

## O ruir da cidade: O que resta da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro

*The ruin of the city:*

*What is left of the Creativity Workshop of São Pedro Psychiatric Hospital*

---

### **Erica Franceschini**

Psicóloga, Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional pela UFRGS.

Email: ericafranceschini@hotmail.com

### **Tania Mara Galli Fonseca**

Professora Titular do Instituto de Psicologia, professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS, coordenadora da Coleção Cartografias, autora de livros e artigos da área.

Email: tgallifonseca@gmail.com

Submetido em: 10/09/2017

Aceito em: 27/12/2017

### **RESUMO**

Através desta escrita, buscamos realizar um encontro entre a cidade e suas recordações, a partir da compreensão de que recordar está ligado a uma perda, enquanto o procedimento de armazenar permite recuperar as informações em sua totalidade. cremos, por conseguinte, que a cidade incide como uma espécie de espaço de recordação, na qual operamos novas visualidades quando coadunamos as imagens com os fragmentos de sua ruína, produzindo um deslocamento e um entrecruzamento de paisagens inéditas. Buscamos, outrossim, relacionar a cidade intensiva e plural com a experiência da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro de Porto Alegre (RS), uma vez que a Oficina opera como um meio de passagem que permite, através da arte, apropriar-se dos destroços, inventando novos modos de percorrer a cidade, bem como de vê-la e habitá-la junto às suas sobrevivências.

*Palavras-chave: Cidade; Imagens; Ruínas.*

**ABSTRACT**

Through this writing, we seek to make a meeting between the city and its remembrances, from the understanding that remembering is linked to a loss, while the procedure of storing allows the retrieval of information in its entirety. We believe, therefore, that the city acts as a kind of space of remembrance, in which we operate new visualities when we connect the images with the fragments of their ruin, producing a displacement and a crisscross of unseen landscapes. We also seek to relate the intensive and plural city with the experience of the Creativity Workshop at the São Pedro Psychiatric Hospital, in Porto Alegre, Brazil, seeing the Workshop operates as a means of passage through art, to invent new ways to perambulate the city, as well as to see it and inhabit it with its survivors.

*Key-words: City; Images; Ruins.*

**RÉSUMÉ**

Grâce à cette écriture, nous cherchons à faire une rencontre entre la ville et ses souvenirs. Nous comprenons que le rappel est lié à une perte, tandis que la procédure de stockage nous permet de récupérer l'information dans son intégralité. Nous croyons donc que la ville se présente comme une sorte d'espace de souvenir, dans lequel nous exploitons de nouvelles visions lorsque nous associons ses images avec les fragments de sa ruine, ce qui produit un déplacement et une croisée de paysages inédits. Nous cherchons également à rattacher la ville intensive et plurielle à l'expérience de l'Atelier de Créativité de l'hôpital Psychiatrique São Pedro à Porto Alegre, Brazil, puisque cet Atelier fonctionne comme un moyen de passage qui permet, grâce à l'art, l'appropriation des épaves, en inventant des nouvelles façons de voyager dans la ville, ainsi que d'y voir et d'y habiter auprès de ses survivants.

*Mots clés: Ville; Images; Ruine*

“A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata” (Calvino, 1990, p. 6). Cidade-esponja, absorvente e porosa, condição para refluir em ondas as águas da memória. Cidade banhada de subjetivações e afetos, inundada pelo ir e vir das evocações de seus habitantes. Cidade geográfica, cidade-corpo, cidade dilatada pelas palpitações momentâneas do recordar, do lembrar e do evocar. Cidade de qualquer um, marcada pelos rastros singulares dos acontecimentos, grandes e pequenos, de uma vida. Plano de sustentação de existências e de modos de usar a fogueira vital que anima os corpos viventes. Cidade segmentada em territórios existenciais e de sentido. Cidade conhecida e amada e ao mesmo tempo indiferente porque ignorada por não levar as marcas de uma existência real. Cidade *doublée*, atual e virtual, contemplando o que se vê e o que não se pode ver, restrita ao esquadro do olhar perceptivo. Cidade revelada e cidade escondida, enervada pelo movimento

do avesso e do direito, reserva de possibilidades expressivas e comunicacionais, passado vivido e futuro a ser produzido. Promessa e dívida, passado e futuro, como arquivo de inumeráveis vidas, de insuspeitas intimidades, de obscenas presenças. Cidade presença e ausência simultaneamente, plano existencial problemático e paradoxal que não cabe somente no esquadramento histórico-social de sua trajetória. Abarca o testemunho de qualquer um de seus cidadãos, que a amam ou odeiam, que a prezam ou desprezam, e que, contudo, dela e nela emergiram como sujeitos. Cidade-natal, primeiro território da subjetivação, cidade-local e global, desterritorializada pelos movimentos internacionais e ao mesmo tempo enraizada em suas origens, já perdidas e interpretadas em múltiplas versões ditadas pelos modos de fazê-la existir. Cidade suporte de fabricação de sujeitos e ao mesmo tempo cidade fabricada pelos mesmos, tornada subjetiva, em dimensões menores e reduzidas ao mínimo de eu que sonha uma vida a viver.

Como Ítalo Calvino, acreditamos que as cidades são espaços onde cada um pode colocar suas vivências e coisas a recordar: a data de aniversário de um amigo querido, a comida que jantou na ceia de Natal, as pétalas secas que restaram daquele encontro, o desenho do contorno das mãos etc. Neste meio, uma cidade pode ser tomada como um espaço de recordação, à medida que também compõe pontos de junção e dispersão, de circularidade íntima e contornos estranhos que servem à evocação da memória – como se colocássemos pequenos lembretes em lugares óbvios e/ou inusitados com os quais, naquele instante, nos sentimos afetados. Tais espaços, capturados pela esfera afetiva, tornam-se também uma espécie de casa para habitar, aonde, porém, vamos raras vezes. Logo, a casa inabitada começa a deixar a ação do tempo, o pó e os cupins deformarem os móveis cobertos por lençóis brancos cheios de manchas amareladas, dando outro contorno àquele objeto. Ali, na casa vazia, o tempo também *performa* suas imagens de recordação.

Por conseguinte, recordar não diz respeito ao ato de armazenar na memória simplesmente o vivido, tal qual ele ocorreu, mas, relaciona-se com a concepção de uma outra imagem imprevisível já que, deformada pela intervenção do tempo. Assmann (2011) diferencia o *procedimento de armazenamento* do *processo de recordação* – veja-se que aqui já estamos falando de procedimento, de um lado, e de processo, do outro – visto que a memória humana tem a capacidade de armazenar e recordar e funciona, por vezes, à semelhança de alguns

dispositivos como o computador e, até mesmo, um livro, um filme, um disco riscado. O procedimento de armazenar, por sua vez, atua como um espaço seguro às informações, que mais tarde poderão ser recuperadas sem nenhum prejuízo, ou seja, sem perda de dados, como ocorre no momento em que o ator de teatro decora um roteiro.

Por outro lado, se compreendemos que recordar não é armazenar, então podemos considerá-lo na esteira de algo que se perde, visto que toda recordação implica em um deslocamento e uma distorção daquilo que foi lembrado, considerando que deste ato emana uma força própria e intensiva, uma cena improvisada. “O ato de armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato de recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo” (Assmann, 2011, p. 34). Assim, entendemos que a recordação, diferente do armazenamento, pressupõe que uma imagem não se cristaliza no tempo, mas continua a ser atravessada pelas intempéries da vida em decurso, sendo vivida de acordo com a impressão afetiva que ela provoca.

No que tange às cidades, conhecemos de longo tempo a prática de armazenar conhecimentos acerca de sua população e de suas edificações, através de pesquisas e censos que quantificam a relação entre pessoas e espaços. Além do mais, a história de tais cidades – feitas, muitas vezes, sob encomenda – aprazam o intuito de aglomerar dados sobre a urbe e ordená-los a partir de seus acontecimentos fundadores, sistematizados por uma perspectiva evolutiva. Nessa linha ascensional, temos armazenados todos os dados que dizem respeito à dimensão espacial e ao processo histórico-econômico-social de uma cidade, tomando enquanto objeto de análise o processo de acumulação do capital e da formação da força de trabalho, uma vez que a potência urbana passa a ser medida pela economia e pela reprodução desenfreada de insumos, bem como pela influência que seu líder exerce no mundo. Esta última questão nos lembra as famosas pinturas retratando imperadores, que, de acordo com os trajes e os objetos com os quais eram representados, difundiam um certo tipo de poder e uma certa forma de governar.

Em *República* (1988), Platão discorre sobre o que seria uma cidade ideal, apontando que, nesta, todos os cidadãos deveriam ter uma função definida (políticos, soldados, artesãos, etc.), participando, com o seu trabalho, na manutenção e organização de sua estrutura. Entretanto,

haveria uma ameaça a toda a lógica urbana, que transborda a ordem das necessidades racionais e provoca o erro e a ilusão: este perigo estaria contido na arte, quando esta acarretaria paixões que comprometem a racionalidade, passando a se acreditar que “a arte só poderia ser praticada por crianças, mulheres, escravos ou loucos, enfim, somente aqueles que não têm nada a perder” (Feitosa, 2004, p. 116). A partir desta compreensão, uma cidade deveria se apresentar enquanto um território livre de conflitos, sem deslocamentos nem interferências, de modo a cooperar para a regência da *polis*, ou seja, deveria manter sua representação e sua integridade, longe das ameaças daquilo que extrapola o racional; longe da loucura, inclusive. Neste contexto, foram criados os espaços de confinamento, compondo lugares de armazenamento daqueles que colocariam em risco a preservação da urbe.

Todavia, na atualidade, passamos a tecer com a cidade uma nova experiência que abre os espaços e os fragmenta, pela velocidade dos fluxos e intensificação dos pontos. Há, então, uma nova visualidade possível, ligada à arte e à estética, em que se intervém nos espaços, em estado de provisoriedade, enquanto se é atravessado por estes incessantemente. Outrossim, entre afetar e ser afetado, produzimos espaços de recordação na qualidade de espaços possíveis aos afetos, provenientes desta relação de reciprocidade entre cidade e sujeito, na qual a arte não se define pela representação, e sim, pela invenção de novas formas de ver e de habitar. Tal movimento pode ser visto no início do século XX, quando uma forte crítica da racionalidade dominante da época se materializava através dos manifestos surrealistas, que pretendiam devolver o sonho ao cotidiano. Em *O camponês de Paris* (1926/1996), por exemplo, Louis Aragon apresenta uma inédita relação com o espaço urbano, em que dialoga com as imagens que vê na rua e com as que imagina, com os passantes anônimos em meio à multidão e também com os personagens estáticos, como o porteiro de um estabelecimento, os comerciantes e as prostitutas. Há, na narrativa de Aragon, um apreço pelo desconhecido, pelas deambulações, erros, desvios – que levariam o leitor a criar a próxima cena, à medida que fosse assaltado por uma frase, um letreiro, cardápios, cartazes e propagandas; à medida que estabelecesse, ele mesmo, novas relações com as ruas. Pode-se dizer, desta forma, que Aragon refaz a cidade de Paris e constrói Paris a seu modo por meio da escrita, no sentido de que, a partir de seu ato de escrever, está fabricando recordações de uma cidade que pode ser tomada como uma produção e/ou uma invenção da memória. Diante desta consideração, cremos que a cidade não se limita

à urbe, ao passo que pode ser traçada em um desenho, em bordado, em pintura, em poesia: “é do sonho dos homens que uma cidade se inventa” (Pena Filho, 1999, p. 142). Isto é, há múltiplas cidades, advindas de múltiplos afetos.

Desta forma, sentimo-nos instigados a pensar sobre o modo como intervimos, quais relações estabelecemos, que forças colocamos no mundo, em suma, como ocupamos a cidade a partir de um exercício de vai muito além de simplesmente habitá-la, mas que passa antes pela coadunação de imagens inventadas, no entrecruzamento de olhares e, por que não dizer, de pontos de vista. Logo, o espaço urbano incide no tempo, operando como meio de passagem do olhar que encontra os restos de outros olhares, o tempo encontrando outro tempo, daquele que interferiu, certa vez, nesse cenário sempre inacabado. Roland Barthes abre seu livro *A câmara clara* (1984) narrando um encontro entre ele e uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852), dando-se conta de que, pela fotografia, seus olhos viam os olhos que viram o imperador. De modo transversal, Barthes podia ver o imperador pelos olhos de seu irmão fotografado. Com alguma semelhança, isto é o que acontece, por exemplo, quando nos deparamos com um objeto exposto em um museu, visto que, ao encontrá-lo, não estamos buscando o objeto em si, mas sim toda a energia contida que esse objeto envelope e que é também seu mais inacessível recôndito, aquilo que não pode ser acessado se não soubermos (e/ou inventarmos) seu percurso.

As imagens seriam, então, interferências anônimas do/no mundo, pois não comportam autoria, já que tantos outros, igualmente, estão ali contidos. Diante disso, os espaços de recordação dos quais tratamos não são construções individuais de um sujeito da memória, indo mais ao encontro de uma construção de memória (e, por conseguinte, de esquecimento) plural de um povo. Destarte, ao passearmos pelas ruas, somos insistentemente abordados por imagens de um coletivo, de um plano comum que, segundo Peter Pál Pelbart (2003), diz respeito a um fundo virtual apresentado enquanto vitalidade social pré-individual de uma heterogeneidade não totalizável, isto é, traçar um plano comum condiz com a possibilidade de resistência a tudo aquilo que se apresenta enquanto figuras serializadas. Assim sendo, ao passearmos pelas ruas, as imagens de um coletivo que encontramos em muros, paredes, prédios, túneis, ruas, placas, *outdoors*, entre outros cenários, nos devolvem um olhar que faz sobressair inéditas visualidades.

Em outra conjuntura, as imagens também podem ser vislumbradas como pontos de passagem – de nossa passagem e daquele que passou, como o próprio tempo que passa, encontrando um acessório de recordação que modifica o espaço, faz mudar o percurso e deforma a imagem. A imagem passa, então, não por ser passageira, mas por ser trem, um meio de locomoção que pode ser, ao mesmo tempo, o recipiente e o afeto, o procedimento e o processo, a composição de um rastro que “inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (Gagnebin, 2006, p. 44). A imagem enquanto rastro contém, então, uma fragilidade iminente que compactua com o tempo para o apagamento das recordações, fragilidade esta que a cidade experimenta pelas demolições, construções, reformas, reconstruções, etc. Neste meio, o rastro das imagens no território da urbe se aproxima da sobreposição de tempos que afundam a terra em direção à ancestralidade e ao primitivo, relacionando o contemporâneo com o passado: um antigo cemitério indígena agora se ergue em um edifício bancário, o pequeno ateliê de um alfaiate encontra-se transformado em um elegante bistrô. Todavia, mesmo diante de qualquer notoriedade, a experiência do espaço é sempre passageira.

Por conseguinte, *passagem* é um termo-chave na obra de Walter Benjamin, que o desdobra em diferentes concepções: “ele refere-se à passagem do tempo, à passagem por um lugar, aos ritos de passagem, mas também aos *passantes* da grande cidade e às *passagens* e galerias por onde estes passantes caminham. E alude ainda às *passagens* de obras, trechos de textos que lemos e que nos marcaram” (Seligmann-Silva, 2005, p. 141). Portanto, temos uma frase, o corredor de nossa casa, as pegadas na areia e as galerias como exemplos de espaços de passagem. Outrossim, mais recentemente, vimos o manicômio também ganhar este caráter, passando de um lugar destinado à longa permanência para um espaço que se dobra em dentro e fora – e não somente dentro como propunha, outrora, seu tratamento e sua arquitetura, interseccionados pelas normas de conduta pública e privada que imprimiam ordem e vigilância às ruas. No tocante, a denominação *manicômio* permaneceu junto ao procedimento de armazenar cronologias e corpos, passando a se denominar *hospital*, no momento em que começa a se ocupar com as permanências intensivas, isto é, com aquilo que dura no espaço-tempo de uma vida: seus espaços de recordação enquanto passagens pela cidade inventada com a loucura.

Voltando a atenção às existências e experiências intensivas, propomos adentrar nestas cidadelas, atravessar o portão e ganhar o extenso jardim pelo qual podemos ver a rua, os carros e pedestres que parecem suscitar sons e ruídos ensurdecedores, diante do silêncio instaurado na cidade de cá, esta cidade concebida no âmago do Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP) de Porto Alegre (RS). Vez ou outra, o silêncio incutido é atravessado por um grito disperso que se dissipa e perde-se com o vento: imagem do sopro. Em outras ocasiões, somos nós que nos perdemos no seu imenso terreno: imagem do andarilho. Contudo, no mais das vezes, temos um percurso certo, permeado, entretanto, por acontecimentos de um cotidiano incerto: imagem da Oficina de Criatividade, com a qual engendramos esta escrita. Perguntamos, conquanto: qual a relação entre a cidade e a Oficina de Criatividade do HPSP? A esta pergunta, manifestamos nosso palpite de que, sendo a Oficina um espaço aberto à expressão – que pode se dar via pintura, bordado, desenho, escrita, voz etc. – consideramos, logo, que há ali um engajamento dos pacientes à construção de espaços próprios e coletivos para habitar. Desta maneira, no amontoado de papeis e tecidos, ou seja, no amontoado de suas construções, o que se dispõe é uma cidade inventada, ao modo de Aragon quando este constrói sua própria Paris. Cidades que impingem imagens da pequena urbe da loucura, na relação entre o dentro e o fora do espaço, o dentro e o fora do corpo, o dentro e o fora do pensamento. Além do mais, não podemos deixar de apontar a Oficina como uma via de acesso, uma rua feita de justas veias por onde circulam diferentes velocidades e lentidões, em um cotidiano repleto de passantes, curiosos, desviados e estrangeiros.

Neste contexto, a figura do *flâneur* que Baudelaire imprimiu aos tempos modernos, parece combinar com um modo possível de se percorrer tal cidade imagética, que aqui se apresenta nos meandros da loucura. Esta figura, por sua vez, se insere no espaço urbano como um *qualquer* que não se deixa fixar, pois permanece em constante mudança: de uma rua a outra, de um estabelecimento a outro; correndo riscos de se perder. Em meio à multidão, o *flâneur* encontra-se com sua inelutável solidão, de tal maneira que os sentidos que imprime à expressão são como rabiscos de seus percursos e de seus itinerários errantes que vão deformando as imagens da cidade. Assim, a cidade deformada, decorrente de um olhar distraído, configura-se em um espaço de recordação, tendo em vista que o *flâneur* recolhe apenas fragmentos da paisagem e nunca sua totalidade, atuando como um ser



[...] ondulante, no movimento, no fugaz e no infinito. Estar fora de casa e no entanto sentir-se em casa em qualquer lugar; ver o mundo, estar no centro do mundo e estar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua só pode habilmente definir (Baudelaire, 1991, p. 107).

Deste modo, se operamos um modo *flâneur* de percorrer as cidades imagéticas da Oficina, não desejamos interpretá-las, mas, simplesmente, perambular por e com elas, divagar e observar as tramas que se entretecem entre os visíveis e invisíveis de suas composições.

Concebida como uma passagem ou um cruzamento dentro da *cidade sem saída* do HPSP, a Oficina de Criatividade, ao longo de seus 27 anos de atividade, acolheu inúmeras imagens que, tal como um prédio, foram sendo empilhadas em andares nas prateleiras de ferro (oxidadas pela ação do tempo), num gesto que imitava milhares de tijolos de papel pardo, um sobrepondo o outro. De tijolo em tijolo, de pacote em pacote, foi-se construindo uma edificação infundável e inacabada na sala de catalogação, resguardada pelas mãos cuidadosas dos arquitetos que zelavam e ainda zelam pela sua estrutura ou, como eles se nomeiam, de arquivistas protegendo o grande arquivo da loucura. Esta atividade, de uma maneira singular, consiste em armazenar e, ao mesmo tempo, constituir espaços de recordação ao tempo e à cidade, coadunando as imagens à história; uma história, porém, que é apreendida pelo presente, a cada vez que se redescobre um bloco ou um tijolo da edificação. Para tanto, encontra-se uma reminiscência reveladora, tal como na conhecida situação da *madeleine* de Proust (2004), em que retirar um tijolo leva a um antigo passado familiar, feito pela releitura das frágeis imagens, no tempo presente.

Habitar as cidades da Oficina de Criatividade nos possibilitou entrar em contato com questões essenciais, tais como a relação de cada um com os espaços e com a memória. Além disso, nos possibilitou testemunhar a resistência latejante de suas ruas-arquivos, dobrando as esquinas e encontrando, a cada novo passeio, imagens indecifráveis, imagens-Esfinges que vinham atravessar nossos corpos como enigmas. Perante a correspondência que se estabeleceu entre nós e a Oficina, constituímos uma zona indeterminada de afetos que colocava em questão o modo de contar sua história e narrar seus acontecimentos. Nas tentativas de seu testemunho, lidamos com o fracasso que chegou como um temporal – de chuva e de tempo – em que acompanhamos a sala ser tomada pela água, criando infiltrações nas paredes, mofos nos

cantos, rachaduras. Quando a chuva era intensa, inundações embebiavam a sala e carregavam os edifícios desta cidade às profundezas, o que foi, com o passar do tempo, deteriorando sua estrutura, produzindo um esgotamento no seu cotidiano.

Assim, no mês de fevereiro de 2017, o teto da sala que guardava a cidade inventada veio a desabar, lançando pedregulhos às construções imagéticas. Pedras e imagens rolaram prédio e escadas abaixo, desmontando toda a estrutura arquitetônica de seus arquivos, deixando-a em ruínas. Uma imagem catastrófica revelada como uma metáfora ou, se quisermos pensar também, como uma performance do *anjo* de Walter Benjamin que não salva nem progride, mas revoluciona a história ao cair de cima, em direção ao céu e ao futuro (Benjamin, 1980, p. 697). O *Angelus novus* (o anjo novo) do quadro de Paul Klee viria interceptar os triunfos das construções para caminhar entre as ruínas que se lançam umas sobre as outras, criando uma tempestade de poeira, da qual faz jorrar fragmentos dos destroços que aparecem, minimamente, no quadro, porém arrastam o anjo, de costas, para o futuro. Com o rosto voltado ao passado, são os destroços que falam, operacionalizando uma outra leitura dos acontecimentos que se fazem mínimos e fragmentários, pois fogem do estatuto de universal e do já conhecido, inscrevendo nos escombros o que poderia ter sido, mas que se encontra sufocado pelos reducionismos do progresso.

Cidade da loucura em destroços, que sofreu com a abertura violenta de seu abrigo para soterrar as imagens e os tijolos, fazê-los restos de um lugar outrora habitado, portanto incrustado de experiências. Como os homens que foram e voltaram (sobreviveram) dos campos de concentração, a Oficina de Criatividade apresenta a impossibilidade de narrar o que aconteceu, restando uma lacuna e uma marca dolorida que desmancha qualquer possibilidade discursiva. Assim, perguntamo-nos, diante da tragédia, como trabalhar com as imagens da ruína e como produzir testemunhos desta perda concreta e real? A primeira hipótese que se anuncia, como uma oportunidade de redenção deste espaço, é a de apropriar-se desta ruína (não como posse, pois a ruína é das imagens), mas, uma apropriação dos restos pela arte, privilegiando seu embate com os acordes do futuro, em detrimento de suas virtudes do passado, já que “se a arte possui uma história, as imagens possuem sobrevivências” (Didi-Huberman, 2002, p. 91), onde podemos encarar a emergência permanente do tempo que coloca a cidade em estado de alerta.

A forma sobrevivente, no sentido que lhe atribui Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de seus concorrentes. Muito pelo contrário, ela sobrevive, sintomática e fantasmagoricamente, à *sua própria morte*: havendo desaparecido em um ponta da história e reaparecido bem mais tarde, num momento em que, talvez, não se esperava mais; havendo, conseqüentemente, sobrevivido no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva” (Didi-Huberman, 2002, p. 67).

As imagens debaixo dos escombros incidem suas sobrevivências, como se ainda, mesmo depois da perda, quisessem comunicar algo, expressar-se, como se ainda houvessem ínfimos movimentos pulmonares, lutando por sua respiração. Fluxos que não se deixam estancar, a veia pulsando, mesmo aberta.



**Fonte:** Arquivo pessoal de Giovanni Bombardelli Gabe.

As imagens debaixo dos escombros incidem suas sobrevivências, como se ainda, mesmo depois da perda, quisessem comunicar algo, expressar-se, como se ainda houvessem ínfimos movimentos pulmonares, lutando por sua respiração. Fluxos que não se deixam estancar, a veia pulsando, mesmo aberta.

uma outra cidade que se manifesta, uma cidade perdida aguardando por ser descoberta, em que as imagens que permanecem amontoadas aos escombros insurgem-se como uma insistência nesta passagem, uma insistência inquietante. Ali, o pequeno facho de luz que adentra a janela é evidenciado pela esperança de que algo possa ser resgatado: a data de aniversário de um amigo querido, a comida que jantou na ceia de Natal, as pétalas secas que restaram daquele encontro, o desenho do contorno das mãos etc. – enfim, as coisas que desejamos recordar. Porém, desta esperança e espera, restam os destroços da cidade desguarnecida, involucrada por uma *aura* que a distingue dos demais espaços, permitindo aos fantasmas manterem a cidade habitada. Walter Benjamin define a *aura* como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p. 170). Portanto, mesmo que seus tijolos de papel tenham sido transpostos para um outro espaço e tenham sido novamente edificadas suas imagens, a cidade que lá permaneceu mantém sua atmosfera de arte, buscando fazer das ruínas também uma obra de arte, um espaço de recordação tal como na cidade de Pompéia após a irrupção de seu vulcão.

Na Oficina de Criatividade que resta, no prédio em destroços do Hospital, deparamo-nos com o tempo a ruir que já não consegue armazenar, não se furta ao ato de guardar e, portanto, carrega a iminência do esquecimento, ou seja, perde-se no tempo da preservação para ganhar o tempo do mundo – tempo caótico e múltiplo, que não se refere a uma unidade, uma vez que pensa em si mesmo a partir de suas ressonâncias em relação às paisagens psicossociais. Passado, presente e futuro aglutinam-se e são contraídos pelo próprio desmoronamento, permitindo a reconstrução da história do Hospital, da história da Oficina, em suma, da história da loucura, no momento em que o olho alcança o fragmento, considerando-se que não é mais o intelecto e o acúmulo de informações que contam a história, mas é o próprio corpo que age e reage àquilo que se apresenta, à medida que propõe uma outra história do imprevisível. Escorregamos, assim, por distensões alineares que produzem fragmentos atemporais e assignificantes, o que significa dizer que a Oficina, como a conhecemos, não pode ser encontrada no campo da realidade, pois no momento em que ela desloca-se a um outro virtual, bifurca-se em direções múltiplas, inventando outra oficina a cada fragmento que se ergue. Logo, o que temos são oficinas, plurais, alicerçadas na pluralidade de um olhar que produz

também seus fragmentos intensivos e os mistura aos fragmentos materiais que restam na velha sala, como uma tentativa da memória no processo de recuperação daquilo que foi, acabando por apresentar o que poderia ser e o que ainda virá – outros espaços.

Diante deste outro modo de tomar a cidade que urge no Hospital, lembramos da ação de percorrer a cidade *lá fora*, a urbe que nos rodeia e nos convida a assumir uma postura intensiva em meio ao entulho a ser cavocado – não para encontrar seus tesouros, mas para inventá-los. A cidade, assim, requisita circulação, convoca-nos para ocupá-la, insiste em ser povoada. No entanto, suas passagens estão cobertas por obstáculos, dificultando até mesmo o resgate de suas imagens. É preciso caminhar com prudência, quase que redescobrimo o espaço, a fim de salvaguardar seus sobreviventes. É preciso ter um ouvido atento para captar qualquer suspiro ou respiração. É preciso ampliar o olhar para ver um mínimo vestígio de vida, daquilo que resta. É preciso tocar com os dedos nos cupins, na madeira, nos pregos soltos. É preciso, aliás, coragem diante do risco de novos desmoronamentos que desejam abrir os fragmentos desta memória que transborda, instaurando o caos. Por fim, é preciso saber o momento de sair, calcular o instante exato em que se passa pela porta, deixando os destroços para trás. Diante da porta fechada, o silêncio impera, a cidade adormece sob suas ruínas; finalmente, ela descansa.

### Referências bibliográficas

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: *Fundadores da modernidade*. Trad. Philippe Willemart. São Paulo: Ática, 1991, pp. 102-119.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BENJAMIN, Walter. “Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*. v. 1. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’Image survivante*. Paris: Minuit, 2002.
- FEITOSA, Charles. *Explicando a filosofia com arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- PELBART, Peter Pál. “A comunidade dos sem comunidade”. In: *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, pp. 28-41.
- PENA FILHO, Carlos. *Livro Geral*. Recife: Gráfica e Editora Liceu, 1999.
- PLATÃO. *República*. 2. ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Edupfa, 1988.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.