started together with the foundation of this Institution by Dr. Claude Henri Gorceix and has been more than one hundred old. Nowadays, it has been inserted into the Museum of Science and Technique of Escola de Minas from Universidade Federal de Ouro Preto and has gotten more than 20.000 (twenty thousand)

^{*} Professor Dr. de Mineralogia do Departamento de Geologia da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto, Diretor do Museu de Ciência e Técnica. *E-mail:* gandini@degeo.ufop.br

^{**} Professora Dr^a de Paleontologia do Departamento de Geologia da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto. *E-mail:* mpaula@degeo.ufop.br

^{***} Professor Esp. de Astronomia do DECAT da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto; Coordenador de Astronomia do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP. *E-mail:* gilson@ufop.br

samples that had come from several countries of the world. Besides the permanent exposition, it has developed several pedagogical activities in order to spread and pay attention of the persons about the several areas of the geosciences.

Key words: museum; mineralogy; learning of the geosciences.

A coleção de minerais da Escola de Minas está inserida dentro do Museu de Ciência e Técnica da Universidade Federal de Ouro Preto (MCT/EM/UFOP). Esse museu está instalado no antigo Palácio dos Governadores, edificação realizada entre 1741 e 1748, estando localizado na Praça Tiradentes, na cidade de Ouro Preto.

A história dessa coleção de minerais se confunde com a própria criação da Escola de Minas de Ouro Preto. No início do século XIX, o então Príncipe Regente do Brasil, Dom João VI, numa tentativa de se criar no Brasil uma escola de mineralogia e metalurgia semelhantes às de Freyberg e Chemnitz da Alemanha, promulgou um Alvará em 13 de maio de 1803 que sugeria a sua criação. Como não era interesse dos governantes da colônia, essa intenção não saiu do papel.

Numa segunda tentativa, foi sancionado em 03 de outubro de 1832, em nome do Imperador Dom Pedro II, uma lei criando um curso de mineralogia e geologia, que após um esquecimento de mais de 40 anos seria concretizado com a criação da Escola de Minas de Ouro Preto.

Entre maio de 1871 a março de 1872, Dom Pedro II, em viagem à França, trocou informações com o então Diretor da Escola de Minas de Paris, Auguste Daubrée, mineralogista e naturalista, sobre o anseio de formar profissionais na área de geociências no Brasil. Assim sendo, Daubrée indicou Claude Henri Gorceix, mineralogista francês,¹ para organizar e implantar uma escola de mineralogia e geologia nos moldes da *École Nationale Supérieure des Mines* da França.

Em fins de julho de 1874, Gorceix desembarca no Rio de Janeiro. Na busca de um local para a implantação dessa escola, realiza uma série de excursões geológicas pelo país, indo até o Rio Grande do Sul para estudar as minas de ouro e cobre, além de coletar várias amostras para a elaboração de uma coleção didática para ser utilizada no futuro laboratório acadêmico. Em

¹ Nascido em Saint-Denis-de-Murs, (1842–1919), é considerado o primeiro grande pesquisador a estudar com profundidade a mineralogia brasileira.

fevereiro de 1875 inicia sua viagem a Minas Gerais. Após vários trabalhos de campo, listou algumas cidades como: Barbacena; São João del Rei; Sabará; Itabira; Diamantina e Ouro Preto para fundar a Escola de Minas. A escolhida foi Ouro Preto, não por ser apenas a capital da província, mas por encontrar na região uma série quase completa de rochas metamórficas, além da ocorrência de diversos minerais.

A partir da Lei nº 2.670, de 20 de outubro de 1875, e do Decreto nº 6.026, de 06 de novembro de 1875, finalmente se tornava realidade a instalação e o funcionamento da Escola de Minas, que ocorreu a 12 de outubro de 1876. Quando Gorceix se transfere do Rio de Janeiro para Ouro Preto, leva consigo uma pequena quantidade de amostras, as quais deram origem à coleção de minerais desta instituição. Esse eminente cientista, além de ter sido o primeiro diretor dessa escola, lecionou até 1891, vivendo no Brasil por 17 anos.

Quando a Escola de Minas transfere suas atividades para o Palácio dos Governadores, em fins do século XIX, a capela, ali existente, passou a servir de gabinete de mineralogia e seu altar e paramentos foram transferidos para o Colégio D. Bosco em Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto. Em 1974, por iniciativa do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, esta capela retornou para o seu lugar de origem.

É importante ressaltar que foi a partir da coleção mineralógica iniciada por Gorceix que o Museu de Mineralogia da Escola de Minas teve sua origem. Esse acervo, continuamente acrescido por novas amostras adquiridas a partir de trocas ou doações de diversas pessoas e instituições nacionais e estrangeiras, tornou-se umas das maiores do mundo.

Em 1984 esse museu sofreu uma grande e expressiva alteração, pois foi ofertada pela Escola de Minas de Paris um novo espaço de exposição de minerais, baseada na museografia expositiva daquela instituição.

Com objetivo de preservar, conservar e divulgar a tecnologia e a ciência vivenciada e desenvolvida pela Escola de Minas em mais de um século de existência, foi inaugurado em 1995 um conjunto de exposições permanentes que recebeu o nome de Museu de Ciência e Técnica. Seu acervo museográfico é atualmente constituído por mais de 30.000 peças vindas de todas as partes do mundo, sendo representado por amostras mineralógicas, maquetes didáticas e equipamentos de Topografia, de Engenharia Civil, de Mineração e de Metalurgia, além de exemplares paleontológicos, antropológicos e zoológicos e ainda instrumentos para estudo e observação astronômica. Todo esse material se encontra distribuído em doze setores temáticos, assim denominados: História Natural, Mineração, Mineralogia I e II, Metalurgia, Siderurgia, Desenho, Topografia, Astronomia, Biblioteca de Obras Raras, Galeria do Antigo Aluno e o Panteon de Henri Claude Gorceix.

Atualmente os setores de mineralogia contam com um acervo de minerais com cerca de 20 mil amostras, que procedem de diversos países, sendo considerado como um dos mais completos do mundo. Sua coleção está classificada de acordo com os grupos aniônicos (radiais químicos), segundo o mineralogista americano James Dwight Dana [1837-1868]. Possui exemplares de todas as classes de minerais como por exemplo, óxidos, sulfetos, carbonatos, silicatos, etc. Destacam-se pela beleza e raridade o topázio imperial (gemas de coloração amarela a rosada de alto valor econômico, com exploração única em Ouro Preto), o euclásio azul-anil (mineral descoberto na região de Ouro Preto), gorceixita (homenagem a Gorceix), ouro preto (ouro recoberto por uma película de óxido de ferro que confere uma cor escura a esse metal, ocorrente nesta região, fato que deu nome a essa cidade), uma belíssima coleção de quartzo de várias cores e procedências, inclusive um cristal de 1.500 kg coletado na região de Ouro Preto, quartzito flexível, diversos meteoritos (inclusive a massa principal do meteorito metálico Itutinga e um fragmento do meteorito marciano Dar al Gane 476) e várias outras riquezas minerais.

Esse museu, além da exposição do seu acervo, tem como objetivo promover a integração regional e nacional, não só a partir do atendimento de visitantes nacionais e estrangeiros, mas também por meio diversas atividades educativas que tem como intuito de contribuir para a formação da consciência na sociedade sobre os valores inestimáveis desse patrimônio científico-técnico-cultural.

Especificamente nos setores de mineralogia, destacamos as oficinas de Crescimento de Cristas, Dobradura (visão espacial de sólidos geométricos), Pigmentos (ênfase aos de origem mineral), além de cursos oferecidos à comunidade local (especialmente a guias turísticos e professores do ensino fundamental e médio) e atendimento monitorado. O atendimento monitorado é realizado por alunos de graduação da própria universidade, que atuam oferecendo informações sobre a utilização, importância e ocorrências dos minerais às escolas de ensino fundamental e médio, grupos de visitantes num total aproximado de 50 mil visitantes/ano. Outro elemento a se destacar é a parceria com o projeto “Jovens de Ouro”, que, em conjunto com a Prefeitura de Ouro Preto, dá oportunidade de trabalho a adolescentes carentes dessa cidade, os quais participam de forma ativa nas atividades de monitoramento e zelo desse acervo.

Assim, podemos afirmar que o setor de mineralogia tem como principais objetivos: coletar, preservar e expor minerais ou peças que estejam diretamente relacionadas com a mineralogia; contribuir para o aprimoramento do ensino e compreensão da mineralogia; atender a um público diverso: alunos do ensino fundamental, médio e universitários, técnicos, cientistas, pesquisadores e

visitantes em geral e divulgar e tornar conhecida a coleção de minerais da Escola de Minas e as riquezas mineralógicas do Brasil e do exterior.

BIBLIOGRAFIA

DELICIO, M.P.; GANDINI, A.L.; NUNES, G.A.; FRANCO, C.J.; COSTA, A.R.; CASSINO, F.L.S. *Projeto Dinamização educativa do MCT/EM/UFOP: Criação de ambientes didáticos*. Ouro Preto : Escola de Minas, 2003.

GOMES, P.A de M.; LIMA, M.R. de. 1º centenário da Escola de Minas de Ouro Preto. (com a colaboração da Sociedade dos Ex-Alunos da Escola de Minas de Ouro Preto, Núcleo do Rio de Janeiro). *Mineração & Metalurgia*, v.40, n.378, p. 6-14, 1976.

NUNES, G.A.; COSTA, A.R.; CASSINO, F.L.S.; ROMANO, R.C. The Meteorite Colletion of the Scholl of Mines. In: 67th Annual Meteoritical Society Meeting, *Abstracts*. Ouro Preto : UFOP, 2004.

MUSEU DE CIÊNCIA E TÉCNICA DA UFOP. Sítio do Museu de Ciência e Técnica da Universidade Federal de Ouro Preto. www.museu.em.ufop.br

POR TRÁS DAS COLEÇÕES: UMA EXPERIÊNCIA COM ACERVOS DA HISTÓRIA DA SAÚDE

Rita de Cássia Marques e Anny Jaqueline Torres Silveira***

RESUMO

O recebimento de acervos particulares doados aos arquivos, bibliotecas, centros de memória e de documentação, sempre reserva surpresas aos profissionais encarregados do tratamento, conservação e da acessibilidade do material ao público. Além de lidar com objetos e documentos o trabalho suscita uma reflexão sobre a memória e o colecionar. O desejo pela permanência de experiências do passado no presente, possibilita a escrita de uma versão particular da história. Na área de saúde, especialmente a medicina, acostumada a produzir registro de pessoas, as coleções trazem informações sobre a formação profissional, práticas assistenciais, relação médico paciente, condições de trabalho e os sonhos de felicidade e futuro.

Palavras-chave: memória; coleções; acervos; saúde-doação.

BEHIND COLLECTIONS: AN EXPERIENCE WITH HISTORY OF HEALTH ARCHIVES

Surprises are always awaiting professionals in charge of handling, conservation and accessibility when receiving private archives of material donated to the archives, libraries, and memory and documentary centers for the public. In addition to dealing with documents and objects, the works bring up a reflection regarding memory and collecting. The desire for the permanence of past experiences in the present moment makes it possible to have a specific historical version in writing. Within the health area, especially in medicine, which is used to producing a registration of people, collections bear information dealing with professional education, attending practice, doctor-patient relations, work conditions and dreams regarding happiness and the future.

Key words: memory; collections; archives; health-donation.

* Professora da Escola de Enfermagem da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em História pela UFF. E-mail: rcmarques63@yahoo.com.br

** Professora do COLTEC da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em História pela UFF. E-mail: anejack@terra.com.br

Bem aventurado o colecionador! Bem aventurado o homem privado! ... Pois dentro dele se domiciliaram espíritos ou geniozinhos que fazem com que para o colecionador – e me refiro aqui ao colecionador autêntico, como deve ser – a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.
(BENJAMIM, 1987).

A experiência de oito anos no trato com acervos da História da Saúde¹ nos proporcionou surpresas e indagações no que diz respeito ao hábito de ter e manter objetos e documentos de natureza variada, como também sobre a doação destas coleções – haveres muitas vezes guardados e perseguidos por toda uma vida.

Os acervos em questão pertenceram a antigos professores da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), médicos e outros profissionais da área da saúde que desempenharam suas atividades nos mais diversos recantos de Minas. Retiradas de seu ambiente de origem (casas, consultórios, bibliotecas) essas coleções foram sendo recolhidas por mais de vinte anos, permanecendo grande parte deste tempo seqüestradas à visão, mergulhadas na escuridão de caixas das quais apenas uns poucos presumiam o conteúdo.

Ao trazer essas coleções novamente à luz, uma miríade de objetos se revelava: becas de catedráticos, diplomas, certificados diversos, lembranças, brindes, fotografias, documentos referentes à vida pessoal e à vida profissional, cadernos de anotações, cadernetas, cartas, cartões-postais, livros, muitos livros. Por que guardar tantos livros? Que fascínio ou respeito eles impõem para serem preservados por toda uma vida, especialmente na área médica, onde o conhecimento se renova com espantosa rapidez? O que faziam esses médicos com livros de trinta, quarenta, cinquenta ou mais anos atrás?

Alguns livros nos chegaram rabiscados, grifados, escritos ao lado do texto, marcas da propriedade, anotações de juventude, de estudioso de um caso ou tema médico, impressões feitas para recordar algo importante ou para expressar opiniões, marcar um território. Livros lidos e muitas vezes vasculhados. Alguns continham folhas de papel dobradas trazendo o assunto inteiro de aulas, provas, cartões, retratos, desenhos. Outros chegaram ao futuro tão

¹ Trabalho desenvolvido no “Projeto Memória e Cultura Médica em Minas Gerais”, financiamento CNPq, FAPEMIG e PROEX/UFMG

intactos, que era preciso separar com uma faca as páginas nunca lidas. Livros esquecidos, recebidos, parecendo objetos inúteis.

Entender o fenômeno da coleção impõe o recurso imprescindível à psicologia humana. Coleccionar é ao mesmo tempo possuir e preservar aquilo que desejamos, que valorizamos, que acreditamos não dever ficar esquecido, salvar da morte. Conservar é, num sentido mais profundo, também um modo de permanecermos nós mesmos.

Escrevendo sobre o hábito de colecionar, Philipp Blom (Blom, 2003) aponta ter esse fenômeno conhecido um verdadeiro florescimento na Europa do século XVI, extrapolando o círculo dos governantes e dos príncipes da Igreja. Para Blom, essa expansão deve ser entendida a partir das transformações operadas na sociedade daquele período, reunidas em duas categorias. Uma “mundana”, decorrência da ampliação e da nova natureza que caracterizava o conhecimento humano – a curiosidade, a investigação, a experimentação; das inovações tecnológicas que desvendaram e aproximaram mundos desconhecidos; da circulação de bens; do crescimento da riqueza viabilizando substituir o valor de uso dos objetos por um valor de culto. Outra, “menos palpável”, que se revelava como uma nova consciência diante do mundo, mais secular, na qual a imperiosa finitude impunha uma outra atitude diante das coisas materiais e dos prazeres mundanos.

A percepção de Blom sobre o hábito de colecionar é similar àquela expressa por Walter Benjamin no seu discurso sobre o colecionador (Benjamin, 1987). Para Benjamin a arte de colecionar diz respeito ao desejo pela vida, pela permanência, pela imortalidade: “não são as coisas que vivem dentro do colecionador, ele é que vive dentro delas”. Benjamin também considera ser a coleção uma forma de apossar-se do mundo – não se possui apenas o objeto, mas todo um emaranhado de significados, práticas, vivências a ele inextricavelmente ligados.

Assim, colecionar é, ainda, uma forma de apossar-se do passado, da memória. Se, como diz Benjamin, a aquisição de um objeto representa seu “renascimento”, sua conservação é também o eterno renascimento do seu possuidor, a permanência de suas experiências do passado em seu presente, e a sua própria permanência para além da finitude. Os objetos que compõem uma coleção são alegorias do tempo que impedem o esquecimento, metáforas que escrevem a história de uma época e a história do seu dono. Coleccionar é então uma atividade similar à *ars mnemônica* de Simonides de Ceos, uma empresa como o teatro da memória de Giulio Camillo (Yates, 1993)

Cada coleção é um teatro da memória, uma dramatização e uma *mise-en-scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância relembrada e da

lembrança após a morte. Ela garante a presença dessas lembranças por meio dos objetos que evocam. É mais do que uma presença simbólica: é uma transubstanciação (Blom, 2003, p. 219).

O desejo de permanência daquele que coleciona é também a chave para se entender o ato da doação. Como foi dito, o impulso de acumular e conservar objetos não se limita a uma inter-relação entre o passado e o presente. Ele também diz respeito ao futuro. Segundo Walter Benjamin, aquele que coleciona possui um sentimento de responsabilidade em relação aos objetos de sua posse. Se ele é o herdeiro dos sentidos e das histórias inscritas nos objetos, ao doar transfere ao futuro o seu tesouro. “Assim, a transmissibilidade de uma coleção é a qualidade que sempre constituirá seu traço mais distinto” (Benjamin, 1987, p. 234). Do mesmo modo que o ato de colecionar revela um desejo de permanência, a coleção também almeja a imortalidade. Doar-la é uma forma de garanti-la por outros meios. Ninguém guarda sem intenção, ninguém conserva para relegar ao esquecimento. Como o ato de adquirir, a doação também se apresenta como uma renovação.

Um dos problemas que se pode perceber com a experiência no trato com acervos é a relação que aquele que recebe estabelece com as coleções doadas. A forma de percepção dessas coleções por esse novo responsável tem implicações importantes sobre o seu destino. Algumas vezes, essa relação reproduz o valor de culto que Benjamin identifica ao tratar a obra de arte. Para ele, o conteúdo da história da obra de arte se expressa no confronto de dois pólos: o valor de culto e o valor de exposição. Para o primeiro, diz Benjamin, o que importa nas imagens artísticas é que existam, “não que sejam vistas. (...) o valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte”. (Benjamin, 1994, p. 172). No caso das coleções focalizadas neste texto, a preponderância do valor de culto – como também se observa em relação a acervos de outra natureza – é sua condenação a permanecer na escuridão das caixas, é seu seqüestro do mundo, sua morte. Destino que precisamos evitar.

Mas, para além da personalidade e dos desejos dos seus diversos colecionadores e depositários, as coleções têm se mostrado campo fértil para a descoberta de muitas outras facetas, que remetem a uma história coletiva, ao passado das sociedades. A experiência com acervos da história da saúde nos propicia conhecer aspectos múltiplos tanto da vida, como do mundo em que seus proprietários circularam. Assim, os objetos saídos das caixas também nos revelaram, por exemplo, os caminhos da formação profissional trilhados por aqueles que se dedicaram a cuidar e tratar da saúde de pessoas.

O resgate daquele grande professor, que hoje é nome de rua ou de prédio, acontece na foto autografada para um ex-aluno. Hábito antigo e esquecido de

fazer dedicatória sobre a própria foto. Quem mais assim o faz nesse tempo de imagens digitais? A velha foto autografada resgata a imagem e um procedimento esquecido. O linguajar também não combina com o que se fala hoje, mas é tão apropriado sobre a foto em preto e branco que nos comove.

Os discursos de paraninfos com mensagens eugênicas e de ataques explícitos aos nipônicos e ao homem ignorante do interior, entre outros pobres coitados, soa pedante, elitista, racista e até nazista. Mas são discursos de grandes mestres, louvados e referenciados! Homens de outros tempos, que podem ser mais bem entendidos pela história, porque ressurgiram entre os guardados de tantas caixas de coleções.

Preservados com cuidado para o futuro, algumas vezes, os objetos doados nos parecem não mais ter significado. O que será isto? Ainda bem que outros doadores preservaram também os catálogos de equipamentos e instrumentos! Ainda bem que há sempre um profissional de outras épocas, visitando o local em busca de novidades e que logo se lembra de já ter visto o tal objeto. Vasculha sua memória e o pouco que vem é suficiente para refinar a busca nos antigos catálogos. E assim ressurgem algo que fora tão importante e que, tão facilmente, foi por quase todos esquecidos.

Por meio das caixas doadas também nos chegam os sonhos de um futuro feliz. O sorriso radiante da moça no dia do seu casamento com o jovem médico. A família imensa toda reunida em torno dos noivos, posa inocente quanto ao descaso dos herdeiros que misturaram às fotos acadêmicas e profissionais, às do casamento e lua-de-mel dos pais. Memória familiar perdida,² felicidade para os historiadores da cultura.

Vasculhando as caixas percebe-se que poucos são os acontecimentos que não deixam um vestígio por escrito, não importando o suporte onde a anotação é cotidianamente. (Artières, 1998, p. 9-10). Os médicos estão entre os profissionais que mais produzem documentação. Por características da própria profissão, no momento da anamnese o médico procura recuperar fatos pregressos ao momento da consulta, de forma a identificar causas e sintomas importantes para a elaboração de um diagnóstico e estabelecimento de um programa de tratamento visando a cura. O registro por escrito da anamnese tornou-se fundamental para o estabelecimento de um estatuto científico para a medicina.

O registro é uma memória da doença no paciente, ou do paciente e suas doenças. Os médicos tornam-se também memorialistas, pois passam a registrar fragmentos da vida de seus pacientes. É importante ressaltar, na fala de Artières, a valorização dos escritos pessoais dos médicos, a partir do século XIX: “Os

² Sobre a importância das fotos-emblemas para a memória familiar ver o artigo “Memória e família” de Miriam M.L.Barros.

médicos se põem a colecionar os escritos de seus doentes, publicam certos manuscritos (fragmentos de cartas, poemas, etc.) e desenvolvem em torno dessas coleções uma verdadeira ciência da escrita ordinária” (Artieres, 1998, p.12).

Nas doações encontramos variados exemplos dessa escrita ordinária. Não é rara a ocorrência de livros de memória, onde se contam casos do tempo de estudante, rusgas e reverências aos professores, colegas fiéis, traições, dramas, impotências e sucessos. As fichas de pacientes também nos chegam nas caixas. Cuidadosas anotações feitas à mão. As fichas da Santa Casa de Misericórdia, do início do século XX, são exemplares únicos, cuidadosamente mantidas pelas mãos de um autêntico colecionador, pois as suas contemporâneas foram incineradas para desocupar lugar. Nelas estão descritos os diagnósticos (quanta apendicite!), o tipo de anestesia (quase sempre éter ou clorofórmio) e o cuidado com os segredos do paciente (108 entre 322 fichas do consultório particular de um ginecologista não tinham o nome do doente atendido).

Retratos, santinhos, livros, cartas, fichas de consultas, maletas, instrumentos, equipamentos, mapas, *souvenirs* de viagens-memórias. Coleções formadas com intenção ou ao acaso. O historiador se deleita com a possibilidade de trabalhar com as coleções, em pesquisas de história cultural, da história das ciências e das elites. Fontes raras e exclusivas. Possíveis pelo desejo de deixar para o futuro as marcas de seu tempo. Desejo de um colecionador em se imortalizar nos objetos e vestígios de um tempo passado, pensado como irrecuperável fora da memória.

BIBLIOGRAFIA

- ARTIERES, Phillippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos - Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro, v. 11, n.21, p.9-34, 1998.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de Barros. Memória e família. *Estudos Históricos - Memória*. Rio de Janeiro, v.2, n.3, p. 29-42, 1989.
- BENJAMIM, Walter. Desempacotando minha Biblioteca. In: BENJAMIM, Walter. *Rua de mão única* (Obras Escolhidas – vol. II). São Paulo : Brasiliense, 1987, pp.227-235.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas –vol. I), 7ed. São Paulo : Brasiliense, 1994.
- BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro : Record, 2003.
- YATES, Frances A. *The art of Memory*. Chicago : Chicago University Press, 2001.
- YATES, Frances. *Ensayos reunidos – III: Ideas e ideales del Renacimiento en el Norte de Europa*. México : Fondo de Cultura Económica, 1993.

ESCREVER DIÁRIOS COMO UMA FORMA DE COLECIONISMO

*Attico Chassot**

Nunca viajo sem o meu diário. É preciso sempre ter alguma coisa sensacional para ler no trem.

Oscar Wilde (1854-1900)¹

RESUMO

Este texto pretende mostrar o quanto a prática de escrever diários pode ser considerada como uma forma de colecionismo. Sem entrar nas discussões acerca do significado, a origem e o sentido do colecionismo e mesmo de suas práticas e efeitos sociais, se descreve uma prática da escrita de diários que se estende por mais de duas décadas. Na resposta a duas interrogações: Por que escrever diários? e Como escrever diários? há a conclusão de que isso posa tratar-se de colecionismo. O texto analisa o prazer da escrita e procura alternativas à dificuldade de escrita de textos acadêmicos. Apresentam-se estudos acerca de significados psicológicos a cerca do escrever de si. Há ainda uma comparação das maneiras mais tradicionais de escritas de diários com aquelas mais modernas como *weblogs* ou, simplesmente, *blogs*.

Palavras-chave: colecionismo; escrita de diários; escrever de si.

WRITING DIARIES AS A WAY OF COLLECTIONISM

This text aims at showing how much the practice of writing diaries may be considered as a way of collectionism. Without entering the discussions about the meaning, the origin and the sense of collectionism, and even of its social practices and effects, we describe a practice of writing of diaries,

* Doutor em Ciências Humanas - Educação pela Ufrgs. Professor no Centro de Ciências Humanas e no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Membro do Grupo Interdisciplinar em Filosofia e História das Ciências do Ilea/Ufrgs. E-mail: achassot@portoweb.com.br

¹ Esta citação está no texto “O umbigo vitoriano” resenha livro *O coração desvelado* de Peter Gay elaborada por Nicolau Sevcenko para o *Jornal de Resenha* - Folha de S. Paulo, p.8, 12 de junho de 1999.

which has been extended for over two decades. In the answer to two interrogations: Why to write diaries? and How to write diaries? we arrived to the conclusion that it means collectionism. The text analyzes the pleasure of this writing, and searches for alternatives to the difficulty of the writing of academic texts. We present studies about the psychological meanings about writing about oneself. There is also presented a comparison of the more traditional ways of writings of diaries with those more modern ones, such as *weblogs* or, simply, *blogs*.

Key words: collectionism; writing of diaries; writing about oneself.

COMO ABERTURA

Primeiro devo referir aqui uma ousadia. Este número 20 de *Episteme* é dedicado ao colecionismo e me apresento com a pretensão de trazer a minha prática de escrevinhador de diários como sendo a de um colecionista. Não sei se conseguirei provar a minha tese. Prefiro fazer diferente. Vou falar da prática e os leitores, alimentados em discussões presentes em outros textos desta *Episteme*, onde se busca responder a questões como: O que é colecionismo? Qual a sua origem e o sentido? Quais suas práticas e efeitos sociais? Quais suas epistemologias, ontologias, métodos e circunstâncias? poderão validar, ou não, minha pretensão. É claro que assim não estou me desincumbindo de parte de minha tarefa e a deixando para o leitor a mais árdua. Espero ter indulgência por tal.

Também preciso dizer que este texto é uma revisitação ao *Sobre a arte de escrever diários* (Chassot, 2001). Algo dele reaparece aqui. Talvez seja importante referir aqui o quanto aquele artigo, escrito com o propósito de estimular a escrita, já envelheceu. De novo sou pretensioso em querer falar que o texto que está em leitura, agora, é *novo*. Primeiro é o próprio conceito de *novo* que mereceria uma extensa discussão. O que é *novo*? O telefone celular com dois anos de uso ou telefone fixo com 10 anos? Há 15 anos o CD destronou o LP e hoje ele já está com dias contados. Vivemos uma neopatia.² Ela atinge gravemente nossos fazeres. Neopatia é a doença moderna cuja característica é ter sempre tudo novo: o último carro, o último computador, a última versão do Windows. Aliás, esta doença tem diversas síndromes, que afetam as pessoas em momentos diferentes. Há alguns dias, era se ter o último modelo de telefone

² Vi a palavra *neopatia* e sua definição usada por primeiro pelo Prof. Dr. Guy Bajoit, da Universidade Católica de Louvain, em 09 de setembro de 98, então professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Educação da Unisinos.

celular. Hoje, o surto através do qual a neopatia se manifesta é de se ter o último modelo de câmara fotográfica ou ainda a associação dos dois recentes ícones de consumismo (telefone e câmara) em um só objeto. Amanhã será ter uma tela de plasma, que mesmo fazendo quase o mesmo que nosso aparelho de televisão, o faz obsoleto, pois é muito mais delgado. Depois será... isso nenhum de nós ainda sabe. Mas breve o mercado definirá. Assim, talvez este texto de agora possa nem ser mais novo que aquele outro datado de 2001, que pelo menos não é do século passado, como todos nós somos, algo que há um tempo nos fazia quase trogloditas.

Mas falar acerca de diários é falar de escrita. Parece impressionante o quanto os sentimentos do escrever têm afiliações díspares. Para aqueles de nós, envolvidos com orientação de monografias/ dissertações /teses, parece que mais recentemente têm aumentado o trabalho no ajudar a escrever – e aqui ajudar não é metafórico. Nosso trabalho, em algumas situações me evoca a alfabetizadora, tomando a mão do aprendiz e ensinando-lhe o delineamento das letras. Uma das imagens mais forte que eu tenho do meu distante primeiro ano de Escola é a professora me ensinando as difíceis volutas de certas letras maiúsculas. Sinto-me como minha professora, quando estou diante de um computador com alguns dos meus orientandos.

Mas sobre o (des)prazer da escrita encontramos situações antípodas daquelas que estão em *Cartas a Cristina* onde Paulo Freire (1994) nos diz “Escrever, para mim, vem sendo tanto um prazer profundamente experimentado quanto um dever irrecusável, uma tarefa política a ser cumprida. A alegria de escrever me toma o tempo todo”. Para mim o escrever é, como para Freire, um prazer irrecusável e eu o usufruo. Talvez por ser esse ato prazeroso, que não raro afloram culpas quando me entrego ao deleite de certo teclares. Todavia, acompanho não sem dó a síndrome da folha em branco ou, numa versão mais pós-moderna, o pânico da tela por desvirginar que vivem muitos estudantes em seu processo de escrita. Esta é uma das razões porque na versão anterior chegara a propor que escrever diários pudesse ser uma boa alternativa para vencer tal síndrome. Ratifico isso aqui.

Há já algum tempo fiz parte de uma banca de dissertação³ onde o mestrando examinou obstáculos às manifestações em linguagem escrita de licenciados de um curso de Letras, a partir de histórias de vida de estudantes.

³ CAMPAGNOLO, Antônio. *Obstáculos às manifestações em linguagem escrita: um estudo de caso a partir das contribuições de Gaston Bachelard*. (Dissertação de Mestrado, orientada por Prof. Dr. Lucídio Bianchetti). Florianópolis : Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Educação, 29 de agosto de 2000.

A maioria, para não dizer todas, eram histórias dolorosas. Não apareceram histórias do prazer no escrever – e, certamente, é porque essas não existiam. De uma maneira muito geral ouvimos queixas dos docentes e, não é raro, aderimos a esse coro. Também não se é original no transferir as responsabilidades aos graus anteriores. Nos Programas de Pós-Graduação há a constatação: tiveram mais de quinze anos de estudos formais e não sabem redigir. O escrever é rotulado como algo traumático. É corrente a afirmação: “já fiz os créditos; agora, só falta a tese ou a dissertação”. Mas, é quando está faltando o mais árduo ou até faltando quase tudo.

Procurando outras situações e lembro-me, então, de Feyerabend (1996, p. 178)⁴ quando diz “escrever tornou-se uma atividade muito agradável – quase como compor uma obra de arte”. Talvez devêssemos buscar explicar também porque temos estudantes que gostam de escrever e o fazem com competência. Por que há aqueles que escrevem com estilo escorrido? Aventuro-me, e permitam-me ser reducionista, a trazer uma hipótese para explicar porque o escrever é algo prazeroso para mim: o redigir diários é um facilitador do exercício da escrita. Aqui, sem a pretensão de fazer um texto acadêmico, pretendo expandir essa tese.

Enquanto examinava a dissertação antes referida, remexia baús para encontrar explicações para o meu prazer pela escrita; não encontrei momentos que pudessem ser tidos como decisivos. Há uma lição que não esqueço; foi a que me iniciou no gostoso hábito de fazer diários. Quando era aluno do 4º ano primário - era como se chamava a penúltima ano das cinco séries que antecederiam o curso ginasial de quatro anos, que a reforma determinada pela Lei nº 5.692/71 reduziu aos atuais 8 anos do ensino fundamental - ouvia “nenhum dia, sem uma linha” ou, como repetia o Padre Grings, “*Nula dia, sine linea*”, já na tentativa de preparar-nos para o ensino de latim que se estudava nas quatro séries do ginásio. Há um tempo, transformei o mote para nenhum dia sem uma página de uma agenda para os registros das emoções que passam.

Mas, quando se fala em “escrever diários” trata-se de considerar a *escrita das coisas da gente*. Isso pode demandar extensas discussões. Essas podem se iniciar com os instrumentais que estes artefatos culturais podem se constituir para os psicanalistas como muito bons instrumentos para suas avaliações. Contardo Caligaris (1997) diz que “falar ou escrever de si – e nisso traz a adesão de Foucault (1980) – é um dispositivo crucial da modernidade, uma necessidade cultural, já que a verdade é sempre e prioritariamente esperada do

⁴ Sobre a obra *Matando o tempo* escrevi a resenha *O desvelar-se de um mito incógnito*. (ver *Episteme*. v.4,.n.8, p.177-179, 1998).

sujeito, subordinada à sua sinceridade”. Aliás, àqueles que se dedicam ao gênero autobiografia como fonte de seus estudos dão destaque a esse tipo de escritos como valiosos por serem historicamente e culturalmente datado. Talvez seja por isso que, nós outros, não estudiosos do gênero autobiográfico, nos sentimos muitas vezes como *voyeurs*, quando lemos diários, e também porque esse gênero literário (diários e autobiografia, especialmente aquelas que são ‘confissões’ – das quais Santo Agostinho é um dos inauguradores da prática) é por demais apreciado. Hoje, há estudos historiográficos envolvendo tais textos (Viñao, 2000).

É verdade, e talvez já devesse ter dito isso antes, já que diários são textos de ‘escrever de si’ o quanto este artigo não foge a norma e por isso, também, intimista. Disso, aqui e agora, peço vênias da leitora ou do leitor. Não consegui fazer diferente, mesmo que disso tivesse recebido alerta de algumas pré-leitoras. Perdoem, se intimismo tenha deixado transparecer traços de narcisismo.

Mesmo que não seja objeto deste texto, é importante pelo menos a menção de que as formas mais modernas de se fazer diários como os *blogs* ou até as *webcam* têm merecido estudos. Há, nessas modalidades, uma significativa diferença, pois se caracterizam por um exibicionismo do autor. Rosa Oliveira (2004) apresenta um mapeamento do desenvolvimento do fenômeno dos *diários on-line* e faz uma descrição de como se processou a evolução dos diários digitais no ciberespaço, constatando-se que ela ocorre através de “ondas”. A partir da simplificação de interfaces, nasce um dos fenômenos mais importantes da cultura digital contemporânea: os *weblogs* ou *blogs*. A autora demonstra que a criação de softwares facilitaram a simbiose entre o homem e a máquina nessa cada vez mais tênue fronteira do humano,⁵ viabilizando a explosão da apropriação do diário digital em todo o mundo, especialmente como meio de expressão da subjetividade pessoal, embora essa não seja sua única função.

Acerca dessas novas modalidades de fazer diários, por exemplo, Paula Sibilia (2003) mostra uma confluência aparentemente paradoxal de duas tendências contemporâneas: a crescente *ênfase biográfica* que permeia o mundo ocidental (com sua voracidade pelas confissões e por tudo que remeta a “vidas reais”) e, paralelamente, um certo declínio da *interioridade psicológica* que caracterizou a subjetividade moderna desde seus primórdios. Para ancorar a discussão a autora escolheu como objeto de estudo duas práticas que parecem sintomáticas desses processos, pois exprimem tal paradoxo: as *webcams* e os

⁵ Em outro texto (Chassot, 2005) discuto um pouco essas quase não fronteiras entre o humano e o não humano, a partir de uma discussão acerca da oportunidade de se batizar ou não robôs.

diários pessoais publicados na Internet, uma modalidade de “escrita íntima” ou de narração auto-referente conhecida como *weblogs* ou, simplesmente, *blogs*.

É de Sibília (2003) a análise:

O fenômeno dos diários publicados na Web, com toda a sua parafernália de confissões multimídia e, especialmente, as *webcams* que transmitem “cenas da vida privada” ao vivo durante as 24 horas do dia, fornecem um prisma privilegiado para examinar este desvanecimento dessa interioridade clássica e as novas tendências exibicionistas e performáticas que alimentam os atuais processos de identificação. Os novos mecanismos de construção e consumo identitário encenam uma espetacularização do eu que visa ao reconhecimento nos olhos do outro e, sobre tudo, ao cobiçado fato de “ser visto”. Não parece se tratar, portanto, de uma introspecção à moda antiga, ou seja: uma sondagem absolutamente privada nas profundezas enigmáticas do eu com objetivos de conhecimento de si, dos outros, da vida e do mundo. Mais do que uma carta remetida a si mesmo, fundamentalmente secreta e introspectiva, então, os “diários íntimos” da Internet constituem verdadeiras cartas-abertas com vocação exteriorizante.

Mas, o propósito deste texto é olhar o hábito na sua maneira mais tradicional. Aquele feito à mão, em livro próprio para tal. Livro que nos referimos até à maneira quase zombeteira, ou pelo menos irônica, como *meu diário* e nosso imaginário aflora como um caderno onde a expressão título está na capa em arabescos, podendo ter um *bouquet* de violeta. Perdoem-me o francesismo, mas cabe essa evocação nostálgica para dizer, também pelas flores escolhidas, que aquele livro é para registro de coisas a esconder-se como são escondidas as flores que adornam a capa. Aliás, não é sem razão que esta prática usualmente tem marcas de algo da adolescência feminina. Está é uma razão inclusive de resistência que tenho encontrado tanto entre alunas e alunos na graduação como na pós-graduação de estimulá-los a escrita de diários. Abastecido na minha crença, tenho feito algumas experiências, ao induzi-lo que façam registros memorativos de seus encontros acadêmicos. Houve, em algumas situações, conversão à idéia com significativas produções escritas.

Mas aqui quero trazer a ação de fazer diários como um dos últimos atos em que ainda fazemos produções manuscritas, sentido estrito do termo. Adiante comento algo acerca da rapidação com que se deu/dá a evolução do processo da escrita. Também é no fazer diário em que ainda exercemos o hábito de calígrafo, tão valorizado em outro tempos. Sei o quanto os modernos meios digitais oferecem recurso para escritas eletrônicas, inclusive com possibilidades de caligrafias e desenhos que desbancam essa escrita tradicional. E como quero

provar o colecionismo nessa ação, ter em uma estante enfileirado, ano por ano, os volumes gorduchos, prenhe de recortes e de emoções, parece ser a escrita tradicional a melhor essa forma ‘física’ de fazer diários, mesmo que ela possa evocar para alguns situações inusuais, como aqueles copistas medievos, cuja reprodução tenho em um lindo vitral em meu gabinete de trabalho, onde homenageio uma mulher e um homem – Hipácia e Giordano Bruno – que não tiveram outra maneira de produzir seus textos que não fosse manuscrita. É acerca desse fazer diário quase com artesanania que falo nas páginas seguintes. Mas, trago uma outra questão, agora.

POR QUE ESCREVER DIÁRIOS?

Confesso que não sei responder essa pergunta. Talvez, se a modificasse para “por que escrevo diários?” seria mais fácil a resposta. Seria simplista: porque gosto. Acho que, como gosto de ler diários e biografias e especialmente autobiografias, gosto de escrever diários. O historiador inglês, Sir Thomas Macaulay (1800-1859), ao ser perguntado sobre sua leitura favorita, confessou: “Nenhuma leitura é tão deliciosa, tão fascinante, quanto a história minuciosa do ‘eu’ de uma pessoa”. Nicolau Sevcenko⁶ acrescenta que Macaulay, muito provavelmente estivesse a se referir si mesmo e ao seu hábito de ler e reler continuamente seu próprio diário.

Os diários, como os álbuns de fotografias, são para recordar momentos vividos. Manuseamos uns e outros para matar saudades. Diários e álbuns de fotografias são coleções de momentos de vida.⁷ Essa comparação talvez pudesse ser mais amplamente explorada neste texto. Mas a recebo quando já me excedo nas limitações quanto a extensão do texto.

Talvez o *nosce te ipso* que tanto ouvimos em nossa formação tenha a ver com esta quase obsessão de escrever e nos ler com tanta frequência. É muito bom se ver e recordar o vivido, e parece que não há narcisismo nisso – e se houver, saberemos conviver com mais essa considerada desvirtude. Mas em diários se também escreve fracassos e estes, nem sempre trazem boas evocações.

Aliás, sempre pensei que autobiografias estivessem intrinsecamente associadas a escrever diários. Li, há não muito tempo, a de Paul Feyereabend

⁶ A fonte é a mesma que está referida na nota 1.

⁷ Agradeço a minha orientanda Vândiner Ribeiro, do Programa de Pós-Graduação em Educação – Unisinos que, enquanto atenta pré-leitora deste texto, sugeriu a comparação entre uma fotografia e a página de um diário: registros de momentos da vida, que esbocei acima.

(1996 p. 11) onde o admirado e contestado autor de *Contra o Método* nos mostra sua vida com dolorosa crueza e lá vejo que, quando precisou responder a algumas interrogações sobre sua história diz: “Não é fácil responder a estas questões. Nunca escrevi um diário, não guardo cartas, nem mesmo de ganhadores do Prêmio Nobel, e joguei fora um álbum de família para dar espaço ao que então eu julgava serem os livros mais importantes”. Brinco: meus biógrafos não terão o trabalho a que Feyerabend se referia, ou talvez terão muito trabalho, pois deixarei muitos volumes de diários, muitos recortes de notícias, cartas, convites. São minhas memórias que aflorarão depois, mesmo que o destino mais apropriado de meus diários seja aquele indicado por Wilde na abertura dessas reminiscências. Brincadeiras, à parte, me pergunto se uma neta ou um neto perderá tempo com esses legados. Por outro lado, quem de nós não gostaria de ter pelo menos uma carta de um avô ou de uma avó?

Mas, me parece claro que não escrevo diários para os outros. O meu mais assíduo leitor é, e certamente ainda serei, eu. Imagino sempre que a um tempo meus escritos serão bons passatempos, pelo menos para mim. Atualmente, em algum momento de folga me permito alguns exercícios. Olho o que fazia, por exemplo, há cinco ou dez anos. E, então, não fico apenas naquele dia, vou para frente e para traz dando-me conta de quanta coisa passa a ser possível de ser rememorada exclusivamente com auxílio de algumas anotações. Há um número muito grande de fatos e feitos dos quais não lembraria se não fosse o diário.

Há não poucas situações que meus diários já foram úteis para esclarecer circunstâncias. Recordo particularmente o meu não envolvimento em uma multa de trânsito, pois tinha elementos que me diziam que naquele dia nem saíra de carro ou até para esclarecer que determinada multa ocorrera quando emprestara o carro para determinado familiar. Mas, talvez, fundamentalmente escrevo diários para matar saudades. Parece que isso me dá sobejas razões para prosseguir entusiasmado no meu fazer. Afinal parece ser decisivo rastreamos o passado para melhor projetarmos o futuro, vencendo assim um nocivo presenteísmo (Chassot: 2000, p. 167-185). Assim tendo mostrar a seguir minha maneira de fazer essa gostosa preservação do passado.

COMO ESCREVER DIÁRIOS?

Querer responder a esta pergunta é no mínimo pretensioso. Como se houvesse algumas normas e, agora, eu magistralmente as desfiasse ensinando ao leitor ou à leitora como escrever diários. Vou contar como eu faço. Se houver entre os que agora me lêem mais dois ou três escrevinhadores de reminiscências

cotidianas, muito provavelmente, teremos mais duas ou três metodologias sobre *a arte de escrever diários*. É muito provável que alguns leitores poderão apontar outros textos acerca do assunto. Sonho até que minha descrição poderá ajuda a catalisar novas descrições acerca deste quase mister.

Neste 2005, estou no meu 22º volume ininterrupto de meus diários. Tenho quase uma dezena de diários anteriores, com interregnos. Lamento existirem esses períodos vacantes. Refiro-me aqui, apenas, a estes volumes seqüenciais que tenho desde 01 de janeiro de 1984. Em dezembro deste ano, pretendo completar 8 mil dias sem que nenhuma data tenha ficado sem algum relato. Essa não interrupção até o momento exigiu, em algumas situações, registros em lugares nada ortodoxos, como em Centro de Tratamento Intensivo de hospital, ou descrições de passar por mais 24 horas em um leito suplementar em um grande hospital na Europa ou em momentos bem mais agradáveis como, por exemplo, quando fomos à cidade onde havia recém-nascido mais um neto, e uma alternativa mais prática e prazerosa que encontramos para passar a noite foi em motel, e claro que o fato – o nascimento do neto, é óbvio – mereceu um adequado registro no diário.

É fácil supor quantas descrições de alegrias e tristezas há nesses vinte e dois volumes que coleciono – aqui a ação verbal é capital – em uma estante em minha biblioteca. Vez ou outra os exibo a alguma visita, que os conheçam de referências e então os manuseiam, geralmente não sem admirações. Afortunadamente, há muito mais alegrias que tristezas. Entre as frustrações estão um descasamento, as tristezas nas dores das mortes de meu pai e de minha mãe – esta sepultada num dos momentos mais indelévels para quase todos deste século 21: aquele 21 de setembro de 2001, quando do esbarrondamento das torres do WTC – de dois irmãos, dos quais um até hoje sinto não ter podido participar do sepultamento por estar no exterior – e de não poucos amigos. Alegrias há muitas: um re-adolescer com uma nova relação amorosa que teve uma linda celebração de casamento depois de 18 anos, o doutorado e também os gostosos meses madrilenos de pós-doutoramento,⁸ os livros publicados, os sucessos pessoais e profissionais dos filhos e das filhas, o advento do avonado e depois ser bi-avô quase seis anos depois, participações em concursos literários, com sucessos e insucessos – estes mais numerosos que aqueles, ou a reconquista de um local maravilhoso de morar e muitas, mas muitas mesmo, outras situações. Também há o registro de centenas de palestras

⁸ Neste período, entre outras produções, escrevi em paralelo dois livros. Um *Educação conSciência* (Chassot 2003a) e um outro que, em oposição aos meus sonhos, certamente permanecerá inédito – *Escrituras das/para as horas de recreio* – optei por fazer-me memorista. Conto ali as muitas (a)venturas dos tempos na Espanha em 2002.

que dei nesses anos, geralmente com logo da instituição que me acolheu. Em 2004, organizei um quadro só de dezenas de palestras que fiz em diferentes estados da federação só em consequência do livro que tem um título no mínimo provocante: *A Ciência é masculina?* (Chassot, 2003b). Envolvimentos em pleitos e resultados eleitorais têm registros tanto entre as alegrias como nas tristezas. Também as decepções políticas amargam em algumas páginas. Estão nos diários referências à escrita em 2004 e 2005 de já quase meia centena de resenha para um sítio da rede de computadores e destas resenhas ter duas dezenas transformadas em boletins de duas emissoras de São Paulo, algumas das quais me rendendo livros como prêmios estão no meu diário. Por falar em livros, no diário também são celebrados atingir de certas marcas no registro do catálogo eletrônico de minha biblioteca. Espero nos próximos dias fazer o 2.500º registro.

Cada ano, desde 1984, os volumes anuais são formados por agendas de preferência destas em que cada dia já tem imprimido a data, com um mínimo de informações. Há uma exigência importante: que o sábado e o domingo não sejam de apenas ½ página, como a maioria das agendas. Assim, na agenda escolhida para o ano – e a escolha me envolve desde o começo de dezembro –, cada dia deve ter uma página. Tenho comigo uma “obrigação contratual” de em cada dia fazer registrar a página diária. O melhor modelo é aquele que após cada domingo tenha uma página em branco, para receber colagens ou registros suplementares da semana. Sem fazer aqui comerciais, as agendas das Edições Paulinas e Paulus são usualmente as preferidas, até porque, sem poder precisar explicações, gosto de saber qual é o santo do dia. Como elas são dirigidas ao clero, as páginas de domingo são inteiras. Como curto usar canetas de diferentes cores, a textura do papel interfere muito na escolha.

Usualmente a página diária não é escrita toda no final do dia. Há, na sua maioria, um ou dois micro registros por dia. O primeiro deles faço, geralmente, na abertura do dia, registrando expectativas, como por exemplo, o que será aquele dia onde, usualmente, saio pelas 7h e chego depois das 23h, com três turnos de atividades na Universidade ou sonhos com a chegada do fim-de-semana. Às vezes, quando tenho uma saída à noite, que promete merecer posteriores evocações, deixo um espaço para registro do evento noturno, para o dia seguinte. Assim cada página comporta os relatos *do dia*, não sendo feitos todos necessariamente no dia. Mas repito, há registros a cada dia.

Muitas páginas têm colagens de resenhas de filmes assistidos, um ingresso de teatro ou uma passagem de ônibus ou um cartão de embarque de viagem aérea ou ainda um bilhete especial recebido. Certas datas, como por exemplo, cada dia 25 – que marca o início de uma bonita história de amor que neste abril de 2005 completou 216 meses ou 18 anos tem uma chamada especial.

Não é sem razão que se diz que estes diários são práticas de adolescentes e é muito bom adolecer quando já se é, há um tempo, sessentinha.

Há ainda, em cada um dos volumes anuais, algumas informações mais gerais. Por exemplo, no último dia de cada ano o diário recebe um *termo de encerramento*, que pode incluir um balanço anual. Assim, há alguns volumes que registram comentários dos livros lidos no ano, dados de principais viagens, alguma aquisição significativas.

Não faço seleção sobre o que registro. Escrevo sobre bônus e ônus. Tenho o privilégio de viver situações usualmente agradáveis. As coisas menos boas são raras, mas quando estas ocorrem também ganham registros. Como não tenho leitor imediato, não há porque censurar certos escritos, assim muitas vezes escrevo sobre coisas mais íntimas. Quando tive câncer, há quase seis anos, houve relatos de apreensões, especialmente acerca de possíveis seqüelas.⁹ Hoje, quando isso é relido tenho uma gostosa sensação de vitória.

Há relatos de algumas tensões que ocorrem na Academia, especialmente dos quatro anos em que fui coordenador de um Programa de Pós Graduação e tive muitas dificuldades em ser um líder em um céu com muitas estrelas; nos registros há especulações acerca de radicais transformações que houve na Universidade onde trabalho. Estas, todavia, não me ocupam muito. Poucas vezes redijo alguma informação sob forma cifrada e como também não tenho desafetos (assim imagino e espero), não uso codinomes para me referir a alguém. Tenho muitas siglas, em geral para citar locais que ocorrem com freqüência, que são identificáveis abreviadamente por economia de espaço. Assim, nestes tempos de diários já morei na OP, na VG, na SA, na LP e agora moro na MA que significa Morada dos Afagos; minha esposa mora no NBQ, que significa *Ninho do Bem Querer*.

Nestes 22 anos, houve muita evolução no escrever e no “fazer os diários” sendo todavia, uma das poucas atividades escritas que ainda faço sem o uso do computador. Escrevi um texto (Chassot, 1996) onde celebro meus 50 anos de escrita. Ali dou asas ao ser memorialista e falo desde a minha alfabetização em uma lousa até o suave teclar em computador. Uso computador desde 1989, e opero o mouse com a esquerda, porque ainda nos começo dos anos 90, não se usava nem mouse nem disco rígido. Quando comecei a usar mouse, a mesa não tinha, no lado direito, espaço para o *mouse-pade*, o que me obrigou, quando passei a usá-lo, a colocá-lo no lado esquerdo. Mudei de editores de texto no

⁹ Então as páginas do diário foram insuficientes para ‘*minha escritaterapia*’. Para superar as limitações de espaço, escrevi o livro “*Uma rapsódia prostática*” - mais um daqueles inéditos -, que já teve versões domésticas usadas por alguns em momentos singulares.

período: comecei com o ChiWriter, por uns anos fui fã do AmiPro, mas acabei me rendendo ao império do Bill Gates e já estou na minha quarta ou quinta versão do Word. A síndrome da neopatia aflora com determinação nos artefatos tecnológicos relacionado com a informática. Dou-me conta que é no fazer diários, que faço meus quase únicos momentos de escrita manual, na maioria dos dias. O manuscrito, em seu sentido etimológico, é algo quase em desuso para mim. Já pensei em fazer diário sob forma eletrônica, mas felizmente nisso não quero ser pós-moderno, até porque, como afirmei antes, quando referi o suporte de minha alfabetização, sou – e isso não é metafórico – um homem da idade da pedra, em termos de escrita. Talvez, por isso prefiro manter-me medievo, como os copistas medievais que Umberto Eco nos mostra em *O nome da rosa*.

Como está na frase que elegi para epígrafe deste texto, meu diário é uma peça inseparável em qualquer viagem. Ter um cartão do hotel colado quando faço o registro do dia tem sido útil para fazer uma nova reserva ou para voltar a contatar para saber se não foi localizado algo que esqueci. Viagens de férias já ganharam diários especiais paralelos e sobre estes caberia um extenso relato sobre quantas madrugadas passei colando informações turísticas e fotografias. Tenho colecionado alguns volumes de nossas viagens a Europa, a África, a Ásia. De todas as viagens as mais impactantes ainda são as que fizemos primeiro ao Peru e a Bolívia e depois ao México. Tenho escrito sobre minhas releituras sobre civilizações pré-colombianas a partir destas viagens, que se originou em um novo capítulo em um dos meus livros (Chassot, 2004). Tenho redigido excertos a partir destes diários de viagens que sonho um dia enfeixá-los em forma de um livro de viagem.

Quando da versão primeira deste texto (Chassot, 2001) tinha como meta entusiasmar leitores no gostoso hábito de *fazer diários*. Não sei se consegui estabelecer alguma cumplicidade com alguém, mas continuo um sonhador com a vitalidade do binômio escrita-leitura. Dizia, então, que tinha a expectativa de que surgissem diferentes dimensões sobre esta tão significativa invenção que faz dos humanos animais distinguidos: a escrita. Aquele texto teve como consequência uma entrevista para a edição dominical de um jornal diário e uma outra revista solicitou autorização para republicá-lo. Não sei se houve algum leitor que se iniciasse na arte de fazer diário. Mas acredito que a mesma possa ser um facilitador para as necessidades de nossas escritas acadêmicas. Mas aqui devo tentar trazer pistas para minha tese inicial, acerca dos diários como uma prática de colecionamento.

E FAZER DIÁRIOS É UMA FORMA DE COLECIONISMO?

Meu prólogo foi uma tentativa de facilitar a abertura do texto. Agora, quando chego à clausura, restam algumas das interrogações ali trazidas. Dizia, então que a maioria delas esperava que respondidas fossem em outros textos desta revista, até porque me falta autoridade na área. Resta-me tentar cumprir um propósito deste texto: fazer diário pode ser considerado uma forma de colecionismo? Fico nessa para que não me seja recordado o dito de Apeles a um crítico de sua obra, que ao ver reconhecida a observação que fizera de uma fivela na sandália, quis também criticar o manto: “Ó sapateiro, não vás além das chinelas!”

Para tal basta-me tentar responder antes a primeira das perguntas da abertura: O que é colecionismo? O Dicionário Aurélio Eletrônico, versão 2.0 de novembro de 1997, e o Aurélio Século XXI, versão 3.0 de novembro 1999, não registram o verbete colecionismo (somente os verbetes ‘colecinação’ e ‘colecionamento’), como também as versões mais atuais dos corretores do Editor de texto Word a desconhecem. O Dicionário Eletrônico Houaiss, versão 1.0 de dezembro de 2001, define assim colecionismo: ‘prática de colecionar objetos de certo tipo, por gosto, passatempo, obrigação profissional (...)’ e tem a palavra datada pela primeira vez em 1980. Talvez, nessa dicionarização, o inusitado seja ‘obrigação profissional’, até porque sempre associamos a prática de colecionar a passatempo ou um deleite pessoal, ou como estudam alguns, fazendo associação a uma mania obsessiva. Já anunciei na abertura que reservaria essa última análise àqueles que estudam nossas mazelas. Aceitando a acepção posta como ‘obrigação profissional’, um ‘museólogo’ ou um ‘arquivista’, por exemplo, são praticantes do colecionismo. Seriam então esses e outros profissionais enquadrados como portadores de uma *mania obsessiva*?

Assim falar em mania de colecionar pode admitir discussões desde a acepção¹⁰ “hábito extravagante; prática repetitiva; costume esquisito, peculiar; excentricidade” até aquelas definições caracterizadas psicopatologia que dizem ser “quadro mórbido caracterizado por um humor alegre e otimista desmotivado, acompanhado de sentimentos de bem-estar físico ilimitado, de uma superestima e uma necessidade de atividade globalmente aumentadas, com frequência gerando comportamentos incontrolados e desinibidos, aumento de excitabilidade e de irritabilidade, agitação psicomotora” mesmo sabendo que na psicopatologia está abandonada a acepção de mania como “todo e qualquer estado de excitação psíquica”.

¹⁰ As acepções aqui trazidas são aquelas dicionarizadas pelo Houaiss na versão antes referida.

De minha infância a minha adolescência lembro de alguns de meus colecionamentos: caixas de fósforos, a época que estas se tornaram suporte de propaganda; lápis, onde me recordo de um que tinha uma circunferência talvez com uns dois centímetros de diâmetros é era o rei da coleção; estampas Eucalol^{11,12}, onde aprendi muita geografia e história; flâmulas de clubes e colégios, que enchiam uma parede do meu quarto; figurinhas de bala, quando quase completei um álbum que ainda tenho; santinhos, de uma série que era identificada por sigla misteriosa AR/depZ, que me fazia mexer nos devocionários das beatas à cata dos números que faltavam; e, evidentemente, selos, considerando-me um filatelista estudioso, que ainda na idade adulta, já professor, religiosamente – ou para guardar o tom: maniacamente –, ia aos Correios nos dias de lançamento para conseguir carimbo do primeiro dia de circulação. Ainda hoje coleciono alguns suplementos de jornais ou edições significativas de algum jornal. Mão vou referir aqui as coleções de cartas de

¹¹ Em 1924 foi inaugurada, no centro do Rio de Janeiro, uma empresa que lançou inicialmente o sabonete *Eucalol* e mais tarde a pasta de dentes e o talco. Os sabonetes que eram até então aqui fabricados eram na cor rosa ou branca, e o *Eucalol*, por ser derivado do eucalipto, era na cor verde, o que acarretou uma razoável rejeição dos consumidores com conseqüente pouca venda. Inicialmente tentaram conquistar o público com um concurso de poemas tendo por tema o sabonete EUCALOL, tendo os vencedores com prêmios em dinheiro e mais as menções honrosas sido publicados na Revista Fon-Fon em 1928. Mesmo assim as vendas do sabonete EUCALOL não eram satisfatórias, e os proprietários lembraram-se das estampas *Liebig* que tanto sucesso faziam na Europa e resolveram lançar as *Estampas Eucalol*, convidando o público a colecioná-las com um anúncio publicado no suplemento do jornal “A Noite” em 11 de junho de 1930. O sucesso foi estrondoso, crianças e adultos colecionavam as estampas impulsionando as vendas do sabonete e a empresa crescia vertiginosamente. A modesta perfumaria cresceu e a empresa alterou a razão social para *Perfumaria Myrta S/A*. As primeiras séries das *Estampas Eucalol* tiveram temas bem brasileiros: *A Vida de Santos Dumont*, *Episódios Nacionais*, *Produtos do Brasil*, *Cachoeiras do Brasil*, *Aves do Brasil* intercalados com outros temas de âmbito universal como *Don Quixote* e *Compositores Célebres*, e nesta última incluíram *Carlos Gomes*. De 1930 a 1957, ano em que foram emitidas as últimas estampas, houve 54 temas distribuídos em 2.400 estampas. Uma série bonita é a dos *Uniformes do Brasil* desde 1730, publicada com autorização do Ministério da Guerra. Séries como *História do Brasil* e *Lendas do Brasil* eram usadas em escolas pelo Brasil afora como material didático. As *Estampas Eucalol* são as estampas mais importantes da América Latina, encontrando-se colecionadores das mesmas em vários países do Hemisfério Sul. Fizeram parte da vida brasileira durante quase 30 anos, deixando marcada sua presença nas gerações que as vivenciaram. A fonte de parte desta nota é Samuel Gorberg (ver nota seguinte) e está no sítio http://www.brasilcult.pro.br/eucalol/estampas_eucalol/eucalol.htm, acessado em 26 de maio de 2005.

¹² Em diferentes sítios da rede www há oferta de estampas *Eucalol*, sendo que algumas são ofertadas por valores que chegam a diferir em até 100 vezes entre diferentes estampas. Há também um livro sobre o assunto: “*Estampas Eucalol*” de Samuel Gorberg, ed. do autor, Rio, 2000, 174p

amor, que a cada desenlace de um caso iam para a fogueira como os livros na Inquisição. Neste mesmo número da *Episteme*, estou apresentando uma resenha procurando evidenciar o quanto o amor pode catalisar colecionismo.

Talvez devesse mencionar outro ‘objeto’ de colecionismo muito recente. Como fazemos a armazenagem de mensagens eletrônicas. Ao lado daquele número muito grande que colocamos no lixo, há muitas que ficam arquivadas em diferentes pastas. Só a leitura algumas mensagens, acumuladas já há mais de cinco lustros, daria para recordar algumas histórias. Mas por enquanto, parece que se está envolvido em coleções materiais.

Não sei se trata de coleção, mas na minha biblioteca tenho um setor de livros raros e preciosos, onde um *alcorão* manuscrito do século 17 é meu maior tesouro, junto com o *Livro vermelho de Mao*, comprado em um sebo da China e algumas primeiras edições de livros importantes ou livros que usei em meus anos de formação, como a *Seleta em Prosa e Verso* e os livros de latim das quatro séries do ginásio: *Ludus Primus*, *Ludus Secundus*, *Ludus Tertius* e *Ludus Quartus*. Tenho um *Ari Quintela*, do 3º científico, que foi o livro que usei para preparar a minha primeira aula de Matemática, que ministrei em 13 de março de 1961.

Queria voltar ao colecionismo como mania. Assim, quando dizemos que o colecionismo é uma mania muito espanhola, que também está em Portugal, associada à compra de jornais, o que é esta *mania*? Esta ‘mania’ é muito bem aproveitada, ou melhor estimulada, ou melhor ainda, explorada, pelos grandes jornais, especialmente para fidelizar leitores de segunda a sexta-feira. E há coleção de tudo que acompanham os jornais: modelos de automóveis ou de aviões, de miniaturas de sapatos ou de instrumentos musicais, bonecas de todo mundo e roupas históricas. Há também aquelas coleções destinadas ao público infantil. Acompanhei, na Espanha, o desaparecimento da centenária peseta; isso determinou o lançamento de pelo menos duas coleções de 40 diferentes bilhetes monetários, reproduzidos com apurada técnica e distribuído “gratuitamente” por dezesseis semanas por um dos principais jornais. Também se cativa muito especialmente leitoras para formar livros de receitas culinárias partido da coleção de fascículos; ou leitores, na coleção livros de jardinagem. No Brasil a prática não inédita: quando os jornais ‘distribuem’ com suas edições coleções de livros, CDs de músicas ou filmes famosos em DVD. Acerca do quanto isso possa se constituir uma mania (psicopatológica) não sou competente para discutir.

Volto à pergunta: e a ‘mania’ de fazer diário é uma forma de colecionismo? Disse neste texto que coleciono – e a ação foi, então, sublinhada – vinte e dois volumes de diários em uma estante em minha biblioteca. Conte também como são construídos esses artefatos culturais. A resposta *sim*, a esta pergunta

poderá ser um *sim* mais enfático quando relatar o que ‘adornam’ a maioria de cada um dos quase 8 mil dias feito registro de histórias. Bandeirinha de um país visitado, entradas de concertos, teatros e cinemas (com micro-resenha recortada de jornais, logos de instituições (universidades, museus...), marcas de eventos, e excertos de programas (especialmente com minha participação), cartões de hotéis, ‘cola’ de cédulas eleitorais e outros papéis que podem ser até o invólucro de uma bala. É natural que esse amearhar vai engordando a agenda que começa delgada em primeiro de janeiro.

Assim, talvez com a adesão de cada uma e cada um dos leitores deste texto se pudesse afirmar isso é fazer coleção. Eu pelo menos acredito na assertiva: a ‘mania’ de fazer diário é uma forma de colecionismo.

BIBLIOGRAFIA

- CALLIGARIS, Contardo. 1997. Verdades de autobiografias e diários íntimos” disponível em www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/236.pdf, acessado em 20/05/2005
- CHASSOT, Attico. Sobre o ferramental necessário para o trabalho de escrever. *Estudos Leopoldenses* v.32, n. 148, p.37-55, 1996.
- CHASSOT, Attico. *Alfabetização científica : Questões e desafios para a Educação*. Ijuí : Editora Unijuí, 2000
- CHASSOT, Attico. Sobre a arte de escrever diários. *Entrelinhas*, v.1, n.1. p.11-15, 2001
- CHASSOT, Attico. *Educação conSciência*. Santa Cruz do Sul : Editora Unisc, 2003a.
- CHASSOT, Attico. *A Ciência é masculina?* São Leopoldo : Editora Unisinos, 2003b.
- CHASSOT, Attico. *Ciências através dos Tempos*. 16ed. São Paulo : Moderna, 2004
- CHASSOT, Attico. *A Educação nas Fronteiras do Humano e as relações curriculares*. In: IV Congresso Internacional de Educação. São Leopoldo : Unisinos, 2005 (submetido).
- FEYERABEND, Paul. *Matando o tempo*. São Paulo : Editora da Unesp, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro : Graal, 1980.
- FREIRE, Paulo, *Cartas a Cristina*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1994.
- OLIVEIRA, Rosa Meire Carvalho de. 2004. De onda em onda: a evolução dos ciberdiários e a simplificação das interfaces. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/oliveira-rosa-meire-de-onda-onda.pdf> acesado em 20/05/2005
- SIBILIA, Paula. 2003. A intimidade escancarada na rede: *blogs* e *webcams* subvertem a oposição público/privado, Disponível em www.intercom.org.br/papers/congresso2003/pdf/2003_NP08_sibilia.pdf, acessado em 20/05/2005
- VIÑAO, Antonio. Las autobiografias, memorias y diarios como fuente histórico-educativa: tipologías y usos. Rio de Janeiro, *Teias-Revista da Faculdade de Educação* da UERJ, n. 1, p. 82-97, 2000.

PROIBIDO COLECIONAR!

*Barbara Elisabeth Neubarth**

RESUMO

O presente artigo apresenta a história sintética da *Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro* e a organização de seu acervo (desenhos, pinturas, bordados e textos) como possibilidade de construção de sentido e inserção de pacientes institucionalizados, subvertendo este avesso da sociedade que é um manicômio.

Palavras-chave: reabilitação psicossocial; colecionismo; reforma psiquiátrica.

FORBIDDEN TO COLLECT!

This article presents the brief history of the *Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro* and the organization of its collection (drawings, paintings, embroideries and texts) as a possibility of developing a meaning and the insertion of institutionalized patients, subverting this adverse society that is the hospice.

Key words: psychosocial rehabilitation; collection; psychiatric reform.

Negro, pobre, claudicante, aproximadamente dezoito anos, dizendo palavras desconexas, agressivo. O médico que o atende lhe pergunta:

– O que é isto rapaz?, Apontando para a mão fechada que esconde um objeto de cor vermelha.

Zelão, parecendo surpreendido, pára de bater na mesa, respondendo com voz quase inaudível:

– É um carrinho.

Abre lentamente a mão, onde aparece um pequeno carrinho vermelho, no qual se observa a falta de uma das rodas.

* Psicóloga do Hospital Psiquiátrico São Pedro, Porto Alegre. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação da Ufrgs. E-mail: barbaraneubarth@brturbo.com.br

- *Da minha coleção, acrescenta em seguida, com um leve sorriso no canto dos lábios.*
- *Aqui, é proibido colecionar!, afirma o médico com veemência.*

FORA E DENTRO

O diálogo acima, se não de todo verdadeiro, serve como metáfora de uma certa prática exercida em determinadas instituições de saúde ou doença, nas quais, em nome de uma organização disciplinadora os sujeitos são moldados, regulados, controlados nos gestos, nos hábitos, nos sentimentos, nas condutas. Se esta estratégia sobre os corpos é parte do conjunto das estratégias de *formação/constituição* do sujeito moderno, nos hospícios ela se apresenta sob a tentativa de construção de sujeitos mentalmente hígidos. Birman afirma que a psiquiatria, como discurso da moralidade, tem por objetivo “uma ortopedia dos espíritos e uma pedagogia moral das paixões” (Schiavoni, 1997)

Assim sendo, a psiquiatria surgida há cerca de duzentos anos na França, de acordo com Antunes (2002):

(...) inaugura-se com dois campos de atuação: o das práticas assistenciais aos doentes e o da higiene. Esta entendida como um conjunto de teorias e práticas, instituídas pelo saber médico, que pretendem dar conta de sanear e regulamentar o espaço social, através do individual e do coletivo.

Mas, se a reforma pineliana liberou os loucos das masmorras e das correntes de ferros que os prendiam, o que se observou é que, de outro lado, ela abriu espaço para o desenvolvimento de toda uma gama de novas tecnologias destinadas ao seqüestro, contenção e isolamento - são cadeias mais sofisticadas, mais sutis, mais perversas, mais cruéis, porque invisíveis (Schiavoni, 1997).

No caso dos hospícios brasileiros, sublinha Schiavoni (1997), este movimento de reafirmação do potencial normativo social se caracteriza por sua função eminentemente segregadora e de simples reclusão asilar, sendo a exclusão um dos seus mais fundamentais papéis. Ou seja, o hospício, este dispositivo da modernidade, serviu para enclausurar os sujeitos da desrazão – os loucos, aqueles que não se adaptavam *às novas razões do trabalho e do mundo burguês*, favorecendo *a ordem e o progresso*. Para tanto, nestes lugares, a proposta terapêutica deveria incluir, segundo Pereira (2002, p. 36):

o afastamento do doente de seu meio original e proporcionar-lhe um ambiente higienizado, física e mentalmente saudável, onde ele possa recuperar os bons valores morais perdidos.

Neste sentido, basta atravessar os altos muros do manicômio, desde o momento de sua internação, para o alienado ser despido do que é seu, seus pertences serão imediatamente, confiscados, iniciando, literalmente, pela troca da roupa do corpo, que é substituída por um uniforme.

Franz (1985, p. 198) critica os tratamentos da moderna psiquiatria, que nos hospitais psiquiátricos não permitem ao paciente portar objetos pessoais no seu quarto, a título de protegê-lo. Segundo a referida autora,

já ouvi muitas e muitas vezes dos pacientes, que a partir desse momento, em que lhes são tirados seus pertences, eles se sentem condenados, como se isso fosse o fim, e que daí estão perdidos.

Moffatt (1980) faz alusão à necessidade que o sujeito internado tem de carregar objetos junto ao corpo, isso em decorrência do baixo nível de territorialidade destes sujeitos, que se limita, quase exclusivamente, à sua cama.

Por isso, é preciso que Zelão entregue seu carrinho vermelho.

Do lado de fora dos muros do hospício, no entanto, o que se observa é uma sociedade que se caracteriza por ser, cada vez mais, consumista. Onde só o que parece importar é o ter. E para isso é preciso comprar, exhibir, ser dono, ostentar e também colecionar. São freqüentes os sujeitos que colecionam quadros ou carros ou roupas ou sapatos ou jóias. O termo coleção é aplicado inclusive no sentido de dar destaque para o lançamento de roupas, de discos, de livros, de carros, estimulando-se, em nossa sociedade narcísica, esta *cultura* do colecionar, que se inicia sutilmente com as crianças, incentivadas a colecionarem figurinhas de diversos álbuns. São objetos de desejo que fazem a criança permutar, vender, comprar e, às vezes, até roubar, tudo valendo para ter uma coleção. Esta, *mania* de colecionar, é, pois, predicado que caracteriza o homem nos tempos atuais.

Ana Janeira (2004) afirma que, para se colecionar

são precisos dispositivos financeiros que permitam mecanismos de aquisição (coleta, compra, troca) e conservação, ambos requerendo conhecimentos que facultem as opções de escolha, os requisitos de manutenção e a disponibilidade de apropriação dos objetos.

Em decorrência disso, quanto mais o sujeito se encontra na base da pirâmide econômica menos pode *dar-se ao luxo* de colecionar. Neste sentido, o ato de colecionar imprime status ao colecionador.

Contudo, os hospícios são instituições que estão no avesso desse social. Nestes lugares os tais sujeitos, que não se adequaram às novas normas, e que por esta conduta higienista foram tirados da sociedade, devem se manter espoliados dos seus pertences, dos seus movimentos, dos seus desejos. Quando é internado, o sujeito fica em estado de suspensão. Ele deve fazer o que lhe determinam, e não deve ter nada, guardar nada.

Voltando a nosso personagem. Zelão, ao cruzar o muro, ouve a seguinte ordem:

- Fica aí sentado, fica calado, não te mexe, entrega teus objetos.

Que avesso de sociedade é este?

Os centenários manicômios espalhados pelo mundo são locais onde é proibido colecionar. Nestes lugares encontram-se os sujeitos que não podem se apropriar nem do lixo para montar algum tipo de coleção. Quando o fazem, os olhos atentos da eficiente equipe de enfermagem logo promovem mutirões de limpeza, em nome da higiene.

Para romper tais barreiras é preciso a ousadia de um Artur Bispo do Rosário, que, da ordenação compulsiva de objetos de sucata, criou uma obra que o inscreveu, inclusive, em uma Bienal de Veneza. Ou a coragem e obstinação da psiquiatra Nise da Silveira, que no Hospital Psiquiátrico Pedro II do Rio de Janeiro iniciou uma das mais interessantes coleções de trabalhos, inclusive obras de arte, que fizeram com que Emídio, Fernando Diniz, Adelina e tantos outros, se inscrevessem como sujeitos de sua história. Foi através de pincéis e tintas que foram feitas *escavações* no inconsciente daquelas pessoas, trazendo à tona histórias de vida até então não reveladas.

No Rio Grande do Sul, um grupo de quatro funcionárias da Secretaria da Saúde dá início, em 1990, a Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro¹ (HPSP). Dos trabalhos aí realizados somam-se em torno de 50 mil peças. As coleções, por autor, são o início da escavação. Matéria ainda bruta, que vem sendo inventariada.

UMA PRIMEIRA OLHADA

O desafio que a doença mental impõe à sociedade é grande e são muitas as divergências conceituais sobre suas causas, consequências e tratamento. As

¹ Inaugurado em 29 de junho de 1884.

tentativas de mudança nesta área têm, em Silveira (1992, p. 14), uma precursora. Para ela, torna-se necessário, por princípio, a

abolição dos métodos agressivos, do regime carcerário e a mudança de atitude face ao indivíduo que deixa de ser o paciente para adquirir a condição de pessoa com direito a ser respeitado.

Desde 1946, seu profícuo trabalho resulta no Museu de Imagens do Inconsciente, que reúne um acervo de 300 mil peças. Para Nise, é através da expressão plástica que se tem uma leitura diferenciada do sujeito portador de sofrimento psíquico, de seu mundo tão pouco acessível às abordagens lógico discursiva. Em seu atelier, as atividades não devem ser vistas como método subalterno, destinado apenas a *distrain*, mas como um método utilizado com intenção psicote-rá-pica - de grande utilidade em hospitais públicos sempre superpovoados, onde a psicoterapia individualizada é impraticável (Silveira, 1992, p.18).

as pinturas de um mesmo autor, tal como os sonhos se examinados em série revelam a repetição de motivos e a existência de uma continuidade no fluxo de imagens do inconsciente. A tarefa do terapeuta será estabelecer conexões entre as imagens que emergem do inconsciente e a situação emocional vivida pelo indivíduo.

Assim, afirmava ela (Silveira, 1992, p. 30).:

O terapeuta que deseja verdadeiramente entrar em contato com o seu do-ente terá de aprender a decifrar as imagens que ele pinta ou modela, terá de aprender a ler sua expressão corporal, a captar as veladas expressões de suas tentativas de comunicação.

O grupo dos inconformados com esta visão manicomial tem nomes de expressão como Basaglia, Cooper, Laing, para citar os mais recentes, entre os estrangeiros. Em nosso meio, na década de 30, Ulisses Pernambuco instalou um esboço de praxiterapia e uma escola para psiquiatras, onde se destacava a preocupação com os fatores interpessoais e sócio-culturais dos distúrbios psiquiátricos (Costa, 1987).

No Rio Grande do Sul,, considerando o art. 2º da lei estadual de nº 9716, de 7 de agosto de 1992 (Rio Grande do Sul, 1992), que propõe a criação, entre outros, de “centros de convivência e oficinas de atividades construtivas e similares”, tem-se a Oficina de Criatividade do HPSP, um espaço de convivência

e respeito, onde a expressão serve de veículo para despotencialização de diferentes sintomas psíquicos. Atendendo basicamente aos moradores do referido hospital,² o trabalho desenvolvido na Oficina de Criatividade tem aplicação também no tratamento de pessoas internadas na área hospitalar e pacientes atendidos em seu ambulatório, que são preferencialmente moradores do bairro Partenon.

O trabalho da psiquiatra Nise da Silveira tem servido como norte para as atividades da Oficina de Criatividade do HPSP, cujo principal objetivo é, conforme diz Jung, resgatar o *germe criador*, que é inerente a cada indivíduo.

Segundo Herbert Read (1983, p. 15)

a psique fragmentada também deve ser reconstruída e só a terapia criativa a que chamamos arte oferece essa possibilidade.

Na atual etapa de estruturação da Oficina, o material reunido no acervo tem sido identificado e empacotado por autor. No momento, através de estudos e discussões de casos, iniciamos a difícil tarefa de decifrar a língua-gem dos símbolos. No processo de discussão e análise, algumas posturas foram adotadas.

A Oficina configura-se como um espaço onde o indivíduo tem liberdade de se exprimir: é ele quem escolhe o material com o qual vai trabalhar e o que quer expressar. Pela sua importância terapêutica são empregados desenho, pinturas, modelagem, bordados feitos a partir de riscos executados pelos próprios frequentadores. Utilizando-se dessas formas de expressão, acredita-se que o doente cataliza o que, muitas vezes seria penoso, através da linguagem verbal.

Com quatorze anos de funcionamento, a Oficina de Criatividade do HPSP é mais uma alternativa de tratamento para as pessoas portadoras de sofrimento psíquico e tem por objetivos básicos:

- a) Acompanhar a evolução de casos clínicos objetivando a compreensão do processo psicótico e seu tratamento, a partir de imagens espontaneamente desenhadas, pintadas ou modeladas.
- b) Estimular o fortalecimento do ego e o avanço no relacionamento social, levando em consideração as possibilidades adaptativas atuais do sujeito.

² O Hospital Psiquiátrico São Pedro abriga em torno de 500 (quinhentos) moradores, de classe social baixa, na sua maioria abandonados pelas suas famílias, e que aí residem, em média, há mais de trinta anos.

APROXIMANDO O OLHAR

Em agosto de 1989, organiza-se no HPSP um espaço de artes plásticas, através da contratação de duas estagiárias do Instituto de Artes, que inicialmente conheceram e avaliaram os moradores dentro das Unidades de Internação da área asilar. Quatro meses depois, abre-se, a Oficina de Artes, com duas turmas de oito e sete freqüentadores cada uma.

No ano de 1990, a Oficina receberá um grande incentivo saindo de um prédio na área asilar para uma sala no primeiro andar do prédio central. A sala rosa, com iluminação e espaços adequados, oferece lugar para mais freqüentadores. O grupo de trabalho se amplia tendo a Oficina de Artes transformado-se em Oficina de Criatividade, com a proposta de atendimento a moradores internos no HPSP, egressos, funcionários, residentes e comunidade em geral.

Na década de 90, os princípios teóricos e políticos da VIII Conferência Nacional de Saúde (Brasil, 1994) dão suporte para propostas inovadoras de atendimento aos usuários do HPSP.

A Oficina de Criatividade é um espaço de freqüência livre, e a cada turno comparecem em torno de 25 pessoas, entre homens e mulheres. Este número não é maior, pois são muitos os idosos com dificuldade de locomoção e os deficientes físicos

No ano de 2000, por ocasião dos dez anos da Oficina, um curso com a equipe do Museu de Imagens do Inconsciente marcou a ampliação do espaço para Núcleo de Atividades Expressivas Nise da Silveira, agora ocupando um espaço que servirá como centro cirúrgico. No térreo são diversas salas com grandes mesas, bancos de madeira e alguns cavaletes, em que, reunidos por faixa etária, os freqüentadores da Oficina se envolvem em uma série de atividades. No segundo piso está o acervo - os trabalhos realizados nestes quatorze anos.

Na Oficina, afluíram não só os que queriam expressar-se plasticamente, mas um número considerável de pessoas que se sentiam atraídas pelo *clima* ali reinante – além de um aparelho de rádio, chimarrão e a forma especial de atendimento. Pois mais do que uma psicoterapia de interpretação, o que se desenvolve ali é o que Stolern (1989) denomina de *psicoterapia da atenção*: é um partilhar temporariamente e um experimentar os seus sentimentos, quanto à qualidade e não à quantidade, o tipo e não o grau.

Assim, ao longo desses anos, os freqüentadores estabeleceram uma relação com o espaço da Oficina, que se traduz em uma série de situações significantes.

Romilda guarda uma cópia da chave, que dá acesso ao seu quarto na Oficina. Maria tem cerca de vinte sacolas com roupas, em uma peça ao lado da Oficina criando uma relação de pertinência. Ela sabe que seus pertences não serão removidos daquele local, sem seu prévio consentimento. Em dias de festa no Hospital, Domingas em à Oficina, vestir sua melhor roupa, por ela escondida entre desenhos e pinturas.

E os sinais mais expressivos, muitas vezes, partem daqueles que não ouvem, nem falam. Verinha se despede com beijos, que não aceita que sejam à distância, e sim beijos estalados na face. Waldemar, um baixinho de aproximadamente 1,30 m, coloca a cabeça, procurando um achego. São diferentes manifestações de carinho, que demonstram a importância do espaço na vida daquelas pessoas.

Entre os parâmetros apontados no livro *Teoria e técnica da arte-terapia*, a dimensão-tempo é um fator considerado relevante na organização de um ateliê (Pain, & Jarreau, 1996). Falar desta questão em um hospital com as características do São Pedro, gera uma feição particular que pode ser assim descrita, de acordo com Mauer e Resnizky (1987, p. 25):

o internado recluso vive atemporalmente. Espera aquilo que não chegará nunca, o dia de sua volta. O tempo se congela, já que a passagem dos dias, dos meses, dos anos não produz mudanças no sentido de seu crescimento e maturação. Em realidade, esta vivência do tempo como algo fixo produz no enfermo, e também, por certo, nos que o assistem, uma progressiva deterioração.

Para a maioria dos moradores do Hospital, o tempo se divide pelas refeições do dia e pelo maior ou menor número de técnicos que estão no hospital (dias da semana ou fins de semana).

Senhor Luiz tem 72 anos de idade e há 50 anos mora no São Pedro. Quando perguntado sobre quantos anos tem, ele diz “Vinte e dois” – a idade que tinha por ocasião de sua internação.

Entre os poucos que conhecem as horas e os dias está Léa. Diariamente coloca data em um quadro verde, resquícios de seu tempo de professora primária.

Outro que se mantém ligado ao calendário é o Sr. Dalmácio. Espanhol radicado no Brasil há mais de quarenta anos comparece a Oficina para, ao lado da data escrita pela Léa colocar a feira-livre correspondente aquele dia na Espanha. Na infância, Sr. Dalmácio acompanhava seu pai em diferentes feiras livres onde vendiam cabras. Além de manter este laço

com a terra natal, o Sr. Dalmácio só aceita desenhar o mapa de sua terra natal.

Diariamente, Verinha surda-muda chega às 8h e já quebrou o trinco da porta da oficina, no afã de entrar para, através da atividade de expressão plástica, conseguir aplacar, suas inúmeras dores físicas e psicológicas.

Tendo, pois, como paradigma o trabalho de Nise da Silveira, conforme explicitado no seu livro *Museu de imagens do inconsciente* (Silveira, 1994), tem-se como norte na Oficina de Criatividade que:

A expressão plástica é um método não-agressivo;

Já que a comunicação com o esquizofrênico tem um mínimo de probabilidades de obter êxito, se for iniciada num nível verbal, partindo do nível não verbal pode oferecer-se atividades (desenho, pintura, modelagem) que permitem a expressão de vivências não verbalizáveis por aqueles que se acham mergulhados na profundidade do inconsciente;

A pintura proporciona esclarecimentos para compreensão dos processos psicóticos e constitui-se igualmente agente terapêutico, pois as imagens nela objetivadas tornam-se passíveis de uma certa forma de trato, ainda que não haja nítida tomada de consciência de suas significações;

As atividades expressivas servem como medida preventiva contra recaída à condição psicótica. A oportunidade que o indivíduo tem de, na internação, descobrir as atividades criativas poderá abrir-lhe novas perspectivas de aceitação social através da expressão artística ou munir-lo de um meio ao qual poderá recorrer sozinho para manter seu equilíbrio psíquico;

Analisando os trabalhos em série é possível aprender o fio místico *que dá sentido ao processo psicótico*.

Este modelo é síntese de um saber não restrito aos manuais de Psiquiatria e Psicologia convencionais, mas vai mais a fundo em diferentes áreas do conhecimento, tais como a Arte e a Mitologia.

O ENCANTO DA COISA DESEJADA³

“A prática de colecionar retira os objetos do fluxo natural da existência rumo à destruição, sendo uma alegoria da morte”, afirma Tadeu Chiarelli no Catálogo da Exposição Apropriações Coleções. Em nosso caso, os frequen-

³ Parodiando Mário Quintana.

tadores da Oficina, que são sujeitos que vivem no avesso do ter, as coleções montadas a partir de seus trabalhos, os colocam no fluxo da vida.

Luiz Guides, um de nossos *artistas*, passou a ser conhecido depois que expôs seus trabalhos em diferentes espaços de arte, na cidade. Duas de suas obras são capa de livros editados pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (cf. Fonseca & Kirst 2003, Fonseca & Engelman. 2004).

No texto *Questionamentos ao Saber-Poder do Coleccionismo Moderno*, Ana Janeira (2004) apresenta pontos interessantes sobre este que é um fenômeno da modernidade – o colecionismo. Na base deste processo está a superação do “olhar/ ver” pelo “observar/ experimentar” que vai desembocar no “saber/ poder”, diz a autora.

Na relação saber/ poder insere-se a vontade de mostrar e de se mostrar. No caso do senhor Luiz Guides, este mostrar e se mostrar acontece de forma muito sutil: um leve sorriso, quando é cumprimentado pelo seu trabalho, é a pista do quanto lhe agrada tal situação.

Diferente dele é Maria, surda-muda ela convida com veemência, puxando firme pelo braço, a todos os visitantes da Oficina para que apreciem seus trabalhos, em uma exposição, retrospectiva, dos seus quatorze anos de Oficina.

Mas o efeito que extravasa quando nossos *artistas* estão pintando ou desenhando é o prazer de poder observar/ experimentar: este que é o processo de superação do apenas olhar/ ver. Isto é tanto mais tocante, quanto mais vem à memória que, nos primeiros anos de funcionamento da Oficina, foi preciso ser extremamente afirmativo ao encorajar nossos freqüentadores para que, sozinhos, escolhessem o material de trabalho: a folha, o pincel, as tintas. Afinal, nas suas unidades de moradia, *paciente quieto não incomoda*. Felizmente este trabalho, de promover a autonomia através do binômio observar/ experimentar, valorizado desde o início, mereceu um gradativo impulso no Hospital como um todo a partir da implantação efetiva da Lei Estadual da Reforma Psiquiátrica, nos idos de 1999.

Contagiados pelo clima que reina na Oficina, somos tomados - funcionários, estagiários, os amigos - pela admiração aos trabalhos que brotam naquele espaço singular. Subvertendo, então, este avesso da sociedade que é um manicômio, a paixão de colecionar que um dia foi negada a Zelão, se instala, movida que é, pela consistência do esforço de criação daqueles sujeitos. A coleção dos trabalhos do sr. Luiz Guides, da Maria Muda, da Ignorada Verinha, do sr. Frontino, entre outros, assume uma função de ensinar - especialmente ensinar sobre o que há de vida naquele espaço de dor e abandono.

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, E.H. Raça de Gigantes: a higiene mental e a imigração no Brasil. In: ANTUNES, E.H., BARBOSA, L.H.S., PEREIRA, L.M. de F. *Psiquiatria, loucura e arte*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 81-104.
- BRASIL. Ministério da Saúde. *Relatório final da II conferência Nacional de Saúde Mental*. Brasília: Ministério da Saúde, 1994.
- COSTA, N. *Cidadania e loucura*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FONSECA, Tania Mara Galli & ENGELMAN, Selda. (orgs.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs; 2004.
- FONSECA, Tania Mara Galli & KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2003.
- FRANZ, M.L. *A sombra e o mal nos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1985.
- JANEIRA, A. *Questionamentos ao saber-poder do Coleccionismo Moderno*. Lisboa: Notas, 2004.
- MAUER, S. & RESNIZKY, S. *Acompanhantes terapêuticos e pacientes psicóticos*. Campinas: Papirus; 1987
- MOFFAT, A. *Psicoterapia do oprimido*. São Paulo: Cortez, 1980.
- PAIN, S. & JARREAU, G. *Teoria e técnica da arte-terapia*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- PEREIRA, L.M de F. Os Primeiros Sessenta Anos da Terapêutica Psiquiátrica. In: ANTUNES, E.H., BARBOSA, L.H.S., PEREIRA, L.M. de F. *Psiquiatria, Loucura e Arte*. São Paulo: Edusp, 2002.
- READ, H. *Arte e alienação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- RIO GRANDE DO SUL. Lei estadual n. 9716. Porto Alegre, *Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul*, 07 de agosto de 1992.
- SCHIAVONI, A. *A institucionalização da loucura no Rio Grande do Sul: o Hospício São Pedro e a Faculdade de Medicina*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da Ufrgs; 1997. (Dissertação de Mestrado, inédito).
- SILVEIRA, N. *Museu de imagens do inconsciente*. Brasília: Minc, Funarte, Ibac; Rio de Janeiro: Editora da Ufrj, 1994.
- SILVEIRA, N. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.
- STOLERN, S. *Psicoterapia de problemas múltiplos*. Paris: Press Université de France, 1989.

O COLECIONADOR DE MEMÓRIAS

Cláudia Maria Perrone e Selda Engelman***

RESUMO

Suscitado pela leitura de Walter Benjamin e Gilles Deleuze, este artigo pretende indicar uma via de discussão sobre o ato de colecionar, a loucura e a arte, tendo como perspectiva a reflexão sobre a obra de Artur Bispo do Rosário e da coleção de J. O ato de colecionar é entendido como oposto à categoria consumo pois o objeto é separado de suas funções originárias para que possa se colocar na relação mais íntima concebível com o que guarda a sua maior afinidade. O colecionador, ao despojar cada objeto individual de toda a propriedade ou condição de mera posse, remete o objeto a uma constelação histórica criada por ele próprio, revelando conexões entre coisas que guardam correspondências.

Palavras-chave: coleção; loucura; arte.

THE COLLECTOR OF MEMOIRS

Raised by Walter Benjamin's reading and Gilles Deleuze, this article intends to indicate a discussion road on the action of collecting, the madness and the art, tends as perspective the reflection on the work of Artur Bispo of Rosário and of the collection of J. The action of collecting is understood as opposite the category consumption because the object is separate from all their original functions so that he can enter to put in the conceivable most intimate relationship with what keeps his largest likeness. The collector, when robbing each individual object of the whole property or condition of mere possession, sends the object to a historical constellation created by him own, he reveals connections among things that keep correspondences.

Key words: collection; madness; art.

* Doutora em Literatura, Professora do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Santa Maria, Pesquisadora do Grupo Modos de Trabalho, Modos de Subjetivar no Contexto das Práticas PSI. *E-mail:* cmperrone@ig.com.br

** Mestre em Psicologia Social e Institucional, Pesquisadora do Grupo Modos de Trabalho, Modos de Subjetivar no Contexto das Práticas Psi. *E-mail:* selda@terra.com.br

Toda ordem é uma situação oscilante à beira de um abismo. Esta pode ser uma das entradas para o mundo do colecionador. Sobretudo se pensarmos na relação entre taxonomia e loucura e sua possibilidade de desenhar um mundo. A obra de Arthur Bispo do Rosário é um caso exemplar. Arthur Bispo do Rosário é um dos mais destacados artistas da atualidade no Brasil. Seu trabalho foi feito ao longo de anos de internamento num hospício. Ele tinha uma única obsessão na vida: registrar sua passagem pela terra para o dia de sua ascensão ao Céu, momento para o qual preparou o seu majestoso Manto de Apresentação, onde está inscrita parte de sua história universal.

Ele recolhia desde objetos avulsos, como navios de madeira, faixas, panos, miniaturas, tabuleiros com peças de xadrez. Bispo acreditava que Deus o havia escolhido para reconstruir o mundo após o fim, criando a Terra novamente com seus “objetos mumificados”. Ele também escrevia listas de nomes e bordava imagens em panos com o mesmo objetivo. Colecionava objetos do cotidiano de sua experiência: sapatos, canecas, pentes, garrafas, latas, ferramentas, talheres, embalagens, madeira, botões, brinquedos, todo dejetos da sociedade industrial. Luciana Hidalgo (1996) aponta para o fato de que ele articulava uma compreensão da ordem cósmica e uma reordenação da vida, uma narrativa que colecionava objetos com rigor a partir de um movimento da imaginação que terminava por construir objetos e imagens poéticas.

É quase impossível pensar no trabalho de Bispo, no colecionador e suas coleções sem falar em Walter Benjamin. O colecionador é uma das figuras alegóricas utilizadas por Benjamin para pensar a experiência da modernidade ou, mais exatamente, ele é uma das concretizações da perda da experiência. Há uma fascinação ambígua, na sua obra, por esta figura, ora seduzido ora horrorizado.

É preciso contextualizar esta idéia da perda da experiência como crucial para a tematização da experiência da modernidade. Em 1918, Benjamin escreve a seu amigo Scholem e explica que está escrevendo um texto sobre Kant. Essas referências apontam para o texto *Sobre o programa da filosofia vindoura*, uma exploração sobre o conceito de experiência em Kant. Benjamin desejava elaborar os pressupostos de uma filosofia da experiência que fosse sólida em seus conteúdos – empíricos e transcendentais – e pudesse oferecer os fundamentos epistemológicos de um conceito superior de experiência. Kant descreveu uma experiência de “qualidade inferior” e buscava a possibilidade de estabelecer uma “experiência absoluta”, que vinculasse o ser humano com o mundo.

Para Benjamin, era necessário oferecer uma explicação válida e consistente não somente para um das faces do conhecimento, isto é, para o conhecimento duradouro e intemporal, sem delimitar a questão relativa à

dignidade de uma experiência passageira. A necessidade de consolidar o conhecimento sensível e passageiro tornou-se uma constante em Benjamin. Desde seus primeiros textos, há a necessidade de estabelecer uma conexão entre a experiência singular e irrepetível com a “aura” dos objetos e situações, com o que os faz únicos para alguém em um tempo e um espaço eivado, paradoxalmente, por traços eternos. É conhecida a noção benjaminiana:

O que é aura? É a figura singular, composta de elementos temporais e espaciais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (Benjamin, 1987, p. 170).

A identificação sujeito-objeto é vista por Benjamin como o modo usual de operar dos povos primitivos em relação aos animais e às plantas que os rodeiam, como certos dementes que também se identificam com o objeto de suas percepções. A idéia de representação, ao ser naturalizada, passa por real, toma o caráter de mitologia epistemológica. Não sem certa ironia, Benjamin sustenta que é preciso voltar os olhos para a significação metafísica da experiência. A própria Metafísica precisa superar seus limites e precisa apontar para o conceito radical de conhecimento, a saber, a totalidade concreta da experiência, que se chama existência. Benjamin leva esta reivindicação até o seu limite e sustenta que a experiência não se arquiva, ela é uma borda do sentido e evoca um roçar dos nossos nervos e pele, um exercício da experiência mesma. Benjamin estabelece uma virada radical na idéia de verdade, que simplesmente manifesta-se na vida, exige o Acontecimento. Nessa verdade, no qual o passado se faz agora e a imaginação é tomada por clamores do futuro, mesclados com as ruínas do ontem, habita o colecionador e o *flâneur*.

O *flâneur* e o colecionador passeiam por um tempo convulsionado e disperso e seu olhar busca a fascinação do mundo e sua experiência é da compilação, do despertar da uma letargia que possibilita a reunificação da multiplicidade na sua experiência. Ele percebe a verdade do ser coagulado na imensa extensão de um *continuum* que carece de temporalidade pois tudo reúne. Benjamin sustenta que o método autêntico de tornar contemporâneos os objetos consiste em concebê-los dentro de nosso próprio espaço e isto é o que faz colecionador. A coleção é uma forma de recordação prática e a mais válida das manifestações de fidelidade. O próprio ato de colecionar é decisivo, pois o objeto é separado de todas as suas funções originárias para que possa entrar, colocar-se na relação mais íntima concebível com o que guarda a sua maior

afinidade. É diametralmente oposto à categoria do consumo. O colecionador, ao despojar cada objeto individual de toda a propriedade ou condição de mera possessão, remete o objeto a uma constelação histórica criada por ele próprio, revelando conexões entre coisas que guardam correspondências.

Benjamin utilizou a metodologia do colecionador na sua obra que permaneceu incompleta, *O Livro das passagens*. O desejo do colecionador de separar objetos de seu falso uso também está presente nos fragmentos de *Rua de mão única*. Em outro momento ele aproximou o colecionador do crítico literário, pois este deveria separar os elementos de uma obra de seu marco falso e reconstruir a sua verdade. Benjamin estava convencido de que o “contexto falso” de uma obra se originava não de sua estrutura mas de sua transmissão, na forma como recebemos e assimilamos uma tradição. A tarefa do colecionador tem um elemento destrutivo, porque sempre recebemos junto com um objeto a imagem de uma ordem. Benjamin acreditava que era necessário romper o caleidoscópio. O colecionador, mais que resgatar objetos de suas funções originais, devia colocá-los em outra constelação, criar novas semelhanças. Nesse sentido, o colecionador está entregue ao princípio da montagem, ao reunir os fragmentos da história em uma nova configuração da experiência.

Benjamin pensa a idéia da montagem a partir de várias acepções: a surrealista, a do teatro épico de Brecht, a jornalística e a cinematográfica. Tomaremos o conceito cinematográfico pelo seu caráter exemplar. Como mostra Benjamin no seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o cinema realiza de forma radical o princípio de fragmentação: os elementos isolados não significam nada, o sentido nasce de uma combinatória seguindo uma nova lei. Através de seu sentido de construção, o cinema transformou o caráter geral da arte, produzindo uma “outra natureza”, uma natureza de segundo grau, resultado da montagem. O olhar resultante da montagem, da nova ordem é capaz de conquistar novas esferas da percepção.

Benjamin, no entanto, aproxima o colecionador não apenas do crítico literário, mas também do trapeiro, do colecionador de detritos, como o *chiffonier* de Charles Baudelaire. O trapeiro sonha com um mundo no qual os objetos fiquem livres da idéia de utilidade. Nesse sentido, é preciso distingui-lo do grande colecionador, cujo objetivo é o utilitarismo, o lucro e o prestígio. O colecionador encerra tanto um momento negativo como um positivo, a destruição do marco originário e a colocação do objeto em uma nova ordem. Benjamin define este momento como algo extraordinário:

Para o colecionador, o mundo está presente e, de fato, ordenado em cada um de seus objetos. Ordenado, sem dúvida, segundo uma configuração

surpreendente e, de fato, ininteligível para o profano. Este último é o ordenamento e a esquematização das coisas comumente aceitos mais ou menos como a ordem em um glossário fraseológico é natural. Tudo isto, os dados “objetivos” e tudo o demais, se converte, para o colecionador autêntico (...) em uma enciclopédia mágica, em um ordenamento do mundo cujo esboço é o destino de seu objeto (1993, p. 274).

O colecionador imprime um ritmo outro aos objetos, um compasso diferente em nova configuração e aspira à transformação de nossa percepção acrescentando novas peças ou estabelecendo novos lugares para peças já dadas. Este foi o objetivo de Benjamin no *Livro das Passagens*:

Observamos as passagens parisienses como se fossem possessões nas mãos de um colecionador. (Assim, poderíamos dizer, o colecionador vive uma vida sonhada. Pois também no sonho o ritmo da percepção e a experiência estão transformados e tudo – até o elemento aparentemente mais neutro – se lança sobre nós, nos afeta. Para entender as passagens no seu fundamento, submergimos na camada mais profunda do sonho, falamos deles como se se lançassem sobre nós (1993, p. 274).

De certa forma, o colecionador move-se para decompor, para criar um significado outro, estrangeiro para os seus objetivos e, com isso, resgatá-lo do fluxo incessante das mercadorias. Nesse sentido, o colecionador realiza um ato político. Ele instaura uma nova unidade para os objetos que rompe com a falsa unidade dos objetos como mercadoria e, com isso, pode instalar e reinscrever os objetos em uma nova ordem sensível. Cada objeto deve ser preservado e, ao mesmo tempo, deve ser transformado até atingir o que Benjamin chamou de impulsos messiânicos fracamente ativos. A idéia destes impulsos é a de que neles estão inscritos uma nova possibilidade, que arrasta e impulsiona novos fragmentos até que eles atinjam um efeito politicamente explosivo, como o Messias que transfigura o mundo através de pequenas intervenções. De certa forma, o colecionador arranja seus objetos como uma prática morosa, em um estado de crise, lutando para não criar falsas identidades, num mundo em que os objetos estão petrificados em seu ser monotonicamente idênticos da mercadoria.

Em uma carta para Adorno (10.11.1938), Benjamin explica o seu método de montagem do *Livro das Passagens*. A coleção de fragmentos que constitui o livro permitiu a eliminação da teoria e da interpretação, o confronto das formas poéticas com a penúria da vida numa tentativa de eliminar o universo fechado dos fatos e com isso abrir linhas de fuga que convergissem para o

presente. Para Benjamin, como escritor-colecionador, este constituiria o seu trabalho de destruição construtiva, formar uma nova coleção, uma nova constelação onde o passado se junta, como um relâmpago, com o agora. Para atingir tal objetivo, o escritor-colecionador Benjamin retirou seus objetos-citações do *continuum* da história, instalando a descontinuidade que torna legível estes fragmentos no presente.

A quebra do *continuum*, o estabelecimento da descontinuidade quebram a dominação do fluxo e são capazes de estabelecer e acionar sinais de alarme e a coleção torna-se uma espécie de estrada-texto que podemos sobrevoar. Ao invés de estar atento, podemos nos entregar às fantasias subjetivas, podemos romper com o comando dos objetos. Na verdade, instala-se um ritual de atenção no qual o sentido só se revela se estivermos atentos aos múltiplos sentidos, se podermos estabelecer um comentário sobre esses múltiplos objetos. A coleção torna-se uma estrada através da selva interior, cada vez mais densa. A nova ordem dos objetos torna-se capaz de abrir perspectivas do eu, que por si só ele não conseguiria enxergar. A coleção pode ser entendida, nessa perspectiva, como uma escrita adivinhatória, um modo de decifrar o conhecimento que está por vir.

Benjamin instala, de certa forma, um olhar museológico, pois a concentração dos fragmentos do colecionador lembra a maneira como o olhar museológico nos ajuda a decifrar, a partir do presente, o cotidiano de culturas já extintas. Podemos estabelecer um olhar póstumo sobre nosso presente e, assim, adivinhar o que está sendo criado todo o dia como memória afetiva e sensibilidade. A coleção e o colecionador constituem um jogo de concentração e dispersão de fragmentos-objetos, uma obra inacabada e inacabável, um labirinto com milhares de passagens que constituem as incursões críticas do colecionador.

Construir uma coleção significa estilizar o *continuum* temporal dos objetos e, com isso, ajudar a abrir ângulos novos de conhecimento. Trata-se também da arte de uma nova montagem. Esta marcaria a diferença do colecionador do antiquário, que nada mais é do que um *flâneur* congelado, a morada de um morto em vida. Nas mãos de Benjamin, a ordem de uma coleção pode transformar-se em ordem de uma luta. No colecionador, Benjamin vê a criança e seu poder mágico de concentração, condensando elementos dispersos para criar, para lançar um olhar incomparável para formar uma enciclopédia mágica. Basta observar como pega um objeto em suas mãos, como parece receber dele uma inspiração, parece enxergar através dele, como um mago na sua dimensão longínqua.

A dimensão da luta está presente na obra de Bispo. Para ele há uma tensão contínua nos dejetos da cultura, no material existente na terra dos homens.

Bispo ordenava a partir da coleta de um *flanêur*, da multiplicidade que faz coexistir a partir de uma lógica que oscilava entre a lucidez e o delírio, fazendo surgir novas similitudes, diferenças invisíveis que, ao arrancar os objetos do seu fluxo cotidiano, apresentam uma sintaxe do mundo que não poderia ser feita senão a partir da fragmentação psicótica.

Seguindo a lógica benjaminiana, podemos dizer que o ato de colecionar em Bispo do Rosário diz algo sobre o objeto, mas também diz algo sobre a ordem subjetiva do colecionador. Os seus objetos carecem da sua ordem funcional e passam a apresentar a ordem de luta, um novo nome, um novo lugar, uma nova história. Se tal corte não se fizesse, não poderíamos aceitar a idéia de arte na sua obra, o trapeiro-Bispo opera a partir de um tempo carregado pela pobreza, pela loucura e pela exclusão para transfigurar o sonho de uma nova ordem cósmica, isto é, em avalanches metáforas renovadas do mundo, uma nova visão dos objetos e de nossos próprios desejos, sem ceder ao caráter de completude, mas acabam por tomar um caráter crítico das nossas próprias organizações que se tornaram fins em si mesmas.

Mesmo que alguns autores, como Peter Pelbart (2003, p. 148), afirmem que os museus, críticos de arte, pesquisadores, colecionadores, psicanalistas e o mercado capturaram o modo-arte do Bispo ser e “tomaram de assalto essa vida singular, seu diálogo direto com Deus e com todas as regiões da terra, de modo que essa missão celestial tornou-se um objeto de contemplação estética e marketing cultural”, consideramos que o artista/arte Bispo do Rosário também aí atua como dispositivo de desconstrução do modelo e dos valores vigentes, como uma resistência que vem de dentro, *inside* desse mesmo sistema que o captura. Pelbart enfatiza apenas o valor do Bispo quanto a ter semeado nos modos de se conceber arte e vida uma estranheza. Paradoxalmente Pelbart, na esteira de Gilles Deleuze, no seu livro *Vida Capital* (op.cit), explicita a potência política da vida, na medida em que ela faz variar suas formas, e reinventa suas coordenadas de enunciação. E é inegável a potencialidade da força da desordem de Bispo, da força da sua imaginação delirante, que revela a des-ordem e a multiplicidade do mundo, que não aspira classificar racionalmente, mas exatamente revelar o caráter arbitrário de todos os nossos sistemas de classificação a favor da secreta ordem divina de armazenar o caos do mundo para a salvação da sua multiplicidade. Bispo faz seu gesto com tal poder crítico que fica claro que a narratividade delirante é a nossa tentativa de apreensão totalizadora do mundo.

Podemos pensar em outro contexto da relação coleção e loucura. J. é um leitor, mas não apenas um leitor, ele é um colecionador de livros. A construção de sua biblioteca o conduz a campos de existência, na medida em que o corpo das obras deixaram rastros em seu próprio corpo. J. vivenciou dentro dos

manicômios vários modos e formas de tratamento da loucura. Sentiu e experimentou violências desnecessárias: “nós éramos tratados como inúteis”, e seus olhos viram demais para uma só pessoa, “muita tristeza, muita miséria” (sic).

Começou colecionando revistas, de segunda-mão, pois nem sempre tinha possibilidade de comprar as novas. Ao mesmo tempo, observa que antes as revistas novas não eram tão caras como as revistas de hoje. Depois passou a comprar livros em sebos. Livros diversos, de poesia e prosa, de escritores brasileiros e portugueses, tantos que constituiu uma coleção própria. Hoje, quando sai, é para procurar livros. Percorre as ruas e as ruelas do centro da cidade, caminhando atento para lugares novos, que vendam livros usados. E assim como um *flanêur* descobre a cidade no rastro do papel de livros usados. Seu lugar predileto chama-se “Beco dos Livros”. Sua coleção e sua leitura constituem um elo de continuidade entre a vida, a cidade e a multiplicidade de livros que, como todo leitor sabe, ler é ser lido pelo que se lê.

Ao falar dos livros, da maneira de adquiri-los, J. oscila entre (projetada como ordem perfeita) e a desordem (o infindável fluxo dos volumes). Mas ele fala, sobretudo, de si mesmo, de uma capacidade de acumular fragmentos literários e fragmentos de vida. E não é difícil entender o significado de colecionador de livros para J. Ele conta que foi inúmeras vezes internado em manicômios e passou parte de sua vida morando dentro do hospital, como um exilado do mundo: “no hospital a gente é tolhido, a gente não pode sair para fora a não ser em situações excepcionais”.¹ Um trajeto por ele muito percorrido, das alas dos hospitais aos alojamentos das pensões protegidas. Os alojamentos nem sempre comportavam o número excessivo de pessoas e, portanto, a rotatividade não era exceção e sim a norma. Como não compreender o sentido da posse que possui o colecionador autêntico em J?

Nos hospícios, sujeitos como J. eram destituídos de tudo, de seus “estojos de identidade”, de seus modos de ser e viver. E sem um lugar seu, uma privacidade mínima, carregavam junto a seus corpos, noite e dia, seus parques e poucos pertences. Em contato direto com a pele, faziam deles uma extensão de si. A posse dos livros é a mais íntima relação que J. pode ter e não somente porque os livros são vivos dentro dele, mas porque ele, de algum modo, vive dentro de seus livros. Sua coleção também é sua morada, tem os livros como

¹ Trata-se de um extrato da pesquisa intitulada Modos de Trabalhar, modos de subjetivar no contexto psi, que analisa na cidade os dispositivos moradia-protégida e trabalho. J, ex-morador de instituição psiquiátrica, reside atualmente em uma moradia-protégida conveniada com a prefeitura de Porto Alegre.

tijolos e lá realmente tem uma vida, tem uma presença e uma gravitação amistosa ao seu redor.

A coleção de livros para J. é mais é muito mais do que uma relação intelectual. A coleção é uma relação íntima, física, no qual os sentidos participam: o tato (o folhear, passar a mão sobre a encadernação e as figuras), o olfato (sentir o cheiro do papel, da cola, da tinta), a audição (o gosto de ler em voz alta determinadas passagens) e a forma absoluta, a visão. A coleção de livros não é um objeto de culto, mas é uma matéria plástica aberta para combinações com a cidade, com os companheiros de moradia, pois dar, ofertar a alguém um de seus livros é um ato de carícia, uma expressão máxima de afeto.

Com razão, J. poderia dizer que não é para ler, é para fazer. Ele dá forma, esculpe, abre brechas internas nos seus livros e nas suas leituras. Podemos dizer que J. junta não os detritos-objetos como Bispo do Rosário, mas ele erra na cidade em busca dos despojos rimados, da colorida pluralidade de vozes literárias para entre os detritos, procurar salvar similitudes, simultaneidades. J. cria com os livros que busca nos sebos, com essa ordem do precário, uma conservação/seleção que permite uma redenção daquilo que foi aniquilado na sua vida, a brutalidade das impressões sofridas.

Sabemos que J. não pode descrever sua vida tal como ela foi, mas uma vida que permanece na sua memória. Mas se ele evoca as suas lembranças, não é o que ele viveu, mas o tecido de suas lembranças, entretecida com a sua coleção de livros. J fala como um narrador, um narrador-aranha (Deleuze, 1987). Pois, o narrador-aranha, assim como a aranha nada vê, nada percebe, de nada se lembra. Acontece que em uma das extremidades de sua teia, ele registra a mais leve vibração que se propaga até seu corpo em ondas de grande intensidade que o faz de um salto atingir o lugar exato, respondendo unicamente aos signos. Sua memória é construída não como uma catedral, mas como uma teia, uma teia-memória, tecida de memória, que se faz e se tece em cada movimento, por este ou aquele signo. Esse corpo do narrador-aranha se agita para entreabrir ou fechar cada uma das pequenas caixas que vem deparar-se com um fio viscoso da memória, despertado pelas ondas que lhe provocam sensibilidade involuntária, memória involuntária, pensamento involuntário. Há uma convergência entre o colecionador J e a sua coleção, como signos, uma heterogeneidade essencial do colecionador que procura um saber sonhado em seus livros.

Enfim, Jorge Luis Borges deu o exemplo acabado da possibilidade de uma experiência de vida que se confunde com a posse e leitura de livros:

Se lemos um livro antigo é como se lêssemos durante todo o tempo que transcorreu entre o dia em que foi escrito e nós. O livro pode conter muitos erros, podemos não concordar com as opiniões expendidas pelo autor, mas inda assim, ele conserva algo de sagrado, algo divino, não com um tipo de respeito supersticioso, mas com o desejo de encontrar felicidade, de encontrar sabedoria (Borges, 1985, p. 10).

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas v. II; Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas v. I; Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, W. *Paris Capitale du XIXe Siècle; Le Livre des Passages*. Paris: CERF, 1993.
- BENJAMIN, W. & ADORNO, T. *Correspondência*. Madrid: Trotta, 1998.
- BORGES, J.L. *Cinco visões pessoais*. Brasília: UNB, 1985.
- DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- HIDALGO, L. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- PELBART, P. *Vida Capital*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

AS COLEÇÕES DA LOUCURA E SEUS ESPAÇOS: DO ESQUADRINHAMENTO NOSOGRÁFICO AO ACERVO DE IMAGENS

*Luis Artur Costa**

RESUMO

Este artigo versa sobre os deslocamentos ocorridos no tempo do Hospital Psiquiátrico São Pedro de Porto Alegre quanto à constituição de espaços analítico-classificatórios constituintes de quadros nosográficos que, ao ordenarem uma coleção de homens, geram um modo de inteligibilizá-los e controlá-los. Abrange o período de seu surgimento em 1884 e sua respectiva coleção nosográfica de então, até nossos dias, com a organização de um acervo das obras dos participantes da Oficina de Criatividade dessa instituição.

Palavras-chave: loucura; psiquiatria; coleção; espaço.

THE COLLECTIONS OF MADNESS AND ITS SPACES: FROM NOSOGRAPHIC SEARCH TO ARCHIVES OF IMAGES

This article is about derivations of time occurred at Sao Pedro Psychiatry Hospital in relation to classificatories-analytic spaces constitutive of frames that when put in an ordered collection give origin to a way of how to control or to intellect the Hospital's interns (patients). Since the foundation of the institution, in 1884, and its nosographic collection, until now with the organization of a heap of the participating works from the Creativity Officine from institutions.

Key words: madness; psychiatry; collection; space.

Colecionar algo consiste em formar um agrupamento de elementos que participam de um todo inventado. Tais elementos, ao serem considerados pertinentes à lógica de uma coleção, e serem colecionáveis por esta, passam a ter sua definição atribuída por sua relação com os demais elementos desse

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. *E-mail:* lartur@cpovo.net

universo. São, então, um compartimento de um quadro. Diversas seqüências podem ser produzidas nesse esquadrihar do fenômeno e, em seu cruzamento, valoram e etiquetam o item que ali se encontra. Assim, produz-se a segmentação de elementos distintos para, logo, torná-los semelhantes pelo pertencimento, pela participação a um todo. Ao esboçar uma totalidade ordenada, onde cada elemento possui sua classificação racionalmente estipulada, esse quadro possibilita a inteligibilização e o controle do fenômeno em questão. Segundo Foucault (1987), “o quadro, no século XVIII, é ao mesmo tempo uma técnica de poder e um processo de saber”. Desse modo, propomos aqui compreender a construção do Hospício São Pedro enquanto a constituição de uma coleção que segue em mutação até hoje.

O HSP surge em 1884, um período no qual a cidade de Porto Alegre sofria por inteiro seu primeiro grande processo de estruturação de uma inteligibilidade e de controle urbanos: a retirada dos becos, botecos e bordeis para a periferia onde foi alocada a população “suspeita”; nomeação e emplacamento das ruas; numeração e alinhamento das casas, etc. (Pesavento, 1991). Alocações classificatórias no território da cidade estipuladas segundo códigos de convivência. O HSP insere-se neste processo, enquanto um espaço classificatório na margem da cidade, destinado para aqueles que perderam a razão e não devem ser trancafiados nos espaços para contraventores ou portadores de doenças “comuns”. No entanto, se tinha esse caráter classificatório, de ordenação em sua posição na malha urbana, não se podia dizer o mesmo do seu espaço interno, ainda parcialmente construído. O Dr. Carlos Lisboa, primeiro diretor do HSP, clamava pela construção das demais alas do Hospício:

[a] única classificação atualmente possível é precisamente incompleta e não satisfaz, debaixo do ponto de vista científico. (...) Sem uma divisão metódica, sem uma classificação científica, o tratamento dos alienados é um impossível, uma utopia (Relatório Hospício São Pedro, 1884, p. 04 *apud* Schiavoni 1997, p. 56).

Assim, a loucura e seus espécimes exóticos advindos de um continente ainda desconhecido, constituíam uma confusão que agredia aos analíticos olhos do cientista. Tornava inviável cristalizar o constante transbordar do comportamento dos internos em tipologias nosográficas. Na França, tais questões estavam também presentes na construção dos Manicômios: a *Regulamentação de 1839* prescrevia uma separação mínima para dividir entre adultos e crianças, entre gêneros e permitir o isolamento dos convalescentes e furiosos (Antunes et al., 2002). Já o *Tratado*, de Cloquet, faz uma interessante

consideração ao confrontar o modelo radial, uma geometria ideal para vigilância, e o modelo pavilhonar, perfeito para a formação de um quadro classificatório:

A disposição radial é aqui inútil; a vigilância central é desnecessária; a vigilância se faz sobretudo dentro das salas e dos dormitórios. As edificações tem formas retangulares, alongadas, formas essencialmente favoráveis à classificação dos doentes. (Cloquet *apud* Antunes et al., 2002, p. 63).

A preponderância do retângulo dispersivo sobre o círculo centralizador é o princípio geométrico que guiou a construção do HSP: projeto de seis pavilhões (pentes) ligados por um grande pavilhão transversal, o qual poderia ainda ser espelhado, totalizando doze compartimentos retangulares com dois andares cada, para dar conta da topologia nosográfica do nosocômio. Assim, o Dr. Lisboa e os diretores posteriores seguem este projeto de executar uma análise, de colecionar as tipologias existentes no Estado do Rio Grande do Sul. Aloca-las em seus devidos lugares, sendo esses, todo aquele local apropriadamente preparado para sua contenção e observação. Os pentes retangulares, tomados por séries de lócus preenchidos com as tipologias, que devem ser observadas com rigor. Para tanto, habitam um espaço branco e reto, seus parques adornos seguem uma simetria neoclássica sóbria, um cubo branco que se propõe a não interferir no alienado e no olhar médico sobre este. A busca de inteligibilidade e controle pela formalização redutora da ciência constrói uma coleção de sujeitos tomados como objetos ao pertencerem a totalidades abstratas que geram etiquetas nosológicas, as quais findam por ser sua única identidade: um quadro de quadros sintomatológicos.

Tal coleção, disposta para ser contemplada analiticamente, acaba por ser muito modificada na primeira metade do século XX, com as duas administrações do Dr. Jacintho Godoy. Este, constitui uma coleção fundamentada na experimentação sobre o material e já não mais na simples divisão em tipos nosológicos pitorescos, função que dava ao antigo psiquiatra “uma falsa noção de especialidade alienística” (Godoy, 1955, p. 190). Ainda que perdurasse a identificação de “constituições mórbidas”, para nelas colar uma “etiqueta nosográfica” (Godoy 1955), Godoy mudara a ontologia da patologia, modificando assim a episteme utilizada em sua inteligibilização.

Os conceitos de “doença mental” e de “hospício” deveriam ser riscados e substituídos por “doente do cérebro” e “Hospital Psiquiátrico”, elevar o “psicopata” ao posto de um “doente vulgar” e a Psiquiatria a um lugar comum com a Clínica Geral (Godoy, 1955). Tais transformações realizavam um projeto de inclinação positivista: “a psiquiatria não escapou da lei dos três estágios:

religioso, metafísico e positivo” (Godoy, 1955, p. 72) e, nesse momento, passava-se do segundo estágio, com sua filantropia e considerações sobre uma “mentalidade ilusória”, para o terceiro estágio e seu estudo do cérebro. Agora, contava identificar as causas e os mecanismos dessas doenças nervosas por meio de estudos neuroanatômicos e experimentações químicas e biológicas para, então, não mais somente depositar doentes em lócus classificatórios, mas reformá-los para a sociedade, tornando seu cérebro, “órgão nobre da economia”, em condições de ser útil socialmente (Godoy, 1955).

Adentra, então, nesse colecionar, além das subdivisões de tipos patológicos, as quais não só persistiam como haviam se multiplicado, a experimentação em busca das causas materiais da doença para reformar o sujeito e permitir o aproveitamento de sua utilidade à sociedade. O HSP assemelha-se, então, a um grande jardim botânico, onde não só se observam as plantas para seu estudo e deleite, mas realizam-se experimentações sobre seu comportamento, para gerar não só saber científico, como também a melhor forma de utilizá-las, adaptá-las a novos ambientes e proporcionar maior produtividade (Janeira & Fortes, 2003).

Diversas reformas são feitas no sentido de dar suporte às novas metodologias clínicas utilizadas naquele que viria a ser, em breve, o Hospital Psiquiátrico São Pedro. O espaço branco é provido de especificidades técnicas. Luzes cirúrgicas que não fazem sombra nem aquecem; camas e banheiras dotadas de mecanismos específicos à clinoterapia e balneoterapia; instrumentos cirúrgicos, laboratórios químicos, etc. O reluzente dos metais esmaltados e as novas transparências dos tubos de ensaio somam-se à transparência do vidro e ao branco das paredes.

Neste momento, muitas das divisões classificatórias da coleção de objetos da loucura se fazem não somente em função de categorias sintomatológicas, mas também de categorias definidas a partir da intervenção química, biológica, cirúrgica ou mecânica a que uma tipologia deve ser submetida. Com a especificação do espaço para além de dormitório, pátio e refeitório, as classificações em sua disposição devem se adequar à nova configuração das remodelações físicas na “marcha ascensional da ciência” (Godoy, 1955 p. 133).

Paradigmático nessas modificações espaciais, a partir de uma nova ontologia da loucura e episteme do tratamento, é o “Serviço Somático”. Obra “de vulto”, se “sobressaindo, entre todas” (Godoy, 1955). Trata-se de um prédio, o mais largo de todos os pentes, no qual já existiam duas salas de cirurgia, onde se construiu “amplas enfermarias para cirurgia e medicina, gabinetes de raios X e dentista, isolamento, refeitórios, dormitórios e enfermeiros” (Godoy, 1955, p. 33). Seu piso é revestido por cerâmica impermeável e, as paredes, por azulejos brancos até a altura de dois metros.

Afirmção de uma nova brancura, do frio azulejo higienizável no piso e paredes que permite o apagar das marcas dos que por ali passam. Ampla transparência das janelas e intenso branco dos azulejos que se somam na configuração de um novo cubo branco, não mais da abstração contemplativa, mas da razão prática e sua mesura, mantendo a ausência na presença de assepsia, a afirmação de uma perspectiva sobre a neutralidade. Uma formalização do humano reduzido a variáveis orgânicas, em busca de extirpação do sintoma por meio de diversos métodos inibitórios: choques elétricos e químicos, lobotomias e medicamentos hipnóticos. Homem normalizado, de jaleco ou uniforme de interno, homem frio, racional, sem as doenças dos afetos exarcebados, estes devem ser (co)medidos, extirpados para uma vida *normal* na norma da *moda* estatística.

Nesse local, ápice de uma perspectiva de saber e práticas que objetualizam o interno no seu modo de acessá-lo e de intervir sobre o mesmo, existe hoje uma atividade que nega o modelo sujeito-objeto garantido na assepsia da razão, prescrevendo uma epistemologia, e uma ética, do encontro, onde não há neutralidade possível e, por isso mesmo, deve-se possibilitar os ruídos, a perspectiva, o subjetivo, a diferença (Kirst et al., 2003). A Oficina de Criatividade, existente desde 1990, propõe aos internos atividades expressivas como pintura, colagem, bordado, tendo como uma de suas preocupações fundamentais o respeito pela individualidade do interno, permitindo-o exercer ou não a atividade e, ao fazê-la, que possa ser do modo mais autônomo e peculiar possível. E, nesse novo respeito, pretende elevar o “doente vulgar” ao estatuto de pessoa que deve ser respeitada em seus direitos (Silveira, 1992).

Aqui, ocorre um deslocamento no colecionismo da loucura: do objetualizar os loucos com o geral científico e inseri-los em um quadro classificatório, passa-se a constituir uma coleção do que é produzido por estes, formando um acervo das obras dos mesmos. Esse acervo encontra-se em construção e organizará as séries de cada participante por datação. O motivo de fazer-se esse acervo é duplo: “compreensão do processo psicótico e valor terapêutico” (Silveira, 1992, p. 17). Assim, vemos uma passagem da empiria generalizante reificadora de objetos abstratos para uma empiria compreensiva (Figueiredo, 1998), (a)firmadora do singular em seu processo. Uma coleção que gera não somente uma inteligibilidade sobre a loucura, mas possibilita o reconhecimento do louco enquanto subjetividade que cria. Ter na sua produção uma possibilidade de duração, ao inserir-se no acervo, e de reconhecimento, do que é o eu pelo outro, são processos fundamentais nessa nova coleção.

Ao adentrar no antigo pavilhão, vemos os azulejos brancos tomados por traços e cores. Surgem casais atrelados por “y”, flores e formas diversas, referências a origens ou identidades, etc. Antes, marcas da assepsia e

generalidade da pura forma lógica, presente na ciência com sua higiene das sensações disparatadas, díspares; agora servem de tela onde o branco é intensidade, possibilidade de marca, e não seu avesso. Do mesmo modo, a transparência do vidro, já opaca pelo tempo em todo o prédio, desfazendo-se de sua (trans)lucidez de outrora, neste pavilhão adquire cores e signos, constrói paisagens e iluminações improváveis, insanas. Tudo marcas de vidas que por ali passam, utilizando como suporte o que um dia surgiu para evitá-las. Os móveis, antes homogêneos e simetricamente dispostos, agora são variados, tendo muitas vezes sua função transformada para novos usos, como a mesa, que sem seu tampo, vira um secador para as telas. As salas de cirurgia com suas imponentes lâmpadas que tantas lobotomias iluminaram, agora são tomadas por trabalhos das pessoas que frequentam a Oficina.

Ao se dirigirem para lá, os internos dizem ir para a “Oficina”, e quando dela retornam, dizem voltar “lá para o São Pedro”. Local estrangeiro ao Hospital, onde o movimento errante é permitido, onde a intimidade e a peculiaridade são resguardadas. Da supressão do sintoma segundo uma anestesia de si, um esquecimento do que se sente provocado por choques elétricos ou químicos, intervenções cirúrgicas e medicamentosas, se passa a uma perspectiva de constituir uma duração, e uma possibilidade de reapropriação da mesma, da vida do sujeito internado. Construindo uma memória na sobreposição dos “platôs-tela”, datados e marcados a tinta, gesto e afeto, se traça uma trajetória da subjetividade, antes presa no branco incólume, sempre limpo de tudo que não é geral. Pode, agora, apropriar-se e ver-se reconhecido enquanto expressão de si, atestando sua existência em uma época marcada pelo “percebem-me, logo existo” do espetáculo contemporâneo. A cidade mensagem (Eco, 1984) dos anúncios publicitários, grafites e dispositivos de comunicação lá está, presentificada, nas paredes, no acervo e em tudo que reconhece o indivíduo por sua expressão. Esse deslocamento do que é colecionável, está diretamente atrelado à matriz epistêmica romântica, com matizes humanistas, que foi acima descrita, mas não deve ser reduzido a isso: o chamamento à expressividade na modulação da sociedade de controle (Deleuze, 1992), a “mediação” das relações pelas imagens espetaculares (Debord, 1997), são também ressonâncias nessa trama, donde transbordam as condições de possibilidade que findam por definir esse deslocamento do que é colecionável dos objetos-loucos para o acervo-expressão. Essas linhas de força ajudaram em muito aos profissionais que lá estão em sua luta por expandir esse projeto. Afinal, não podemos nos esquecer que o ponta pé inicial estava atrelado a um projeto do Estado relativo à construção de centros culturais, revitalizando antigas edificações, que durante os períodos difíceis da Oficina foi a garantia da sua visibilidade para com o público, que impediu seu fechamento, que seu novo espaço foi conseguido

graças a uma grande “limpeza” ocorrida no pavilhão em questão para uma Bienal do Mercosul. Enfim, ser pop hoje em dia pode ajudar a expandir a vida.

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, Eleonora Haddad; BARBOSA, Lúcia Helena Siqueira; PEREIRA, Lygia Maria de França. *Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1970*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FIGUEIREDO, Luís Cláudio M. *Matrizes do pensamento psicológico*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GODOY, Jacintho. *Psiquiatria no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: [s/e], 1955.
- JANEIRA, Ana Luisa & FORTES Mário. *Floras do novo mundo. Jardim Botânico da Ajuda. Cascata, séc. XVIII-XIX*. In: http://www.triplov.com/ana_luisa/floras_novo_mundo/pages/ajuda_cascata.htm, acessado em 2003.
- KIRST, Patrícia Gomes; GIACOMEL, Angélica Elisa; RIBEIRO, Carlos José Simões; COSTA, Luis Artur; ANDREOLI, Giovani Souza. Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, Tânia Mara Galli & KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2003.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy (coord). *Memória Porto Alegre: espaços e vivências*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1991.
- SCHIAVONI, Alexandre Giovani da Costa. *A institucionalização da loucura no Rio Grande do Sul: o hospício São Pedro e a Faculdade de Medicina*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da Ufrgs; 1997. (Dissertação de Mestrado, inédito)
- SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

IMAGENS QUE NÃO AGÜENTAM MAIS*

*Tania Mara Galli Fonseca***

RESUMO

Neste texto, a autora focaliza a Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro como um espaço outro, no sentido formulado por Michel Foucault, uma vez que o considera como um lugar heterotópico por força de suas singularidades em relação aos outros lugares relacionados ao manicômio. Nele, se exerce uma certa utopia localizada de fazer ouvir e ver as vozes do inconsciente, a partir de dispositivos expressivos como pincéis, tintas, argila, etc. Em sua trama argumentativa, o conceito de esgotamento, no sentido deleuziano, é utilizado tanto para se referir aos corpos dos pacientes imersos nas forças do Fora, quanto para as próprias imagens produzidas, a respeito das quais não há a preocupação de classificá-las como arte ou não-arte. Imagens como efeitos de um devir-artista do louco, que extrai de suas próprias sensações, as figuras que produz.

Palavras-chave: corpo; arte; clínica; imagem.

IMAGES THAT CAN'T TAKE IT ANYMORE

The author considers the São Pedro Psychiatric Hospital Creativity Center as another space in terms of Michel Foucault's formulations - a heterotopical place by force of its singularities in comparison to the others sections of the institution. A kind of utopia is build by listening and considering the inconscient "voices", by way of using paintbrushes and clay as expressive means. Deleuze's concept of depletion is used not only referring to the bodies of the patients immersed in the forces of the outside but also to the own images produced, not worrying if they could be labeled as art or non-art. Images as effects of a "to become artist" of the insane who extracts from his own sensations its resulting figures.

Key words: body; art; clinic; image.

* Dedico este trabalho às minhas alunas Fátima Ávila, Débora Coelho, Andréia Oliveira e Christiane Siegmann.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS.
E-mail: tfonseca@via-rs.net

*Procura de Poesia,
Carlos Drummond de Andrade (2003).*

*[...]
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.*

*Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intacta.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma se te provocam.
Espera que cada um realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.*

*Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada no espaço.*

*Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível que lhe deres:
Trouxeste a chave?*

Nossa pesquisa, no âmbito da Reforma Psiquiátrica, tem nos proporcionado oportunidades de interação com a Oficina de Atividades Expressivas do Hospital Psiquiátrico São Pedro¹. Esse espaço, freqüentado por pacientes-moradores do asilo, mostra-se como uma espécie de inundação em um deserto queimado pelo raio das palavras, da ordem e da inteligência. Nele, se produz um ritmo outro que se contrapõe ao dos tiques-taques regulares e compassados de um espaço fechado em si mesmo, cujos desdobramentos revelam a extensão

¹ Refiro-me à pesquisa que se encontra em desenvolvimento Modos de Trabalhar, Modos de Subjetivar no contexto da Reforma Psiquiátrica, apoiada pela Fapergs.

do sempre mesmo horror, mantido inerte e fortemente emoldurado por linhas duras e rígidas. Ali, um *trá-lá-lá*, uma cançãozinha pode ser ouvida, constituindo-se como um muro sonoro e gestual, um filtro a partir do qual, tanto quanto possível, constitui-se um espaço interior que protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita (Deleuze, & Guattari, 1997, p. 116). Espaço que arregimenta as forças dos corpos nele imersos e que se circunscreve como um território que, ao possibilitar a inscrição de corpos e seu “estar em casa”, também pode abrir suas portas para as forças em obra que ele próprio abriga.

A Oficina a que nos referimos firma-se como um frágil ponto a partir do qual pode-se produzir uma fuga. Não mais o puro Fora como clausura, mas (in)surge a morada ou o “em-casa” como ponto de um agenciamento territorial que “sempre leva terra consigo. Ele tem como concomitante uma terra, mesmo que espiritual, ele está em relação essencial com um Natal, um Nativo” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 118). Rachaduras nos limites do hospício e, quem sabe, atenção para as loucuras do cotidiano? Para quem reflete sobre a loucura, a busca da arte parece apontar um caminho de alteridade, como colocado por Antunes et al. (2002, p. 23),

Seja da arte tomada como louca pelo poder autoritário, seja do desatino tendo vez e voz na criação artística, seja da apropriação das artes pelas terapias, seja da apropriação da psicanálise pelas artes, o que se desenrola é a possibilidade de entrever os desenhos dessa interação, vislumbrar um outra arquitetura possível.

Aqui, no âmbito da Oficina, a expressão corresponderá sempre a um ponto natal, nativo, singular. Oficina-território não como um meio, mas como um ato que territorializa ritmos e meios. Território que

comporta em si mesmo um meio exterior, um meio interior, um intermediário e um anexado. Ele tem uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membrana mais ou menos retráteis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos. (Antunes et al. (2002, p. 120).

Espaço localizável, a Oficina, contudo, consegue sobrepor-se aos demais espaços, situando-se fora de lugar, “espaço do fora” que, segundo Foucault,² é

² Michel Foucault desenvolveu esse conceito na conferência *De outros Espaços*, proferida no *Circle d'études architecturales*, em Paris, 1967.

onde se desenrola a “erosão de nossas vidas, nosso tempo e nossa história, o espaço que nos agarra e nos mastiga”. Espaço de criação, conectado com a vida em seu incessante pedir passagem, lugar de fuga do estilizado para fazer vibrar corpos medicalizados e em estado de dormência. Espaço que se caracteriza por ser um não-lugar no espaço manicomial, espaço, cuja inclinação sobre os corpos que acolhe, pode dar a ver potências onde já nada parece subsistir.

A Oficina de Criatividade pode ser olhada como um espaço que, ao estar em relação com outros lugares, produz, contudo, uma suspensão e inversão de um conjunto de relações que se acham nela refletidas. Espaço de resistência, no sentido de criar atalhos e desvios por onde o discurso que determina a verdade do sujeito não entra. Espaço com cheiro de recusa a uma gorda saúde dominante e, portanto, resistência aos modelos hegemônicos de viver. Espaço clínico, que busca no informe dos corpos empanurrados por violentos venenos, algo referente a uma espécie de jejum, uma espécie de uma nova dieta, que converte o moribundo do sistema técnico-científico em embrião de outras possibilidades. E que também converte aquele que trata e cuida, em outra coisa, que não cabe apenas na inteligência Psi.

Haveria ainda passagem a fazer desde este poder sobre a vida para afirmar o poder da vida? Como, do fundo de tanta impotência, retirar a potência? Poderíamos, nesse caso radical, buscar aprender que potência e impotência não se opõem, mas se completam e reforçam mutuamente? Sustentar-se-iam as palavras de Nietzsche de que é do fundo de nossa impotência que extraímos nossa potência superior e de que o mais assustador pode trazer em si o mais promissor? Poderíamos pensar os corpos cansados como ainda não esgotados na busca de si e em sua própria duração? Que trilhas eles poderiam ainda percorrer no espaço que lhes foi barrado de passar e fazer passar? Pode-se ainda extrair *uma vida* daquelas formas marcadas pelos golpes da cura que caracterizaram o seu viver? O que resta, ali, para que se possa encontrar uma saúde no sofrimento? O que ainda poderiam estes corpos que não agüentam mais e precisam defender-se do que é mais grosseiro e que tende a fazê-los sofrer na calma inércia? O que podem estes corpos quando olhados desde o regime do sutil, quando olhados naquilo que neles se move e se conecta ao seu próprio desenvolver-se? O que podem os corpos quando olhados desde o seu impossível?

É certo que não pretendemos glorificar a função da atividade de criação e tampouco o espaço-oficina aqui caracterizados. Contudo, entendemos que se referem a um modo de subjetivação, cujo eixo encontra-se na positivação do negativo, na afirmação do simulacro engendrada por um tipo de olhar que sustenta os corpos dos usuários e os afeta. Não se refere, portanto, a um olhar-

massa, que arremessa um grande lençol uniforme sobre seus diferentes corpos. Trata-se de um espaço-tempo, que nutre possibilidades de um olhar vibrátil, que busca a singularização e concede autoria. Olhar-aranha, que pousa sobre o objeto ou sujeito fazendo-se “simpático”, ou seja, capturando-lhe a inspiração, penetrando-o com os olhos de dentro. Olhar que concilia a inteligência com a intuição, da qual se desvinculou, em nome da ciência e da previsibilidade, e que, nessa operação, estabelece a possibilidade de um regime de práticas expressivas que é captado e regido pelos afetos do corpo-aranha, corpo-sem-órgãos dos usuários, informes, mas potentes para dar passagem às forças que tensionam suas molduras.

Poderíamos, assim, pensar como próprio dessa Oficina um modo de produção de uma arte figural, própria de uma estética do simulacro feita de imagens não cerebrais, como expressões que ultrapassam a representação das coisas, como imagens percebidas?

Na série fotoetnográfica que buscamos fazer acompanhar as idéias deste texto,³ encontramos, talvez, possibilidades de uma experiência que não se refere a cair na materialidade das obras e sim de observarmos cada uma delas como um mergulho no caos, um mergulho no plano de forças dos afectos com os quais o mundo é constituído. Trata-se de pintar as forças do tempo, as sensações do tempo como fluxo nos corpos. Trata-se de uma pintura não preocupada em

³ Série de fotografias obtidas pelo antropólogo-fotógrafo Luis Eduardo Achutti, em outubro de 2004, junto à Oficina de Criatividade Nise da Silveira, do Hospital Psiquiátrico São Pedro. A composição e o movimento sequencial das imagens permitem a estruturação de uma narrativa imagética. Também possibilita estabelecer relações entre Arte e Loucura no contexto de um manicômio fundado no século XIX, cuja trajetória histórica foi e está sendo atravessada pelos modelos de trabalhar a loucura e que, no momento, se estrutura sob o nome de Reforma Psiquiátrica, caracterizada como anti-asilar e descentralizador. A abertura da série fotográfica é dada, segundo a sutil escolha de Achutti, pela faixa de contenção utilizada no manicômio para casos de agitação psicomotora (ver no CD-rom *Verbi Gratia*, apenso na Episteme n. 21, Suplemento Especial). Essa faixa se transfigura pelo bordado de uma paciente esquizofrênica que a recobre de cores e pontos, grafando-a com uma nova escrita e um novo modo de utilizá-la: de uma função inibidora e constitutiva, a faixa torna-se suporte especial para expressar novas sensações e novos devires. Torna-se arte.

O atual modelo psiquiátrico em vigor no HPSP, de acordo com os princípios que regem o Sistema Único de Saúde (SUS), problematiza o modo hospitalocêntrico de tratar e cuidar dos loucos e afirma a necessidade de restituir-lhes condições de atendimento no seio de seus próprios territórios existenciais. Devem ser apoiados por uma rede integrada de serviços (desospitalização) e focados para além do estigma da doença (integralidade), como portadores de sofrimento psíquico que necessitam ser percebidos e acolhidos como existências em sofrimento, e cuja recuperação deve abranger *todos* os aspectos de sua vida cotidiana, e não se fixar exclusivamente em sua medicalização com vistas ao esbatimento sintomatológico.

representar objetos percebidos, mas que busca no vazio do tempo a potência de novos objetos. Arte voltada para os afectos do tempo, arte-pensamento que difere da arte-inteligência. Arte do vazio, espécie de contorno depois da explosão, arte que resiste ao esquecimento imposto pelos muros psiquiátricos, arte-testemunho de um desamparo absoluto e de uma longa história de normalização do anômalo. Registros feitos com o olhar de dentro, mas dentro de uma força de criar mesmo frente à maior adversidade. Imagens de resistência, imagens eternizadas por um sofrimento que nunca cicatriza, por um vazio jorrante, cujo magma é absorvido pela obra, como uma espécie de curativo do vazio (Passeron, 2001). Arte destinada a estilhaçar-se em mil e uma noites de sentido, destinada a ser pó, poeira para fazer germinar mil novos mundos e devires. Arte-pensamento adentrando no vazio, no caos, naquilo que nunca termina, que sempre existiu e sempre existirá. Arte da complicação cujo estado refere-se ao de um tempo ainda não cindido, tempo-massa - delirante e onírico –, que engendra um regime de práticas que quebra os contornos do humano que nos habita e nos lança no plano dos puros afectos, fazendo-nos ver que quando deixamos de inventar novos afectos, podemos morrer, pois a produção de afectos é exatamente a efetuação da vida, é a vida experimentando existir em dada forma e estrutura. Cessar a produção de afectos corresponde a morrer por dentro, corresponde à suspensão da própria prática do inconsciente, esgotamento do espaço-tempo, fechamento dos possíveis, estriamento total, lá, onde no plano, visualizava-se um ilimitado e sem direção, plano liso complicado mas, no momento, interdito pelo esgotamento de suas possibilidades de curso.

É nossa intenção oferecer, aqui e agora, um dispositivo que auxilie a problematizar o processo de subjetivação como produção de um estado de arte. Nosso objetivo, a partir das primeiras colocações relativas à produção de um estado de arte no âmbito da Oficina de Atividades Expressivas do HPSP, agora se inscreve no âmbito da estética da recepção e pretende voltar-se à posição do espectador, desreificando-a, e colocando-a na posição de agente, terceiro termo que age a forma na matéria (Lapoujade, 2002). Queremos situá-lo como corpo-de-passagem, superfície de inscrição de afectos em ato de agenciamento de todo o seu passado e de seu devir; corpo agenciado pelo Fora que o habita e que deglute suas dobras, produz outras no regime do finito-ilimitado. Desdobragens-dobragens do emaranhado inumano que se configura de modo efêmero para agir novas formas para além do humano. Corpos-acontecimento que podem “atingir o singular estado de arte sem arte”, como nos diz Lygia Clark (Rolnik, 2001). Corpos que se abrem para um certo estado em que “suas cordas nervosas vibram a música de universos conectados pelo desejo; uma certa sintonia com as modulações afetivas provocadas por esta

vibração; uma tolerância à pressão que tais afetos inusitados exercem sobre a subjetividade para que esta os encarne, recriando-se, tornando-se outra” (Rolnik, 2001).

Trata-se de um uso de si que opera uma vontade de potência que destoa daquela de transformar a existência corporal em veículo exclusivo de si mesmo. Ceder o próprio corpo, tornando-o veículo de forças que passam (Sant’Anna, 2001). Não teria sido esse o intento da pintura de Francis Bacon cujas imagens em movimentos contorcidos parecem subordinadas às forças invisíveis que se exercem sobre elas, tornando possível ascender dos movimentos às forças e listar aquelas que Bacon detecta e capta? Bacon, como detector das forças da vida, do tempo... tornar visível a força do tempo, fazê-lo sensível em si mesmo. Como fazer visíveis forças invisíveis?

Na produção de um estado de arte no espectador não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar forças, forças que atravessam as figurações e nelas se encarnam. Não se trata de “fazer o visível, mas de fazer visível” (Deleuze, 2002). Trata-se de um regime de conversação com o mundo tomado pela insistência de forças desfigurantes e indomáveis. Trata-se de um combate entre o já evoluído e a evolução criadora, combate contra o organismo e que nos possibilita colocar olhos em todas as partes: no ouvido, no ventre, nos pulmões. O corpo deixa de ser orgânico para converter-se em órgão polivalente e transitório. Potência que arrasta o corpo para um outro elemento, desembaraçando-o de sua inércia e de sua materialidade. Corpos de passagem, corpos desencarnados, corpos dessubjetivados, corpos abertos ao fora inumano desdobrado em eterno e efêmero. Corpo inconsciente, fora da consciência, tomado pelas ondas nervosas da sensação que o toma e nele se amplia. Tempo e espaço dilatados, onde duração e instante coexistem. Corpo do entre, habitante do intermezzo, do intervalar, do não-lugar. Corpo-alma, alma dissolvida por toda a carne, viajante do corpo, espécie de água, mar de sensações no qual apenas navegar é preciso. Marear na imanência, mudar o vertical em horizontal, construir um plano operatório sensível à exploração do espaço e a uma espécie de marcha, aos movimentos. Como espectador temos a experimentação da sensação, que não é experimentada senão no mergulho na imagem a fim de aceder ao sentido que a perfura, transformando-a no oposto ao clichê e ao acabado. Mergulho que captura e detecta algo que é rebatido no próprio plano, como um movimento de retorno sobre a figuração para perfurá-la, vazá-la, fazê-la transbordar num rio de carne e sangue.

Entre mim e mim, entre a minha consciência e as minhas sensações, entre o pensamento e a vida, entre a poesia e o real, entre meu presente e o “outro” (inconsciente) que sou, não existe já separação.

[...]

Não há fusão e tampouco dialética entre os pólos, mas afirmação de suas diferenças, permitindo a produção de uma “sinfonia de sensações incompatíveis e análogas” (Ode Marítima) e a realização em mim de toda a humanidade de todos os momentos, num só momento difuso, profundo, completo e longínquo. (Gil, 1998, Passagem das Horas).

Mergulho na imanência e no estado de inseparabilidade do pensamento e da consciência fora do corpo. Sensação que marca um abismo e que separa a imagem de sua significação. Possibilidade de fazer ecoar o afetivo da significação e remeter a um manancial de novos mundos, irreduzíveis à unificação e à totalização e inscritos no regime da singularidade e da criação. Produção de um olhar que corresponde a arrancar a figura do figurativo, com uma intenção totalmente distinta de narrar ou representar. Olhar, aqui, implicaria no efeito de uma produção de estado corporal que faça ver a unidade original dos sentidos e que faça aparecer visualmente uma figura multisensível. Um olhar efeito de uma conexão direta da sensação de tal ou qual domínio com uma potência vital que o desfigura e o atravessa. Uma “lógica dos sentidos”, dizia Cézanne, não racional, não cerebral (Deleuze, 2002, p. 49).

Para Deleuze (2002, p. 48),

os níveis de sensação verdadeiramente seriam os domínios sensíveis que remeteriam aos diferentes órgãos dos sentidos; mas, precisamente, cada nível e cada domínio teriam uma maneira de remeter aos outros, independentemente do objeto representado. Entre uma cor, um saber, um tato, um odor, um ruído, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o momento *pático* (não representativo) da sensação.

Superação do organismo. Corpo intensivo, percorrido por uma onda que traça níveis que não qualificam a sensação que o percorre, não determinando dados representativos. A sensação como vibração, conforme nos diz Deleuze. Estado do corpo anterior à representação orgânica, vida não orgânica, porque o organismo não é a vida, é a sua prisão. O corpo sem órgãos, olhos por toda a parte, corpo que não carece de órgãos mas que se define como órgão indeterminado, corpo de passagem de ondas nervosas que o percorrem fazendo-o vibrátil, corpo que perde a constância de seus órgãos e que se define pela presença temporal e provisória de determinados órgãos (Deleuze, 2002, p. 54). Arrancar a subjetividade de seu solo, forçá-la a navegar em meio ao dilúvio turbilhonar do contemporâneo. Navegação sem teleologia mas não à toa! Exploração da vida desde o regime de circulação do impuro, das impressões

microscópicas que põem as forças humanas em comunicação com energias que ultrapassam infinitamente o humano. Regime de dissipação infinita e permanente de forças, de que o sujeito retira as suas próprias forças para dar a volta ao infinito, criar a vida imanente, mergulhar na imanência da vida. Entrar em convivência com o mundo, produzir um banquete antropofágico feito de universos variados incorporados na íntegra ou segundo cortes a-significantes. “Devoração do homem pelo bicho”, como disse Lygia Clark, dar passagem ao devir animal naquilo que nos acontece, transformação do sentimento de existir em sentimento finíssimo de viver, pois se sabe que nunca se leva cabo todo o possível, mas se o faz nascer na medida em que se o realiza. Esgotar o impossível da imagem, desconectá-la para novas conexões. Fragmentá-la, dar-lhe independência para que faça uma nova dependência e para evitar a representação, pois não significa somente que “as palavras são mentirosas; estão gravadas de cálculos e de significados e também de intenções e recordações pessoais, de velhos costumes que as afirmam, que sua superfície ao ser roçada, se torna a cerrar. Nos encerra e nos asfixia” (Deleuze, 1996, p. 104). A idéia de Nietzsche de que “os homens superiores são os que mais sofrem com a existência – mas possuem também as maiores forças de resistência” (Nietzsche, 1976, p. 67), coloca em questão o paradoxo da fraqueza do forte que se esforça por controlar seu grau de exposição às feridas do fora, lhe opondo uma pele dura e um sentimento hostil. Esgotar o inesgotável diz respeito, ao contrário, não ao cansaço do corpo em sua ação de realizar o possível, mas à sua potência de resistir e deixar-se agir pelas forças do fora.

Nossa intenção, finalmente, é nos referir a que o gesto artístico superior não se equivale a produzir belos quadros e músicas. Ele refere-se à produção de uma bela vida, a uma estética da própria existência. A vida como obra de arte.

Caberia, pois, a questão: em que medida os dispositivos criados e implementados pela Reforma Psiquiátrica, atuam no meio social e agem na geração de meios para que o inconsciente possa se autoproduzir? O que significa acolher o louco e a sua loucura senão acolher a prática do inconsciente?

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, Eleonora Haddad; BARBOSA, Lúcia Helena Siqueira; PEREIRA, Lygia Maria de França. *Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. v.4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

- DELEUZE, Gilles. El agotado. Buenos Aires, *Revista Confinés*, ano 2, n.3, p. 104, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon; la lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- GIL, José. Deleuze e Pessoa: a imanência. Lisboa, *Revista Elipse*, 1998
- LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, Daniel e GADELLHA, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Duramá. 2002.
- NIETZSCHE, F. *Fragments posthumes*, v. X. Paris: Gallimard, 1976
- PASSERON, René. Por uma Poianálise. In: SOUSA, Edson Luiz André de, TESSLER, Elida, SLAVUTZKY, Abrão. *A Invenção da vida; Arte e Psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. In: MACHADO, Leila Domingues, LAVRADOR, Maria Cristina Campello, BARROS, Maria Elizabeth Barros de. (orgs). *Texturas em Psicologia; subjetividade e política no contemporâneo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem; ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

AS COLEÇÕES COMO DURAÇÃO: O COLECIONADOR COLECIONA O QUÊ?

*Andréia Machado Oliveira**, *Christiane Siegmann***, *Débora Coelho****

RESUMO

Este artigo perspectiva a diferença de natureza entre um modo de colecionar capitalístico – empenhado na mera acumulação – e outro, no qual se pode experimentar um campo estético comprometido com o sentir.

Palavras-chave: coleção; capitalismo; arte.

THE COLLECTIONS AS DURATION: WHAT DOES THE COLLECTOR COLLECT?

This article perspective the difference of nature enters a way to collect capitalist – pledged in the mere accumulation – and another one in which it can try an engaged aesthetic field with feeling.

Key words: collection; capitalism; art.

*Que fazem, que são
as coisas não testadas como coisas,
minerais não descobertos – e algum dia
o serão? (...)*

* Artista plástica e professora de Arte. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é membro do grupo de pesquisa “Modos de trabalhar, modos de subjetivar”, coordenado pela Professora Dra. Tania Mara Galli Fonseca. *E-mail:* andreiao@cpovo.net

** Terapeuta ocupacional e especialista em Reabilitação pelo Instituto Porto Alegre. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é membro do grupo de pesquisa “Modos de trabalhar, modos de subjetivar”. *E-mail:* chrissiegmann@cpovo.net

*** Psicóloga clínica com formação em Estudos Clínicos, Sociais e Grupos pelo Instituto Pichón-Riviére. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é membro do grupo de pesquisa “Modos de trabalhar, modos de subjetivar”. *E-mail:* ritornelo@bol.com.br

*Existe, existe o mundo
apenas pelo olhar
que o cria e lhe confere
espacialidade? (...)
Eis se delineia
espantosa batalha
entre o ser inventado
e o mundo inventor.
Sou ficção rebelada
contra a mente universal
e tento construir-me
de novo a cada instante, a cada cólica,
na faina de traçar
meu início só meu
e distender um arco de vontade
para cobrir todo o depósito
de circunstâncias coisas soberanas.*

Carlos Drummond de Andrade, A suposta existência

Este artigo nasce da tentativa de que possamos ultrapassar a primeira camada do senso comum, ou seja, a da opinião, sobre o ato de colecionar, o colecionador e o colecionismo. Essa postura, que escolhemos adotar, exige que nos desgrudem de algumas idéias, em nós naturalizadas, que foram construídas ao longo do tempo. Para tal, contaremos com a ajuda da Filosofia da Diferença, pela sua potência em perspectivar os nossos pontos de vistas e porque, com ela, nos sentimos ativadas por sua vitalidade em contradizer a lógica racional e moderna que, em muitos momentos, se mostra unidirecional, polarizada e excludente.

Em princípio, temos a tendência de entender as coleções como meros conjuntos de objetos da mesma natureza. Certamente, esses foram ali reunidos por manterem alguma relação entre si. O sujeito que se empenha em “recolher” as peças que elegeu, torna-se um tanto esquisito, quicá excêntrico.

Supomos que o colecionador quer acumular pedaços do mundo e que seu prazer consiste na conquista de mais uma parte que sentia “faltar”. Ora, não seria esta uma vontade incontrollável de acumular? Um certo apego aos objetos e ao passado? Para o quê mesmo funcionaria tal empenho? Para quem reverteria tanto divertimento? Não estaríamos, então, reforçando a manutenção de um *eu espesso* e individualista?

Estas impressões emergem do senso comum que a própria história colocou em nossa pele, como proferimos anteriormente. Vejamos, portanto, a feitura destas primeiras definições que se produzem sem esforço, sem que nos sintamos forçadas a “pensar”.

A história do colecionismo se forja simultaneamente com a noção de sujeito no Renascimento, servindo como ferramenta na re-construção subjetiva do indivíduo, necessidade que acontece toda vez que entramos em crise de passagens históricas. A pergunta “quem sou?”, acaba sendo também respondida pelos referenciais atrelados às posses e propriedades do sujeito. Foucault (1996, p. 8, 10) reafirma essa posição ao questionar:

como as práticas sociais podem chegar a engendrar domínios de saber que não somente fazem aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas, mas também fazem nascer formas totalmente novas de sujeitos e de sujeitos de conhecimento [...] mas de um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história.

Desta forma, a figura do colecionador, desde esta época, confunde-se com a do burguês renascentista, sinalizando a relação que seria estabelecida entre poder-dinheiro e possibilidade de colecionar. Alguns, talvez os socialistas, nos diriam que já seria um luxo próprio dos caprichos capitalistas. Assim, quanto maior a coleção, maior o poder do colecionador, bem como quanto mais específica a coleção, mais identitário seria o colecionador. Ou seja, mais apegado a uma máscara que por não conseguir rotar, mudar de natureza, se expressa na permanência do mesmo. Mais um indício que a forma identitária, por mais ordem que nos ofereça, não deixa de empobrecer nosso repertório tão rico de possíveis... sejam estes possíveis recortes de máscaras ou novos objetos para outras coleções.

Neste sentido, se pode pensar que a sociedade capitalista atual está coligada cada vez mais com o colecionismo, já que ambos consideram a acumulação de objetos como forma de constituição do sujeito. A coleção pode ser vista como modo de afirmação e demarcação de reterritorialidades, demonstrativo concreto do engodo capital: movimentar, mudar, variar para voltar sempre ao mesmo lugar. Nestes termos, o acento na transformação é posto sobre a mesma ação: adquirir mercadorias.

Mas, visto sob este prisma, pode o colecionar transformar-se em mera repetição sem invenção nenhuma? Como aproximá-lo da expressão estética?

Na atualidade, conseguimos perceber que o colecionador pode se transfigurar para além de uma afirmação identitária de sujeito, ampliando a

compreensão do que seja o colecionar, que pode, então, ser pensado como limite do capitalismo e sua linha de fuga.

Entendemos, como Deleuze e Guattari (1996), que é no limite do capitalismo que se produzem as linhas de fuga e não na dialética da polarização. As linhas de fuga visam a desterritorialização, constituem um movimento que se opõe à conservação do poder buscando destruir um certo conformismo e estagnação. O ser se instala no capitalismo, mas o subverte; rompe com sua lógica ao produzir o inusitado. Referimo-nos a um combate permanente, cuja estratégia consiste em saber como funciona e para quem funciona. Trata-se de nos colocarmos a pensar em como resiste dentro do sistema, em como se pode produzir, portanto, o deslocamento de dentro do campo do capitalismo.

Estas colocações incitam a pensar sobre alguns desvios e passagens que podem ocasionar rupturas nos sistemas que visam à conservação do poder. Algo, proposto por Deleuze e Guattari (1997, p. 48), que se apresenta de forma aberta e promove mobilidade no pensamento humano é o nomadismo. Para esses pensadores da diferença, o nômade se diferencia por incluir:

Um pensamento às voltas com forças exteriores, em vez de ser recolhido numa forma interior. Operando por revezamento, em vez de formar uma imagem, faz com que emerja um pensamento-acontecimento, hecceidade, em vez de um pensamento sujeito, um pensamento-problema no lugar de um pensamento essência ou teorema, um pensamento que faz apelo a um povo, em vez de tomar por um ministério.

Utilizar tal atributo do pensar nos permite compreender os objetos com outra lógica. Eles surgem como efeitos dos acontecimentos, fazendo com que a densidade do tempo seja carregada de memória afetiva. Desgrudando-nos de um colecionador capitalista que só juntava e acumulava a mesma coisa - fome de guardar o mundo - aproxima-se de um estado sedentário. Só assim é que conseguimos nos aproximar de outra camada. Surge no horizonte, a relação do colecionar como ato criador e o subsequente deslocamento da coleção não como o já feito, mas como o fazer-se constantemente, e do colecionador, não como o capitalista acumulador, mas como um artista que guarda registros temporais.

O colecionador-artista age como um nômade que resgata os registros das ações do tempo, a vida gravada em cada objeto, à espera de ser atualizada. O colecionador artista acumula os registros por onde passou e que constituem a sua história. Mas também pode-se pensar que os próprios objetos são carregados de histórias. O objeto emite história, objeto-temporal. Assim é que iniciamos a percorrer um território mais interessante, composto por objetos de

coleção e que constitui-se como ontologia pura, duração, condição de experiência do colecionador-artista que encontra, pois, no ato de colecionar um território de construção subjetiva.

A função artística começa a ganhar corpo na escolha do colecionador. Os objetos são escolhidos, selecionados e classificados como resposta às afecções surgidas no encontro do sujeito com as qualidades intrínsecas de cada objeto, os seus elementos singulares e a história que os compõem. Embora da mesma natureza, eles diferem em relação a si mesmos e na relação com o próprio colecionador, e é assim que a territorialidade subjetiva do colecionismo se instaura.

A duração – memória intensiva – transversaliza os corpos do colecionador e de sua coleção pela diferença, pela singularidade e pelas multiplicidades das dobras ali produzidas. O artista colecionador reordena continuamente seus acúmulos colecionados gerando ordem na desordem e desordem na ordem, o que implementa a transitoriedade nos objetos e a configuração que eles compõem como conjunto. Pode-se pensar que aí instaura-se uma memória imemorial pois se trata de um “salto na ontologia, no ser em si, no ser em si do passado” (Pelbart, 1998, p. 37). Pode-se pensar em um encontro com um passado que não está em cada objeto da coleção, nem no olhar ou no toque de quem os organiza, mas na força intensiva que atravessa seus corpos (da coleção e do colecionador-artista) no momento do encontro e que ainda é possível ser sentida e atualizada no presente pelo colecionador.

Neste ponto, conseguimos estabelecer diferenças entre as intenções de uma coleção que quer guardar o tempo cronológico e outra, que deseja ser exposta às mais diferentes variações de um tempo intensivo. Amparamo-nos em Deleuze e Guattari (1997, p. 40), quando nos falam sobre as ações de reproduzir e de seguir como atitudes diferenciadas frente à vida. Para os autores:

reproduzir implica a permanência de um ponto de vista fixo, exterior ao reproduzido: ver fluir, estando na margem. Mas seguir é coisa diferente do ideal de reprodução. Não melhor, porém outra coisa. Somos de fato forçados a seguir quando estamos à procura das ‘singularidades’ de uma matéria ou, de preferência, de um material, e não tentando descobrir uma forma [...] quando nos engajamos na variação contínua das variáveis, em vez de extrair dela constantes.

O seguir não parte de uma intenção – representação de um mundo pré-existente subjugado – e sim, de uma tendência autopoietica das intensidades; guiado pela névoa do impessoal, do fora, o ser não troca, então, intensidades por representações. E isto ocorre nos agenciamentos, nos acoplamentos de

ações, tempos e espaços, situa-se nos acontecimentos sem início e fim, sem certezas *a priori*, sem produtor e produto, sem sujeito e objeto.

Talvez possamos nos aproximar das sensações disparadas pelo *seguir* quando estamos “visitando” as coleções. Se o colecionismo é forjado em uma reunião de coleções, de diferentes colecionadores ou não, que são mostradas em uma exposição, podemos conectar tal conceito com a concepção espinosista de encontro (Deleuze, 1997). Isso porque deve haver uma atração irresistível entre as coleções que se encontram num mesmo espaço. Como se cada corpo ali presente oferecesse linhas de afectos que se interligam e constroem uma outra cena, carregada de possíveis e de diferentes expressões, que poderão ser percebidos por cada olho e por cada encontro singular que ocorrer entre expectador e coleções.

No encontro de corpos, entre os objetos da coleção e o colecionador, que convém com a nossa natureza, podemos sentir a obra entrar por nossa pele e dilatar nossa potência: eis o que chamamos de bom encontro, que nos produz alegria porque tomamos posse dessa potência em nosso próprio corpo.

Somos guiados pelas pulsões imanentes daquele território, daquele espaço/tempo atualizado. Desnaturalizamos as formas para captar as forças, deslocando o objeto de si para que frutifique agenciamentos em um campo de composição que busca validar seus mais tênues elementos. Elementos que muitas vezes se fazem presentes pelas suas ausências; que se ordenam não devido às suas vontades próprias, mas pelas necessidades das composições, dos jogos que se estabelecem, dos acasos do fazer. Composições e fazeres que não ambicionam a representação de algo determinado, mas que buscam provocar as intensidades do viver.

Esta é, sem dúvida, uma bela experiência estética de abertura ao inacabado, à interrogação presente em todo fazer artístico. No momento em que o artista não se encontra no centro de si mesmo, pode encarnar a promiscuidade do fora em sua interioridade, pode atingir, como nos ensinou Deleuze (1997, p. 78):

esse estado celestial que já nada guarda de pessoal nem racional. (...) A arte se define então como um processo impessoal onde a obra se compõe um pouco como um *cairn*, esse montículo de pedras trazidas por diferentes viajantes e por pessoas em devir (mais do que regresso), pedras que dependem ou não de um mesmo autor [...] À arte-arqueologia, que se funda nos milênios para atingir o imemorial, opõe-se uma arte-cartografia, que repousa sobre as coisas do esquecimento e os lugares de passagem.

A práxis do artista colecionador recai no tempo das forças, mergulha no caos e redescobre, revive e recria afetos ali inscritos. Nesse mergulho, surge o imprevisto; as forças produzidas no ato de colecionar forjam uma dobra e o colecionador transmuta-se, afeta-se e torna-se outro em si mesmo a cada novo contato com as memórias corporificadas nos objetos.

A escolha do objeto a ser colecionado, o corte efetuado num universo complexo e múltiplo (objetos específico de uma determinada região ou de um determinado tamanho ou material etc), o suporte e o material para o acondicionamento e exposição da coleção ou a forma como o objeto foi adquirido pelo colecionador (doação, aquisição ou presente) são elementos diversos e coexistentes no colecionismo, assim como na arte, na qual a “preparação da tela, o traço do pêlo do pincel fazem evidentemente parte da sensação, e muitas outras coisas antes de tudo isso”. O que se conserva não é o material e sim o percepto ou o afecto. Mesmo se cada material, coleção e a obra de arte só “durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta duração” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 216).

Chegamos à definição, à luz da Filosofia da Diferença, de que o ato de colecionar e os espaços coletivos de exposições destas coleções (coleccionismo) se aproximam mais do objetivo da arte do que do ideal capitalista. Isto porque, via arte, de acordo com Deleuze e Guattari (1997, p. 217), nos esforçamos para “arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações”.

O que nos permite dizer que a matéria do colecionismo distancia-se do que pode ser apreendido pela percepção e pelo olhar do colecionador. A percepção das qualidades dos objetos é suplantada pelas sensações que eles produzem no corpo do colecionador. O percepto não percebe coisas e sim, entra em contato com as sensações daquele que ali interage (Ulpiano, 1993). Essa leitura nos favorece a entender que a estética do colecionismo se produz nos afectos, perceptos e sensações vivenciadas pelo sujeito colecionador e na paisagem composta pelas forças que transversalizam os objetos de sua coleção.

A coleção se dá pela intenção de montar e completar um universo; todavia, o ato de colecionar prescreve a necessidade de se criar espaços vazios para manter a possibilidade de atualização do imemorial. “[...] os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, se conserva no vazio conservando-se a si mesmo” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 215). Os espaços de intervalo fazem com que o devir, em seus contágios produtivos, possa se movimentar e manter acessa a vontade de captar ou encontrar outros objetos que mantenham a chama

do “querer” acessa, pois, afinal, desde Nietzsche sabemos que o querer só quer mais querer...

Por fim, gostaríamos de coligar a estética da ética e da política. Estas são dimensões que consideramos inseparáveis nas práticas da existência, o que recai também para a experiência do colecionismo. Para Deleuze, a ética é ação e reflexão, é uma ética da matéria, uma vez que, há sempre a relação com o fora, com o coletivo, a coexistência do um e do múltiplo. Neste campo de composição de materialidades, a ética está inseparável da estética. Estética que compreende a virtualidade do si e o conhecimento do outro, de uma ação sem intenção, produzida pelas afecções.

Desta forma, ao considerarmos a coleção como duração, permitimos entendê-la como potencial para atualizar-se e produzir estéticas, e não um passado cristalizado e segmentado na linearidade do tempo *chronos*. No entanto, o colecionador artista, ao aproximar-se de sua coleção, está em constante movimento, atualiza suas lembranças e encontra, no espaço entre o si mesmo e os objetos, a possibilidade de criação e de novos arranjos da própria memória e ainda, intensifica o desejo de ir a busca do novo. Não com a intenção primeira de agregar e fazer “prosperar” sua coleção, mas de trazer o inusitado e recriar novas formas à sua coleção e novos sentidos ao sujeito do colecionismo. Nesta dança heterogênea de forças e intensidades, há a constituição de devires e produção de subjetividade naquele que se deixa afetar pela memória de sua coleção. É a arte do colecionismo que, assim, assegura a contemporaneidade de todo um passado ao presente atual.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond. *A paixão medida*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* (Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz). 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder e saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

ULPIANO, Cláudio. *A Estética em Deleuze*. Aulas ministradas na Oficina Três Rios. Transc. das fitas por Mara Schlaibe. São Paulo: [s.e.], 1993.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ULTRAPASSANDO OS MUROS DO MANICÔMIO: ARTE E LOUCURA

Maria de Fátima Ávila, Regina Longaray Jaeger***

RESUMO

Este artigo procura mostrar novos modos cidadãos de se visibilizar a loucura na configuração manicomial possibilitada pela Reforma Psiquiátrica, onde técnicos do Núcleo de Expressões Criativas Nise da Silveira levam ao público, as obras realizadas por seus frequentadores, expondo-as em diferentes espaços culturais da cidade de Porto Alegre e do interior do Estado.

Palavras-chave: reforma psiquiátrica; criação; loucura; cidadania.

BREAKING THE MADHOUSE WALLS: ART AND FOLLY

This article seeks to show new ways to see folly through the new psychiatric reform, where technicians of the Núcleo de Expressões Criativas Nise da Silveira take the artwork performed by its inmates, exposing them in different culture spaces throughout Porto Alegre and the countryside.

Key words: psychiatric reform; creation; madness; citizenship.

No espaço de contradições em que se insere a loucura no contemporâneo, onde a Reforma Psiquiátrica tem possibilitado que se desvelem processos de inclusão para o asilado, é que se situa a problematização desse artigo. São processos difíceis, muitas vezes, mas que possibilitam pequenas mudanças, pequenos acontecimentos que potencializam a luta por sua qualidade de vida.

* Socióloga, Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio grande do Sul, onde integra o grupo de pesquisa "Modos de Trabalhar, Modos de Subjetivar", sob orientação da Professora Dra. Tania Mara Galli Fonseca. E-mail: avilaf@terra.com.br

** Psicóloga, Especialista em Psicoterapia de Orientação Analítica pela Universidade Federal do Rio grande do Sul.

São novos modos de se visibilizar a loucura nessa nova configuração manicomial.

Sua trajetória (Reforma Psi) não é linear, seu entendimento por parte dos atores e das forças que o compõe não é homogêneo, e sua organicidade enquanto movimento não tem sido constante. Mas é indiscutível que na década de 80 se enraizou e desde então vem se consolidando no país uma percepção do papel das práticas e das instituições psiquiátricas que se distancia das experiências levadas a efeito até os anos 70 no Brasil. É a esse processo que estamos chamando de reforma psiquiátrica no Brasil. (Bezerra Jr., 1992).

No contexto da Reforma Psiquiátrica, são construídos primordialmente novos processos, para que os atores envolvidos tenham participação ativa nessas mudanças, sempre na busca pela cidadania do louco. É um ato político que se produz na desmontagem manicomial, tarefa difícil, se pensarmos que havia um saber sedimentado sobre a loucura desde o Iluminismo, ou seja, foram mais de 200 anos de práticas que não podem ser desconstruídas num curto prazo de tempo. Da noção de loucura como erro, viabilizar a noção de diferença, mas também vida e subjetividade.

Assim, a lei que estabeleceu a Reforma Psiquiátrica parte de questões básicas, como proibição da construção de novos manicômios, a regulação da internação involuntária e o estabelecimento de um modelo substitutivo ao hospital. A abordagem do louco como cidadão, num processo que requer o constante esfacelamento de concretudes estabelecidas com relação à loucura, é a sua prioridade, ainda que a situação do insano constitua-se como uma extrema peculiaridade, que passa especialmente pelo sofrimento.

É Peter Pál Pelbart (1993, p. 24) que indaga: “como fazer uma clínica sem um modelo de clínica quando no fundo está todo mundo atrás do melhor modelo?” Apesar do risco que a pergunta implica, é ainda na clínica que podemos viabilizar políticas da subjetividade, sendo que é a história nos anima quando mostra que “grandes revoluções às vezes começam em pequenos laboratórios, na cabeça e na prática de alguns poucos desvairados, na mais microscópica das agitações” (Pelbart, 1993, p. 45).

De nossa perspectiva, os loucos transitam por outra dimensão do humano, como nos lembra Ana Rocha (1997) e não podem ser, entretanto, considerados como desprovidos de subjetividade. Novos caminhos devem ser traçados para ambientar essa existência tão perturbadora, pois quando se fala em loucura, é preciso falar de corpos que de sobrepõem ao tempo da vida totalizadora pré-existente na história. São corpos-sintomas que não se deixam – e não se pode

– misturar no grande caldeirão deste mundo elaborado que circula no seu entorno.

Afinada com o Movimento de Reforma Psiquiátrica, a Oficina de Criatividade, ligada ao Núcleo de Expressões Criativas Nise da Silveira do Hospital Psiquiátrico São Pedro, emerge como uma alternativa de atendimento para pacientes internados na área hospitalar, ali asilados, às vezes, por décadas.

Projetando-se na linha da Reforma Psiquiátrica não reforça tão somente a questão técnica e assistencial, a criação do espaço do Núcleo mostra-se com um momento disruptor nos modos tradicionais da instituição asilar. Concebendo que forças ativas podem ser encontradas a partir do processo de expressões criativas, sem um viés apaziguador ou de simples entretenimento, a Oficina produz-se primordialmente como um ato político, inserida que está na desinstitucionalização, um ato de “desmantelamento de toda trama de saberes e práticas constituídas historicamente em torno da loucura (...) a construção da cidadania do louco deve-se coletivizar através dos equipamentos sociais”. (Vilela & Cerezzo, 2001, p. 67)

Inspirados pela Reforma Psiquiátrica e em especial sob a influência do Museu de Imagens do Inconsciente, criação de Nise da Silveira, técnicos do Núcleo levam eventualmente, ao grande público, as obras realizadas pelos pacientes do Hospital São Pedro expondo-as em diferentes espaços culturais da cidade de Porto Alegre e do interior do Estado. A obra do interditado passa a ocupar um espaço até então consagrado à arte culta. Neste sentido, a arte, ou não-arte dos loucos é entendida pelo ato espontâneo, expressivo e não repetitivo, constituído fora do domínio de escolas e cuja figuração extrapola os padrões de moda e de mercado. É, portanto, uma arte que tem a função da inventividade e não do mimetismo cultural, como nos diz Frayze-Pereira (1995). Foi, ao longo destas exposições, que o público do lado de fora do manicômio pôde aproximar-se da obra do louco e surpreender-se com uma criatividade multicolorida, conferindo à cultura a inserção de fragmentos recuperados de existências negadas. Esse novo espaço de transitoriedade do interno no coletivo, multiplicando tempos outros que não o do espaço asilar, propõe um desordenamento apto a inserir-se num novo mundo, numa nova relação de forças que dão visibilidade a este sujeito da loucura.

As impressões registradas no Livro de Assinaturas das referidas exposições¹ nos fazem refletir sobre as exposições como potencial de mudança

¹ Mostra de pinturas e desenhos da Oficina de Criatividade do HPSP, 1990. “Produzindo Arte pela Vida”, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre; “Mostra de Arte de Agenor, Frontino e Luiz”, 1997, Paralela à I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Rua da Praia Shopping, Porto Alegre.

em relação a esta realidade, enfim como dispositivos de intervenção sócio-cultural. Os registros podem ser vistos como uma forma de escuta da fala do espectador que observa e se deixa afetar pela obra daquele que foi silenciado. A partir daí, temos alguns elementos que podem nos indicar um certo estado social de receptividade à construção de um novo significado à loucura (Frayze-Pereira, 1995).

Para Didier-Weil (1997, p. 23) o objeto artístico se caracteriza pelo surgimento de uma coisa que estava até então ausente. Processo revelador de algo que se presentifica, que encanta e surpreende porque rompe com uma continuidade, “(...) a arte em geral, age no ponto em que o homem se encontra dividido entre o que o toca e o que ele pensa”. A arte é uma das formas do adulto restituir a si a capacidade infantil do espanto. A suspensão momentânea do intelecto do espectador, deixando-se tocar pelas fissuras luminosas de vida que insistem em se manifestar através das tintas é experimentada num só instante. A arte aparece então como um dispositivo que pode romper com a naturalização da loucura como algo infra ou super humano, possibilitando que o misterioso da loucura possa aparecer e ser descoberto aos poucos ainda que nunca desvendado por inteiro.

A revelação das possibilidades criativas dos loucos e do espectador situa os espaços das exposições como opção e retomada contínua da luta da Reforma Psiquiátrica. Esse tipo de ação retira um caráter meramente de espetáculo historicamente forjado para configurar em novos espaços que internamente, ou seja, entrelaçam o psíquico com a vida.

Comentar sobre o impacto da produção expressiva dos loucos fora do contexto do manicômio, consiste em uma experimentação que não pode ser facilmente comunicada, conforme os registros acima referidos: “palavras que não conseguem explicar alguns sentimentos”. Refere-se a um olhar cujo espectador não domina, olhar que não dispõe ainda de significado explícito. As afecções do público, ao se deparar com as figurações que emergem do oculto asilo hospitalar, levam ao uso exuberante de adjetivos, pois a luminosidade da coisa desconhecida, escondida e terrível da loucura parece ter outro fim que não o da morte. Trazer à luz estas obras instiga-nos a outras questões: além do encantamento, o que mais elas produzem? Essa experiência pode servir para ressignificação da loucura? Não pretendemos responder a estas perguntas, mas mostrar algumas das possibilidades que práticas como as realizações destas exposições podem levantar novas interrogações e questionamentos.

BIBLIOGRAFIA

- BEZERRA Jr., B. De médico, de louco e de todo mundo um pouco. O campo psiquiátrico no Brasil nos anos oitenta. In: GUIMARÃES, R.; TAVARES, R. (org.). *Saúde e sociedade no Brasil: anos 80*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Editora da UFRJ, 1992.
- DIDIER-WEIL, A.. *Os três tempos da lei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.
- PELBART, P.P. *A nau do tempo rei – sete ensaios sobre a loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ROCHA, A. Experiência da Toca. In: SILVA, A. NEVES, C. B. (orgs.). São Paulo, *Saúde Loucura*, n.6, Subjetividade, Questões Cotemporâneas, p. 135-142, 1997.
- VILELA, A. M.; CEREZZO, A. C. (orgs.). *Clio-psyqué hoje: fazeres e dizeres Psi na História do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

OFICINA DE CRIATIVIDADE DO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO: INTENSAS E DELICADAS LEMBRANÇAS DE UMA PARCERIA

Nicéia Irigaray Brasil, Ivelise Zimmer Neves***

RESUMO

As autoras relatam e avaliam sua experiência como apoiadoras da Oficina de Criatividade do Hospital São Pedro, na década de 1990.

Palavras-chave: cultura; arte; doença mental.

WORKSHOP OF CREATIVITY OF THE SÃO PEDRO HOSPITAL

The authors tell and evaluate its experience as supporter of the Workshop of Creativity of the São Pedro Hospital in the decade of 1990.

Key words: culture; art; mental illness.

Nossa experiência com a Oficina de Criatividade do Hospital São Pedro está vinculada à “emoção de lidar”, à experiência de ajudar a abrir portas, a desmistificar conceitos e preconceitos.

Foi nos idos de 1990, vínhamos da inauguração da Casa de Cultura Mário Quintana, um complexo cultural de mais de 12.000 m² e quilômetros de sonhos. O projeto era ambicioso, quase utópico. Reunir, em um só lugar, em Porto Alegre, todas as formas da expressão artística humana: teatro, dança, literatura, artes plásticas e visuais, bibliotecas, salas de exposições, galerias, salas de ensaio. Mais do que criar espaços, tínhamos o propósito de abrir possibilidades, alargar fronteiras. A luta pelo fim da censura era recente e nos unia a vontade de escancarar as comportas, deixar fluir e dar suporte à criatividade, em todos seus matizes e roupagens.

* Presidente do Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo, Porto Alegre.

** Presidente da Associação de Amigos da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.

Nise da Silveira? Conhecíamos a quase lendária figura de mulher franzina que enfrentou a ditadura e o cárcere nos anos de 1930 e pouco da psiquiatra. Sabíamos de sua tradição revolucionária e da sua paixão pelo ser humano, mas isso era quase tudo.

Da produção artística de doentes mentais, conhecíamos Artur Bispo do Rosário e seus mantos mágicos.

Do Hospital São Pedro, conhecíamos como o conhecem quase todos os porto-alegrenses e gaúchos: a “casa de guardar loucos” (e pobres) lá no Partenon, um lugar meio temido, meio necessário, onde não gostaríamos de estar e, por cujos pacientes/residentes, sentíamos um misto de dó e de medo. Da Oficina de Criatividade acho que nunca havíamos ouvido falar.

O trabalho na Casa de Cultura era fascinante, acontecia de tudo, o lugar era novo, a proposta era nova, as pessoas buscavam informações e faziam solicitações a todo o momento, se havia alguma coisa da qual não podíamos reclamar era da rotina e de tédio. Foi durante um dia desses – de quase caos – que fomos apresentadas, difícil lembrar por quem depois de quase quinze anos, a três funcionárias do São Pedro: a Luíza, a Bárbara e a...

Assim como nós, elas também tinham a pretensão (e que pretensão!) de fazer real um sonho. Havia, claro, diferenças fundamentais: enquanto trabalhávamos com a “loucura” socialmente aceita, a excentricidade dos artistas e intelectuais, e mesmo assim nada era feito sem dificuldades, elas trabalhavam com o lado escuro, aquele que a gente prefere deixar de fora das nossas vidas e das nossas vistas: a doença, o sofrimento, o abandono e a dor.

A conversa inicial foi simples, trivial. Existia um grupo pequeno de pacientes/residentes do São Pedro que freqüentava uma modesta oficina artística. Lá, eles pintavam, modelavam barro, bordavam, enfim, tinham atividades que buscavam resgatar a expressão humana, uma tentativa de vencer a rotina embrutecedora de medicação-controle-medicação, o massacrante dia-a-dia pautado por horários e atividades pré-determinadas e repetitivas. Não eram muitos, mas lá na oficina eles podiam fazer qualquer coisa – modelar, desenhar – ou nada, simplesmente conviver em um espaço um pouco mais livre, um espaço diferente no universo do hospital.

Era uma experiência nova no Rio Grande do Sul, pelo menos em um hospital público, onde a terapia ocupacional se vinculava mais a atividades práticas e utilitárias.

Manter essa oficina não era nada fácil. Faltava quase tudo, papel, lápis, tintas, argila, todo material era escasso. Mas, não faltava vontade de fazer, entusiasmo e já existia um incipiente acervo, uma série de produções daqueles que freqüentaram a Oficina desde o seu início.

E foi a partir desse acervo que os dois sonhos se juntaram.

Nós, na Casa de Cultura, tínhamos espaço, recursos e a determinação de, como se diz no Rio Grande, abrir todas as portei­ras. Todas as formas de expressão, todos os grupos sociais, todas as pessoas eram bem-vindas. Elas, as três mosqueteiras que havíamos conhecido, tinham algo a mostrar, precisavam dar a conhecer o que faziam e, mais do que tudo, criar canais de expressão e reconhecimento para os artistas e o trabalho da Oficina.

Surgiu a idéia da primeira exposição. Programação oficial da Casa.

E, se era para fazer uma exposição, os artistas do São Pedro mereciam um espaço tão nobre quanto qualquer outro novo talento selecionado por edital ou artista consagrado. Mereciam, também, um *vernissage*, como todos os outros artistas, com a presença da imprensa e até um coquetel. Além disso, em qualquer abertura de exposição que se preze, a presença do artista, ou melhor, dos artistas é imprescindível.

Escolhemos a sala: no terceiro andar da Casa de Cultura, uma sala de exposições cujo patrono é um dos grandes nomes da literatura gaúcha – Augusto Meyer. O pessoal da Oficina fez a seleção do que seria exposto e marcamos a data de abertura.

No dia, estavam todos lá. Nós, as mosqueteiras e, principalmente, as estrelas do dia, os artistas da Oficina.

Foi a primeira exposição fora dos muros do Hospital e foi emocionante. Para nós porque víamos que era possível fazer a Casa de Cultura que imaginávamos: radicalmente democrática, acolhedora, tolerante, criativa e , sempre que necessário, transgressora de padrões estabelecidos. Para nossas parceiras por romperem as barreiras do ambiente hospitalar, levarem ao público todo o esforço feito até então. Para nossos artistas foi o primeiro passo em direção a novas experiências, uma nova forma de olhar o mundo e de ser visto por ele.

Foram vários os nossos artistas nesse *debut*, mas um, o Luiz, foi o que mais nos chamou a atenção. Eram grades, pesadas e lúgubres, com fundos em cinza e preto que aos poucos se transformavam em explosões de cores e tons vibrantes. As grades não desapareciam nunca, mas por trás delas já havia vida, até alegria. Para pesquisadores, para aqueles que se debruçam sobre essas obras com o olhar analítico, buscando significados, símbolos e mesmo espelhos da saúde mental, essa metamorfose pode ser interpretada sob milhares de prismas e teorias e receber muitas denominações; para nós, ela teve e tem um único nome: humanidade.

Firmamos uma parceria, mais do que isso, uma produtiva cumplicidade.

Terminado o Governo de Pedro Simon, entregamos a administração da Casa de Cultura à uma nova equipe. Demos início a outro projeto, um pouco diferente, o término da restauração e início de funcionamento como centro

cultural do Solar dos Câmara, prédio histórico do Rio Grande do Sul, de propriedade da Assembléia Legislativa do Estado.

Mas, mantivemos os vínculos, tanto com a Oficina, quanto com a Casa de Cultura, através da sua Associação de Amigos.

Ao final de 1991, a equipe da Oficina voltou a nos procurar. As dificuldades eram muito grandes. Como comprar material e manter a Oficina funcionando? O eterno dilema de todos os que militam na área cultural – como arranjar dinheiro para continuar a produzir algo cujo valor comercial não existe ou não é reconhecido?

Era quase final de ano, época de Natal, em que as pessoas ficam mais sensíveis, expostas, dispostas a ajudar. Por que não um calendário, ilustrado com obras dos artistas da Oficina, que fosse vendido e o dinheiro utilizado para comprar o material?

Essa é a história do calendário da Oficina, da primeira vez em que essas obras foram reproduzidas e impressas. Podemos dizer que foi o primeiro catálogo.

E a parceria continuou a dar suporte e a mostrar o que faziam os artistas da Oficina, agora na Assembléia Legislativa.

Havia, ainda há, na Assembléia um espaço para exposições chamado “Novos Talentos”, fica no acesso mais utilizado do prédio e quase todo visitante passa, necessariamente, por ele para ir aos gabinetes e outras dependências. Era um espaço bastante disputado, através da concorrência por edital.

Foi ali, com o apoio do então Presidente da Casa, o Deputado César Schirmer, que foi feita a segunda exposição da Oficina de Criatividade.

Mais uma vez, estávamos todos lá. Os produtores culturais, os artistas. Os pacientes/residentes recebidos na Casa do Povo, como todo cidadão, e fazendo parte da história dessa Casa.

Ali, como na Casa de Cultura, a parceria não se resumiu a realizar exposições, abrir portas para algo novo, diferente, inusitado em Porto Alegre. Fomos juntos – artistas, funcionários, amigos - além disso.

Em 1992, a restauração do Solar dos Câmara estava terminada, o novo centro cultural em pleno funcionamento.

Então, a nossa relação com a Oficina já era uma relação de amizade, quase de apadrinhamento das iniciativas que ali nasciam e de todos os que lá trabalhavam.

Tornou-se praxe, durante meses, recebermos a visita dos nossos artistas no Solar. Para eles e para nós eram dias de festa. Festas em que o cardápio não agradaria muito aos defensores incondicionais da boa forma e dos hábitos saudáveis, eram regadas a muito café e a uma quantidade absurda de cigarros, sorvidos ávida e alegremente.

Enquanto estivemos na Assembléia Legislativa mantivemos a parceria.

Depois, como acontece, a Oficina e seus artistas, mais fortes e conhecidos, descobriram outros caminhos, tiveram novas oportunidades e cada qual seguiu o seu caminho.

Continuamos a torcer de longe, a ter notícias, a saber de exposições: no Museu de Artes do Rio Grande do Sul, em outras instituições, no interior no Estado, até fora do Estado.

O acervo com certeza deve ter crescido, outros artistas se incorporaram à trupe, valiosa deve ser hoje a sua coleção de obras de arte.

Nós continuamos a militar na área cultural e levamos da Oficina – que hoje justa e merecidamente leva o nome de Nise da Silveira – uma memória carinhosa e o orgulho de termos sido as primeiras a expor suas criações fora do Hospital São Pedro. É um de nossos pequenos, mas preciosos, troféus democráticos conquistados ao longo de toda uma vida profissional dedicada à cultura do Rio Grande: conseguimos alargar limites de convivência e tolerância entre seres humanos.

O ACERVO FOTOGRÁFICO DA OFICINA DE CRIATIVIDADE NISE DA SILVEIRA DO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO: UM BREVE RELATO

*Cristiane Teresina de Deus Virgili Vasconcellos**

RESUMO

O propósito central deste artigo é descrever a criação do acervo fotográfico de um hospital psiquiátrico em um local denominado “Núcleo de Atividades Expressivas Nise da Silveira”. A organização desse acervo pode auxiliar pesquisadores em um grande número de disciplinas. Ao longo do artigo, a autora enfoca os estágios desse processo e tenta evidenciar a necessidade da ampla utilização desse acervo. A discussão contempla questões geradas a partir do trabalho desenvolvido. Na conclusão, a autora também enfatiza que a fotografia é um importante instrumento para pesquisar a memória social.

Palavras-chave: fotografias; memória social; hospital psiquiátrico.

THE ORGANIZATION OF THE SÃO PEDRO PSYCHIATRIC HOSPITAL'S PHOTOGRAPHIC COLLECTION: A BRIEF REPORT

The central purpose of this article is describe the creation of the photographic collection of a psychiatric hospital in the place called “Núcleo de Atividades Expressivas Nise da Silveira”. The organization of this collection can help some researchers in a great number of disciplines. Throughout the paper the author focuses the stages of this process and try to evidence the necessity of the large utilization of this collection. This discussion addressed questions generated by this work. In the conclusion the author also emphasizes that the photo is an important instrument for researching the social memory.

Key words: photos; social memory; psychiatric hospital.

* Licenciada em História. Sócia fundadora e diretora da AMeHSP. Voluntária do Acervo da Oficina de Criatividade Nise da Silveira do HPSP. E-mail: cvirgili@pop.com.br

Em setembro de 2003, por iniciativa de Bárbara Neubarth ocorreu um mutirão na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP), para organização do Acervo dos trabalhos realizados pelos seus frequentadores. No princípio, era apenas uma tarefa a ser concluída em uma semana ou mais, mas como a inspiração da Oficina sempre foi o Museu do Inconsciente no Rio de Janeiro, apostou-se no desafio de organizar o acervo de uma forma sistematizada, para dessa forma criar um espaço de ensino e pesquisa conforme o modelo proposto. As voluntárias estavam empenhadas no transporte das obras e aquisição de estantes, arquivos, cadeiras e outros materiais indispensável para o trabalho. Após realizar-se a acomodação do espaço físico disponível, andar superior da oficina, e divisão do trabalho a ser feito observou-se a necessidade da criação de um acervo para o rico material fotográfico disponível.

Dessa forma, para conhecer os modos de organizar acervos fotográficos, visitou-se o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (setor de fotografias) e a fototeca Sioma Breitman no Museu José Felizardo, ambos em Porto Alegre. As informações obtidas sobre organização, armazenamento, catalogação e higienização de acervo fotográfico foram adaptadas à realidade do acervo da Oficina de Criatividade. Deve-se também ressaltar que o HPSP não possui um local apropriado para o armazenamento de documentos, sendo o prédio extremamente úmido e não existindo papel neutro para ser usado para envelopar cada fotografia (parte essencial para real proteção das fotos). A demasiada espera para que se concretizassem as ideais condições supostamente resultaria na perda desses preciosos documentos, pois, algumas fotos, embora novas, datadas da década de 90, já estavam deteriorando-se. Dessa forma, teve início o trabalho que envolveu as seguintes etapas: colocação de cada foto em um envelope feito manualmente conforme a orientação da Arquivologia (que achamos ser a mais adequada às nossas necessidades atuais), visto que muitas estavam coladas em cartolinas com fita durex ou em álbuns onde a umidade era visível; identificação das fotos e numeração das mesmas e sua disponibilização em disquete e folha impressa; criação de uma metodologia para o sistema de busca para pesquisa, tendo em vista alimentar o acervo. Pretende-se também, numa fase futura, o escaneamento das fotos e sua catalogação em computador, a exemplo da fototeca Sioma Breatman.

Até o mês de dezembro de 2004, foram catalogadas 549 fotografias, divididas em 31 pastas acomodadas, por sua vez, em pastas suspensas em um arquivo de aço, com os seguintes temas: confraternizações (aniversários, despedidas de estagiários, Natal, final de ano), passeios (Parque da Redenção, Casa de Cultura Mário Quintana, MARGS), exposições das obras dos frequentadores da Oficina (MARGS, Assembléia Legislativa, HPSP), frequentadores, estagiários, profissionais, visitantes, fotos dos frequentadores

trabalhando, fotos das obras dos usuários, fotos realizadas por fotógrafos profissionais, fotos somente do prédio.

A criação do acervo tem como principal motivação a preservação desses documentos, bem como a criação de uma metodologia que ajude os pesquisadores a ter nas fotografias uma ferramenta eficaz no fomento das políticas da memória social. Nesse sentido, o objetivo é também a realização de pesquisas que irão contribuir para o aumento do conhecimento a respeito da produção existente.

O TEMPO FOTOGRÁFICO E A COLEÇÃO DE FOTOGRAFIA

A utilização da fotografia como uma ferramenta para a memória revela-se como sendo uma das finalidades mais usuais para esse tipo de recurso. Ou seja, “uma pílula do não esquecimento, que, por sua vez, colocamos em nossas carteiras”. Nelas podem estar a foto do filho, do namorado, podendo-se levar sua imagem a qualquer lugar. Mas, e a fotografia em um Hospital Psiquiátrico? Local anti-memória, está ali na ficha médica na admissão do paciente, e onde mais? O que queremos esquecer e o que queremos guardar? A memória cada vez que é ativada reorganiza as informações do passado a partir do presente, sendo, dessa forma, uma construção feita no presente em relação ao passado (Le Goff, 1994). Além disso, podemos falar de uma memória oficial instituída – memória construída pelos vencedores – e, outra, que lhe está em oposição e que corresponde à memória instituinte – memória alternativa àquela memória inscrita nos prontuários.

Assim, as fotografias contidas no Acervo da Oficina transformam-se numa opção bifurcante em relação a esses registros, formando uma coleção fundamental para o estudo dessa problemática, pois contém registros das andanças de seus frequentadores em situações não “clínicas” no sentido estrito do termo, permitindo-nos visibilizar outras relações da loucura com o viver e que se tornam possíveis como ultrapassamento do espaço da ordem médica técnica-científica.

Conhecemos a Oficina como um lugar diferenciado do HPSP. Lá, o frequentador cria, dá vida aos seus sentimentos, expressa-se plasticamente o que pode permitir, conforme nos ensina Guattari (1990, p. 65) que “a reconquista de um grau de autonomia criativa num campo particular invoque outras reconquistas em outros campos”. De outro modo, o que o frequentador da Oficina produz realmente é seu. Somente ele pode fazê-lo e ele sabe que sua obra será guardada e quando quiser poderá voltar a olhá-la, lembrar “sua obra, desta maneira, pode ser considerada como uma fotografia que colocamos na carteira”.

Nesse mesmo espaço, fotografa-se festas, exposições, passeios e mais uma vez elas ficam guardadas para quando houver necessidade serem utilizadas para reavivar a memória. Assim, cria-se uma coleção de fotos e a necessidade de armazená-las adequadamente.

Mas, por que criar um acervo de fotografias da Oficina de Criatividade Nise da Silveira HPSP e disponibilizá-lo ao pesquisador? Sabe-se da importância das fotografias e da impossibilidade de apenas as pessoas que estão diretamente envolvidas com as mesmas realizar pesquisas. Dessa forma, abrindo esse espaço se disponibiliza um material que pode ser estudado individualmente ou estar vinculado aos outros documentos dispostos nesse acervo: obras, jornais, revistas, bibliografias, pesquisas já realizadas, fitas de vídeo, formando assim, uma *rede multi informativa*. Esse material suscita perguntas diferentes em cada pesquisador e é isso o que faz com que a abertura para pesquisa contribua para melhorar os trabalhos realizados, não só na oficina, como em todas as áreas ligadas a esses questionamentos e, portanto, *desvendando o silêncio da memória instituída*.

Para exemplificar a importância de um acervo que nos possibilita pesquisar as fotografias, citamos a historiadora Maria Clementina Pereira da Cunha que produziu sua tese de doutorado sobre a História do Juquery, tese que acabou transformando-se em livro. Nessa obra, Clementina utiliza-se de algumas imagens, sendo que duas fotos chamam atenção: uma jovem ao chegar no Juquery, em 1928, e outra, ele próprio, alguns anos depois (Cunha, 1986, p. 114). Como em toda a fotografia, o impacto só é sentido ao vê-la e não com a sua descrição, pois, a própria fotografia é um texto segundo Fonseca & Kirst (2003, p. 44). Nela, a “visibilização do tempo atravessa os sujeitos”. Assim, o que se observa, no livro é a imagem de uma jovem sorridente, posando para a foto, ao chegar no Juquery e, anos depois, totalmente apática, nesse contexto a imagem torna-se impactante, mesmo a foto do prontuário pois, vemos a “cura” que lhe estava sendo proporcionada.

Outro aspecto que chama a atenção sobre a importância das fotos é que o São Pedro, no início do século XX, foi literalmente Cartão Postal de Porto Alegre e sua fotografia constituía a visão da própria modernidade da capital do Estado. Em 1873, no Relatório do Provedor da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre (Coelho Jr., 1873), já existia o enunciado, dito nas palavras da época, de “um asylo de alienados nas condições exigidas pela ciência”. Ainda hoje, por ser um prédio histórico fundado em 1884, são realizadas as mais variadas fotografias dessa instituição, seja por historiadores, arquitetos ou artistas.

No filme “Cortina de Fumaça” de Paul Auster, há uma antológica cena, onde o proprietário de uma tabacaria expõe para o personagem principal uma

coleção de fotos, tiradas diariamente no mesmo local e no mesmo horário. Nas primeiras fotos, estão presentes as mesmas pessoas. Entretanto, a sucessão de imagens encarrega-se de mostrar que as pessoas vão, aos poucos, tornando-se ausentes. Uma ausência que só é possível constatar diante dessa forma verdadeiramente peculiar de registrar aquilo que é, por essência, temporal. Nessa simples seqüência de imagens, revelam-se as próprias vicissitudes da existência. Olhando as fotos da Oficina, vimos que os freqüentadores transformaram-se, seus rostos e suas roupas mudaram, as modas, o corte de cabelo, o local da oficina.

Para salientarmos como as fotos permitem observações simples, mas, ao mesmo tempo, pertinentes citamos que, no início da Oficina, era comum observarmos os nomes gravados nas roupas dos pacientes “Pavilhão Pinel, São José, Morel, M. Matilde”, o que deixa de ocorrer nas fotos mais recentes, mostrando uma mudança extremamente significativa sobre o olhar para aqueles que utilizavam “esses uniformes”.

Observamos o envelhecer, a transformação de um corpo, e do espaço, os antigos pacientes que receberam alta e já não estão mais no Hospital e também aqueles que faleceram no próprio Hospital. Fotos dos bordados e das pinturas, fotos tiradas na antiga “Sala Rosa” tão descrita e que, ao mesmo tempo, a maioria dos atuais estagiários e funcionários só conheceram por fotografias. O sorriso e a tristeza estão estampadas nas fotos que armazenamos, mas a forma como iremos olhá-las é diferenciada.

Pensa-se a imagem como “a verdade”, como algo capaz de evidenciar aquilo que realmente aconteceu, pois ela foi “produto técnico da sociedade ocidental, serviu como suporte ideológico da representação perfeita do real que o homem perseguia desde a antiguidade” (Koury, p. 77). Mas, será possível captar o que já foi? No momento atual, sabemos que a História já não tem a pretensão de atingir a verdade, até pelo fato de que mesmo olhando uma mesma foto, o historiador irá selecionar o que olhar e, tempos depois, ele verá coisas que não tinha enxergado na mesma imagem, pois, “o sujeito desempenha um papel ativo no conhecimento histórico, e a objetividade desse conhecimento contém sempre uma dose de subjetividade. Senão, esse conhecimento seria a-humano ou sobre-humano.” (Schaff, 1995, p. 280). Para este autor (Schaff, 1995, p. 282),

A objetividade dita pura é uma ficção; o fator subjetivo é introduzido no conhecimento histórico pelo próprio fato da existência do sujeito que conhece. (...) A ‘objetividade’, é a distância entre a boa e a má subjetividade, e não a eliminação total da subjetividade.

Os sujeitos constroem o próprio olhar e este está continuamente se transformando. Dessa forma, o que se acreditava que acontecia, ou seja, “em uma foto o tempo para”, muitas vezes já não pode ser aceito.

Acreditamos realmente que uma foto tirada “ao natural” tem maior “realidade” que uma foto “posada”? O que é uma foto posada hoje, o que foi ontem e o que será amanhã? O que buscamos quando somos o fotógrafo, quando somos o fotografado ou quando olhamos uma foto? Com esses questionamentos, acaba-se por contribuir para o registro de um espaço que tem na sua constituição uma situação anti-memória. Segundo Mazzochi & Kirst (2000, p. 169),

A fotografia é uma linguagem que tal como a literatura, em certa medida, recria o mundo, acumulando infinitas impressões nas cenas que se interligam e associam, conforme os significados atribuídos pelos espectadores. (...) Ao vermos uma fotografia e nos interessarmos por ela, estamos criando uma versão da mesma e nos reconstruindo pelos caminhos da memória e suas reconfigurações.

Assim, refletimos sobre certos questionamentos que acabam por surgir ao olharmos as fotografias. A satisfação que observamos no rosto de um expositor freqüentador da Oficina é pelo fato de ele estar expondo, ou, de outra forma, pelo fato de estarmos querendo fotografá-lo? Eles verão a foto? Será que o prazer é o do momento e não a espera para ver a foto, de receber esse olhar especial, o do “fotógrafo”? Nem todas as pessoas querem ser fotografadas. Mas, quantos de nós temos horror a esse olhar? O que esse olhar implica? Fotografar é dar valor a algo, e essa importância é sentida no momento em que o fotógrafo direciona a máquina para o fotografado, o olhar amplia-se, possibilitando a um número inimaginado de pessoas “enxergar” a imagem vista antes só por uma pessoa. Não só por esse motivo, mas também por ele, o acervo da Oficina torna-se uma importante fonte para todos os pesquisadores que, por ventura, desejem utilizá-lo.

BIBLIOGRAFIA

- COELHO JR., José Antonio. *Relatório da Santa Casa de Misericórdia da Capital da Província do R.G.S. do anno de 1873*. Porto Alegre: [s.e.], 1873.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira da Cunha. *O espelho do Mundo: Juquery a história de um asilo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- FONSECA, Tania Mara Galli & Kirst, Gomes Patrícia. *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990.

- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Relações imaginárias: a fotografia e o real*. IN: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade, 1998.
- LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- MAZZOCHI, Nílcia Peres; KIRST, Patrícia Gomes. A Fotografia como tecnologia da inteligência. IN: PELLANDA, Nize Maria Campos. *Ciberespaço: um hipertexto com Pierre Lévy*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.
- SCHAFF, Adam. *História e Verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

DESCONTÍNUA HISTÓRIA FOTOGRÁFICA: SÃO PEDRO MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Patrícia Gomes Kirst e Gabriela Terra Leite de Pacheco Costa***

RESUMO

O presente artigo trata de relacionar a fotografia como dispositivo de criação da memória visual na comunidade do Hospital psiquiátrico São Pedro. O conceito de coleção é trabalhado na medida em que possibilita a autoria em relação ao arquivo de imagens fotográficas disponibilizado, para que através de sua apropriação seja possível o lançamento de narrativas. O quadro teórico utilizado toma referências e conceitos provenientes de diferentes campos teóricos que pensam a produção de sentidos e processos de subjetivação. A fotografia é vista como “nó rizomático” (Deleuze e Guattari, 1995) por envolver virtualidades e multiplicidades definidas dentro da proposta de potencializar o olhar e a produção oriunda do mapeamento da História da instituição como produtora de modos de ser.

Palavras-chave: memória; autoria; narrativa.

SÃO PEDRO PSYCHIATRIC HOSPITAL: MEMORY AND FORGETFULNESS

The present article approaches photography as a creative visual memory device within the São Pedro Psychiatric Hospital community. The “collecting” concept is assessed as a mechanism that allows the development of a sense of authorship towards the available photographic image’s file, so that through its appropriation the flow of narratives become possible. The theoretical frame uses references and concepts from different theoretical fields in order to approach the production of meaning and the processes of subjectivation. The photograph is perceived as “rhizomatic knot” (Deleuze and Guattari,

* Psicóloga, Mestre em Psicologia Social e Institucional (PPG-PSI/UFRGS), Pesquisadora, Analista e Consultora Institucional. *E-mail:* pgomes.voy@terra.com.br

** Psicóloga, Pós-graduada em Psicopedagogia (Centro de Estudos Jean Piaget) e Voluntária da equipe do Acervo Artístico da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. *E-mail:* gtlpc@terra.com.br

1995) since it involves virtuality and multiplicity displayed within a framework which enhances the view and the production derived from the institutions living patterns.

Key words: memory; authorship; narrative.

Uma exposição de trabalhos do paciente Clemente, realizada no recinto da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP), estimulou a paciente “Maria Muda” a trabalhar por vontade própria, e também expor sua produção.

Nesta situação, cabe destacar que, diferentemente do caso de Maria Muda, tais exposições não costumam ocorrer por iniciativa dos internos frequentadores da Oficina que, muitas vezes, sequer tomam conhecimento de que seus trabalhos estão sendo exibidos publicamente.

Contudo, mesmo assim, pode-se notar sua satisfação na identificação dos trabalhos, através dos registros fotográficos clicados pelos técnicos que acompanham as atividades da Oficina. Podemos pensar que, nestas ocasiões, o próprio HPSP se interroga a respeito das possibilidades da inserção social desses sujeitos ilhados e exilados, isolados de suas famílias e também, de certa maneira, do próprio mundo.

Temos demonstrações de como o Hospital Psiquiátrico São Pedro é um lugar de esquecimento para muitos que o vêm de fora, entretanto, consideramos que através dos registros dessas exposições, algo de uma certa vitalidade pode vir a recompor-se.

A sociedade, ao ter contato com tais registros pode ter a oportunidade de inaugurar um espaço de troca de impressões, aprimoramento estético e de abertura para a diferença. Olhar os pacientes do Hospital Psiquiátrico São Pedro como cidadãos está relacionado a dar espaço à sua produção artística-cultural e à criação de um registro visual instaurando um abrigo para seus movimentos. Neste caso, a fotografia serve como guardiã, como emblema de associação de trajetórias que se expressam, fundando uma tentativa de memória.

Tentar a memória, aqui, contém dois sentidos: sentido da tentação, sedução, condução do desejo, entrega aos sabores ofertados e também de tentativa, risco de concretização, vontade de um lugar para intuir aquilo que foi. Estas qualidades da fotografia são úteis para uma instituição que, como o HPSP, está se reinventando e que, atualmente, quer mostrar-se através de novas paisagens não mais ligadas à circunscrição de sujeitos marcados pelo esquecimento. É comum no HPSP e em instituições com passado manicomial,

os internos não possuírem nome, desconhecerem a si, receberem um apelido conforme aquilo que causam nas pessoas.

Pode-se inaugurar uma existência através de uma imagem, um plano de imanência, um momento para o qual recorrer, uma ficção de origem, uma ancoragem como o próprio nome. A tentativa e a tentação de construir espelhos, espelhos imperfeitos, espelhos que possibilitem a ficção do si, que possam esvanecer aquilo que não mais nos reinventa e iluminar o que nos excita, são propriedades da fotografia.

A afecção específica do fotográfico pode ser sintetizada com a variação da fotografia afetada por ela própria (a contingência das formas), das outras imagens presentes na subjetividade do espectador e que podem vir a formar a focagem e a imagem do corpo do espectador em função desta interioridade. Pode-se pensar um corpo imagético que está emergindo e acompanhando todo o visto. Corpo/câmara escura. A afecção do fotográfico é promovida não somente pela invenção do quadro disponível, mas pela a reinvenção do próprio corpo que se desloca virtualmente, através da materialidade tornada viva no registro.

O corpo do cidadão de Porto Alegre adentra o Hospital, em seus tantos regimes temporais, através de seus registros fotográficos e assim o corpo dos internos vai tomando novos contornos ao rever-se no espaço, seja este institucional ou externo, através de seu trabalho-arte. Esta máquina de visão, fenda no tempo, jorro de transitoriedade pode ser ferramenta de abertura e de reordenação de outras possíveis inscrições no fio narrativo que acompanha o velho Hospital. A chance de narrar é compartilhamento do vivido e transmissão da experiência. Nestas histórias, os corpos tornam-se passagem para a vida, e, contando a vida, tendo o que dizer, através de uma linguagem marcada pela multiplicidade, podem sair da esfera da mera da sobrevivência.

Bergson (1990) tece comparações entre a afecção e a simples percepção. Para o autor filósofo, a percepção impõe a afecção no sentido que algo vai ser mais valorizado e percebido com maior intensidade. A percepção desprovida de maiores conseqüências é uma ação banalizada sobre as coisas e a afecção seria, em primeiro lugar, a ação das coisas sobre nós. A percepção faz com que o mundo passe pelo sujeito e a afecção faz com que o sujeito seja adentrado e obrigatoriamente receba o referente. Neste sentido, a afecção se realiza na medida em que foge ao costume, instaurando atração ou repelência. Nestes estados, o sujeito é convidado a marcar o mundo e dizer algo, rever algo, ou seja, deixar a marca de que foi subjetivado. Neste caso, tratamos da disseminação do olhar desinstitucionalizante e acolhedor do Outro.

Essas considerações fazem avançar o próprio conceito de signo fotográfico, não somente relacionando-o ao referente, mas no tocante aos estados de

corpo que registra e à variação de potência que realiza tanto naquilo que “cliquou” quanto nos possíveis espectadores.

Tal variação de potência, oriunda em campos distintos do tecido social, nos remete à troca de olhares entre o Hospital Psiquiátrico São Pedro e sua exterioridade. Algumas possibilidades de interlocução sustentam-se na formação de dispositivos clínicos-artísticos registrados através de uma coleção de imagens fotográficas relativa à produção, principalmente, da coleção de arte disponibilizada pelo exercício diário das sensibilidades e resistências.

O Hospital Psiquiátrico São Pedro pede por memória e, como a memória pode ser composta de fotografias, como diz Dubois (1984), indicando ser um equivalente da lembrança, através delas, se revelam atualizações em um processo de continuidade que invade a vida com recortes do passado transformando-o em realidade presente.

Esta vontade de atualização da vida pode ser encontrada no interior das pequenas bolsas carregadas pelos internos do HPSP. Em cada uma delas, juntamente a pertences pessoais, podemos sempre encontrar fotografias. Na oportunidade de registrar fotograficamente o *making of* da exposição dos trabalhos artísticos de Luis Guides (interno do hospital e assíduo freqüentador da Oficina) que foi realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) em abril de 2003, percebemos o quanto os pacientes fotografados nos solicitavam o retorno e a posse daquelas imagens.

Tratemos, pois, de pensar em duas vertentes do papel do registro fotográfico em uma instituição com um passado de manicômio e da presente reconstrução de seus modos de ser: a formação da memória coletiva e das singularidades. Para Jorge Luis Borges (1970: 539),

um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu próprio rosto.

O rosto a que se refere Borges também pode ser concebido em um sentido oposto: em cada fotografia onde se pode vislumbrar os personagens e suas passagens no HPSP nasce o rosto da instituição, escultora da vida e formadora de corpos.

Nesta processualidade está o desejo de rever-se, ligado ao resistir à confusão mental, está também um esforço de organização e procura de uma memória onde morar, onde existir, movimentando a auto-recuperação existencial. A associação a algo familiar através da fotografia traz conforto e um lugar para onde olhar e ver-se.

Uma das formas de não banir a complexidade da fotografia, como coleção de instantes, é pensá-la como máquina, tendo incorporadas a emergência, a finitude, a criação, a produção/destruição. Uma coleção pronta a refazer-se conforme a intenção daquele que a cartografa. Não estando ligada, portanto, à vontade racional fixa, unívoca e representacional, mas ao inconsciente, que se estende por sobre tudo, para além da História que conhecemos em direção às origens mais remotas do humano: o cosmos.

O maquínico fotográfico, assim se caracteriza, não somente porque faz retornar o mundo em forma de ficção, mas porque este mundo recriado adentra o sujeito e pode modificá-lo, sobrevivendo à medida em que opera pontos de vista, “encorpa” subjetividades. Isso, principalmente, por possuir um olho indiscreto e raro, além de um enorme abismo negro, pronto a deixar-se imprimir de atribuições de olhos que ao se acoplarem ao seu, deixam a marca de um “destino passado”. A reconstituição da história de nossa vida é um processo de criação de realidades através de imagens que co-existem virtualmente na memória e que são disparadas pelas últimas imagens projetadas pelo ambiente às quais vêm se associar.

A fotografia como tecnologia da memória é lugar para onde voltar quando quisermos uma prova, um depoimento dos nossos encontros. Assim, a fotografia como tecnologia fundou novos modelos de percepção e novas formas de subjetivação tendo um efeito nas relações espaciais e temporais, somente depois do advento da fotografia é que o homem teve a chance de ver-se, ontem, quando criança e observar com bases materiais como o tempo passa através de si.

A referida duração indica que não basta à instituição ter bases materiais para rever-se, pois o arquivamento de imagens fotográficas, em si, remonta ao esvaziamento do ato de classificar como tentativa de calar a complexidade e a infinita rede de conexões entre tudo no mundo. Uma pergunta pode dar sentido a um arquivo fotográfico transformando-o em uma coleção de instantes. Uma questão, um problema pode fazer torcer um mundo de fotografias mortas – esquecidas e soprá-las de modo a colar-se em um corpo que quer medir suas forças adentrando o Hospital. O arquivo precisa do corpo para perder seu caráter patético de contenção. Precisamente aqui, a massa impessoal é singularizada.

Neste movimento, há uma mudança relativa à percepção do tempo, o tempo do arquivo delineado através de datas passa a ser o tempo da narratividade complexo e rizomático. O tempo-rede que é um tempo capturado e tornado criação é a própria memória, o sujeito escapando da morte e transmutando a vida mais ordinária em uma nuvem ora graciosa ora trágica, mas combatente da homogeneidade. Nesta batalha pelo não esvaziamento da existência Denise Sant’Anna (2004, p. 38) afirma: “E se os enredos não nascem, não morrem; eles podem adormecer e ganhar o esquecimento de muitos; eles podem

envelhecer bem (como muitos vinhos e lendas) ou então evaporarem junto com muitos outros”. O embate está em manter aceso o jogo da transmissão, de deixar através do registro e da escuta linhas de fuga abertas para novos casos embalados pelo acaso, pelo passeio do olhar no conhecido, solto a ponto de fazer alguma surpresa sutil ser digna de inaugurar cenas para além da mera impressão.

Travar o tempo de repetição cadenciado pelo fluxo institucional é uma das funções da autoria contida em cada seleção de informações em “estado bruto” no intuito de formação de um sub-sistema onde caiba uma existência, uma história pessoal, uma construção de sentidos nomeada.

A coleção de instantes de um sujeito é sua posição diante da perda, é a tentativa de um papel diante dos aspectos totalizantes contidos em um Hospital Psiquiátrico, pois, podemos pensar a loucura em alguma medida, como um lapso de si, uma entrega à completude que o inconsciente oferece como espaço aberto, infinito e insistente diante de cada um de nós.

Arrancar da fotografia sua inércia, é ato de mutação dela própria em biografia, destacando-a de um espaço descartável e acolhendo-a para fazer dobrar um depoimento. A aventura de dobrar a vida, de abrir a bolsa, de pedir por um signo de papel, implica em desejo de outramento e legitimação em um instante congelado. O valor da fotografia na instituição está na sua valorização como palco de mundos que se prestam à narratividade.

Conforme comenta Boris Kossoy (1989), a fotografia nos faz pensar as diferentes e simultâneas realidades que nos subjetivam, pois ela é uma rica fonte de informações e de múltiplas interpretações. Sabemos que o passado não é fixo, nem imutável e muito menos irreversível e a fotografia auxilia para potencializar tal plasticidade.

A fotografia é permeável devido à sua expressividade, na medida em que é mobilizada pelo Outro em seus afetos. Como resultado e ocasionadora de dobras ou nos seus devires-paisagens-gestos-cenas-corpos-peles, a fotografia é definida por recodificar e intuir novos territórios.

A fotografia pode ser localizada entre os “equipamentos coletivos de enunciação” (Guattari, 1996), sendo vista de maneira geral, como dispositivo maquínico caracterizado por abrir vias de auto-referência. Por fazer retornar o mundo em suas formas e os próprios sujeitos para si próprios, em determinadas ocasiões, pode desenvolver processos de subjetivação auto-fundadores. Fotografar, ver-se em uma fotografia ou (re)ver uma cena qualquer remete à possibilidade de criação de laços com o referente, auxiliando a revolver certo material existencial e atribuir certos emblemas ao tempo (a imagem fotográfica carrega consigo uma data fazendo o tempo consistir em algo no fora).

Tal distinção explica os motivos pelos quais a fotografia excede qualquer explicação que a qualifique como universal ou geral, porque ela é pura contingência exercendo a função de âncora do real, que é fugaz e que, muitas vezes, sem a utilização de artefatos, não se faz emergir materialmente. Porém, o que poderia aproximar a fotografia de certa universalidade, é a sua fertilidade processual, pois, como máquina, ela perpassa os sentidos, a estética, os afetos e a cognição.

Ao pesquisar a coleção de fotografias do HPSP que, no momento, encontra-se acondicionada em arquivos, depois de longo empenho dos profissionais envolvidos, a sociedade poderá perceber que o velho hospital não parou, se reconfigurou através da reforma psiquiátrica, com a desinstitucionalização da loucura, os internos foram para a rua fundaram novas formas de vida, abriram, inclusive, uma associação cooperativa de reciclagem de lixo, em busca de reciclar suas existências e as próprias oposições sociais que lhes concernem. Este movimento histórico está guardado.

O surgimento da coleção de fotografias no HPSP significou, entre outras diferenças, uma mudança radical no papel da arte na instituição, pois esta nova relação indica a valorização o alargamento das possibilidades de alguns pacientes conceberem sua trajetória como artistas e, conseqüentemente, descobrirem-se em relação ao processo criativo.

A fotografia, com suas irradiações de sentido, pode ser fonte de inspiração para a manutenção do trabalho inconsciente e de suas possíveis atualizações materiais. Pode ser analisada com o objetivo de resgatar fontes insubstituíveis e também de reconstituir histórias do passado, pois como diz Roland Barthes (1984), a fotografia é uma prova de presença.

A fotografia é um instrumento de religação e de memória apresentando-se como alvo de tradução, porque está associada a noções de realidade e interpretação, fazendo com que a sociedade relembra o HPSP sem medo.

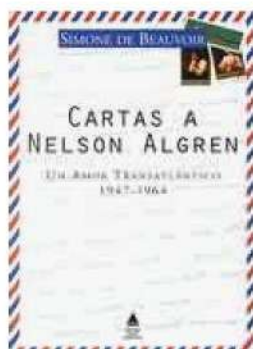
O sabor e a fruição de imagens de nossas diferenças auxiliam na construção de devires sociais minoritários, em processualidade com a resistência arregimentada pelo fotográfico através da fundação de uma memória coletiva onde possamos efetivamente nos solidarizar. Que venha a ficção em lugar do preconceito, que venha a arte em lugar da inoperância, que o São Pedro possa vazar através de algumas imagens, para as ruas, que ele possa caber dentro de nossas mãos, abrindo seus portões - altivos e corroídos - àqueles que alimentam seu encanto pelo estrangeiro.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Vertigens do Corpo e da Clínica. In.: FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMANN, Selda. (orgs.). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

O AMOR COMO CATALISADOR DE COLECIONISMO

Attico Chassot*



BEAUVOIR, Simone de. *Cartas a Nelson Algren: um amor transatlântico, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 557 p. [Tradução do inglês e comentado por Sylvie Le Bom de Beauvoir. Tradução e edição do francês Letres à Nelson Algren para o português: Márcia Neves Teixeira e Antônio Carlos Austregesyllo de Athayde] ISBN 85-209-1065-7.

Neste número de *Episteme* estão amalhados textos sobre colecionismo. Assim, parece quase natural que se tenha uma resenha de livro que, na sua confecção, pudesse ser caracterizado como o resultado de um colecionar, e mais, um colecionar com paixão. Preciso dizer, que a escolha da obra que fiz, não quer parecer ‘forçar a barra’. Não há como deixar de imaginar o livro aqui recomendado como produzido a partir de mais de três centenas de lindas cartas de amor, escritas por uma das maiores intelectuais do século XX, cuidadosamente juntadas por mais de três lustros, seja, assim, resultado de coleçãoção.

Por razões que logo se tornarão evidentes, este texto quer ser também uma celebração de *Episteme* ao centenário de nascimento de Jean-Paul Sartre, ocorrido em 21 de junho de 2005. Esse filósofo e escritor francês, falecido em 1980, foi um dos intelectuais mais controvertidos do século XX, marcando a história ao recusar o Prêmio Nobel de Literatura em 1964, está, de maneira simbiótica, associado a autora do livro aqui resenhado. Assim, está justificada aqui a comemoração do centenário.

* Doutor em Ciências Humanas: Educação pela Ufrgs. Professor no Centro de Ciências Humanas e no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Membro do Grupo Interdisciplinar em Filosofia e História das Ciências do Ilea/Ufrgs. E-mail: achassot@portoweb.com.br

Poucos dos móveis de uma coleção têm um catalisador tão forte quanto o amor. Talvez, colecionar cartas de amor seja uma das formas mais genuínas de colecionismo, fazendo associação a uma mania obsessiva, como refiro em outro texto neste mesmo número de *Episteme*. Pois é o meu encantamento com a coleção de *Cartas a Nelson Algren: um amor transatlântico, 1947-1964*, feita livro, que reparto não sem emoções nesta resenha. Ser Simone de Beauvoir a autora dessas cartas explica meu entusiasmo.

Simone de Beauvoir (1909-1986) nasceu em uma família burguesa, que se traduz já em seu nome pomposo: Simone Lucie-Ernestine-Marie-Bertrand de Beauvoir. O pai era um advogado de renome e a mãe ligada fortemente ao catolicismo. Ainda adolescente, mesmo educada em uma escola católica, rejeita a religião e também os vínculos familiares ligados à sociedade parisiense que fora seu berço. Foi, muito provavelmente, uma das maiores intelectuais do século XX. Apontou caminhos que anteciparam o feminismo e ofereceu a ele não apenas sólidas reflexões teóricas, mas uma consistente prática, marcada por um engajamento muito significativo. Um de seus livros mais famosos – *O segundo sexo*, de 1949 – onde dissecou, com acuidade, a condição feminina, vendeu, em poucos dias, 20 mil exemplares na França. Em seguida, o livro foi traduzido ao alemão e ao inglês e depois teve traduções para espanhol, árabe, dinamarquês, hebraico, húngaro, italiano, holandês, norueguês, polonês, português, servo-croata, eslovaco, sueco, tamil, checo. A dimensão desse percurso babilônico fez da autora a escritora feminista mais lida do mundo, como, também, uma das figuras míticas das letras francesas do século passado.

Um amor transatlântico se inicia em 1947, quando Simone de Beauvoir, em viagem aos Estados Unidos, foi apresentada a um escritor estadunidense, então quase desconhecido, Nelson Algren (1908-1981),¹ surgindo então uma muito linda história de amor que passamos a conhecer com detalhes por 304 cartas escritas durante 17 anos, entre 1947 e 1964. Algren se torna famoso especialmente pelo livro *O homem do braço de ouro* (1949), que originou o filme homônimo com Frank Sinatra.

A fruição da leitura dessas cartas nos envolve em uma apaixonada história de amor e nos oferece um contexto muito rico, onde se aprende acerca da história da humanidade imediatamente após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), acompanhando o companheirismo de Simone com seu guru maior Jean-Paul Sartre e suas propostas filosóficas, matizada no cenário da literatura, do

¹ Na página do autor na *Books and writers*, <http://www.kirjasto.sci.fi/nalgren.htm>, está registrado o ano de nascimento como sendo 1909. Mas, pelas cartas, as celebrações de aniversários permitem inferir ser 1908. O nome original do escritor é Nelson Ahlgren Abraham.

cinema e da política de então, especialmente na polarização entre capitalismo e comunismo. São momentos importantes as dificuldades dos dois intelectuais para conseguirem vistos para entrar nos Estados Unidos, por exemplo.

Sartre e Simone, em suas vidas e em suas obras, levaram a Filosofia às ruas e aos cafés. Transformaram bairros como Saint-Germain-des-Prés e Montparnasse em ícones da contracultura do pós-guerra. Vale ainda recordar o quanto esses dois foram paladinos da Paz, especialmente se envolvendo nas lutas pela libertação da Argélia, então colônia francesa, que o governo do Presidente de Gaulle não queria perder. Aliás, Sartre estava em visita ao Brasil, em 1960, quando assinou um famoso manifesto dos 121 em defesa de rebeldes argelinos. Ao voltar à França, não foi preso, porque, segundo o general de Gaulle, “não se prende um Voltaire!”.²

Talvez deva se reconhecer o quanto é válida a caracterização de Sartre – cuja obra se constitui, ainda hoje, numa das melhores críticas ao capitalismo – como o grande filósofo midiático pelo uso do rádio, jornal – chegava ser panfletário indo às ruas de Paris vender seus jornais –, televisão e cinema na defesa de suas idéias.

Também se conhece nessa coletânea de cartas a nada ortodoxa relação amorosa de Simone com Sartre. Vale dizer que a relação com Algren não é uma relação paralela, pois partilhada com Sartre, que no período é o melhor amigo e parceiro intelectual de Simone. Ela, todavia, reconhece, em uma das cartas, que na cama ele não é um bom companheiro. Foram parceiros em uma relação que ainda escandalizava o conservadorismo da segunda metade do século passado por mais de 50 anos. Maria Rita Kehl³ conta que a morte de Sartre deixou Simone em estado de choque, quando esta já tinha 71 anos, tendo ficado doente e seriamente esgotada, escreveu: “Sua morte nos separa. Minha morte não nos reunirá. Assim é: já é belo que nossas vidas tenham podido se harmonizar por tanto tempo.” Simone ainda viveu cerca de seis anos.

É no período que nos abeberamos das cartas que Simone escreve, pelo menos, três dos seus livros mais importantes: *O segundo sexo*, *Os mandarins* – este livro é dedicado a Nelson Algren – e *Memórias de uma moça bem comportada*. Nessas criações podemos acompanhar as discussões que ela estabelece particularmente com Sartre, então no auge de sua produção e,

² De entrevista de Bento Prado Jr publicada no caderno *Mais da Folha de S. Paulo*, de 12 de junho de 2005, especial acerca do centenário de nascimento de Sartre.

³ No artigo “Relação com Simone Beauvoir quebrou preconceitos” no mesmo caderno comemorativo referido na nota anterior.

também, nos inteiramos da disciplina intelectual que uma e outro se impõem como escritores. Permito-me referir o quanto isso se constitui em aprendizado para mim.

Podemos acompanhar com a leitura das cartas, às vezes completadas por oportunas notas de rodapé, um contextualizado panorama de duas décadas de história das artes, da política e do existencialismo da França, e de muitos países que, então, orbitavam em torno da cultura francesa, em período no qual tanto Sartre como Simone recebiam o reconhecimento por sua intensa produção literária enquanto desenvolviam intensa militância política. Então, somos levados a conhecer tratativas com os editores e mesmo as dificuldades em manter a publicação da revista mensal *Les Temps modernes* juntamente com Merleau-Ponty e Raymond Aron. Àqueles de nós que se envolvem com edição de livros e revistas, a entrada nesses meandros do mundo editorial de então é gratificante.

Até pouco antes de morrer, Simone vinha trabalhando na organização e tradução das cartas – escritas em inglês, pois Algren não lia francês – ao lado da sobrinha, Sylvie Le Bon de Beauvoir, que é apresentadora da obra e a tradutora para o francês das cartas. Vale dizer que a necessidade de Simone de ter que escrever em inglês é muito lamentada por ela, pois não apenas por às vezes lhe faltar o domínio de certos detalhes, mas também há uma contínua crítica à inexistência de qualquer interesse de Algren buscar entender o francês. Ela faz, por exemplo, extensas sinopses de livros e artigos para ele, para que os conheça antes de surgirem as traduções ao inglês dos mesmos.

Como as *Cartas a Nelson Algren: um amor transatlântico* são escritas de diferentes países, praticamente de toda Europa, do norte da África, da Ásia, e mesmo do Brasil (Rio de Janeiro, Brasília, Recife, Manaus...) somos levados a viajar com Simone - às vezes em companhia de Algren e muitas outras junto com Sartre - em distintas geografias, que nos são descritas com a perspicácia de uma mulher sábia. Muitas vezes, as viagens com Sartre são para ‘retiros’ no interior da França ou a algum país da África, para que os dois tivessem paz para escrever. E é no acompanhar dessas viagens que se estabelece mais uma razão para recomendar entusiasmado este livro aqui em *Episteme*. Acredito que temos nele, também, uma materialização de uma prática colecionista.

NORMAS GERAIS DE PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

1. **ENCAMINHAMENTO** — O autor encaminha seu texto em três vias à direção da Revista, mencionando, em carta, o título completo de seu trabalho, seu nome e sua posição na instituição em que trabalha, bem como os endereços e telefones para contato. Os trabalhos são aceitos para apreciação, supondo-se que sejam trabalhos inéditos e não encaminhados a outros periódicos.

2. **APRESENTAÇÃO E EXTENSÃO** — Os trabalhos devem ser digitados em folhas de papel de tamanho A4 (210x297mm) ou em folhas de formulário contínuo (220x280mm), numa única face e em espaço duplo. Os artigos devem ter no máximo 10.000 palavras e as resenhas, no máximo, 5 páginas.

3. **TÍTULOS, RESUMO E PALAVRAS-CHAVE** — EPISTEME recebe artigos em língua portuguesa, espanhola e, excepcionalmente, em língua inglesa. Os títulos dos artigos devem ser em português ou espanhol, conforme o caso, e também em inglês. Devem ser concisos e especificar claramente o assunto tratado no artigo. Cada artigo deve apresentar um resumo de 100/150 palavras em português ou espanhol, e em inglês. O autor deve indicar até cinco palavras-chave (*key words*), em ambas as línguas, que permitam a adequada indexação do artigo.

4. **DISQUETES E FORMATAÇÃO DO TEXTO** — É necessário que as cópias de trabalhos em disquetes sejam acompanhadas de cópias impressas em papel. Solicita-se um uso moderado dos recursos de processamento de texto encontrados nos processadores eletrônicos de texto. Utilizar apenas a cor preta para todo o texto. As fontes utilizadas devem ser apenas a *Times*, *Arial* ou *Helvetica*, em tamanho máximo 12 para o texto e 10 para as notas. Para os destaques, podem ser utilizados o negrito ou itálico. Evite indentações, tabulações e espaços; evite hifenizações manuais. A razão é que os textos serão padronizados em um único processador e, dadas as peculiaridades de cada processador, eventualmente não é possível recuperar um texto formatado em excesso. Indique no disquete o nome do arquivo, o processador utilizado e sua versão (se o seu processador possui recurso de contar palavras, use-o e indique estes dados).

5. **CITAÇÕES E REFERÊNCIAS** — As citações literais curtas (menos de 3 linhas) serão integradas no parágrafo, colocadas entre aspas e seguidas pelo sobrenome do autor referido no texto, ano de publicação e página(s) do texto citado, tudo entre parênteses e separado por vírgulas. Quando o nome do autor citado integra a frase, só o ano e o número da(s) página(s) serão colocados entre parênteses. As citações de mais de três linhas serão destacadas no texto em parágrafo especial e “indentadas” (quatro espaços à direita da margem esquerda). As referências sem citação literal devem ser incorporadas no texto, entre parênteses, indicando o sobrenome do autor e o ano da publicação.

6. **ILUSTRAÇÕES, FIGURAS E TABELAS** — As ilustrações, figuras e tabelas devem ser numeradas com algarismos arábicos na ordem em que serão inseridas no texto e apresentadas em folhas separadas no final do artigo. O texto indicará o lugar aproximado de inserção de cada elemento.

7. **NOTAS EXPLICATIVAS** — Se necessárias, serão numeradas consecutivamente dentro do texto e colocadas ao pé da página.

8. **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** — No final do trabalho, devem ser incluídas, em ordem alfabética por sobrenome do autor, todas as referências citadas no texto, da seguinte forma:

Livros: sobrenome(s) do(s) autor(es) (em maiúsculas), nome(s) dos autores. Título e subtítulo do livro (em itálico). Lugar/Cidade da Editora: nome da Editora (sem constar a palavra “Editora”), ano da publicação.

Ex.: DREYFUS, Hubert L. & RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do Estruturalismo e da Hermenêutica)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

Capítulos de livros: sobrenome(s) do(s) autor(es) (em maiúsculas), nome(s) dos autores. Título e subtítulo do capítulo. In: sobrenome(s) do(s) autor(es) (em maiúsculas), nome(s) dos autores (do livro). Título e subtítulo do livro (em itálico). Lugar/Cidade da Editora: nome da Editora (sem constar a palavra “Editora”), ano da publicação. Páginas.

Ex.: BORNHEIM, Gerd. Sobre o estatuto da razão. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: FUNDARTE, 1996. p. 97-110.

Artigos de periódicos/revistas: sobrenome(s) do(s) autor(es) (em maiúsculas), nome(s) do(s) autor(es). Título e subtítulo do artigo. Nome do Periódico/Revista (em itálico), Lugar/Cidade do Periódico/Revista, volume, número, páginas, mês(es) ano.

Ex.: VEIGA-NETO, Alfredo. Ciência, Ética e Educação Ambiental em um cenário pós-moderno. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 141-169, jul./dez. 1994.

Obs.: Em quaisquer desses casos acima, se houver mais de três autores, referir o nome do primeiro seguido de *et alii*.

9. **PROCESSO DE AVALIAÇÃO** — Coloque o nome do autor, título e instituição apenas na capa. Os artigos serão encaminhados para dois pareceristas. Após, encaminha-se ao autor uma resposta de aceitação, possíveis sugestões de modificações ou recusa do artigo. A avaliação é feita no sistema de duplo cego.

10. **DIREITO DE RESPOSTA** — Comentário de artigo ou réplica estão sujeitos à mesma regra de publicação e podem aparecer no mesmo ou em subsequente número.

11. **RESPONSABILIDADE IDEOLÓGICA** — Os artigos cujos autores são identificados representam o ponto de vista de seus autores e não a posição oficial da Revista, do Conselho Editorial ou UFRGS.

12. **REVISÃO** — A correção lingüística dos textos em idioma estrangeiro é de responsabilidade do(s) autor(es).

13. A Comissão Editorial reserva-se o direito de publicar textos encomendados, reedições ou traduções que julgar pertinentes, no campo da Filosofia e História das Ciências.

Permuta / Exchange / Cambio / Échange

O Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em História e Filosofia da Ciência do Instituto Latino-Americano de Estudos Avançados interessa-se em estabelecer permuta de sua publicação EPISTEME com revistas congêneres nacionais e estrangeiras.

