

TRANSDISCIPLINARIDADE E INCLUSÃO:

A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA NO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE

por

Priscilla Araujo Almeida Moret,
*Curso de **Mestrado** em Museologia e Patrimônio
Linha 2 – Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento*

Dissertação de Mestrado apresentada à
Coordenação do Programa de Pós-
Graduação em Museologia e
Patrimônio.

Orientadora: Profa. Dra. Luisa Maria
Gomes de Mattos Rocha

FOLHA DE APROVAÇÃO

TRANSDISCIPLINARIDADE E INCLUSÃO:

A documentação museológica no Museu de Imagens do Inconsciente

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTIC, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof.



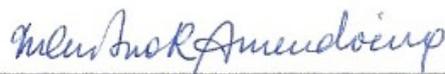
Professora Dra. Luisa Maria Gomes de Mattos Rocha

Prof.



Professora Dra. Elizabete de Castro Mendonça

Prof.



Professora Dra. Maria Cristina Reis Amendoeira

Rio de Janeiro, setembro de 2021.

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

M844 Moret, Priscilla Araujo Almeida
Transdisciplinaridade e inclusão: a documentação
museológica no Museu de Imagens do Inconsciente /
Priscilla Araujo Almeida Moret. -- Rio de Janeiro,
2021.
244 f.

Orientadora: Luisa Maria Gomes de Mattos Rocha.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Museologia e Patrimônio, 2021.

1. Museu de Imagens do Inconsciente. 2.
Transdisciplinaridade. 3. Inclusão. 4. Documentação
museológica. I. Rocha, Luisa Maria Gomes de Mattos,
orient. II. Título.

Aos artistas e clientes do Museu de Imagens do Inconsciente

AGRADECIMENTOS

Ao meu filho, Otto Borges Moret, pela gentileza de compartilhar seu primeiro ano de vida com essa pesquisa. Por compreender sempre que eu precisei segurá-lo ou amamentá-lo utilizando apenas um dos meus braços, enquanto escrevia cada parágrafo com o outro. Eu sei que todos os momentos que eu deixei de estar ao seu lado para cumprir com o compromisso de concluir essa pesquisa não voltarão. Mas eu fiz um acordo com o tempo, o “compositor de destinos”, nós vamos fazer valer sua espera pela minha atenção plena;

Aos meus avós, Maria das Neves de Araujo Almeida (in memoriam) e José Maria Almeida (in memoriam) pela base educacional, pelos ensinamentos, pelo suporte financeiro, pelo amor, pela dedicação e pelo precioso tempo que dedicaram à minha primeira infância. A maior parte do que eu sou, foram eles que me ensinaram;

À minha mãe, Glaucia de Araujo Almeida, que como muitas mães-solo no nosso país, trabalhou de sol a sol, dedicou sua juventude e boa parte de sua vida adulta para que meu irmão e eu tivéssemos uma perspectiva futura melhor que a dela. Talvez ela não tenha a proporção do quanto fez e ainda faz, mas que fique aqui registrado que ser espelho de alguém é a maior conquista que alguém pode alcançar;

Ao meu companheiro, Felipe Soares de Sá Borges. Por me ensinar sobre lealdade. Por construir comigo cada sonho sonhado. Por acreditar na minha capacidade mesmo quando eu mesma a questiono. Por insistir em mim todos os dias. Por me dar todo o suporte que eu preciso sempre. Por cuidar dos nossos filhos por nós, em muitos momentos. Por me mostrar o que é o amor nas circunstâncias mais diversas. Por dedicar o seu tempo e a sua parceria nos detalhes do dia a dia;

À minha sogra, Maria Soares dos Santos. Por dedicar seu tempo ao cuidado comigo e com a minha família. Por ser colo para o meu filho todas as vezes em que preciso me ausentar. Por ser exemplo de gentileza e altruísmo. Por ser a mulher forte e inspiradora que é todos os dias, sem se abater. Por me incentivar a seguir em frente sempre;

Ao meu enteado, Rodrigo Barbieri Pacheco de Sá Borges, pelo incentivo, pelo interesse pelas minhas conquistas, pelas conversas inspiradoras. Por compartilhar comigo a sua leveza e tornar meus dias, tão intensos, mais divertidos;

Ao meu irmão, Nicollas Araujo Almeida Paganoto, por me inspirar a ser uma pessoa melhor. Por me incentivar a ir atrás dos meus objetivos. Por acreditar no meu potencial;

Ao meu pai, Edmilson Moret dos Santos, por me ensinar sobre força e perseverança;

Aos clientes do Museu de Imagens do Inconsciente, pela sabedoria com que levam a vida e nos inspiram a renovar as esperanças de que um mundo melhor é possível;

À equipe do Museu de Imagens do Inconsciente que, em tantos anos de convívio, já são parte da minha família. Obrigada por acreditarem no meu trabalho durante todos esses anos. Por incentivarem a minha evolução diariamente e por oferecerem o suporte necessário para o melhor desenvolvimento dessa pesquisa. Citar nomes é perigoso diante da gratidão que tenho a cada um daqueles que compartilham comigo desse espaço mágico;

À Gladys Schincariol, por lutar diariamente pelo Museu Vivo. Pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos acumulados em mais de 40 anos de prática do método Nise da Silveira;

À Luiz Carlos Mello pela parceria no trabalho cotidiano de preservação das obras e de todo legado deixado por Nise da Silveira;

À Eurípedes Gomes da Cruz Junior, por me receber na minha chegada ao Museu de Imagens do Inconsciente, há 14 anos atrás e, por acreditar no meu potencial ainda hoje;

Ao trio citado por último, meu obrigada extrapola o profissional. Conviver com toda a experiência que acumularam, ao longo dos mais de 40 anos em que contribuem com o legado de Nise da Silveira, é enriquecedor em muitos aspectos da minha vida. Vocês são exemplos de luta e persistência na defesa desse patrimônio;

À Gloria Chan e Karina Chan, que estão ao meu lado há quase tanto tempo quanto eu tenho de trajetória profissional. Essa parceria que começou com um grande incentivo profissional, no próprio MII, se tornou uma amizade que levo para toda a vida;

À diretora Érika Pontes e à toda a equipe do Instituto Municipal Nise da Silveira, pela oportunidade de contribuir e aprender ao longo de mais de 10 anos de convívio. Atravessar o portal “do Nise” é aceitar viver um caminho de divisão de águas para o encontro de constantes desconstruções e reconstruções de si;

Às museólogas Anelise Gonçalves Machado, Daniele dos Santos da Silva, Emanuelle Rosa Ferraz, Hortência Medeiros Alves de Lima, Jaddy Nascimento

Parovszky Gomes de Sousa, Juliana Rosas Reis e Mayara Motta Pereira, por serem meus olhos, meus braços, minhas pernas, meu cérebro e meu coração no momento em que a Museologia do Museu de Imagens do Inconsciente tem mostrado enorme potência produtiva. O meu muito obrigada por confiarem no meu trabalho e por me ensinarem tanto sobre tudo, em especial sobre parceria, todos os dias;

À Juliana Rosas Reis pela gentileza com as traduções e revisões da dissertação e por ser inspiração nessa jornada tripla que é ser mãe, profissional e estudante. Tudo ao mesmo tempo;

À Anelise Gonçalves Machado, Ana Carolina Maciel Vieira, Priscila Gerhard e Ana Echternacht pelo apoio no processo seletivo de ingresso ao Mestrado;

Às colegas dessa caminhada museológica rumo ao título de mestre. Isaura Paiva de Sá, Jéssica Xavier Valente, Raquel Villagrán Seoane, Poliana Martins Santos e Joana Patroclo, obrigada por acreditarem em mim;

À Anelise Gonçalves Machado, pelos 16 anos de Museologia e amizade. Obrigada por estar ao meu lado sempre;

À Fernanda de Souza Antunes, por me ensinar sobre amizade um pouco mais do que eu sabia. Pela lealdade que dedica a quem está ao seu lado. Pela parceria incondicional. Por cuidar de mim e da minha gula. Por ampliar a minha visão de mundo com conversas infinitas sobre a vida. Por acreditar e me lembrar do meu potencial sempre;

À minha orientadora, Profa. Dra. Luisa Maria Gomes de Mattos Rocha, pelo cuidado, pela delicadeza e pela dedicação no caminho que estamos trilhando desde que começamos essa parceria, em 2013;

À banca examinadora, pela dedicação, pelas sugestões valiosas, pelos ensinamentos, pela segurança que transmitiram quanto a relevância do tema discutido e pela delicadeza com a qual me cuidaram ao longo do processo de pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, pelo zelo com os alunos;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, por nos confiarem o futuro da Museologia;

Ao tempo! O processo de pesquisa e escrita dessa dissertação foi compartilhado com uma rotina intensa de trabalho na Museologia do Museu de Imagens do Inconsciente, com a gravidez e o nascimento do meu primeiro filho e, por fim, com o isolamento social completo, causado pela pandemia do COVID-19;

Quem passou pela experiência do primeiro ano de maternidade, em trabalho remoto, isolada socialmente, talvez consiga imaginar o quanto eu tenho para comemorar por ter conseguido concluir esse trabalho. Por isso, agradeço ao tempo, “tambor de todos os ritmos”, por compor para mim o compasso que me foi necessário. Ao tempo:

És um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo, tempo, tempo, tempo
Vou te fazer um pedido
Tempo, tempo, tempo, tempo
Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Entro num acordo contigo
Tempo, tempo, tempo, tempo...
(Oração ao Tempo, Caetano Veloso)

RESUMO

MORET, P. A. A. Transdisciplinaridade e inclusão: a documentação museológica no Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, 2021. 244 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Orientadora: Luisa Maria Gomes de Mattos Rocha.

Pesquisa de natureza teórica e exploratória, baseada na investigação bibliográfica, documental e na observação participativa, cujo foco é o tratamento da informação no Museu de Imagens do Inconsciente (MII). Criado em 1952, pela psiquiatra Nise da Silveira, o MII funciona como um centro de estudos e pesquisas de imagens, produzidas espontaneamente nos ateliês de terapia ocupacional. Sua origem está relacionada à criação e à preservação de um conjunto de métodos e práticas desenvolvidos de forma única, em um território específico. As características singulares deste patrimônio estão refletidas nos processos museológicos e levantam questões que vêm sendo observadas ao longo de anos de atuação no setor de Museologia da instituição. Partimos da hipótese de que, ao organizar as séries/álbuns temáticos e cronológicos de imagens, reconhecendo o potencial desses conteúdos na reorganização da psique humana e no acesso à história de vida e às experiências internas dos indivíduos que os produzem, dra. Nise constituiu coleções, mas, sobretudo, estabeleceu os parâmetros para a organização, a classificação e a documentação museológica do acervo. Visionária, Nise da Silveira revolucionou a psiquiatria brasileira e foi pioneira no campo da Museologia ao apontar, já na década de 1960, a necessidade de unir perspectivas de diferentes áreas do conhecimento na construção de metodologias museológicas específicas para o MII. Antenado com as práticas museológicas contemporâneas, o MII pode ser considerado um território musealizado, um metamuseu ou “museu fora das normas”. É um espaço de práticas museológicas dinâmicas e singulares, onde a musealização integral das coleções, as características híbridas do registro informacional e as práticas curatoriais participativas, colaborativas e compartilhadas, são considerados frutos de sua natureza transdisciplinar e inclusiva de tratar os conteúdos a partir de diferentes perspectivas, sendo estes valores inerentes à missão e aos valores institucionais.

Palavras-chave: Museu de Imagens do Inconsciente; Transdisciplinaridade; Inclusão; Documentação museológica

ABSTRACT

MORET, P. A. A. Transdisciplinarity and inclusion: museological documentation in the Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro, 2021. 244 f. Dissertation (Master's) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Supervisor: Luisa Maria Gomes de Mattos Rocha

Theoretical and exploratory research, based on bibliographic and documentary research and participative observation whose focus is the treatment of information in the Museum of Images of the Unconscious. Created in 1952 by the psychiatrist Nise da Silveira, the museum works as a center for studies and research on images, spontaneously produced in occupational therapy workshops. Its origin is related to the creation and preservation of a set of methods and practices developed in a unique way, in a specific territory. The unique characteristics of this heritage are reflected in the museological processes and raise questions that have been observed over the years of activity in the institution's Museology department. We start from the hypothesis that, when organizing the thematic and chronological series/albums of images, recognizing the potential of these contents in the reorganization of the human psyche and in accessing the life story and the internal experiences of the individuals who produce them, dr. Nise constituted collections, but, above all, established the parameters for the organization, classification and museological documentation of the collection. A visionary, Nise da Silveira revolutionized Brazilian psychiatry and was a pioneer in the field of Museology by pointing out, in the 1960s, the need to unite perspectives from different areas of knowledge in the construction of specific museological methodologies for the museum. In tune with contemporary museological practices, the Museum of Images of the Unconscious can be considered a musealized territory, a metamuseum or "museum outside the norm". It is a space of dynamic and unique museological practices where the integral musealization of collections, the hybrid characteristics of the informational record and participatory, collaborative and shared curatorial practices are considered the result of its transdisciplinary and inclusive nature of treating content from different perspectives, these values being inherent to the mission and institutional values.

Keywords: Museum of Images of the Unconscious; Transdisciplinarity; Inclusion; Museological documentation

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - Decreto Imperial de fundação do Hospício Pedro II | 20 |
| Figura 2 - Oficina de sapataria do STOR – 1946..... | 30 |
| Figura 3 - Oficina de costura do STOR – 1946..... | 30 |
| Figura 4 - Fotografias da exposição no CPN - 1946..... | 35 |
| Figura 5 - Fotografia da Exposição no CPN - 1946 | 36 |
| Figura 6 - Recorte do jornal Diário de Notícias de 21 de dezembro de 1946..... | 37 |
| Figura 7 - Recorte do jornal Diário de Notícias de 22 de dezembro de 1946..... | 38 |
| Figura 8 - Recorte do Jornal O Globo de 4 de fevereiro de 1947 | 39 |
| Figura 9 - Recorte do Jornal Correio da Manhã de 4 de fevereiro de 1947 | 40 |
| Figura 10 - Vistas da exposição 9 Artistas do Engenho de Dentro. MAM-SP – 1949..... | 41 |
| Figura 11 - Vistas da exposição 9 Artistas do Engenho de Dentro. MAM-SP – 1949..... | 42 |
| Figura 12 - Inauguração das novas instalações do MII - 1956 | 47 |
| Figura 13 - Atual sede do MII – 1980 | 52 |
| Figura 14 - Arquivo de imagens em papel antes da mudança..... | 82 |
| Figura 15 - Reserva técnica de papel na nova sede do MII - 1980 | 82 |
| Figura 16 - Setor de Montagem na nova sede do MII - 1980 | 83 |
| Figura 17 - Setor de conservação de telas antes da mudança..... | 84 |
| Figura 18 - Setor de Conservação de telas na nova sede do MII - 1980 | 85 |
| Figura 19 - Recepção da nova sede do MII com modelagens armazenadas ao fundo | 86 |
| Figura 20 - Armazenagem de modelagens na nova sede do MII - 1980..... | 86 |
| Figura 21 - Nise da Silveira e o Álbum de Mandalas | 123 |
| Figura 22 - Fernando Diniz / Lápis cera e óleo sobre papel (Sem título, 1987) | 124 |
| Figura 23 - Fernando Diniz / Lápis cera, guache e óleo sobre papel (Sem título, 1987) | 125 |
| Figura 24 - Fernando Diniz / Lápis cera e óleo sobre papel (Sem título, 1987) | 125 |
| Figura 25 - Fernando Diniz / Lápis cera, guache e óleo sobre papel (Sem título, 1987) | 126 |
| Figura 26 - Fernando Diniz / Óleo sobre papel (Sem título, 1957) | 126 |
| Figura 27 - Carlos Pertuis / Óleo e guache sobre papel (Sem título, Sem data)..... | 127 |
| Figura 28 - Adelina Gomes / Guache sobre papel (Sem título,1966) | 127 |

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS

AN – Arquivo Nacional

ARAS – The Archive for Research in Archetypal Symbolism

CAPS – Centro de Atenção Psicossocial

CCMS – Centro Cultural do Ministério da Saúde

CDM – Centro de Documentação e Memória

CGDI – Coordenação-Geral de Documentação e Informação

CIDOC – Comitê Internacional de Documentação

CPN – Centro Psiquiátrico Nacional

CPPII – Centro Psiquiátrico Pedro II

DINSAM – Divisão Nacional de Saúde Mental

FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos

FIOCRUZ – Fundação Oswaldo Cruz

HNA – Hospício Nacional de Alienados

HPII – Hospital Pedro II

ICOFOM – International Committee for Museology

ICOFOM-LAM – International Committee for Museology Latin America

ICOM – International Council of Museums

IMNS – Instituto Municipal Nise da Silveira

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MII – Museu de Imagens do Inconsciente

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

MS – Ministério da Saúde

OMS – Organização Mundial da Saúde

PPG-PMUS – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio

SAMII – Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente

SIMBA – Sistema de Informação do Museu de Belas Artes

SPHAN – Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

STOR – Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

| | Pág. |
|--|------|
| INTRODUÇÃO..... | 2 |
| Cap. 1 DO ENGENHO DE DENTRO PARA FORA: AS ORIGENS DO MII..... | 18 |
| 1.1 - O HOSPÍCIO DO ENGENHO DE DENTRO..... | 18 |
| 1.2 - O PATRIMÔNIO DO IMNS..... | 25 |
| 1.3 - A SEÇÃO DE TERAPÊUTICA OCUPACIONAL E REABILITAÇÃO E O ATELIE DE PINTURA, OS PRECURSORES DO MII..... | 28 |
| 1.4 - O CENÁRIO ARTÍSTICO NO BRASIL NA DÉCADA DE 1940 E AS PRIMEIRAS EXPOSIÇÕES DOS ARTISTAS DO ENGENHO DE DENTRO..... | 32 |
| 1.5 - A CRIAÇÃO DO MII..... | 44 |
| Cap. 2 MII: COLECIONISMO E MUSEALIZAÇÃO..... | 60 |
| 2.1 - MUSEUS E COLEÇÕES: DO TEMPLO DAS MUSAS AOS HOSPITAIS PSQUIÁTRICOS..... | 61 |
| 2.2 - A FORMAÇÃO DAS COLEÇÕES E O MÉTODO DE LEITURA DE IMAGENS NO MII..... | 66 |
| 2.3 - O PROJETO “TREINAMENTO TERAPÊUTICO E MANUTENÇÃO DO MUSEU” E OS PRIMEIROS PADRÕES MUSEOGRÁFICOS NO MII..... | 76 |
| 2.4 - OS DESAFIOS DA MUSEALIZAÇÃO DAS COLEÇÕES DO MII..... | 91 |
| Cap. 3 TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO NO MII..... | 104 |
| 3.1 - A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DE COLEÇÕES..... | 106 |
| 3.2 - A SISTEMÁTICA DE ORGANIZAÇÃO DAS COLEÇÕES DO MII OU A DOCUMENTAÇÃO EMPÍRICA DE NISE DA SILVEIRA..... | 121 |
| 3.3 - A DOCUMENTAÇÃO CIENTÍFICA: O TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO NO MII..... | 135 |
| 3.4 - O MII DE ONTEM E DE HOJE: TRANSDISCIPLINARIDADE E DOCUMENTAÇÃO PARTICIPATIVA..... | 148 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 171 |
| REFERÊNCIAS..... | 181 |
| ANEXOS..... | 192 |

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

[...] [se] o corpo tem uma história, a psique também tem uma história. Então Jung estudava a história da psique. Tanto que eu digo às pessoas que aparecem aqui e querem estudar alguma coisa comigo:

- comprem um escafandro!

Porque você não poderá entender a psique, o processo da doença, da perturbação que ocorre no mundo interno se você não desce até o fundo. E, nesses estratos, o inconsciente de todos nós é comum.

Nise da Silveira¹

Em uma tarde de sexta-feira, em janeiro de 2007, atravessei o portal que liga o “mundo real” ao Instituto Municipal Nise da Silveira (IMNS). Andando pelas alamedas, observava aquele espaço, naquela época ainda cinzento e com muitos resquícios da estrutura manicomial. Os traços eram visíveis na arquitetura, na ocupação do espaço, mas sobretudo, nas pessoas. Não era do meu entendimento ainda naquele momento, mas era eu a que mais buscava respostas, apesar de achar que o olhar impressionado daqueles indivíduos, poderia representar algo dessa natureza.

Caminhando naquele lugar, capaz de mudar perspectivas em minutos, cheguei ao MII, no final do quarteirão. Logo na entrada, um grande painel apresentava a exposição de longa duração da época: “Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde”. Conforme circulava pelas galerias, tive a sensação de ter sido levada para um outro lugar. A despeito da narrativa expositiva abordar a memória da psiquiatria tradicional, através da apresentação de camisas de força e aparelhos de eletrochoque, a ressignificação daquele passado era evidente no destaque dado à produção plástica dos ateliês de terapia ocupacional. Era impressionante constatar que aquelas obras eram produtos da expressividade espontânea.

Entrei visitante e saí estagiária. Uma visita virou entrevista e começaram ali, no mesmo dia, todas as transformações pelas quais venho passando ao longo desses 14 anos de história profissional e pessoal naquele espaço. Esse caminho de divisão de água levou à minha contratação para a vaga de museóloga da instituição, em 2011. Recém-formada bacharel em Museologia pela Universidade

¹ SILVEIRA, Nise da. Não esqueça o escafandro: Dra. Nise da Silveira. Revista Bric-à-Brac, Brasília: Editora L3/J Empreendimentos Culturais, 1999. Entrevista concedida a Lúcia Leão. p.36.

Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), os primeiros anos de prática no MII tiveram uma dose extra de desafios, lançados pelas especificidades inerentes à missão de um museu que já nasceu com suas próprias convenções. As práticas habituais e as teorias específicas da área de museus, conhecidas por mim, chegavam perto da base que eu precisava para compreender aquela experiência, mas faltava algo. Desconfiei que seria preciso “vestir o escafandro”, desconstruir a formatação original e iniciar o mergulho naquele universo.

As inquietações e dificuldades aumentavam à medida em que o trabalho técnico avançava. As particularidades do acervo ficavam evidentes sempre que buscava respostas nos caminhos tradicionalmente trilhados pela própria instituição. Não por acaso, a vertente dos museus tradicionais, como suporte para a prática museológica, era a mesma buscada por mim.

Resolvi voltar à academia e compartilhar minhas questões com pares. Naquele contexto, desenvolvi um diagnóstico do acervo e das ações museológicas desenvolvidas no MII, com intuito de discutir soluções técnicas e metodológicas para a elaboração de uma política de gestão dos acervos do Museu. Com o título “Museu de Imagens do Inconsciente: diagnóstico dos acervos e ações museológicas”, o trabalho foi apresentado ao curso de pós-graduação da Casa de Oswaldo Cruz, na Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), como parte dos requisitos para a obtenção do título de especialista em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde, em 2013.

Naquela ocasião foi iniciada a parceria com a minha orientadora Profa. Dra. Luisa Maria Gomes de Mattos Rocha que, por sua atuação nas áreas de musealização, patrimonialização e interdisciplinaridade, incentivou a ampliação do trabalho. Aconselhou-me a dar continuidade ao processo de pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) da UNIRIO.

Voltar às discussões da área, em aulas do curso de mestrado, permitiu ampliar as perspectivas da pesquisa. As questões levantadas ao longo dos anos de atuação na Museologia do MII enfatizaram o desafio no planejamento de sistemáticas e no gerenciamento de processos museológicos, naquele espaço de práticas específicas. O contato com as discussões contemporâneas do campo museológico, ressaltou as consonâncias existentes entre as peculiaridades do acervo do Museu e as experiências museológicas atuais.

Estamos falando de um Museu cuja origem está relacionada a preservação de um conjunto de métodos e práticas desenvolvidos de forma única, em um território específico. As características singulares deste patrimônio estão refletidas nos processos museológicos e levantam questões desafiadoras acerca do tratamento técnico do acervo.

O principal desafio encontrado nesse trajeto tornou-se nosso objeto principal de investigação, qual seja o tratamento informacional das coleções do MII. Antenada com as práticas contemporâneas, a documentação museológica no MII, é uma atividade possível através da interação entre as equipes diretamente envolvidas com a produção e a preservação de seu patrimônio. Iniciados no ateliê, mesmo espaço de criação, a musealização e o registro das informações sobre o acervo, são processos operados por uma cadeia de atores, através de relações participativas, colaborativas e compartilhadas, refletidas nos processos curatoriais.

Mas, se a transdisciplinaridade e a inclusão são valores inerentes às práticas da instituição, supomos que estes elementos constituem também o caminho de construção de um sistema de informação que esteja em consonância com a missão do MII. Assim, analisar como eles estão refletidos na gestão deste patrimônio foi o fio condutor de nossa pesquisa.

Para atingir nosso principal objetivo, nossa pesquisa foi construída a partir de objetivos específicos, cujos focos foram entender o contexto histórico, social, artístico e institucional que levou à criação do MII. Compreender o processo de formação e os parâmetros de gestão das coleções foram essenciais à nossa reflexão quanto ao tratamento da informação na instituição e, sobretudo, quanto às principais diretrizes e característica caras a construção (ou ampliação) de um sistema de documentação museológica que considere as particularidades e especificidades do acervo do MII.

Trabalhamos nesta dissertação com uma pesquisa de natureza teórica e exploratória, cuja base consiste na investigação bibliográfica, documental e de práticas empíricas. De cunho interdisciplinar, a pesquisa aborda, em especial, áreas do conhecimento como Museologia, Ciência da Informação, Psicologia e Arte.

Nossa pesquisa desenvolveu-se em duas etapas principais: a investigação teórica e a análise empírica e exploratória. Na primeira etapa, realizamos o levantamento, com vistas a construção do referencial teórico, auxiliar tanto para o

contexto histórico quanto para os conceitos trabalhados. Na fase exploratória, analisamos documentos do Arquivo Histórico do Centro de Documentação e Memória (CDM) do IMNS, do Arquivo Pessoal Nise da Silveira e do Arquivo Institucional do MII.

As fontes orais, cujas as pesquisas foram previstas em forma de entrevistas, não puderam ser desenvolvidas ou mesmo formalizadas, tendo em vista que nosso trabalho de investigação foi atravessado pelo período de isolamento social, ocasionado pela pandemia de Covid-19. Iniciadas em março de 2020, as medidas restritivas indicadas pela Organização Mundial da Saúde (OMS), impuseram limitações ao desenvolvimento das entrevistas. Os profissionais da instituição, bem como as atividades permaneceram em regime de escala de trabalho reduzida e em modo remoto, até o período de fechamento das pesquisas.

Investigamos inicialmente o contexto histórico e institucional de criação do MII, através da produção científica de autores como Paulo Amarante e de artigos publicados nos dois volumes da revista “Archivos Contemporâneos”, uma publicação do IMNS. Decretos, portarias e leis federais, além de relatórios institucionais, contextualizam o acervo do MII como patrimônio museológico do IMNS. Publicações de Nise da Silveira, além de relatórios, fotografias e documentos acumulados e produzidos por ela institucionalmente, foram fontes de pesquisa acerca do contexto em que a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR) e o ateliê de pintura se constituíram como precursores do Museu.

Matérias de jornais, fotografias e relatórios encontrados no Arquivo Pessoal Nise da Silveira foram investigados acerca do cenário artístico brasileiro da década de 1940, de modo a compreender como a mentalidade da época, os principais atores desse universo e as primeiras exposições da produção dos pacientes do hospital psiquiátrico, influenciaram na criação do MII e no reconhecimento artístico daquelas coleções.

Livros e relatórios técnicos de autoria de Nise da Silveira, além da produção científica de Eurípedes Gomes da Cruz Júnior foram estudados sobre o contexto de criação do MII. Relatórios de trabalho da Sociedade Amigos do MII (SAMII) e do próprio Museu, disponíveis no Arquivo Pessoal Nise da Silveira e no Arquivo Institucional do MII, auxiliaram sobre o histórico e a trajetória institucional.

Autores como Maria Margareth Lopes, Lilia Moritz Schwarcz, Françoise Choay, Letícia Julião e Regina Abreu, além de definições do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), foram abordados na construção do contexto museológico e patrimonial brasileiro, na época em que o MII foi criado.

Trabalhamos com as visões de autores como André Desvallées, François Mairesse e Kristof Pomian sobre os conceitos de museu e coleção. Marlene Suano, Caroline Douglas e Eurípedes Gomes da Cruz Júnior foram os referenciais teóricos sobre a prática colecionista, a criação de instituições museológicas em geral e, especificamente, àquelas relacionadas a produção de frequentadores de hospitais psiquiátricos no Brasil e no mundo.

A literatura de Nise da Silveira, apresentada em seus dois principais livros “Imagens do Inconsciente” e “O Mundo das Imagens”, constituiu a base bibliográfica sobre o processo de formação das coleções do MII e sobre o método de leitura de imagens desenvolvido pela psiquiatria.

As definições de André Desvallées, François Mairesse, Georges Henri Rivière, Gustavo Barroso e Geoffrey Lewis, em torno dos termos Museografia e Museologia, bem como as discussões trazidas por eles em torno do objeto de estudo do campo, foram abordados de forma introdutória ao conteúdo de análise dos padrões museológicos adotados no MII.

Nesse sentido, estudamos a documentação produzida por ocasião do projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, disponível no Arquivo Institucional do MII. A investigação dos relatórios e documentos produzidos justificaram-se pela contribuição do referido projeto na implantação das primeiras diretrizes adotadas nos processos museológicos da instituição.

Para pesquisar as particularidades presentes na musealização das coleções do MII, realizamos uma revisão bibliográfica. Apresentamos os conceitos de museu do International Council of Museums (ICOM) e as visões de Diana Farjalla Lima, André Desvallées, François Mairesse, Zbynek Stránský, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus Loureiro, José Mauro Matheus Loureiro e Bruno Brulon Soares sobre os termos musealização e patrimonialização. Abordamos ainda as etapas relacionadas aos citados processos. Analisamos o processo de musealização das coleções do MII baseando-nos em Bruno Brulon Soares e Eurípedes Gomes da Cruz Júnior como referenciais teóricos. Dados de observação empírica das práticas institucionais foram utilizados no desenvolvimento deste conteúdo.

O estudo do tratamento da informação no MII contou com o aporte teórico de especialistas da área para conceitos chave. Trabalhamos, portanto, com autores como Helena Dodd Ferrez, José Mauro Matheus Loureiro, Maria Lúcia Matheus Loureiro, Alegria Benchimol e Lena Vânia Ribeiro Pinheiro sobre a relação entre museus, musealização e documentação museológica de coleções. O conceito de documento e as abordagens em torno da prática de documentar foram embasados pelas visões de Joahanna Smit, Paul Otlet, Suzanne Briet, Michael Buckland, Paulete Olcina, Fernanda de Camargo-Moro, Leonard Will, Suely Moraes Cerávolo, Maria de Fátima Tálamo, Maria Teresa Marin Torres e Sílvia Nathaly Yassuda.

Abordamos os princípios e as diretrizes internacionais de informação apontados pelo Comitê Internacional de Documentação (CIDOC) do ICOM para os sistemas de documentação museológica, incluindo as etapas que a ele estão relacionadas. Sobre os instrumentos de normatização e organização da informação, trabalhamos com a visão de Helena Dodd Ferrez.

Analisamos a abordagem apresentada por André Felipe Paiva dos Santos, em sua pesquisa de dissertação, cujo foco são os métodos adotados para o registro, o gerenciamento e o tratamento da informação das coleções do MII.

Através da perspectiva de Heloisa Maria Silveira Barbuy acerca da documentação museológica e dos sistemas de documentação como instrumentos de pesquisa, estabelecemos uma relação com o MII, criado pela psiquiatra Nise da Silveira como um centro de estudos e pesquisas de imagens.

Assim, iniciamos a investigação do tratamento da informação de nosso objeto de estudo, a partir da hipótese de que, em seu intuito de subsidiar pesquisas, em torno do acervo acumulado pela atividade expressiva dos ateliês de terapia ocupacional, Nise da Silveira desenvolveu o método específico de leitura de imagens, a sistemática de organização das coleções e apontou as diretrizes e parâmetros para a documentação museológica do acervo do MII.

Estudamos a sistemática de organização das coleções do MII, através do livro “O Mundo das Imagens”, de autoria de Nise da Silveira, além de documentos e relatórios institucionais, a maioria deles produzidos pela psiquiatra em suas atividades profissionais. Veremos que questões relacionadas à nomenclatura adequada para classificar o patrimônio constituído em hospitais psiquiátricos, tanto quanto as dúvidas sobre o estatuto de documentos científicos e/ou obras de arte, são abordadas com frequência. As pesquisas, a sistemática de classificação

e a organização do acervo do MII, segundo Eurípedes Gomes da Cruz Júnior, definem e caracterizam as coleções, mesmo que a prática de musealização integral possa aproximar a experiência do MII à lógica de fundo arquivístico.

A percepção dos parâmetros museológicos como modelo adequado ao tratamento técnico do acervo do museu, assim como a necessidade de criação de uma metodologia específica para tal, diante das peculiaridades do acervo do MII, foram ressaltados por Nise da Silveira de forma visionária, já na década de 1960. Mais tarde, a museóloga Fernanda de Camargo-Moro, confirmou os desafios encontrados em sua atuação na instituição, na década de 1970. As especificidades do acervo e a metodologia desenvolvida através da “ciclagem museológica”, definida por especialistas da área museológica, como método adequado para a prática de conservação e de tratamento do acervo, foram abordados pela autora no artigo em que relatou sua passagem pelo Engenho de Dentro.

Analisamos documentos produzidos no projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, ocorrido entre os anos de 1979 e 1981, com foco no tratamento da informação no MII, considerando a importância desta iniciativa na implantação de parâmetros museológicos na instituição. Encontramos dados relacionados ao método de seleção, de classificação e de catalogação das obras. Buscamos detalhar estas atividades através de informações e modelos de documentos encontrados no relatório de atividades referente ao ano de 1979. Os primeiros instrumentos de organização da informação adotados na instituição, acessados no Arquivo Institucional, também foram consultados.

Para entender a aplicação de métodos científicos de tratamento da informação no Museu, buscamos compreender o contexto que levou Nise da Silveira a procurar o embasamento científico que a permitisse interpretar os conteúdos imagéticos produzidos nos ateliês de atividades expressivas. O encontro com a psicologia junguiana e com o *Archiv for Research in Archetypal Symbolism (ARAS)*, sistema interdisciplinar de classificação de imagens arquetípicas, adotado pelo Instituto Carl Gustav Jung, foram estudados a partir do livro “Imagens do Inconsciente” de autoria de Dra. Nise e de relatórios institucionais, consultados no Arquivo Pessoal Nise da Silveira e no Arquivo Institucional do MII.

Investigamos um segundo artigo de Fernanda de Camargo-Moro, produzido em 1976, além de documentos da instituição, buscando entender a

aplicação do ARAS no MII. Compreendemos, nesse sentido, que o método de classificação das coleções do Museu foi sintetizado no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros”, informação ressaltada por André Felipe Paiva dos Santos em sua dissertação.

Conhecemos as diferentes versões do livro de registro, o primeiro instrumento de registro e representação da informação adotado no Museu. A análise de diferentes exemplares e modelos, através de pesquisas realizadas ao Arquivo Institucional do Museu, permitiram acompanhar o impacto da evolução das pesquisas no processamento técnico do acervo e no tratamento informacional das obras.

Os documentos provenientes das atividades institucionais e dos instrumentos de organização da informação, nos permitiram analisar o modo como o Sistema de Informação do Museu de Belas Artes (SIMBA) foi implantado e adaptado no MII. As consultas às fichas catalográficas, utilizadas na instituição até os anos 2000, além dos dados coletados através da observação e do desenvolvimento da documentação museológica na instituição, apontam as dificuldades causadas no registro da informação, diante da ausência de normatização terminológica específica às coleções estudadas.

Sobre o Manual de Catalogação do Acervo do MII, redigido em 2012 pela equipe da instituição, como resultado das dificuldades encontradas para a documentação museológica das coleções, apresentamos pontos que ressaltam as especificidades de um acervo “não convencional” como o do MII, quando comparado ao Manual de catalogação do SIMBA, desenvolvido para acervos de belas artes.

A partir de consultas aos documentos materiais e digitais do Arquivo Institucional do MII, entendemos o contexto de implantação da base de dados Donato na instituição, nos anos 2000. Atualmente, os instrumentos utilizados pelo Museu para o gerenciamento do acervo, a partir da descontinuidade do programa, podem ser considerados insuficientes, perante a importância do tratamento da informação para a instituição. O pioneirismo da iniciativa do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) no contexto de informação em arte no país, destacado por Lena Vânia Pinheiro, nos forneceu base para considerar a atitude visionária do MII quanto a à implantação e ao desenvolvimento de um método específico de documentação museológica de suas coleções.

Iniciamos as investigações, acerca dos desafios contemporâneos do MII, com os questionamentos sobre o reconhecimento da produção dos ateliês de terapia ocupacional como obras de arte e de seus criadores como artistas. Apesar de permanecerem atuais, esses temas já eram debatidos mesmo antes da institucionalização do Museu.

A valorização de movimentos artísticos, cuja produção está situada no limiar entre a experimentação espontânea, o processo artístico e abordagem psicológica, foi estudada por Maria Cristina Reis Amendoeira. Seguindo a mesma linha, analisamos a perspectiva de Eurípedes Gomes da Cruz Junior sobre o reconhecimento artístico da produção de ateliês terapêuticos.

Focamos nossa investigação na abordagem do MII como território musealizado, onde as relações e os processos integram valores patrimoniais materiais e imateriais, a partir de pontos apresentados por Eurípedes Gomes da Cruz Júnior em suas pesquisas de dissertação e tese. Por concordar com a concepção do autor sobre o MII como um Metamuseu, estudamos o texto “Desvelando o Museu Interior”, onde a autora Teresa Scheiner caracteriza este modelo institucional.

Outra contribuição do texto de Scheiner, para nossa pesquisa, diz respeito a leitura que a autora faz sobre o conceito de “museus fora das normas” de Jean Trudel. A partir disso, estabelecemos uma relação entre esse modelo de museus e os caminhos encontrados pelo MII.

Analisamos as recomendações adotadas em encontros recentes do Subcomitê Internacional de Museologia para a América Latina e Caribe (ICOFOM-LAM), ocorridos na década de 1990, identificando afinidades entre o MII, os conceitos e as práticas apontados às experiências mais recentes da área. A perspectiva inclusiva do pensamento museológico contemporâneo foi trabalhada a partir das perspectivas de Ruiz, Lledó, Csikszentmihályi, Hermanson, Cohen, Duarte, Brasileiro e dos encontros e declarações da área, como a Declaração de Santiago do Chile, a Declaração de Quebec e o Movimento da Nova Museologia, por exemplo. O conteúdo relativo às práticas inclusivas dos museus foi trabalhado a partir das visões de Gabriela Aidar e Silvilene de Barros Ribeiro Moraes, além dos conceitos de Museu Integral e Museu Inclusivo, apresentados por Tereza Scheiner.

Os conceitos e as práticas curatoriais participativas, colaborativas e compartilhadas, bem como os níveis de relações que delas se estabelecem, foram

estudados a partir do suporte teórico de Marília Xavier Cury, Lorena Sancho Querol, Elizabete de Castro Mendonça, Ana Flavia Miguel e Luisa Maria Rocha.

Apresentamos as definições de documentação, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade apresentadas por Luisa Maria Rocha, Maria Lucia Loureiro, Elaine Morelato Vilela, Iranilde José Messias Mendes, Hilton Japiassu e Marcondes e Olga Pombo. A perspectiva participativa na ação documental foi apresentada através da visão de Judite Primo e Daniella Rebouças. Considerando as características identificadas pelos autores, sobre as práticas de documentação museológica e organização do conhecimento, traçamos um paralelo com os valores e as práticas do MII, quanto ao desenvolvimento de processos museológicos.

Assim, identificamos na experiência do MII valores inerentes às práticas de interação, inclusão, diversidade, além da pluralidade na interpretação dos objetos, apontados por Rocha, como fundamentais aos museus do século XXI. A perspectiva transdisciplinar do MII, em especial, foi enfatizada através do estudo do documento “Benedito”, elaborado pela Dra. Nise, como um guia para o pesquisador que pretenda se dedicar à investigação das imagens do acervo. Citamos ainda o estudo de Maria Cristina Reis Amendoeira, cujo aspecto principal de análise das pinturas de Adelina Gomes, é a perspectiva etnográfica interdisciplinar que, para ela, caracteriza o espaço de criação.

Os estudos acerca da produção e do tratamento da informação sobre as coleções do MII, mostraram a presença marcante de duas abordagens principais: a científica e a artística, embora os conteúdos que buscam direcionar os estudos de imagens do inconsciente, apontem para a interseção de diversas áreas. Buscamos, por isso, apoio nas ideias de Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro, apresentadas no texto “Documentação em arte e Ciência”.

Relacionar as concepções da autora ao estudo que realizamos sobre o sistema de informação do MII, nos permite afirmar que o sistema adotado no Museu parece levar em conta dois dentre os aspectos presentes nos objetos, quais sejam o artístico e o científico. Apesar de estar claro que ambos são essenciais, propomos a ampliação na discussão sobre a suficiência deles, frente a complexidade informacional dos objetos estudados em uma pesquisa futura.

A partir dessa metodologia, estruturamos a presente dissertação em três capítulos. No primeiro, apresentaremos o contexto histórico, institucional e artístico no período de criação do MII. Traçaremos o trajeto de origem do Museu

nos ateliês de terapia ocupacional, fundado em 1946 pela psiquiatra Nise da Silveira, passando pela sua consolidação, em 1952, como um setor do IMNS.

Apresentaremos, inicialmente, o cenário de transformações do Engenho de Dentro, bairro da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, onde o instituto está localizado, tendo em vista o entrelaçamento entre as mudanças sociais, a trajetória da instituição e as práticas de tratamento psiquiátrico no país.

A fim de compreender a estrutura institucional em que o acervo do MII está inserido, buscamos estudar o processo de formação e organização do patrimônio do IMNS, composto por acervos de natureza arquivística, bibliográfica e museológica.

Analisaremos o contexto de criação da STOR e o cenário de acontecimentos que se seguiram no ateliê de pintura e modelagem, a fim de entender os motivos pelos quais estes podem ser considerados os precursores do MII.

Investigaremos o cenário artístico brasileiro que ambientou a década de 1940, de modo a compreender como a mentalidade da época, os principais atores desse universo e as primeiras exposições da produção dos pacientes do hospital psiquiátrico, influenciaram na criação do MII e no reconhecimento artístico daquelas coleções.

Encerraremos o capítulo estudando o contexto de criação do MII, bem como a sua trajetória institucional ao longo das décadas, como forma de introduzir nosso estudo sobre o processo de formação e musealização do acervo.

No segundo capítulo abordaremos o contexto de constituição e musealização das coleções do MII. A institucionalização de métodos e práticas museológicas específicas na instituição, também será um ponto bastante trabalhado.

Nesse sentido, escolhemos iniciar entendendo como o colecionismo se desenvolveu enquanto uma prática de valorização dos objetos e impulsionou a criação das instituições museológicas em todo o mundo. O modelo de museu e de práticas colecionistas modernas encontraram terreno fértil à sua proliferação no século XIX, período pós Revolução Francesa. A prática colecionista, no entanto, foi motivada pela curiosidade e pela busca do desconhecido. Esta, por sua vez, caminhou junto à descoberta sobre o inconsciente como uma camada profunda da psique humana que escapa à racionalidade.

Veremos que o colecionismo e a musealização da produção plástica dos esquizofrênicos são produtos do movimento contrário ao enclausuramento. Esta inversão de lógica possibilitou a participação e a socialização do louco nas transformações do século XX, quando a formação das coleções asilares conheceu seu apogeu. A incidência de internos de hospitais psiquiátricos que se dedicavam à expressão plástica, data do final do século anterior.

Assim, observaremos que as coleções formadas no século passado, tiveram em comum a influência na mudança dos paradigmas sociais relacionados à loucura, valores que contribuíram com o rompimento de ideais que ainda sustentavam o isolamento entre o louco e a sociedade.

A constituição do modelo museológico para reunião das coleções asilares teve origem nas exposições realizadas no interior dos hospitais psiquiátricos. Veremos que o processo de formação e musealização das coleções do MII não esteve distante dessa realidade. O ineditismo das exposições da produção dos ateliês do Engenho de Dentro foram o principal ponto de interesse da comunidade artística e da imprensa da época. A principal contribuição destas, no entanto, está relacionada à valoração e à preservação daquelas coleções como patrimônio emergente.

Analisar a importância do agrupamento das pinturas produzidas em grande volume no ateliê, em séries temáticas e/ou cronológicas, tanto quanto estudar o método científico de leitura de imagens, desenvolvido pela psiquiatra Nise da Silveira, são pontos chave para compreender o processo de constituição das coleções do MII.

O MII nasceu do desejo de preservação da produção dos ateliês terapêuticos, formados em 1946, enquanto que a institucionalização deste espaço como museu, data de 1952. Diante da fundamentação empírica que impulsionou a criação do MII e embasou suas práticas, buscaremos analisar e documentar os primeiros padrões museológicos e museográficos, estabelecidos no final da década de 1970. Apresentaremos o conteúdo acerca da implantação de normativas museológicas que sustentam o Museu nesse modelo institucional. Focaremos, para tal, nos parâmetros estabelecidos para o processo de musealização das coleções do MII.

Compreenderemos, nesse sentido que, embora tenha sido criado na década de 1940, as características peculiares presentes no acervo do MII e nas práticas museológicas de tratamento das obras, apresentam similaridades com as

experiências contemporâneas de musealização. O princípio da integralidade das produções é um importante parâmetro para a política de incorporação das coleções do MII, cujos princípios são resultantes de uma política estabelecida a partir de práticas que ainda estão em discussão. A lógica que norteia essa escolha, contudo, somada à natureza híbrida e transdisciplinar, verificadas no MII, indicam a importância de refletir sobre as atuais práticas de musealização e gestão de suas coleções.

No terceiro e último capítulo analisaremos o tratamento da informação no MII ao longo dos anos. Partiremos do embasamento teórico para o conceito de documentação museológica e passaremos pela compreensão acerca dos diferentes processos e visões envolvidos na prática de documentar. Enfatizaremos a documentação museológica e os sistemas de documentação em museus como instrumentos de pesquisa.

Partiremos para a investigação do tratamento da informação no MII, a partir da hipótese de que, em seu intuito de subsidiar pesquisas em torno do acervo acumulado pela atividade expressiva dos ateliês de terapia ocupacional, Nise da Silveira desenvolveu o método específico de leitura de imagens, a sistemática de organização das coleções e apontou as principais diretrizes para a documentação museológica do acervo do MII.

Assim, buscaremos entender a sistemática de organização das coleções do MII, inicialmente, através do estudo sobre o método de pesquisa de imagens produzidas nos ateliês de atividades expressivas. O acesso a tais conteúdos revelou a capacidade destes em demonstrar a reorganização psíquica e em representar narrativas da história de vida e experiências internas dos indivíduos que os produzem. A organização das imagens em séries/álbuns levou à constituição das coleções do MII, mas sobretudo, estabeleceu a lógica de organização do acervo e do método de classificação temática das obras.

O reconhecimento dos parâmetros museológicos para o tratamento técnico do acervo do museu foi fruto da percepção visionária da psiquiatra Nise da Silveira, que pontuou, já na década de 1960, a necessidade de criação de uma metodologia museológica específica e aplicável ao acervo do Museu, mas sobretudo, ressaltou o desafio que isto representava para a área museológica, já naquela época.

Analisaremos os documentos institucionais e os primeiros instrumentos desenvolvidos para o registro das obras do acervo do MII com intuito de identificar

a origem da implantação dos mesmos. As fontes estudadas abordam a metodologia de classificação das obras do acervo do MII. A este conjunto de métodos específicos chamaremos de documentação empírica de Nise da Silveira.

No terceiro tópico do capítulo, apresentaremos o contexto de implantação dos instrumentos de classificação e de organização da informação no Museu como forma de entender o modo como se desenvolveu e evoluiu a documentação museológica na instituição, ao longo dos anos.

A busca de Nise da Silveira pelo embasamento científico para as pesquisas e para o tratamento do acervo, a levou ao encontro da psicologia junguiana e do sistema de organização do arquivo de imagens do Instituto C. G. Jung, na década de 1960. A aplicação do ARAS no MII foi sintetizada no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros”, mesmo instrumento que baseou a sistemática adotada por Nise da Silveira para a classificação das coleções do Museu.

A diminuição das pesquisas levou a descontinuidade do sistema ARAS e da classificação temática segundo as diretrizes apresentadas no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros”, a partir da década de 90. Foi nesse contexto que o MII adotou o SIMBA como modelo para a catalogação de seu acervo, nos anos 2000.

Considerando a adaptabilidade do SIMBA e o ARAS como um sistema de classificação que prioriza o aspecto científico das coleções do Museu, questionamos como estas ferramentas poderiam agregar, caso a proposta fosse ampliar as discussões em torno de um sistema de informação para o MII. A discussão gira em torno da complexidade informacional de um acervo museológico que se situa em um território híbrido entre documentos científicos e obras de arte.

Diante dos limites da presente pesquisa, a discussão sobre a adequação de tais sistemas, à experiência analisada, tanto quanto das ferramentas deles provenientes, serão aprofundadas em outro momento. Dessa forma, nossa proposta principal para o último tópico será pensar caminhos possíveis ao tratamento informacional de obras que já nascem em um contexto transdisciplinar e inclusivo. Valores inerentes a missão institucional, estes são pontos essenciais para que a documentação museológica das coleções do MII seja possível. Na mesma medida, representam grande desafio ao desenvolvimento de práticas

institucionais, ainda que o MII seja uma instituição reconhecida pelo seu papel social revolucionário.

Território musealizado, metamuseu, museu “fora das normas”, serão conceitos com os quais trabalharemos por estarem associados à experiência analisada. As singularidades do acervo e o desenvolvimento de métodos próprios e específicos são também características que aproximam o MII de conceitos e discussões recentes do campo museológico.

Antenada com os museus e suas práticas contemporâneas, a documentação museológica no MII, é uma atividade possível através da interação entre as equipes diretamente envolvidas com a produção e a preservação de seu patrimônio. Iniciada no espaço do ateliê, a musealização e, especificamente, o registro das informações sobre o acervo, é operada por uma cadeia de diferentes personagens.

Falar da integralidade e da inclusão nos processos museológicos desenvolvidos no Museu, não seria possível sem citarmos a perspectiva transdisciplinar, presente nas relações expostas e na complexidade das informações delas geradas. Veremos que a transdisciplinaridade é inerente à proposta intelectual e operacional do MII. Os diferentes estudos desenvolvidos sobre essa experiência, em áreas do conhecimento distintas mas, sobretudo, a ruptura de normas e a proposição de métodos novos e específicos, a partir da perspectiva e união de campos do conhecimento distintos, comprovam a importância desse caminho.

Por fim, entenderemos que o tratamento de informação do Museu leva em conta pelo menos dois dentre os múltiplos aspectos presentes nos objetos, quais sejam o artístico e o científico. Está claro que ambos são essenciais, mas, nos questionamos: são eles suficientes frente a complexidade informacional desses objetos? A busca dessa resposta extrapola os limites da presente pesquisa, cujo objetivo principal é enfatizar a importância da abordagem participativa e inclusiva na implantação do sistema de informação do MII.

CAPÍTULO 1

DO ENGENHO DE DENTRO PARA FORA: AS ORIGENS DO MII

1 - DO ENGENHO DE DENTRO PARA FORA: AS ORIGENS DO MII

No primeiro capítulo, apresentaremos o contexto histórico, institucional e artístico no período de criação do MII, partindo de suas origens nos ateliês de terapia ocupacional, fundados em 1946, e sua consolidação, em 1952, como um setor do atual IMNS.

Apresentaremos o cenário de transformações do bairro do Engenho de Dentro, onde o instituto está localizado, tendo em vista o entendimento sobre a trajetória da instituição e das práticas de tratamento psiquiátrico no país.

A fim de compreender a estrutura em que o acervo do MII está inserido, buscamos estudar o processo de formação e organização do patrimônio do IMASNS, composto por acervos arquivístico, bibliográfico e museológico.

Analisaremos o contexto de criação da STOR e o cenário de acontecimentos que se seguiram no ateliê de pintura e modelagem, a fim de entender os motivos pelos quais estes podem ser considerados os precursores do MII.

Investigaremos o cenário artístico brasileiro que ambientou a década de 1940, de modo a compreender como a mentalidade da época, bem como os principais atores desse universo, influenciaram na ideia de criação do MII.

Nesse sentido, entenderemos, ainda, a importância das primeiras exposições da produção dos pacientes do hospital psiquiátrico, como marco temporal, que inaugura o período de reconhecimento artístico daquelas coleções e de concepção do modelo museológico para a salvaguarda e preservação destas.

Escolhemos encerrar o capítulo estudando o contexto de criação do MII, bem como a sua trajetória institucional ao longo das décadas, como forma de introduzir o conteúdo sobre o processo de formação e musealização do acervo, questões que trabalharemos no segundo capítulo da pesquisa.

1.1 - O Hospício do Engenho de Dentro

O MII funciona como um setor do IMNS, instituição que atua como unidade da Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro, localizada na Zona Norte da cidade, no bairro do Engenho de Dentro.

Fundada com o objetivo de dar assistência a indivíduos portadores de transtornos mentais e fruto da mentalidade construída a partir do século XIX, esta instituição acompanhou as transformações correspondentes ao entendimento que a psiquiatria brasileira desenvolveu sobre a loucura, ao longo dos séculos.

Inicialmente conhecida como Colônia de Alienadas do Engenho de Dentro, posteriormente como Centro Psiquiátrico Nacional (CPN) e, mais tarde, como Centro Psiquiátrico Pedro II (CPPII), desempenhou importante papel na história da psiquiatria no Brasil, junto ao primeiro hospício da América Latina, fundado na Zona Sul da cidade, o Hospício Pedro II (HPII).

Escolhemos analisar a história institucional do IMNS começando pelo bairro do Engenho de Dentro, focando no recorte iniciado no século XVIII, quando os jesuítas fundaram os engenhos nas terras suburbanas da cidade. Dentre eles, destacam-se o Engenho Pequeno, o Engenho Velho e o Engenho Novo, por onde chegava-se ao Engenho de Dentro.

Após a expulsão dos jesuítas, as terras dos engenhos foram apossadas por fazendeiros, que transformaram a atividade agrícola em negócio lucrativo, a partir da chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808.

Com a introdução da ferrovia, em 1860, a povoação aumentou e as nomenclaturas dos bairros de Engenho de Dentro e daqueles localizados nos arredores - Méier, Engenho Novo, Cachambi, Cascadura e Del Castilho, passaram a ser definitivamente reconhecidas.

No final do século XIX, a expansão da atividade ferroviária, no Engenho de Dentro, propiciou a implantação de uma grande oficina para fabricação de peças e reparo de trens. O bairro teve um crescimento substancial e a estação de trem, ativa até os dias de hoje, foi inaugurada em 1871.

A partir de então, o Engenho de Dentro se desenvolveu por conta do surgimento de oficinas de vários produtos, passando a ser conhecido como o "Bairro das Oficinas". Além disso, o bairro abrigou, também, uma fábrica de vidro, posteriormente transformada em hospital de emergência pelo Dr. Oswaldo Cruz, durante o surto de varíola, em 1908.

Este hospital foi reaberto pelo Decreto nº 8834, de 11 de julho de 1911, como Colônia de Alienadas do Engenho de Dentro, recebendo o excedente feminino do Hospital Nacional da Praia Vermelha.

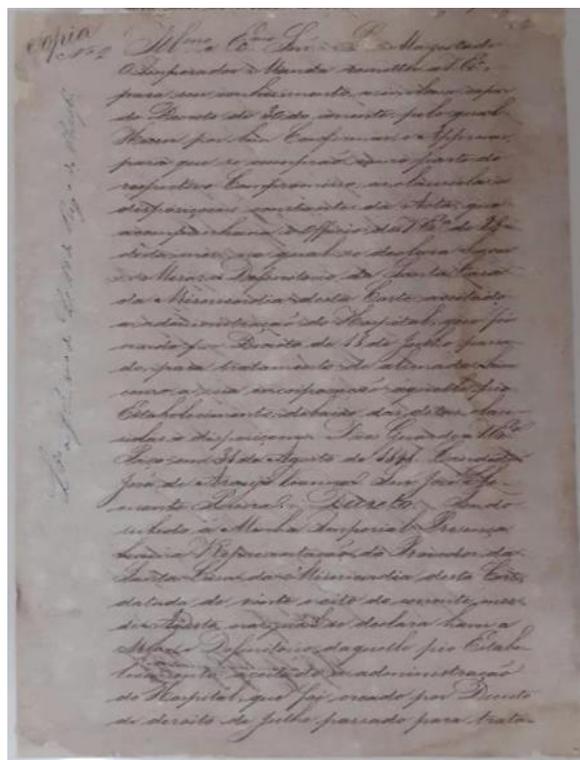
Parte dos internos do sexo masculino já havia sido transferida, da Praia Vermelha, para duas colônias na Ilha do Governador. A partir de 1924, a Colônia de Engenho de Dentro, antes colônia exclusiva para pacientes do sexo feminino, passou a receber, também, pacientes do sexo masculino.

Em 1944, o CPN, nome pelo qual a antiga Colônia de Alienadas passou a ser conhecida, recebeu, definitivamente, os pacientes e os arquivos da Praia Vermelha. A este respeito, Oliveira destaca:

[...] na história do Hospício de Engenho de Dentro tem importância a absorção do Hospício da Praia Vermelha pelo Centro Psiquiátrico Nacional, nome do Hospital do Engenho de Dentro à época. É no Bairro das Oficinas que são reunidos os fragmentos, as histórias de vida, os arquivos, os ossos e ofícios da História da Psiquiatria no Brasil. (OLIVEIRA, 2007, p. 16)

Em 7 de janeiro de 1965, o Decreto-Lei nº 55.474 criou a nova denominação para o CPN, que passou a ser intitulado CPPII, em homenagem ao Imperador D. Pedro II, que havia inaugurado, em 1852, o primeiro hospital para alienados do país. O decreto de fundação do Hospício Pedro II, que reproduzimos na figura 1, data de 18 de julho de 1841, dez anos antes.

Figura 1 - Decreto Imperial de fundação do Hospício Pedro II



Fonte: Centro de Documentação e Memória/IMASNS.

Transcrevemos seu conteúdo, a seguir, de modo a possibilitar a leitura:

Ilmo. Exmo. Sr. Sua Majestade o Imperador tomando em sua Alta Consideração o q V. Ex^a expendeu como Provedor da Santa Casa da Misericórdia desta Corte em officio do 15 do mez passado houve por bem determinar por Decreto de 18 do referido mez, do qual se lhe remete a inclusa copia, para seu conhecimento e execução a criação de hum Hospital com a denominação de = Hospício de Pedro 2^o = privativamente destinado ao tratamento das alienadas; ficando aquelle Estabelecimento annexo ao Hospital da mesma Santa Casa, e debaixo da Imperial Proteção do mesmo e Augusto Senhor Que muito louva a V. Ex^a. o zelo com que tem promovido, por huma subscripção voluntaria, os meios de se dar princípios ao referido Estabelecimento, ficando V. Ex. certo de que nesta data se ordena as pessoas encarregadas pela Commissão da Praça do Commercio desta Corte de agenciarem também Subscriptores para tão útil e piedoso fim, que entreguem à Administração da referida Santa Casa a quantia de 6:500//000 rs, que ellas já tem em seu poder, para que reunida essa quantia das [ilegível] diligenciadas por V. Ex^a., se dê quantas antes principio no mesmo Estabelecimento, para cuja conservação, e engrandecimento, não deixarão por certo de concorrer todas as pessoas que partilhão sentimentos de humanidade.

Deos guarde a V. Ex^a. Paço em 6 de Agosto de 1841. Candido Jozé de Araujo Vianna. Sr. Jozé Clemente Pereira – Decreto N. 82. Dezejando assignalar o fausto dia da minha Sagração com a criação de hum Estabelecimento de publica beneficencia: Hei por bem fundar hum Hospital destinado privativamente para tratamento de alienadas com a descriminação de = Hospício de Pedro 2^o = o qual ficará annexo ao Hospital da Santa Casa da Misericordia desta Corte debaixo da Minha Imperial Proteção, applicando desde já para principio da sua fundação o produto das Subscripções promovidas por huma Commissão da Praça do Commercio e pelo Provedor da sobredita Santa Casa, além das quantias com que eu houver por bem contribuir. Candido Jozé de Araujo Vianna, do meu Conselho, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio, o tenha assim entendido, e faça executar com os despachos necessários. Palácio do Rio de Janeiro, 18 de julho de 1841. Vigésimo da Independencia e do Imperio = Com a rubrica de S. M. o Imperador = Candido Jozé de Araujo Vianna.

Esta conforme o [escrivão].

[assinatura ilegível].

É importante dizer que, até as primeiras décadas do século XIX, os alienados, no Brasil, não possuíam um destino para o tratamento. Eram isolados em suas próprias casas pelos familiares ou encaminhados à Santa Casa de Misericórdia. Somente a partir da década de 1830, médicos cariocas, influenciados pelas práticas terapêuticas que vinham sendo desenvolvidas na Europa, passaram a defender a construção de espaços específicos para o tratamento e acolhimento destes indivíduos. A assinatura do Decreto de fundação

do primeiro estabelecimento destinado a esta função, pelo imperador D. Pedro II, é resultado deste movimento.

As colônias de trabalho agrícola, localizadas na Ilha do Governador, da qual falamos acima, eram os locais para onde eram encaminhados os pacientes mais pobres e que, portanto, não contribuíam financeiramente para o funcionamento do hospício. Foram criadas para dar suporte ao Hospício Nacional de Alienados (HNA), nome dado ao HP II, após a Proclamação da República.

A criação destas colônias, bem como a proposta de ampliação deste modelo, teve o objetivo de desafogar o HNA e de materializar a implementação das reformas assistenciais, indicadas pelo médico Juliano Moreira, que assumiu a direção do Hospital e da assistência aos alienados, em 1903.

A intenção de Juliano Moreira era que as colônias funcionassem em um sistema de liberdade assistida, onde aqueles considerados incuráveis funcionais, pudessem desenvolver trabalhos rurais. Embora seja possível verificar um entendimento novo sobre o tratamento dessas pessoas, através da ocupação laborativa, associava-se ali a intenção de compensar, com a mão de obra, os custos que estes indivíduos geravam para a economia.

O atual IMNS, como vimos, teve sua origem ambientada nesse cenário de construção das colônias agrícolas e de reestruturação da assistência mental no país. Tendo sido construído no terreno do Engenho de Dentro, sua função era ser uma colônia de atendimento exclusivo de mulheres. Apesar de desempenhar importante papel nos projetos de reforma da época, a colônia do Engenho de Dentro, no entanto, manteve-se no papel de prestar suporte ao hospício da Praia Vermelha, ao longo das décadas de 1920 e 1930.

Com a expansão urbana no Rio de Janeiro e a gradativa ocupação da Zona Sul, pela burguesia carioca, o hospício da Praia Vermelha foi afastado da área que ocupava. A Colônia do Engenho de Dentro recebeu toda sua estrutura, que incluiu pacientes, documentos e funcionários, como citamos acima. Foi nessa época que a instituição passou a se chamar CPN e assumiu o destaque no atendimento psiquiátrico da cidade.

Este movimento delineou, também, a estrutura arquitetônica hospitalar que a instituição apresenta até hoje, com grandes prédios que abrigavam, até pouco tempo, as enfermarias de internações. Tais espaços, contudo, estão atualmente

ocupados com atividades e funções destinadas a outros usos, em especial àqueles que se utilizam da arte e da cultura no tratamento da saúde mental.

As décadas de 70 e 80 destacaram-se pelo início do movimento de Reforma Psiquiátrica, que questionou as práticas psiquiátricas excludentes e violentas e propôs a construção de um modelo de cuidado baseado no afeto. Veremos que este movimento de ruptura com os paradigmas tradicionais de tratamento psiquiátrico - que ganhou vulto, nesta época, e resultou no modelo ético padrão às práticas clínicas contemporâneas -, já havia sido iniciado, desde 1946, através das atividades terapêuticas revolucionárias conduzidas pela psiquiatra alagoana Nise da Silveira, na STOR, precursora do MII.

A luta de Nise da Silveira - figura de destaque na história da psiquiatria brasileira, pela atuação no combate às técnicas violentas e pela defesa da humanização do tratamento psiquiátrico, através do uso da terapia ocupacional - teve seu reconhecimento desenvolvido de forma gradativa.

Seu empenho nas transformações da psiquiatria do país foi homenageado no empréstimo do seu nome ao CPP II, após a morte da psiquiatra, em 1999. Decreto municipal nº 18.917, de 05 de setembro de 2000, instituiu novo nome ao Hospital do Engenho Dentro, que passou a ser conhecido como Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira. O complexo que passou pelo processo de municipalização, no mesmo ano, tal como as demais instituições hospitalares federais, é atualmente denominado IMNS.

Amarante (1982) considera que este processo foi motivado pelo movimento da Reforma Psiquiátrica, que teve como catalisador o episódio que ficou conhecido como a "crise da DINSAM", sigla para a Divisão Nacional de Saúde Mental, órgão do Ministério da Saúde (MS), que se responsabilizava pela formulação das políticas em saúde mental e pela administração das quatro unidades psiquiátricas federais instaladas no Rio de Janeiro: o CPP II, a Colônia Juliano Moreira, o Instituto Psiquiátrico Philippe Pinel e o Manicômio Judiciário Heitor Carrilho.

Os profissionais dessas unidades deflagraram uma greve, reivindicando melhores condições na assistência aos pacientes e na infraestrutura trabalhista. Segundo o mesmo autor, o movimento de Reforma Psiquiátrica, que teve seu início pautado em questões de ordem trabalhistas e de denúncias da política de saúde mental, acabou oscilando entre os objetivos de transformação psiquiátrica e de organização corporativa. (AMARANTE, 1982).

Assim sendo, o processo de desconstrução do equipamento manicomial foi impulsionado pela ação da atenção primária e da saúde comunitária, através do movimento social conhecido como Luta Antimanicomial, que resultou nas transformações e reformas na estrutura psiquiátrica do país. Desta forma, a publicação da Lei Federal no 10.216, em 2001, modificou a legislação, e reforçou o projeto de fechamento dos asilos psiquiátricos. Promoveu o uso de cuidados comunitários, mas, sobretudo, reconheceu o modelo humanizado e inclusivo no tratamento de usuários da rede de saúde mental no país.

Voltamos a lembrar que este modelo de saúde mental, diferenciada e atenta às necessidades e aos direitos das pessoas em situação de sofrimento mental, materializada em ações de ressocialização e reintegração dessas pessoas com a comunidade e com os espaços da cidade, foi uma semente plantada por Nise da Silveira, na década de 1940, quando criou a STOR.

Dissemos, portanto, que este conjunto de métodos e práticas - que teve sua origem nos ateliês de terapia ocupacional que compunham àquele setor - influenciou as práticas atuais de tratamento terapêutico de todo país. Este legado patrimonial, composto por testemunhos materiais e aspectos imateriais, permanece preservado no MII, aberto em 1952, e sobre o qual estudaremos profundamente na presente pesquisa.

Parte desse legado é também composto pelas ações do IMNS, que permanece no movimento de desconstrução da estrutura manicomial para se transformar no Parque Nise da Silveira, através da abertura e integração com a cidade, entendendo esta como espaço clínico capaz de promover a reinserção social, pelo convívio com a diversidade e pelo uso de atividades culturais como ferramentas de tratamento.

Se a arte e a cultura são hoje reconhecidas como os principais instrumentos de modificação das práticas institucionais, é, sobretudo, através da memória- enquanto recurso de construção, desconstrução e/ou reafirmação da história que devemos/queremos lembrar/esquecer - que o IMNS vem atuando na preservação e na difusão de seu patrimônio, entendendo-as como estratégias de transformação da cultura manicomial e de construção de novas visões sobre a loucura. Conheceremos no próximo tópico, portanto, como se originou e como está estruturado este patrimônio.

1.2 - O Patrimônio do IMNS

No contexto da municipalização do IMNS, teve início o “Projeto de Recuperação dos Acervos Arquivístico, Bibliográfico e Museológico” do Instituto. A proposta do projeto foi a inventariança patrimonial e a organização de um memorial da história da psiquiatria, em âmbito nacional e institucional, considerando o instituto como um espaço portador da memória da psiquiatria no país.

No ano 2000, cumprindo as determinações legais, processuais e administrativas- primordiais para a perpetuação do bem público como patrimônio - a Coordenação-Geral de Documentação e Informação (CGDI), subordinada à Subsecretaria de Assuntos Administrativos do Ministério da Saúde, criou o Centro Cultural do Ministério da Saúde (CCMS), com o objetivo de preservar e disseminar o patrimônio histórico, artístico e cultural da saúde pública, através do desenvolvimento de parcerias com instituições públicas e privadas.

Este órgão esteve dentre aqueles que assinaram, em 11 de julho de 2002, um protocolo de intenções junto ao IMNS, em parceria com o Arquivo Nacional (AN), com o IPHAN, e com a Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro, com objetivo de promover ações de cooperação técnico-financeira, que visavam a identificação do patrimônio do instituto.

Dentre as principais ações, foi realizado o inventário patrimonial, com intuito de regularizar a transferência de propriedade dos acervos arquivísticos, bibliográficos e museológicos do IMNS, da instância federal ao município do Rio de Janeiro, que já era responsável pela gestão da unidade psiquiátrica, desde 1999. A implantação deste convênio favoreceu a infraestrutura necessária à realização do inventário das peças que constituem o patrimônio institucional, mas, sobretudo, garantiu a manutenção das atividades cotidianas de conservação dos acervos, até o ano de 2017, quando o convênio foi suspenso e o inventário patrimonial concluído.

O citado inventário tem como base legal o documento nomeado como “Termo de Cessão de Uso”, vinculado ao Processo No 25000.055449/99-40, celebrado em 31 de dezembro de 1999, através de sua publicação no Diário Oficial da União, por ocasião da referida municipalização do então CPPII. Em sua cláusula quarta, o termo dispõe:

CLÁUSULA QUARTA – DO ACERVO DOCUMENTAL

Tendo em vista a responsabilidade pelo acervo documental, a CESSIONÁRIA deve promover ações que viabilizem a organização dos documentos, garantindo o acesso às informações a todos que delas necessitem, destacando-se a documentação comprobatória das despesas, as quais devem estar à disposição de controle, coordenação e supervisão do CEDENTE:

Subcláusula 1 – A destinação final dos documentos produzidos e acumulados, até a data de cessão de uso das unidades em questão à CESSIONÁRIA, deverá seguir o disposto na legislação federal, mais especificamente nos artigos 9º, 10º e 18º da Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991.

Subcláusula 2 – Os documentos arquivísticos identificados como de valor secundário e o acervo museológico, de propriedade da CEDENTE, serão objeto de termo específico. (BRASIL, 2017, p. 9).

A regularização da transferência dos acervos abrigados no Instituto, conforme exposto na subcláusula dois do referido documento, portanto, foi condicionada à conclusão do inventário, o que ocorreu em 2017, a considerar a data de publicação do relatório final do inventário dos acervos. Esta informação pode ser confirmada nas recomendações conclusivas do referido relatório:

O presente conjunto de recomendações ratifica o proposto nos relatórios das subcomissões para preservação, segurança, acesso e difusão desses acervos, bem como para viabilização dos procedimentos necessários à regularização do processo de transferência da guarda patrimonial à Secretaria Municipal de Saúde e à Defesa Civil da cidade do Rio de Janeiro. (BRASIL, 2017, p. 62).

O processo de inventariança, segundo o relatório, foi caracterizado por um longo processo de cooperação técnica, sobre o qual falamos acima, e cujas ações foram instituídas pela Portaria GM/MS no 1.181, de 5 de junho de 2006. No que se refere às exigências do termo de cessão, o relatório considera que a pendência relativa ao processo de inventariança dos bens móveis e imóveis foi concluída, cabendo a execução posterior dos procedimentos decorrentes da regularização de sua transferência. (BRASIL, 2017, p.10).

Ao que parece, o patrimônio do Instituto permanece, ainda hoje, sob propriedade Federal, enquanto sua gestão e sua guarda são administradas pelo Município. Estamos falando de um dos maiores acervos da história da loucura e da psiquiatria do país, cuja origem, como vimos, mantém relação com o antigo Hospício da Praia Vermelha, de onde foram transferidos a biblioteca e os itens

documentais, além dos documentos produzidos por meio das atividades institucionais, no Engenho de Dentro.

O acervo arquivístico permanente é datado do século XIX (1842-1949). É composto por cerca de trinta mil dossiês, classificados de acordo com o nome e a data de ingresso dos internos. Dentre os itens, podem ser encontrados fichas de entrada, prontuários médicos, atestados, laudos médicos, dentre outros.

Em artigo publicado nos “Archivos Contemporâneos do Engenho de Dentro, Daniele Ribeiro e Wilma Mascarenhas explicam que:

os registros arquivísticos estão sendo organizados atualmente em fundos que se referem a cada instituição produtora do material (Hospício de Pedro II, Hospício Nacional de Alienados, Colônia do Engenho de Dentro, Centro Psiquiátrico Nacional e Centro Psiquiátrico Pedro II). (RIBEIRO; MASCARENHAS, 2019, p. 199)

As autoras esclarecem, ainda, que a documentação administrativa, produzida pelas práticas das instituições citadas, referem-se aos trâmites para a construção do HP II, além de livros de ponto dos funcionários, documentos de controle financeiro, e registros de matrícula de escravos. Completam dizendo que o que foi produzido pelo HNA, pela Colônia do Engenho de Dentro e pelo CPN ainda está em fase de inventário e organização. (RIBEIRO; MASCARENHAS, 2019, p. 199)

É importante dizer que o arquivo permanente do IMNS, que conta, também, com um acervo iconográfico, formado por álbuns de diferentes períodos e instituições, é parte do acervo do CDM, bem como a Biblioteca Alexandre Passos, que abriga o acervo bibliográfico institucional. A documentação do arquivo corrente, no entanto, composta por documentos produzidos a partir de 1949, permanece sob a guarda do Arquivo Médico da instituição, devendo ser incorporada ao CDM, no futuro.

Os itens bibliográficos compõem um conjunto de livros oriundos de algumas das instituições citadas, incluindo a antiga biblioteca organizada pelo psiquiatra Juliano Moreira, no período entre 1902 e 1930, e pela biblioteca da Colônia do Engenho de Dentro. Considerado o principal acervo bibliográfico da história da psiquiatria da América Latina, conta com obras do século XIX. Atualmente, é composto por aproximadamente 35 mil volumes, dentre eles as obras raras de autores como Philippe Pinel, Jean- Martin Charcot, Bénédict Morel e Jean-Étienne Dominique Esquirol.

O acervo museológico do Instituto, por sua vez, é formado pelas coleções que compõem o acervo do MII, e pela coleção do Museu da Psiquiatria. Esta segunda é composta por objetos sobre os quais existem poucos registros. Sabe-se, no entanto, que passaram a ser reunidos na década de 1980, por iniciativa de técnicos da instituição, em especial do funcionário Anníbal Coelho de Amorim, hoje aposentado. Seu intuito foi criar um memorial da psiquiatria brasileira, reunindo itens que julgou importantes para o estudo da história da psiquiatria e para a representação da memória institucional. Esta coleção ficou armazenada, por anos, no prédio do Antigo Centro Comunitário, hoje desativado.

Apesar de ser conhecida institucionalmente pelo nome de museu, esta coleção não reúne, ainda, as características necessárias para ser classificada como tal. Desde 2014, foi transferida para o CDM, e vem sendo tratada pela equipe técnica do instituto, composta por profissionais das áreas de arquivologia, biblioteconomia, história e museologia. Este projeto de salvaguarda e preservação dos itens conta com ações de conservação, de revisão do inventário e da consolidação de um espaço para exposição dos itens. Por tratar-se de um projeto em andamento, ainda não parece claro qual modelo institucional será adotado para abrigar e processar tecnicamente esta coleção, muito embora os caminhos indiquem a implantação de um memorial.

A principal parcela do acervo museológico do IMNS, contudo, é formada pelo acervo do MII, criado a partir do trabalho pioneiro e revolucionário desenvolvido pela Dra. Nise da Silveira, sobre o qual trataremos mais detalhadamente adiante. Seguiremos, no entanto, contextualizando o momento de criação da STOR, precursora do MII.

1.3 - A Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação e o ateliê de pintura, os precursores do MII

A psiquiatra Nise da Silveira chegou ao, então, Centro Psiquiátrico Nacional em 17 de abril de 1944, readmitida ao serviço público, após um período de afastamento de oito anos, por motivo de prisão e exílio, no período da ditadura Vargas. Havia sido presa em fevereiro de 1936, pela primeira vez, por trabalhar como médica voluntária na União Feminista Brasileira. Naquela ocasião, foi solta no mesmo dia.

Em 26 de março de 1936, a Dra. Nise foi detida novamente, sob acusação de filiação ao partido comunista. Foi denunciada por uma enfermeira do hospital

da Praia Vermelha, onde trabalhava e residia na época, por estudar livros sobre Marxismo, dentre tantas outras literaturas em que debruçava seus estudos. Permaneceu no presídio da rua Frei Caneca, até junho de 1937, quando foi liberta por falta de provas que a acusavam em definitivo. A partir de então, Nise viveu em autoexílio, sobre o qual só se sabe que residiu clandestinamente em diferentes estados do nordeste brasileiro.

Durante o período em que a médica permaneceu afastada do serviço público, entrou em voga uma série de novos tratamentos psiquiátricos antes desconhecidos. Dentre eles, o eletrochoque, a lobotomia, o choque insulínico, entre outros métodos invasivos e agressivos. Em seus dois primeiros anos no CPN, a psiquiatra trabalhou em uma enfermaria, onde teve contato com tais procedimentos, naquele momento considerados inovadores.

Inadaptada de imediato, buscou a terapia como método de tratamento dos internos, por meio de atividades ocupacionais, àquela época vistas como distrações aos internos. Com a ajuda de Fábio Sodré, chefe das enfermarias do CPN, naquele período, transformou um espaço do hospital em uma sala de estar. Neste espaço realizou, inicialmente, reuniões e festas, com intuito de promover a socialização entre os pacientes.

Progressivamente, Nise conquistou um modesto incentivo financeiro por parte da direção do hospital. Investiu a verba em oficinas de atividades manuais, direcionadas ao estímulo da expressividade e a interação dos internos, recurso este que antes era destinado a gratificações dos doentes que tinham sua força de trabalho ocupada por atividades de limpeza do hospital.

Assim, em maio de 1946, inaugurou a STOR. Dentre atividades como marcenaria, sapataria, tapeçaria, esportes, teatro, festas, desenho, pintura e outras tantas, a Seção chegou a reunir dezessete diferentes oficinas. Nas figuras 2 e 3, encontramos registros da participação de frequentadores nas oficinas de sapataria e costura, no mesmo ano em que a STOR iniciou suas atividades.

Figura 2 - Oficina de sapataria do STOR – 1946



Fonte: Arquivo Pessoal Nise da Silveira

Figura 3 - Oficina de costura do STOR – 1946



Fonte: Arquivo Pessoal Nise da Silveira

Dentre as oficinas de atividades expressivas, o ateliê de pintura e modelagem adquiriu destaque imediato. Logo despertou interesse da comunidade artística e, posteriormente, dos setores científicos. Naquele espaço, Nise da

Silveira compreendeu que a principal função das atividades terapêuticas era criar oportunidades para que as imagens do inconsciente encontrassem formas de expressão, como revelou no relato a seguir:

Era surpreendente verificar a existência de uma pulsão configuradora de imagens sobrevivendo mesmo quando a personalidade estava desagregada. Apesar de nunca terem pintado antes da doença, muitos dos frequentadores do atelier, todos esquizofrênicos, manifestavam intensa exaltação da criatividade imaginária, que resultava na produção de pinturas em número incrivelmente abundante, num contraste com a atividade reduzida de seus autores fora do atelier, quando não tinham mais nas mãos os pincéis. (SILVEIRA, 2015, p. 15)

Àquela época, Almir Mavignier, que se tornou, posteriormente, um reconhecido artista plástico brasileiro, desenvolvia serviços burocráticos no mesmo hospital, em conciliação com sua carreira de artista iniciante. Encantado com os trabalhos manuais que viu na STOR, propôs à psiquiatra que montassem, juntos, um ateliê de pintura, ou mesmo uma exposição. Nise da Silveira aceitou prontamente, afirmando que, há tempos, aguardava uma pessoa habilitada para tal. Este foi, portanto, o contexto de fundação do ateliê de pintura e modelagem, onde Mavignier trabalhou até 1951, quando partiu para a Europa.

A 9 (nove) de setembro o serviço de terapêutica ocupacional abriu seu atelier de pintura e modelagem. Este setor ficou a cargo do desenhista Almir Mavignier, da secretaria do C.P.N e que se revelou dotado de raras qualidades para as novas funções que passou a exercer. Nossa orientação foi a de deixar sempre aos doentes a mais completa liberdade de expressão. Apenas lhes é mostrado como utilizar o material. Geralmente, sem que seja feita sobre eles qualquer pressão ou insistência, uma vez diante do papel e das tintas logo se entregam ao prazer de pintar. (SILVEIRA, 1946. p. 8)

Almir Mavignier não havia trabalhado antes como instrutor de pintura. Sob a orientação de Nise da Silveira, aprendeu a lidar com os frequentadores. Reuniu seu conhecimento e desenvolveu seus próprios critérios para seleção dos internos. Buscou, a princípio, aqueles que tinham formação ou produção em artes antes da internação.

Com o tempo, a intuição foi somada a sua experiência artística prévia e Mavignier passou a observar os internos que expressavam o desejo de pintar em muros do hospital, em pedaços de papel higiênico, enfim, em qualquer suporte disponível.

Desta forma, aprimorando seus métodos subjetivos e intuitivos, Mavignier descobriu os pintores do Engenho de Dentro. Sobre esta experiência, o mesmo resumiu:

Organizei o ateliê do Centro Psiquiátrico como pintor. Pude, portanto, reconhecer o talento do internado para pintar, pela sensibilidade ao misturar cores. Os primeiros quadros de Emygdio assinalaram esse talento, o que justificou lhe comprar material a fim de que realizasse grandes telas. Eu o assistia respeitando sua liberdade de criação.

A experiência do ateliê mostrou que as fontes de criação se encontravam dentro, e não fora do artista.

Os artistas do ateliê pintavam projetando imagens do inconsciente. Não trabalhavam como estudantes das escolas de Belas Artes, que se encontram ligados a uma arte tradicional.

Essa tradição se deixa reconhecer como “arte do consciente”, denominação que uso aqui para representar a família internacional de artistas.

Os pintores do Engenho de Dentro não pertenciam a essa família. Suas obras fazem descobrir, na história da arte moderna do Brasil, um grupo de artistas incomparáveis, porque não foram influenciados por tendências estrangeiras. (MAVIGNIER, 2000, p. 249).

Pode-se considerar que a presença de Mavignier foi fundamental ao desenvolvimento dos ateliês e ao reconhecimento da qualidade da produção dos frequentadores. Logo em seus primeiros meses de atuação naquele espaço, convidou seus amigos artistas para conhecerem os trabalhos produzidos pelos clientes² no Engenho de Dentro.

Dentre os primeiros convidados estiveram Ivan Serpa e Abraham Palatnik, jovens artistas, naquela época, e que, mais tarde, integraram o Grupo Frente. Núcleo carioca do movimento concretista brasileiro, este movimento originou o Neoconcretismo, no final da década de 1950. Entenderemos, portanto, a importância desta geração de artistas para a história da arte brasileira moderna e contemporânea, no tópico a seguir.

1.4 - O cenário artístico no Brasil na década de 1940 e as primeiras exposições dos artistas do Engenho de Dentro

A vanguarda artística brasileira estruturou-se em um contexto político de enraizamento dos grupos e partidos de esquerda, de ideologia comunista e socialista, após a vitória dos Aliados, na Segunda Guerra Mundial. Esta atmosfera

² Nise da Silveira referia-se a seus pacientes como clientes, por entender que as atribuições de quem é paciente deveriam ser daqueles que cuidam e não daqueles que são cuidados.

antitotalitária contribui com o fim da ditadura de Getúlio Vargas, em 1945, após um longo governo, iniciado em 1939.

Intelectualmente, o cenário brasileiro vivia o amadurecimento de um pensamento moderno, vinculado ao desejo de transformação social e política. Artistas e pensadores discutiam as diretrizes estéticas que reposicionariam o fazer artístico. Críticas e manifestos de apoio ou rejeição aos novos parâmetros, movimentavam as principais revistas e jornais do período. As produções culturais avançavam, e o traçado urbano modificava-se.

Neste período, encontraram-se Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatinik, no contexto de formação artística e introdução, dos três, no universo das artes plásticas. Logo, estabeleceram laços de amizade e formaram, juntos, a geração de artistas brasileiros que atuaram na renovação dos paradigmas artísticos da época. Influenciados pelas discussões que chegaram do exterior, propuseram inovações nas diretrizes estéticas que reposicionaram o sentido da arte.

Assim, o meio artístico brasileiro, do período, era permeado por debates sobre os rumos da arte moderna e contemporânea. O movimento modernista, de um lado, lutava pela aceitação das novas linguagens artísticas. Do outro lado, estavam aqueles que defendiam a manutenção das tradições artísticas acadêmicas. Para alguns, as inovações estéticas estariam na conquista de temas brasileiros e no reforço da brasilidade, como o fez Portinari, por exemplo. Para outros, a renovação se daria pela ênfase na linguagem artística, como defendiam os adeptos do Abstracionismo, do qual aquele trio fazia parte.

Os desdobramentos da disparidade de interpretação do que seria a modernidade artística, que marcaram a década de 1940, no país, estiveram em concomitância com a atuação da crítica da arte, que debatia as novas experiências artísticas e a relação destas com a sociedade. Críticos como Osório Cesar, Quirino da Silva, Tomás Santa Rosa, Sérgio Milliet, Ruben Navarra, dentre outros, publicaram suas posições em catálogos de exposições e em veículos da imprensa diária do período. Dentre eles, Mário Pedrosa atuou com destaque no espaço midiático carioca, da época.

Naquele mesmo momento, Pedrosa passou a frequentar o hospital do Engenho de Dentro, após ser abordado por Almir Mavignier, que o viu admirado

diante de um desenho de Raphael Domingues³. Este contato se deu por ocasião da primeira exposição externa de obras do ateliê, realizada em 1947, no então Ministério da Educação e Saúde, hoje conhecido como edifício Gustavo Capanema⁴.

O convívio do quarteto Mavignier - Serpa - Palatinik - Pedrosa com os internos do hospital psiquiátrico, no subúrbio carioca, foi terreno fértil às trocas. Influenciou, de forma impactante e transformadora, a experiência artística e social de cada um dos envolvidos, como aponta o caminho que cada um deles trilhou em suas trajetórias artísticas, após a passagem pelo Engenho de Dentro. O mesmo se verificou na estética assumida por muitos dos frequentadores do ateliê de pintura e modelagem, nos primeiros anos.

Importante contrapartida às transformações na carreira destes jovens artistas aconteceu por meio da contribuição que este mesmo grupo ofereceu aos artistas do Engenho de Dentro, ao promoverem o apoio do meio artístico e midiático, da época, ao reconhecimento da produção expressiva daqueles internos. Esse apoio veio em consequência das primeiras exposições promovidas que, por meio de grande repercussão, divulgaram as coleções que se formavam.

Nos primeiros três meses em que o ateliê de pintura e modelagem foi inaugurado, por Nise da Silveira e Almir Mavignier, a expressiva produção dos internos frequentadores despertou o desejo de valorizar e divulgar o trabalho ali desenvolvido. Assim, em 22 de dezembro de 1946, às 9:30 da manhã, foi inaugurada, nas dependências do CPN, a primeira mostra de imagens pintadas pelos internos, sobre a qual apresentamos, na figura 4, um dos poucos registros fotográficos encontrados.

³ Diagnosticado como um caso grave de esquizofrenia, frequentou o ateliê de pintura de 1946 a 1979, ano de sua morte.

⁴ Projetado por arquitetos como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy, contou com a consultoria do suíço Le Corbusier, considerado um dos pais do Modernismo. O prédio conta com jardins de Roberto Burle Marx, com azulejos e painéis de Cândido Portinari, com pinturas de Alberto Guignard e José Pancetti, com tapeçaria desenhada por Oscar Niemeyer, além de esculturas de Bruno Giorgi, Adriana Janacópulos, dentre outros. Em 1943, o Palácio Capanema foi considerado, pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, o edifício mais avançado em construção no mundo e o primeiro edifício monumental a aplicar os conceitos da arquitetura moderna corbuseana. Construído entre 1937 e 1943, na gestão do Ministro Gustavo Capanema, durante o Estado Novo, passou a ser ocupado por diferentes áreas do Ministério da Educação e Cultura, após a transferência da capital do país para Brasília. Na década de 1970 passou a ser denominado Palácio da Cultura e atualmente, o IPHAN e o Ministério da Cultura mantêm um corpo técnico no prédio que desenvolve ações voltadas para a proteção, a difusão e a identificação do patrimônio tombado. Funcionam no local, portanto, diversos órgãos como a Funarte, a Biblioteca Noronha Santos e representações dos Ministérios da Educação e da Cultura no Rio de Janeiro.

Figura 4 - Fotografias da exposição no CPN - 1946



Fonte: Arquivo Nise da Silveira

A exposição despertou o interesse de profissionais das áreas da psiquiatria, psicologia e educação, mas o destaque veio da presença do meio artístico. Apesar disso, contou com a participação dos doutores Aduino Botelho, diretor geral do Serviço de Doenças Mentais, e de Paulo Elejalde, diretor do CPN, dentre outros médicos psiquiatras.

Além destes, a mostra, que reuniu “pinturas e desenhos de adultos e menores e trabalhos manuais femininos como demonstração dos modernos métodos de tratamento das doenças mentais, adotados naquele instituto” (Diário de Notícias, 1946, p. 7), destacou-se pela presença de Helena Antipoff⁵, nome já conhecido, àquela época, no campo do desenvolvimento de crianças com deficiência mental. A documentação midiática, veiculada no período, indica que ela pode ter tido, junto aos artistas e críticos de arte, papel preponderante na divulgação desta primeira mostra.

O intuito de Nise da Silveira, com a organização desta primeira mostra, foi evidenciar o sucesso da terapêutica ocupacional, colocada em prática por ela, no CPN. Isto é, valorizar o aspecto científico da produção. Apesar de ter chamado

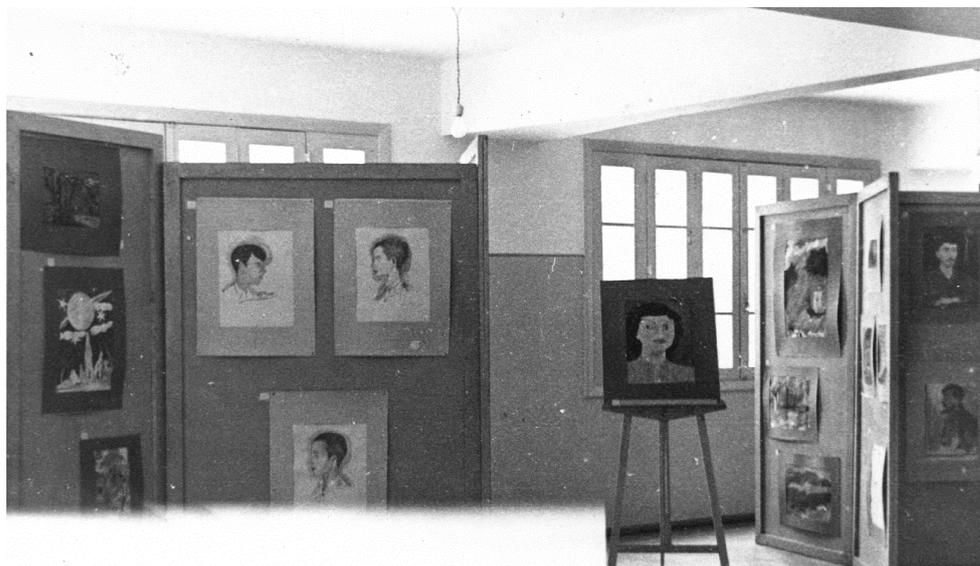
⁵ Helena Antipoff (1892-1974), educadora, introduziu a educação especial no Brasil, criou as primeiras Sociedades Pestalozzi e desenvolveu um trabalho de pesquisa com as pinturas de crianças.

atenção dos psiquiatras atuantes, como era seu intuito, a Dra. Nise despertou grande interesse da comunidade artística, justamente por destacar a arte como instrumento do tratamento terapêutico. Vejamos:

Foram experimentados, com interessantes resultados os métodos das 'garatujas' (*scribbles*) e de pintura a dedo. A produção foi de 264 trabalhos, dos quais 170 acham-se atualmente em exposição e vêm despertando grande interesse entre psiquiatras, psicólogos e artistas. (SILVEIRA, 1946, p. 8).

Dentre os escassos registros fotográficos encontrados sobre esta primeira mostra, como o exemplificado na figura 5, é possível verificar que a forma de exibição dos trabalhos, apesar de simples, prezou pela valorização dos objetos em seu contexto. Muito embora não tenha sido montada em um espaço museológico, mas no ambiente hospitalar, as obras foram dispostas em painéis e cavaletes que se assemelhavam aos suportes utilizados em exposições de arte, montadas em museus reconhecidamente consagrados do período.

Figura 5 - Fotografia da Exposição no CPN - 1946



Fonte: Arquivo Pessoal Nise da Silveira

A despeito de tratar-se de uma modesta montagem nas dependências do CPN, essa primeira mostra impressionou pela repercussão. O Ministério da Educação e Saúde disponibilizou, na época, um ônibus que partiu do centro da cidade do Rio de Janeiro em direção ao subúrbio, levando visitantes interessados em conhecer a produção dos internos.

A exposição promoveu grande interesse da mídia, como demonstra a documentação a respeito, encontrada no Arquivo Pessoal Nise da Silveira. O Jornal Diário de Notícias (1946), por exemplo, publicado em 21 de dezembro, anunciou a abertura da exposição. Transcrevemos, abaixo, a nota citada e apresentada na figura 6:

No centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro inaugurar-se-á amanhã às 10 horas, uma exposição de arte de trabalhos manuais de alienados. Serão exibidas pinturas de adultos e de menores, trabalhos manuais femininos, como uma demonstração dos modernos métodos de tratamento das doenças mentais, adotados naquele instituto.

Para os convidados que tenham de seguir do centro partirá um ônibus do Ministério da Educação, às 9:30 horas da 'ilha do Passeio Público em frente à praça Deodoro'. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1946, p. 7)

Figura 6 - Recorte do jornal Diário de Notícias de 21 de dezembro de 1946



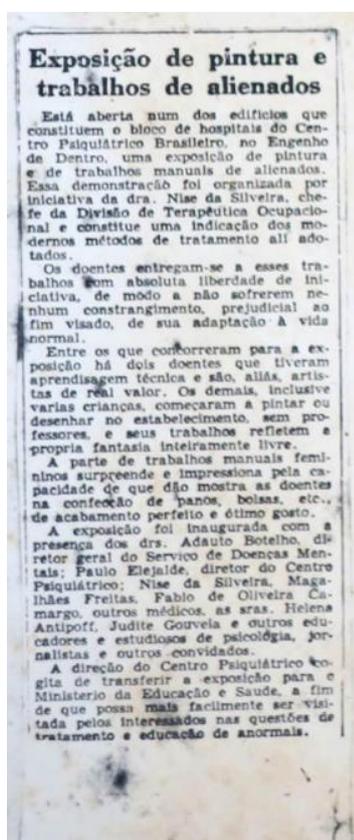
Fonte: Arquivo Pessoal Nise da Silveira

No dia seguinte, o mesmo jornal publicou a matéria intitulada “Exposição de pinturas e trabalhos de alienados”, especificando que seria realizada em um dos edifícios que constituíam o bloco de hospitais do CPN. Sobre a qual destacamos o trecho do recorte demonstrado na figura 7:

Está aberta num dos edifícios que constituem o bloco de hospitais do Centro Psiquiátrico Brasileiro, no Engenho de Dentro, uma exposição de pintura e de trabalhos manuais de

alienados. Essa demonstração foi organizada por iniciativa da Dra. Nise da Silveira, chefe da Divisão de Terapêutica Ocupacional e constitui uma indicação dos modernos métodos de tratamento ali adotados. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1946, s/p).

Figura 7 - Recorte do jornal Diário de Notícias de 22 de dezembro de 1946



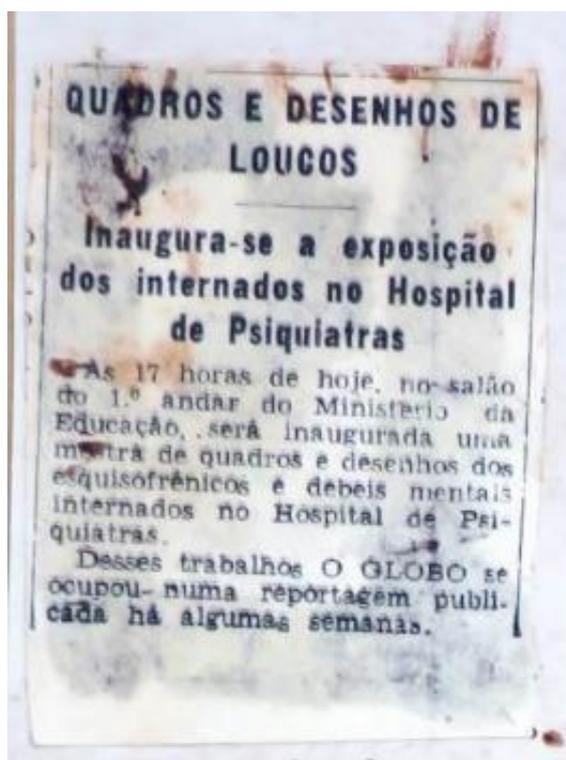
Fonte: Arquivo Pessoal Nise da Silveira

Em vista do sucesso, a mostra foi transferida, em fevereiro de 1947, para a sede do Ministério da Educação e Saúde que, na ocasião, era considerado um local privilegiado da cidade para exposições de arte. Neste espaço, a “Exposição de pinturas dos alienados do Centro Psiquiátrico Nacional” ocupou todos os corredores do salão de exposições, e contou com 245 trabalhos. Na figura 8, encontramos a nota publicada pelo jornal O Globo (1947, s/p), com o título “Quadros e desenhos de loucos”. O trecho a seguir demonstra como a abertura da exposição foi anunciada:

As 17 horas de hoje, no salão do 1o andar do Ministério da Educação, será inaugurada uma mostra de quadros e desenhos dos esquisofrênicos e débeis mentais internados no Hospital de Psiquiatras.

Desses trabalhos O GLOBO se ocupou numa reportagem publicada há algumas semanas.

Figura 8 - Recorte do Jornal O Globo de 4 de fevereiro de 1947



Fonte: Arquivo Pessoal Nise da Silveira

Nesta segunda mostra, aconteceu o encontro entre Almir Mavignier e Mário Pedrosa, citado anteriormente. Esse acontecimento marcou as transformações que se sucederam na história dos ateliês de pintura e modelagem, e que alavancaram o reconhecimento das coleções que ali se formavam. Desde seu primeiro contato, Pedrosa demonstrou compreender o significado e a importância da produção dos ateliês criados por Nise da Silveira.

Em um dos artigos em que se posicionou, na época, Pedrosa considerou a exposição como uma “experiência de extraordinário valor tanto para os que se interessavam pelos problemas da arte, como para os interessados nas graves questões da psicopatologia “e arrematou:

As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim constituindo em si verdadeiras obras de arte. (PEDROSA, 1947, p. 2)

Na matéria intitulada “Exposição de Alienados”, publicada pelo jornal Correio da Manhã, em 4 de fevereiro de 1947, Pedrosa reforçou a importância da

experiência sob os pontos de vista científico e artístico, do qual destacamos o trecho abaixo, retirado do recorte de jornal reproduzido na figura 9:

Em todo caso a experiência que se leva a efeito no Hospital Pedro II, em Engenho de Dentro, sob a direção daquela psiquiatra e que ora é exposta ao público, encerra lições de primeira importância não somente do ponto de vista simplesmente científico e médico, como do ponto de vista da criação artística em si mesma. (PEDROSA, 1947, pg. 02)

Figura 9 - Recorte do Jornal Correio da Manhã de 4 de fevereiro de 1947



Fonte: Arquivo Nise da Silveira

Em março do mesmo ano, a Associação dos Artistas Brasileiros promoveu uma seleção da mostra que havia sido apresentada no Ministério da Educação e Saúde, e organizou uma nova exposição. Aberta ao público em 24 de março de 1947, esta exposição enfatizou os aspectos estéticos presentes nas coleções.

Em seguida, as obras seguiram para o MNBA, por iniciativa do mesmo grupo, e engendrou uma sequência de outras exposições em diversos locais, dentre as quais a exposição "9 artistas do Engenho de Dentro", cuja repercussão estabeleceu um novo marco no reconhecimento do valor artístico das obras produzidas no Engenho de Dentro.

Esta mostra foi inaugurada, em 1949, no recém-criado Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), por ocasião do sucesso das primeiras

exposições, sendo esta considerada a primeira em que a produção dos pacientes de Nise da Silveira foi apresentada fora do solo carioca.

A iniciativa partiu do crítico de arte belga, e então diretor da instituição paulista, Leon Degand que, a convite de Mário Pedrosa, havia visitado a STOR. Lá, impressionou-se com a qualidade artística das obras, propondo, então, que as mesmas fossem apresentadas ao público paulista.

Nas figuras 10 e 11 que seguem, observamos vistas do referido espaço expositivo. Vê-se, portanto, que a expografia assemelhava-se àquela estruturada nas dependências do CPN, na primeira mostra dos trabalhos dos frequentadores dos ateliês de pintura e modelagem, no Engenho de Dentro.

O que pretendemos destacar, contudo, refere-se a repercussão que esta mostra teve no público e na imprensa. Os jornais da época testemunharam o debate entre os críticos de arte Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito, acerca do reconhecimento, ou negação, da existência de valor artístico nas obras expostas.

Campofiorito, de um lado, referia-se às pinturas como:

mediócras demonstrações artísticas que trazem as fraquezas de obras casuais, improvisações inconscientes, deficientes todas dessas condições de inteligência e razão que deve marcar a criação artística.

[...] De excepcional aí só existe o resultado obtido com o definido tratamento terapêutico, que possivelmente representa um humano benefício para estas infelizes criaturas. (CAMPOFIORITO, 1949, s/p)

Figura 10 - Vistas da exposição 9 Artistas do Engenho de Dentro. MAM-SP – 1949



Fonte: Arquivo Nise da Silveira.

Figura 11 - Vistas da exposição 9 Artistas do Engenho de Dentro. MAM-SP – 1949



Fonte: Arquivo Nise da Silveira.

Demonstrando compreender o significado daquela experiência e, prevendo a futura importância daquele patrimônio, Mário Pedrosa posicionou-se:

Todo o trabalho da Dra. Nise da Silveira constituiu precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser-se louco e artista, ao mesmo tempo. Ela quis demonstrar precisamente que não há razão para espanto com tal afirmação e, na realidade, respondeu antecipadamente àquele crítico, quando, comungando da opinião vulgar, julga que os loucos, são 'seres embrutecidos' confundidos numa só categoria desprezível de 'débeis mentais'. De qualquer modo, para nós, eles continuam a ser 'formidáveis artistas'. E desafiamos, quem diante de algumas daquelas telas, nos prove o contrário. Estamos mesmo dispostos a comparecer ao tribunal de críticos e especialistas, para aí sustentar, de pés juntos, ser Raphael um artista de sensibilidade de um Matisse ou de um Klee, e que o Municipal de Emygdio, por exemplo, é uma tela que, pela força de expressão, o sopro criador, a atmosfera especial e o arranco da imaginação, não tem talvez segunda na pintura brasileira. (PEDROSA, 1949, s/p)

A admiração de Pedrosa pelos artistas do Engenho de Dentro o acompanhou em toda sua trajetória. Rebatia sempre contra aqueles que tentavam questionar ou minimizar a qualidade estética das obras produzidas nos ateliês da Dra. Nise.

O encontro de Pedrosa com a produção dos pacientes do hospital psiquiátrico levou-o a conceber o conceito de Arte Virgem, em torno do qual propôs agrupar a arte indígena, a arte negra, a arte infantil e a arte dos loucos, na busca de uma identidade nacional, atrelando-as a uma estética naturalista. A partir deste conceito, Pedrosa imaginou a criação do que denominou Museu das

Origens. Cruz Junior explica que, apesar de nunca ter ido adiante, esse museu imaginado por Pedrosa:

seria na verdade um museu de percurso, pois previa a interligação de cinco museus: Museu do Índio, Museu de Arte Virgem (Museu de Imagens do Inconsciente), Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 199).

Vê-se, portanto, que a influência de Pedrosa no meio artístico brasileiro, naquele período, impulsionou o reconhecimento da produção dos internos acompanhados por Nise da Silveira. Diz-se, no entanto, que se o intuito da psiquiatra, com as primeiras exposições, foi despertar o interesse sobre as questões científicas trazidas pelas imagens que surgiam, naquele contexto, Nise surpreendeu-se, certamente, que o interesse tenha surgido dos artistas, antes mesmo que dos psiquiatras.

Em seus estudos, Nise da Silveira constatou que a resistência da comunidade psiquiátrica à produção de portadores de transtornos mentais foi um movimento mundial. Segundo ela, mantinham-se “[...]irredutíveis, repetindo sempre os velhos chavões ‘arte psicótica’, ‘arte psicopatológica’, arraigados a conceitos pré-formados da psiquiatria, insistentes em procurar nessas pinturas somente reflexos de sintomas e ruína psíquica” (SILVEIRA, 2015, p. 17).

Postura tal resultante dos preceitos da psiquiatria tradicional, em que os valores e os métodos de tratamento eram engessados, em relação ao contexto artístico, que buscava, na época, inspiração no que estivesse além dos moldes convencionais.

O alemão Hans Prinzhorn, atuante no hospital de Heidelberg, na década de 1920, foi uma exceção identificada pela psiquiatra, ao estudar as obras produzidas pelos esquizofrênicos. Outro expoente no movimento de discriminação da arte marginal foi Jean Dubuffet, que cunhou o conceito de Arte Bruta⁶ para classificar a arte de loucos, presidiários e inadaptados de todo tipo, tal como o fez Mário Pedrosa, no Brasil⁷. Confirmava-se, no meio dos conhecedores de arte, a existência de valores estéticos na produção dos esquizofrênicos.

⁶ A inserção do livro de Prinzhorn no meio cultural europeu influenciou a criação de outras coleções, dentre elas, a Coleção de Arte Bruta na França. O conceito de Arte Bruta foi descrito, por Jean Dubuffet, como obras de naturezas diversas, com caráter espontâneo, produzidas por marginais de toda espécie, situados fora do meio artístico.

⁷ Vimos que Pedrosa criou o termo Arte Virgem para nomear a produção dos marginalizados.

Em seu livro “Imagens do Inconsciente”, Nise da Silveira (2015, p. 16) conta que, já em seus primeiros anos de atuação no ateliê de pintura, percebeu que a função primordial das atividades terapêuticas era criar oportunidades, para que os frequentadores dos espaços aonde essas atividades se desenvolviam, encontrassem formas de expressão, já que as imagens do inconsciente surgiam como vias de acesso ao mundo interno e, por isso, são instrumentos para a ressocialização.

Dra. Nise (2015, p. 15) relatou, ainda, ter sido surpreendida ao verificar, através da produção criativa dos internos, a existência de uma pulsão configuradora de imagens, que sobrevivia mesmo em personalidades desagregadas, o que despertou sua atenção de imediato, e se tornou fator de investigação científica. A atribuição de valores estéticos às criações, contudo, deixou para os admiradores e conhecedores do meio artístico.

Assim, o reconhecimento da importância da expressividade plástica no processo terapêutico daqueles indivíduos veio pelo reconhecimento da comunidade artística. Influenciada e convencida da importância daquela volumosa produção, esteticamente admirada pelo meio artístico e ainda, capazes de representar simbolicamente os processos intrapsíquicos, Nise da Silveira fundou, em 1952, o MII como um centro de estudos e pesquisas.

Veremos, a seguir, que a missão principal desta instituição surgiu, portanto, da necessidade de preservação do conjunto, formado pelas coleções e pelos métodos que levam à sua produção, considerado inovador e relevante do ponto de vista artístico-científico.

1.5 - A criação do MII

Vimos que o ateliê de pintura e modelagem foi criado como um dos setores de atividades, dentre vários que compunham a STOR. Este logo destacou-se, por possibilitar o exercício da criatividade e a produção espontânea de imagens que, por sua vez, comprovaram que a capacidade de criar sobrevive, mesmo quando a personalidade humana está desagregada. Museu e STOR conviveram por um período, até que a segunda foi extinta. O ateliê, no entanto, funciona até hoje.

Já nos primeiros anos de funcionamento, o ateliê de pintura e modelagem acumulou um grande volume de obras. Não demorou para que o reconhecimento da importância do valor artístico e, posteriormente, também o científico dessa

produção fosse manifestado espontaneamente, em especial pelo meio artístico, pela crítica de arte e pela mídia, movimento que influenciou o ímpeto de preservação daquela produção e a criação do MII, por consequência.

Quando fundou o MII, a psiquiatra Nise da Silveira intentou organizar um local onde pudesse reunir a produção plástica dos ateliês, por identificar, naquelas imagens, simbolismo capaz de instrumentalizar a análise dos casos clínicos dos indivíduos cuidados por ela. Sua ideia, identificada em seus registros, foi, desde o início, tornar esse espaço um centro de estudos e pesquisas. O trecho a seguir, descrito por ela, pode nos confirmar:

Na intenção de realizar pesquisas sobre o desdobramento do processo psicótico através de imagens simbólicas, reuni séries de desenhos, pinturas e modelagens. Este rico material, colecionado a partir de 1946, constitui o acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. [...] O pesquisador encontrará nos seus arquivos longas séries de imagens, datadas e reunidas segundo os respectivos autores. Poderá acompanhar por meio dessas sequencias de imagens o fio significativo do processo psicótico, assim, como temas recorrentes, enigmáticos, que desafiam os especialistas de diferentes áreas (SILVEIRA, 2006, p. 94).

A partir do relato acima, percebemos ainda que, de imediato, a Dra. Nise entendeu o valor das séries de imagens para o estudo. Manter as obras em conjunto, portanto, justificou a preservação das coleções que se formaram. Abordaremos melhor esta questão adiante. Por ora, buscaremos entender o que teria despertado a ideia de criação de uma instituição aos moldes museológicos. Voltaremos, portanto, a momentos anteriores à fundação oficial do Museu.

Em sua extensa pesquisa de doutorado, Cruz Junior (2015, p. 256) cita o artigo "*L'art à l'asile*", publicado em 1946, por Frédéric Delanglade, por ocasião de uma exposição realizada no Hospital Psiquiátrico de Saint Anne, no mesmo ano. Neste artigo, Delanglade indica a necessidade de criação de um museu para exposição da produção dos internos. Por ter encontrado este artigo no Arquivo Pessoal da Dra. Nise, o autor acredita tê-la influenciado em sua investida.

Outro artigo, encontrado nos arquivos de Nise, foi citado pelo mesmo autor, como possível influência para a criação do MII. Neste segundo, publicado em 1952, mesmo ano de fundação do MII, Robert Volmat e Bergeront, discutem sobre o desejo de fundação de um museu para abrigar coleções do gênero e em um terceiro artigo, também localizado no Arquivo pessoal da psiquiatra, sob o título "O Museu da Loucura", de Dr. Auguste Marie, publicado em 1946, na revista "Eu

sei tudo”. Ainda segundo o autor, esta seria a versão brasileira da Revista francesa “*Je sais tout*” e onde Nise teria registrado a referência, além de tê-la selecionado dentre seus documentos mais importantes.

Concordamos com o autor de que a presença desses documentos não poderia ser uma coincidência, mas sim, evidências de que Nise pesquisou e reuniu informações que a levaram a criar um museu onde pudesse aprofundar suas pesquisas. Além disso, com este espaço, pretendia desenvolver os métodos específicos que, junto ao acervo formado, constituem o conjunto patrimonial do MII (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 261).

Atualmente estimado em cerca de 400 mil obras, dentre as quais cerca de 128 mil são tombadas pelo IPHAN, o acervo do MII é o maior do gênero no mundo, fato que suas modestas origens não deixavam antever. Sua inauguração oficial se deu sem grande repercussão. Sua primeira sede esteve localizada em uma pequena sala no primeiro andar do Bloco Médico Cirúrgico, um grande edifício do CPN, onde encontravam-se instaladas as especialidades clínicas.

Somente em 28 de setembro de 1956, o MII foi transferido para um local mais amplo do hospital. Desta vez, a reinauguração foi amplamente noticiada, e contou com a presença de psiquiatras ilustres. Na figura 12, observamos registro dessa ocasião: Dra. Nise da Silveira, em primeiro plano, à direita, apresenta as obras a um grupo, dentre os quais estão o francês Henry Ey e os espanhóis López Ibor e Ramón Sarró, de Madrid e Barcelona, respectivamente.

Em 9 de agosto de 1961, a STOR, dirigida por Nise da Silveira, foi instituída pelo presidente Jânio Quadros, através da assinatura do Decreto 51.169. Embora o decreto não tenha sido posto em prática, em vista da renúncia do presidente, percebe-se, neste fato, o reconhecimento da importância de “manter um Museu de obras plásticas, que será um centro de estudo e pesquisa” (SILVEIRA, 1966, p. 99).

A preocupação com a segurança do acervo, pode-se dizer, foi desde o início um dos principais motivos da busca da psiquiatra pela institucionalização oficial do museu. Em relatório apresentado em 1966, a psiquiatra descreveu:

o acervo do Museu tem sido desfalcado, pelo furto, de documentos importantes. Em princípios de 1965 foi cometido furto de grande vulto, que privou as coleções do Museu de peças do maior interesse para as pesquisas concernentes à psicopatologia profunda (SILVEIRA, 1966, p. 100).

Figura 12 - Inauguração das novas instalações do MII - 1956



Fonte: Arquivo Nise da Silveira

Data de 1963, a ordem de serviço no. 3/63, editada pelo diretor do Serviço Nacional de Doenças mentais, órgão federal ao qual o hospital estava subordinado, na época, e que teve o objetivo de proteger o acervo do MII:

c) [...] o Museu de Pintura e o Museu de Cerâmica, da Seção de Terapêutica Ocupacional e reabilitação, do Centro Psiquiátrico Nacional, sejam os museus da referida Seção do Serviço Nacional de Doenças Mentais.

d) resolve, ainda, que as obras de arte plásticas daqueles Museus sejam inalienáveis e que, para fins de estudo e pesquisa [...] terão de permanecer dentro do território daquela Seção" (SILVEIRA, 1966, p. 100).

Neste mesmo período, marcado pela realização dos primeiros congressos internacionais de Psiquiatria, diversas exposições foram realizadas, a maior parte delas com o foco direcionado ao aspecto científico das coleções. Grande parte delas, no entanto, foi organizada no Grupo de Estudos do MII, outra importante iniciativa idealizada pela psiquiatra.

Este grupo surgiu a partir de um ciclo de palestras destinadas aos estudantes de medicina, psicologia e demais interessados de áreas diversas. Os temas dos encontros eram relacionados à produção dos ateliês e à correlação desta com os temas universais da psique humana. Analisavam, desse modo, a evolução dos casos clínicos por meio da produção plástica dos frequentadores.

As citadas exposições apresentavam as obras originais do acervo, afixadas de forma simples nas paredes e/ou dispostas em álbuns, que também dispunham de uma montagem modesta. Esses, em geral, eram de grandes formatos, e poderiam ser folheados pelo público frequentador das reuniões, nas mesas dispostas no espaço. Vejamos a seguir a importância desta prática, através do relato de Nise da Silveira:

Cada vez mais fui me convencendo de que as imagens poderiam permitir-nos vislumbrar ocultas vivências sofridas por aqueles seres que se haviam afastado da nossa realidade, que tornavam o 'invisível visível', ou quase. Começaríamos possivelmente a nos comunicar.

Mas a ciência entrincheirada na ordem racional não aceita esses caminhos. Médicos e psicólogos passavam diante das imagens livres, nascidas do imaginário de homens e mulheres hospitalizados, sem lançar-lhes um golpe de vista, nem sequer por curiosidade. Entretanto, aquelas imagens eram retratos autênticos da atividade psíquica que se havia configurado, e haviam sido cuidadosamente dispostas nas paredes da sala do grupo de estudos do Museu de Imagens do Inconsciente com a intenção de ajudar possíveis estudiosos a enxergar o desdobramento, a peculiar ordenação de enigmas do mundo interno. (SILVEIRA, 1995, p. 95).

A importância do Grupo de Estudos, para a pesquisa ora desenvolvida, está na abordagem interdisciplinar que o compõe, desde sua criação. Fornece, nesse sentido, mais um fator acerca do entendimento de que o método de interpretação das imagens do inconsciente foi construído, segundo práticas empíricas de pesquisas às séries de imagens, produzidas naquele contexto. Além disso, foi desenvolvida por meio da interação e do diálogo interdisciplinar. Este grupo se reúne, semanalmente, ainda hoje, com a participação de profissionais e estudiosos de diversas áreas do conhecimento, promovendo trocas e percepções multifacetadas em torno das coleções. O método de apresentação das imagens, no entanto, evoluiu, com a introdução de técnicas de conservação do acervo. Atualmente, são apresentadas em suportes digitais, ao contrário do que se fazia nos primeiros trinta anos.

Na década de 1970, especificamente em 1973, o MII foi admitido como membro do ICOM, mesmo período em que a equipe de funcionários passou por uma série de instruções museológicas, que ficou conhecido institucionalmente como "ciclagem museológica" (SILVEIRA, 1980, p. 24). Tratou-se de um curso de noventa e oito horas, onde foram abordados estudos sobre patrimônio cultural,

preservação, Museologia e Museografia, ministrado por Fernanda de Camargo-Moro⁸ e Lourdes Maria Novaes⁹, como veremos adiante.

As contribuições dessas profissionais na estrutura do MII tiveram o intuito de adaptá-lo aos parâmetros museológicos da época. Os aspectos museográficos, implementados nesse período, puderam ser observados, tanto na estrutura física das áreas de guarda do acervo. O aumento da área expositiva, por meio da disposição de suportes para armazenagem de esculturas, além da montagem de uma exposição de longa duração, foram ações desenvolvidas nesse sentido.

A formação dos profissionais que ali atuavam, através do treinamento de trinta e cinco médicos, psicólogos, terapeutas ocupacionais e técnicos administrativos, configurou outro fator no processo de implantação de sistemáticas museológicas especializadas e adaptadas à realidade do museu.

A preocupação destas primeiras profissionais da área museológica, em capacitar os profissionais para o desempenho das práticas específicas, se tornou um fator de destaque sobre a atuação das mesmas, à medida em que revelou o reconhecimento, já naquela época, da inadaptabilidade das técnicas e padrões museológicos habituais às peculiaridades encontradas na experiência do MII.

Em 1975, aconteceu a aposentadoria compulsória de Nise da Silveira. Neste contexto, o MII esteve em um cenário de ameaças à sua sobrevivência por motivos de cortes de verbas, ação da direção do hospital que o via com hostilidade. A iniciativa da psiquiatra para assegurar a existência do museu, contudo, foi a criação da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente (SAMII). Fundada, em dezembro de 1974, como uma associação sem fins lucrativos, a SAMII representa um mecanismo de apoio social com o qual

⁸ Fernanda de Camargo e Almeida, assumiu o sobrenome Moro após o casamento. Doutora em Arqueologia Romana (1973) e pós-doutorado em Arqueologia Ambiental (1985-1990). Trabalhou em instituições internacionais como o Instituto de Arqueologia da Universidade de Coimbra; o Museu Monográfico de Conímbriga; a Universidade Hebraica de Jerusalém; o Museu Rockefeller de Arqueologia e Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle). Participou de trabalhos de pesquisa arqueológica em diversas regiões do Mediterrâneo, dos Balcãs, do Oriente Médio, do Norte da África e da Ásia. Atuou em diferentes instituições museológicas brasileiras, como o Museu de Ciência e Tecnologia da Guanabara (1974), o Museu de Imagens do Inconsciente (1974) e a Coleção Eva Klabin (1980-1988). Foi autora do projeto de implantação de inúmeros museus dentre os quais o Museu de Astronomia (1985-1986) e o primeiro ecomuseu da América do Sul, Ecomuseu de Itaipu Bi-Nacional (1985-1990). Presidiu a representação brasileira do Conselho Internacional de Museus – ICOM-BR entre 1977 e 1987. Autora de diversos artigos e livros, dentre eles: Guia de Museus do Brasil (1972); Exercícios de Museologia (1972); Introdução ao Exercício Dirigido de Museologia (1977); Museu: Aquisição e Documentação (1986), dentre outros.

⁹ Graduada em Museologia em 1956, especializou-se em Museus Históricos e Artísticos, Paleografia, Arte e Civilização gregas, documentação museológica, segurança e prevenção de patrimônio cultural. Atuou em diversas instituições brasileiras, dentre as quais, destacaremos a direção do Departamento de Museologia e Museografia da FUNARJ (1980-1983) e os projetos que liderou junto à Fernanda Camargo-Moro, dentre eles, o realizado no MII.

o museu conta, ainda hoje, e que resultou na celebração de importantes projetos ao longo dos anos.

Já em 1975, A SAMII exerceu um papel decisivo na realização do projeto que pode ser considerado o divisor de águas na história da instituição. Apoiado pela Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), o projeto intitulado “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, dentre diversas ações, possibilitou a transferência do acervo para a sede onde permanece até hoje. Naquela ocasião, o prédio foi adaptado às especificidades do acervo.

Realizado por meio de um convênio estabelecido entre a SAMII e a FINEP, a primeira ação do projeto foi a contratação da equipe de bolsistas, técnicos e profissionais, que haviam sido treinados pelas museólogas que atuaram na “ciclagem museológica”, para a conservação e a realização de pequenos reparos, que desaceleraram o processo de degradação de milhares de obras importantes do acervo (SAMII, [1980], s/p).

O convênio teve início em março de 1979, ano em que o acervo contava com aproximadamente 180 mil obras, dentre as quais pinturas e desenhos em suportes variados, em especial tela e papel, além de modelagens feitas em barro. A maior parte do acervo encontrava-se acondicionada em uma sala denominada “Arquivo de imagens”, e necessitava de tratamento adequado.

Analisando a documentação disponível, foi possível perceber que, somente a partir da estrutura possibilitada pelo projeto, o acervo passou a ser conservado de acordo com os moldes museológicos indicados. Até então, apesar de organizadas, as obras encontravam-se em condições inadequadas à sua conservação, além disso, sua segurança era comprometida.

Dentre o material encontrado acerca do projeto, um conjunto de cinco páginas, assinado por Norma Carreira Peregrini¹⁰ e intitulado “Orientação geral para a equipe de trabalho do projeto FINEP” (Anexo A), compilou uma série de normas de segurança, gestão e conservação do acervo, que deveriam ser adotadas, a partir da mudança do MII para a nova sede. Anexo a esse documento, encontra-se o que parece ser um plano para implantação da reserva técnica e sistematização das atividades museológicas. Desta forma, escolhemos analisá-lo, de forma detalhada, no segundo capítulo do presente trabalho, no qual

¹⁰ Gradou-se em Museologia, em 1972, na seção de Museus Históricos. Dedicou-se à conservação e restauração de obras de arte em papel. Trabalhou no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu de Imagens do Inconsciente.

apresentaremos um diagnóstico da institucionalização do processo museológico na instituição. Focaremos, por ora, na mudança a que se refere o documento.

A mudança ocorreu no final de 1979, quando o Ministério da Saúde cedeu um prédio localizado nos fundos do terreno do hospital para a instalação do MII. Observamos, na figura 13, que o edifício foi adaptado às novas funções, já que anteriormente funcionava como um pronto-socorro. Assim, a “nova” sede foi adequada às necessidades específicas das obras. Laboratórios e equipamentos apropriados foram disponibilizados para o tratamento do acervo.

O referido projeto contemplou, ainda, a execução de ações de conservação e restauração de parte considerável das obras do acervo. Destacase, neste período, a contratação da museóloga Norma Carreira Peregrini, sobre a qual já sabemos que atuou no projeto, exercendo a função de técnica em restauração de telas. Destacamos a atuação de Ingrid Beck¹¹, especialista em restauração de papel, que atua como consultora e restauradora no MII até hoje.

Apesar da importância dessa transferência para as novas instalações para a conservação das obras, consideramos como principal relevância das ações realizadas no projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, anteriormente citado, a implantação de sistemática aos processos museográficos, conforme analisaremos no capítulo seguinte.

O final da década de 70 e início da década de 80, portanto, trouxeram um período em que o MII foi atravessado por iniciativas que transformaram a sua história. O Projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu” e suas medidas ofereceram, quase 30 anos depois de sua criação, a estrutura e as condições necessárias à preservação adequada de suas coleções.

¹¹ Graduiu-se em Museologia, na seção de Museus Artísticos, em 1971. cursou disciplinas isoladas de conservação e restauro na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre 1974 – 1975. Especializou-se em conservação e restauração de livros, documentos gráficos e obras de arte em suporte papel. Possui mestrado em Ciência da Informação pelo IBCT (2004- 2006). Dentre suas principais experiências, destacamos: ministrou cursos de preservação em instituições públicas e privadas de todo país, entre as quais: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Fundação Casa de Rui Barbosa e Universidade Federal Fluminense; responsável técnica pelo Setor de Restauração de Papel do Museu Nacional de Belas Artes (1973-1976); chefiou a Seção de Restauração do Arquivo Nacional (1982-1985); dirigiu a Divisão de Pesquisas e Atividades Técnicas e coordenou a Coordenação de Conservação de Documentos do Arquivo Nacional de 1986 até 1997, quando se aposentou. Desde 2001, presta consultoria autônoma a instituições como Biblioteca Municipal Mário de Andrade – SP; Museu Nacional – UFRJ; Caixa Econômica Federal; Arquivo Histórico do Exército; Fundação Vítas; Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro; Museu de Imagens do Inconsciente – RJ; Arquivo Público Municipal Washington Luis – SP. Preside a Câmara Técnica de Conservação de Documentos do Conselho Nacional de Arquivos – CONARQ, desde 1995. Publicou inúmeros textos na área de preservação, dentre os quais: Manual de Conservação de documentos (1985 e 1991); Manual de conservación y Restauración de Documentos (1992); Building Preservation Knowledge in Brazil (1999); dentre muitos outros.

Figura 13 - Atual sede do MII – 1980



Fonte: Arquivo Museu de Imagens do Inconsciente

A partir de 1982, no entanto, sem o apoio financeiro da FINEP, o museu viu-se, novamente, em um cenário de escassez de recursos e de falta de profissionais especializados no tratamento das obras. Delineou-se, assim, a realidade em que a instituição viveu, durante os anos de 1990 e as primeiras décadas dos anos 2000, sofrendo, ora pela total estagnação, ora pela baixa produção. As dificuldades de manutenção de suas principais atividades museográficas são percebidas ainda hoje.

Atualmente, apesar de contar com técnicos especializados em seu quadro de funcionários permanente, é notória a necessidade de renovação. Os aparatos infra estruturais são insuficientes e o número de profissionais que compõem a equipe técnica da instituição está aquém de suas necessidades. Sua sede, a mesma que mudou positivamente sua perspectiva, na década de 1980, já não é suficiente para abrigar seu volumoso acervo, que não para de crescer, tendo em vista que as constantes musealizações e incorporações são inerentes à sua missão.

É importante dizer que, nos últimos anos, novos projetos de ampliação e reestruturação vem sendo pensados e repensados para atender às necessidades atualizadas e concernentes com o MII do presente. Através do apoio da SAMII, que se mantém como um braço civil das aspirações da instituição, o museu vem sendo contemplado em projetos que, apesar de pontuais, frente a grandiosidade

de seu patrimônio, tem composto, junto ao apoio do IMNS, a manutenção da estrutura mínima necessária ao desenvolvimento das suas principais atividades.

Parece justo, no entanto, citar o notório empenho e a luta dos funcionários que atuam na instituição, seja ao longo dos últimos 40 anos, ou nos períodos recentes. Fato é que, assim como a mentora Nise da Silveira, encaram a preservação do legado deixado por ela como missão de vida, em meio a uma realidade estrutural dificultosa, como aquela conhecida pela maioria dos museus públicos brasileiros.

O espírito de resistência que move o cotidiano do MII é, sem dúvida, uma herança deixada pela psiquiatra Nise da Silveira, àqueles que com ela conviveram e/ou por ela foram influenciados. Assim como o pioneirismo, outra característica de seu legado, que vemos materializada na revolução que causou no tratamento de usuários de saúde mental.

Destacamos, sobretudo, sua decisão de criar um museu, intuindo, já na década de 1950, que neste modelo institucional encontraria as ferramentas necessárias às suas intenções de salvaguarda das coleções e de aprofundamento de suas pesquisas. Atitude visionária, se considerarmos o contexto cultural da época de criação do MII, que direcionava as políticas públicas patrimoniais e as instituições museológicas, no sentido oposto de suas ações.

A trajetória de Nise da Silveira, contudo, mostra que ela conhecia bem o caminho da contramão. Única mulher em uma turma com mais de cem alunos, formou-se em Medicina, em 1926, aos 21 anos. Sua postura revolucionária era inata, como a mesma descreveu: “Desde cedo me interessei pelo lado marginal, tanto que meu grande herói era o Zumbi dos Palmares. Acho que foi por isso que foi fácil para mim a adaptação com os loucos” (SILVEIRA, 1987).

Mas, foi em sua experiência no cárcere onde fundamentou a “mania de liberdade”¹², que a levou a revolucionar as práticas terapêuticas e a constituir um museu dentro de um hospício. Aprofundaremos, no entanto, nas questões relacionadas à vida pessoal de Nise, quando estas demonstrarem influências em seu legado. Retomaremos, portanto, o contexto museológico e patrimonial brasileiro, no momento de constituição do MII.

¹² Expressão utilizada pela psiquiatra sempre que tentavam a associar a qualquer organização, posição política e afins.

Para começar, os museus, no Brasil, adquiriram a forma institucional tardiamente. A mais antiga experiência museológica brasileira, de que se tem notícia, remonta ao século XVII. A coleção reunida pelo Conde Maurício de Nassau-Siegen (1637-1644), governador da capitania de Pernambuco, durante o período de dominação holandesa, foi instalada no parque do Palácio de Vrijburg. Este parque era composto por um observatório astronômico, um jardim botânico, um zoológico e um museu. Todos eram abertos ao público e especializados na coleta, conservação, estudo e exposição de espécimes da flora e da fauna tropicais. Ao voltar para Holanda, entretanto, Maurício de Nassau levou consigo estas coleções que formou no Brasil.

Na segunda metade do século XVIII surgiu, no Rio de Janeiro, a chamada Casa de Xavier dos Pássaros, cuja existência prolongou-se até o início do século XIX. Formada por coleções de animais taxidermizados, em sua maioria aves, de onde derivou o nome: a Casa dos Pássaros, “durante seus quase trinta anos de funcionamento, adequou-se perfeitamente a sua função de entreposto colonial para envio de produtos à metrópole [...]” (LOPES, 1997, p. 38).

Tais coleções serviram, portanto, para enriquecer o patrimônio do próprio governo português, em seus museus e palácios. Eram enviadas pelos Vice-Reis à corte portuguesa, no intuito de apresentar à metrópole, a riqueza natural da colônia. Apesar de ambas as experiências não terem se perpetuado, podem ser consideradas evidências de que ações de caráter preservacionistas foram levadas a efeito, durante o período colonial.

Em 1818, foi criado, no Rio de Janeiro, o Museu Real, com o acervo formado, basicamente, pelas coleções “Werner”¹³, por peles herdadas da Casa dos Pássaros, que foi extinta em 1810, e por algumas doações pessoais de D. João VI. Dentre elas, antiguidades clássicas. Inaugurado como um museu comemorativo da nação emergente, atravessou o século XIX como reprodução do modelo museológico vigente no mundo europeu (SCHWARCZ, 1989, p. 30).

Após o século XIX, o Museu Real recebeu status de Museu Imperial e, posteriormente, com a Proclamação da República, de Museu Nacional, nome pelo qual é conhecido até hoje. Localizada na Quinta da Boa Vista, esta, que foi a

¹³ Exemplos mineralógicos comprados por Portugal da Academia de Minas de Freiberg, na Alemanha, por volta de 1805. Foram introduzidos à coleção do Museu de História Natural de Lisboa.

primeira instituição de pesquisa científica criada no país, tem hoje grande parte de seu acervo reduzido a cinzas.

No dia 2 de setembro de 2018, o Brasil assistiu ao incêndio que destruiu o Museu Nacional que conhecíamos. A instituição, que apresentou ao país o modelo de museu público, perdeu cerca de 90% do acervo exposto, que compunha o maior acervo de história natural da América Latina. Esta, que foi considerada a maior tragédia museológica do país, aconteceu no mesmo ano em que a instituição comemorou 200 anos de existência.

Inauguradas na mesma época, outras duas importantes instituições estiveram ao lado do Museu Nacional, reunindo as características do modelo de museu etnográfico, difundido no Brasil e no mundo, no período entre 1870 e 1930. Assim, além do Museu Nacional, o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866) e o Museu Paulista (1885), exerceram a função de pesquisar, coletar, estudar e exibir as coleções de ciências naturais, etnografia, paleontologia e arqueologia. (JULIÃO, 2006, p. 22).

A partir das primeiras décadas do século XX, entrou em declínio, no mundo, o modelo de museu enciclopédico, como resultado da superação das teorias evolucionistas que os mantinham. Desse modo, as práticas baseadas na cultura da curiosidade passaram a ser substituídas pela busca da dupla função de relembrar o passado e exaltar a história da nação.

Segundo Françoise Choay, o movimento revolucionário delineou os contornos da concepção moderna de museus, a partir de dois processos:

O primeiro, cronologicamente, é a transferência dos bens do clero, da Coroa e dos emigrados para a Nação. O segundo, é a destruição ideológica de que foi objeto uma parte desses bens, a partir de 1792, particularmente sob o Terror e o governo do Comitê de Salvação Pública. Esse processo destruidor suscita uma reação de defesa imediata [...] (CHOAY, 2006, p. 97).

No Brasil, contudo, este modelo de museu, antenado com as representações simbólicas da nação e a construção de uma identidade e cultura nacional, ganhou evidência somente a partir da década de 1920. O ideário desta época, refletido na concepção de patrimônio, nas práticas museológicas e nos museus, criados nesse período, era comprometido com a formação de uma memória nacional, que privilegiava a integração social e inibia as diferenças.

Os anos de 1920 foram referência, ainda, na busca de uma política de preservação, consolidada através de iniciativas no âmbito federal, como a criação da Inspeção dos Monumentos (1923) e do Serviço de Proteção aos Monumentos Históricos e Obras de Arte (1934). Este segundo, na época, foi presidido por Gustavo Barroso, juntamente ao Museu Histórico Nacional, criado em 1932, como símbolo da visão ufanista do passado da nação e do culto às tradições patrióticas (JULIÃO, 2006, p. 23).

Reflexo dessa concepção de patrimônio autoritária e nacionalista foi a criação do Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937. O grupo modernista, liderado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, que se tornou hegemônico no órgão, buscou restaurar e atualizar os testemunhos do passado, atrelando-os à construção de uma nacionalidade. Divergiam, portanto, da visão romântica de Gustavo Barroso, representante do segmento que entendia o patrimônio como tradição a ser copiada no presente. (JULIÃO, 2006, p. 23)

A prática do SPHAN, durante mais de 30 anos, oficializou o conceito de patrimônio restritivo e associado às elites. Representativa do cenário cultural, que hierarquizava e priorizava, exclusivamente, o critério estético dos bens culturais, a visão pluralista de preservação da cultura do povo e da diversidade das manifestações culturais era renegada. Estas características são, hoje, imprescindíveis à atuação do órgão, conforme verificamos, no trecho a seguir, extraído de sua página web:

Desde a criação do Instituto, em 13 de janeiro de 1937, por meio da Lei nº 378, assinada pelo então presidente Getúlio Vargas, os conceitos que orientam a atuação do Instituto têm evoluído, mantendo sempre relação com os marcos legais. A Constituição Brasileira de 1988, em seu artigo 216, define o patrimônio cultural como formas de expressão, modos de criar, fazer e viver. Também são assim reconhecidas as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; e, ainda, os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Nos artigos 215 e 216, a Constituição reconhece a existência de bens culturais de natureza material e imaterial, além de estabelecer as formas de preservação desse patrimônio: o registro, o inventário e o tombamento. (IPHAN, 2014).

Importantes iniciativas da autarquia, em seus primeiros anos, representaram um alento às políticas patrimoniais do período. Como exemplo,

destacamos as medidas de proteção ao patrimônio nacional, a partir do impedimento de evasão de nosso acervo para fora do país, além da política de criação de inúmeros museus, muito embora todos de caráter nacionalista e acadêmico.

Datam deste período a criação do Museu Nacional de Belas Artes (1937), no Rio de Janeiro; do Museu da Inconfidência (1938), em Ouro Preto; do Museu das Missões (1940), no Rio Grande do Sul; do Museu Imperial (1940), em Petrópolis; do Museu do Ouro (1945), em Minas Gerais; do Museu Regional de São João Del Rei (1946) e do Museu do Diamante (1954) em Diamantina. Somente em 1968, a arte dita popular, isso é, aquela relacionada a modelos expressivos não acadêmicos, ganhou um espaço de representatividade, com a inauguração do Museu do Folclore, em um anexo do Palácio do Catete, sede do Museu da República, que havia sido criado em 1960.

Esta iniciativa é, segundo Abreu (1996, p. 56-57), uma marca da concepção cultural binária, que orientou a construção da história da nação, a partir da cisão entre erudita e popular. Sendo assim, a primeira foi identificada como obra das elites, não contando com a participação do povo. À segunda, portanto, eram atribuídas às singularidades. A autora esclarece a respeito no trecho a seguir:

O sistema nacional de museus implantado a partir de 1922 fundamentou-se num modelo dicotômico da cultura nacional. De um lado, preservou-se e promoveu-se uma cultura nomeada erudita (predominantemente histórica) – resultado da marcha evolutiva das sociedades humanas na direção do progresso e da civilização. De outro, preservou-se e promoveu-se uma cultura nomeada popular (folclórica) – relíquias de tradições primitivas, comunitárias e puras, coletadas em sua maior parte por folcloristas no contexto de uma sociedade em avançado processo de industrialização e mudança.

Visto isso, entendemos que, o que era identificado e escolhido como elementos constitutivos das tradições nacionais era restrito aos moldes ditados pela elite. Na década de 1940, período em que as coleções do MII passaram a ser formadas, este grupo concebia a arte como aquilo que era produzido nas academias de belas artes, muito embora, o conceito de arte e do que poderia ser considerado como tal, estava em discussão no universo artístico e apontava para uma abertura de perspectiva. Parece claro que a ideia de patrimônio cultural e artístico era, ainda, distante da produção de internos de um hospital psiquiátrico,

produzidas em um ambiente não acadêmico. Representantes de uma parcela segregada da população, os criadores dessas obras eram marginalizados.

Escolhemos, portanto, destacar a vertente artística que influenciou as discussões do cenário artístico do início da década de 60. O destaque era da produção artística desvinculada dos padrões acadêmicos e comprometida com o papel de resistência contra a dominação de classes. Dentre esses artistas e intelectuais, destacamos Ferreira Gullar, que esteve dentre os críticos de arte, aliados na defesa do trabalho desenvolvido nos ateliês, criados por Nise da Silveira:

Quando se fala em cultura popular, acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país.

[...] o homem de cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais.

[...] Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária

[...] um tipo de ação sobre a realidade social (GULLAR, 1980, s/p).

Consideramos, diante do exposto, que a criação do MII foi fruto de um ato de resistência, consolidado, antes de tudo, através da conscientização sobre a importância de preservar métodos específicos, desenvolvidos de forma única. Este movimento levou à constituição de um exemplar museológico cujas práticas, inovadoras e revolucionárias, se apresentam, desde a origem, desafiadoras à prática museológica tradicional e, até mesmo, à museografia contemporânea.

O mesmo se diz, portanto, sobre o conjunto patrimonial tangível e intangível, constituído por um acervo singular - em gênero e volume - e por fazeres fundamentados em uma epistemologia própria. As raízes deste trabalho estão fincadas em práticas empiristas, que revolucionaram a forma de compreender e de lidar com a loucura, hoje vista como um fenômeno da natureza humana. Todo este universo é, sobretudo, fruto da sensibilidade inata, do espírito humanista, da consciência politizada e dos atos de resistência, moldados ao longo da trajetória da precursora, Nise da Silveira.

CAPÍTULO 2

MII: COLECCIONISMO E MUSEALIZAÇÃO

2 - MII: COLECIONISMO E MUSEALIZAÇÃO

No segundo capítulo da pesquisa que estamos apresentando abordaremos o contexto de formação das coleções e de institucionalização das práticas museológicas no MII.

Iniciaremos entendendo como o colecionismo se desenvolveu enquanto uma prática de valorização dos objetos, e impulsionou a criação das instituições museológicas em todo o mundo. O modelo de museu e de práticas colecionistas modernas encontraram terreno fértil à sua proliferação no século XIX, período pós Revolução Francesa. A prática colecionista, no entanto, foi motivada pela curiosidade e pela busca do desconhecido. Esta, por sua vez, caminhou junto à descoberta do inconsciente e ao conhecimento sobre a existência de uma camada profunda da psique humana que escapa à racionalidade.

Veremos que o colecionismo e a musealização da produção plástica dos esquizofrênicos é produto do movimento de reversão da ideia de enclausuramento, que possibilitou a participação e a socialização do louco nas transformações do século XX. Se a incidência de internos de hospitais psiquiátricos, que se dedicavam à expressão plástica nos hospitais psiquiátricos, data do final do século anterior, a formação das coleções asilares conheceu seu apogeu no século XX.

Assim, observaremos que as coleções formadas, neste período, reuniram como característica comum, a contribuição na mudança dos paradigmas sociais relacionados à loucura, à medida em que proporcionaram o rompimento do isolamento entre o louco e a sociedade. A constituição do modelo museológico para reunião das coleções asilares teve origem nas exposições realizadas no interior dos hospitais psiquiátricos. Veremos que o processo de formação e musealização das coleções do MII não esteve distante dessa realidade.

Analisar a importância do agrupamento em séries das pinturas produzidas em grande volume no ateliê, tanto quanto estudar o método científico de leitura de imagens, desenvolvido pela psiquiatra Nise da Silveira, é ponto chave para compreender o processo de constituição das coleções do MII.

O MII nasceu do desejo de preservação da produção dos ateliês terapêuticos, criados em 1946, enquanto a institucionalização deste espaço como museu, data de 1952. Diante da fundamentação empírica que embasou a criação e as práticas no MII, buscamos analisar e documentar os primeiros padrões

museológicos e museográficos. Estabelecidos no final da década de 1970, isso se deu pela implantação de normativas museológicas que o sustentam nesse modelo institucional e direcionam o processo de musealização das coleções do MII.

Compreenderemos que, muito embora tenha sido criado na década de 1940, as peculiaridades que caracterizam o acervo do MII, apresentam similaridades com as experiências contemporâneas de musealização. À medida em que são constituídas para possibilitar as pesquisas e os estudos dos casos clínicos, as coleções do MII são criadas e musealizadas no espaço dos ateliês terapêuticos.

Identificaremos, portanto, porque o princípio da integralidade das produções é um importante parâmetro para a política de incorporação dessas coleções, cujos princípios são resultantes de práticas que ainda estão em discussão. A lógica que norteia essa escolha, contudo, somada aos desafios trazidos pela contemporaneidade, indicam a importância da reflexão sobre os métodos e os parâmetros identificados no processo de musealização de suas coleções.

2.1 - Museus e coleções: Do templo das musas aos hospitais psiquiátricos

De acordo com Desvallées e Mairesse:

O termo museu tanto pode designar a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio. A forma e as funções do museu variaram sensivelmente ao longo dos séculos. Seu conteúdo diversificou-se, tanto quanto a sua missão, seu modo de funcionamento ou a sua administração. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2014, p. 64).

A ideia de museu, como conhecemos hoje, portanto, foi progressivamente sendo construída e consolidada a partir do Renascimento. Ganhou corpo, definitivamente, por ocasião da construção dos Estados Nacionais europeus, no início do século XIX, quando o museu foi reconhecido como espaço específico para abrigo da herança coletiva da nação.

O emprego do termo museu, da mesma forma, data do período Renascentista. Foi resgatado do grego *Museion*, que denominava, na Antiguidade, tanto o templo das musas, na Grécia, quanto o edifício principal do

Palácio de Alexandria, onde eram realizadas reuniões filosóficas de sábios, poetas, artistas e seus discípulos.

O que nos interessa discutir, no entanto, é a descoberta dos valores simbólicos de que são constituídos os objetos que, ao longo dos séculos, foram acumulados pela igreja, pela realeza e, depois, pelas instituições, é fruto de uma trajetória muito anterior relacionada à prática colecionista.

Entender essa prática, entretanto, nos faz buscar a definição de coleção. A primeira com a qual trabalhamos foi apresentada em um texto de grande repercussão, escrito por Kristof Pomian, na Enciclopédia Enaudi:

conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, submetido a uma proteção especial em um lugar fechado, mantido com este propósito, e exposto ao olhar (POMIAN, 1984, p. 51).

Vemos nessa perspectiva forte associação da prática colecionista à um espaço especificamente pensado para tal. Diante disso, buscamos uma definição com maior abrangência. Vejamos o que pensam Desvallées e Mairesse, a partir do exposto na publicação Conceitos-chave de Museologia:

conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2014, p. 32).

O homem pré-histórico reunia, em torno de si, objetos agrupados pelo instinto de posse. Na Antiguidade, o tesouro dos templos sagrados foi formado a partir de oferendas, destinadas aos deuses, e se tornaram objetos de admiração e disputa. A prática colecionista é, portanto, quase tão antiga quanto o homem. Recolher aqui e ali objetos é como “recolher pedaços de um mundo que se quer compreender e do qual se quer fazer parte ou então dominar” (SUANO, 1986, p. 12).

Faraós, imperadores, burgueses, monarcas e membros do clero foram, em tempos diversos, grandes colecionadores, sendo suas coleções representativas de prestígio e poder. O modelo colecionista, que impulsionou a criação dos museus modernos, como dito, está baseado em valores iluministas, o que significa

dizer que a busca pela racionalidade esteve, por muito tempo, atrelada à preservação dos valores da Antiguidade.

A partir do século XV, o colecionismo tornou-se moda em toda a Europa. Neste período, de grandes descobertas e de efervescência cultural, surgiram os Gabinetes de Curiosidades, grandes salas que reuniam objetos oriundos do “novo mundo” e que, por isso, causavam grande interesse.

As práticas colecionistas, portanto, assumiram, nesta época, as características que foram absorvidas pelos museus públicos, tal como são conhecidos hoje. Isso quer dizer que, neste período, intensificou-se o caráter científico, sistemático e especializado do que se conhecia, até então, por colecionismo, fato considerado natural em uma sociedade que se pensava científica e racionalista. Os Gabinetes de Curiosidades e as coleções de objetos artísticos e científicos multiplicaram-se e passaram a ser cada vez mais valorizados.

Progressivamente, as coleções passaram a ser diretamente investigadas. O colecionismo abandonou a cultura da curiosidade e foi substituído pela organização científica das coleções. Data de meados do século XVIII a classificação destas, segundo práticas especializadas.

Desta forma, as coleções de objetos científicos passaram a ser reunidas segundo o critério de seleção que as agrupavam em dois eixos: o Naturalia e o Mirabilia. Ao primeiro eram atribuídos os exemplares dos reinos animal, vegetal e mineral. Já o segundo dividia-se em duas seções: de um lado os objetos produzidos pela ação humana (artificialia), de outro, as antiguidades e os objetos exóticos, que remetiam a povos desconhecidos. Estes últimos, normalmente, eram vendidos ou presenteados por viajantes e marinheiros aos colecionadores. Quanto às coleções artísticas, estas passaram a ser classificadas por períodos históricos.

Assim, observa-se que já estavam bem traçadas as características que revolucionaram o colecionismo quando, em 1789, se iniciou o movimento revolucionário francês¹⁴. Os debates entre os protagonistas da revolução eram sobre a defesa e a proteção dos bens, que simbolizavam a monarquia, mas que

¹⁴ A Revolução Francesa foi um movimento social e político ocorrido no final do século XVIII que teve por objetivo principal derrubar o Antigo Regime e instaurar um Estado democrático que representasse e assegurasse os direitos de todos os cidadãos. Surgiu nesse contexto a necessidade de preservar e conservar os bens da Nação, termo que passou a designar uma unidade perante o Estado, com a ideia primordial de construir uma identidade nacional e estabelecer uma memória coletiva e representativa da cultura e tradição dos cidadãos.

passaram a representar a Nação. Essa discussão incitou a ideia de criação de um novo formato de museu. Assim, a lógica que passou a reconhecer os objetos enquanto representantes do conhecimento histórico e científico, retirou-os do status de “curiosidades exóticas”.

O aumento no estudo e na investigação das coleções gerou, cada vez mais, a necessidade de espaços com condições menos precárias, no que diz respeito à conservação. Foi neste contexto que os museus adquiriram força e visibilidade e passaram a assumir o papel de instituição de pesquisa. As coleções, a partir de então, incorporaram de vez um caráter científico, ou seja, passaram a ser destinadas à elaboração do conhecimento, e a basearem-se em observações, em pesquisas e em construções teóricas. Estas práticas foram incorporadas às instituições museológicas em definitivo.

O modelo de museu, tanto quanto a prática colecionista, criados pelos revolucionários franceses, encontraram terreno fértil à sua proliferação no século XIX. Período em que se verificou um aumento no interesse pelo colecionismo, em especial de objetos de arte, sendo estes representativos da continuidade histórica e da Antiguidade clássica. Simultaneamente, estes itens fortaleceram-se como instrumentos de legitimação do patrimônio nacional, à medida em que o objetivo era reunir vestígios da nacionalidade como estratégia de afirmação dos Estados Nacionais, que emergiram com as primeiras décadas do século XX.

A prática colecionista, portanto, que impulsionou a criação das instituições museológicas em todo o mundo, foi motivada pela curiosidade e pela necessidade humana de construir suas referências. Através dos objetos, o homem encontra respaldo para construção da imagem que pretendem transmitir. Podemos citar o interesse do colonizador europeu pelas culturas não europeias que, em uma postura arrogante, considerava-se como a imagem da racionalidade e da civilidade, em contraste ao que identificavam como primitivismo nas demais.

Douglas (1996, p. 36) destaca que o interesse europeu pela etnografia coincidiu com o interesse pela arte do louco, quando ambos, há um século, eram vistos como “incivilizados, existindo fora da organização temporal e do progresso evolutivo da sociedade ocidental”. A busca pelo desconhecido caminhou junto à descoberta do inconsciente e ao conhecimento sobre a existência de uma camada profunda da psique humana que escapa à racionalidade.

Segundo Cruz Junior (2015, p. 113), as influências do movimento romântico¹⁵ foram decisivas para a assimilação do louco como pessoas a par da própria razão e ligadas à natureza, isso é, sem as inibições de ordem moral e social. Não por acaso, a primeira coleção de obras produzidas por frequentadores de hospitais psiquiátricos, que se autodenominou como museu, surgiu em 1905. O Musée de la Folie foi aberto pelo médico francês Auguste Marie (1895-1934), em Villejuif, Paris.

O autor explica que, a partir deste marco, disseminou-se a ideia de constituição de instituições museológicas para abrigar coleções do gênero, mas que:

É difícil precisar quando e onde começou o colecionismo de produções plásticas nos asilos psiquiátricos; os primeiros registros dando conta que os médicos do Hospital Psiquiátrico de Waldau, em Berna, conservavam nos prontuários os escritos e desenhos de seus pacientes (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 22).

Cruz Junior (2015, p. 22) destaca, ainda, que a trajetória museológica das coleções asilares foi iniciada com as primeiras exposições promovidas dentro dos próprios hospitais psiquiátricos, citando a realizada no Bethlem Hospital de Londres, em 1900. Interessa-nos, portanto, entender que, se o século XIX caracterizou-se pelos esforços de inserir a loucura no modelo médico, classificando formas clínicas e descrevendo-as com detalhes (SILVEIRA, 2015), data do final deste mesmo século, a incidência de internos que se dedicavam à expressão plástica nos hospitais psiquiátricos. Foi a partir da segunda metade do século XX, contudo, que a formação das coleções asilares conheceu seu apogeu.

As coleções formadas neste período destacaram-se por promoverem uma significativa mudança de paradigma na sociedade, no que diz respeito à loucura, ao romperem com o isolamento entre o louco e a sociedade. Dentre elas,

¹⁵ Destaca-se a vertente social do movimento caracterizada pela representação e denúncia das mazelas das parcelas marginalizadas da população.

destacaram-se, no cenário internacional, as coleções Prinzhorn¹⁶, de Arte Bruta¹⁷, Adamson¹⁸ e a do Hospital Sainte Anne¹⁹.

No cenário brasileiro, por fim, foco de nosso estudo, destacamos como experiências de colecionismo da produção plástica de pacientes psiquiátricos, a Coleção Osório Cesar²⁰, a Coleção Bispo do Rosário²¹ e as coleções do MII, objeto de estudo da presente pesquisa. Sobre esta última, privilegiamos aprofundar a seguir a investigação nos processos de formação e musealização das coleções.

2.2 - A formação das coleções e o método de leitura de imagens no MII

Vimos que o colecionismo e a musealização da produção plástica dos esquizofrênicos, iniciados no século XIX, são resultantes do movimento de reversão da ideia de enclausuramento, que possibilitou a participação e a socialização do louco nas transformações do século XX (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 160).

A constituição do museu, para reunião das coleções asilares, teve origem nas exposições desse patrimônio imagético. As primeiras delas foram realizadas no interior dos hospitais ou em galerias de arte que, apesar de não serem locais denominados museus, “são aqui considerados como espaço museais, ou proto-museais, pois ver-se-á que funcionaram como uma ponte entre o asilo e o museu, demonstrando uma contínua latência, um prolongado desejo de museu que atravessa todo o século 20” (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 160). Consideramos,

¹⁶ Iniciada em 1890 pelo médico e historiador da arte Hans Prinzhorn (1886-1933), que assumiu sua organização a partir de 1919. Constituída por cerca de 5 mil itens produzidos por autores de diversos asilos da Europa, tornou-se reconhecida pelas exposições itinerantes. Destaca-se a publicação, em 1922, do livro *Bildneri der Geisteskranken*, de Prinzhorn, que gerou forte impacto no meio artístico e cultural europeu, inspirando artistas como Paul Klee, Max Ernst e Pablo Picasso.

¹⁷ Coleção que reúne obras de autores marginais de toda espécie, cujos pacientes psiquiátricos são maioria. Formada a partir de 1945, pelo artista francês Jean Dubuffet, atraiu interessados que, além de fundarem a *Compagnie de L'Art Brut*, que funcionava como uma associação de amigos, organizou inúmeras exposições que influenciaram os movimentos artísticos vanguardistas como o surrealismo por exemplo.

¹⁸ Formada na década de 1940, esta coleção chegou a contar com cerca de 60 mil trabalhos produzidos por pacientes psiquiátricos que frequentavam o atelier de artes plásticas, criado no London Netherne Hospital pelo pintor inglês Edward Adamson. É considerada pioneira por ser uma coleção formada em um hospital psiquiátrico por um artista que não mantinha relação com a prática psiquiátrica, portanto, é considerada precursora da arteterapia.

¹⁹ Originária da I Exposição Internacional de Arte Psicopatológica, realizada em Paris, em 1950, durante o 1o Congresso Mundial de Psiquiatria, que apresentou a produção de cerca de 300 pacientes psiquiátricos de diversos países diferentes, dentre as quais, uma delas, doada ao final da exposição, deu origem a coleção do Centre d'Étude de l'Expression, atualmente conhecida como Coleção Sainte Anne.

²⁰ Coleção que data de 1929, formada pelo médico brasileiro Osório Cesar, no Hospital do Juqueri, em São Paulo e, mais tarde, reunida no Museu Osório César, inaugurado em 1985 na antiga residência do primeiro diretor do Juqueri, Dr. Franco da Rocha. Apesar de ter sido dispersada para outras coleções do país, ao longo dos anos, a coleção atualmente conta com mais de 5 mil itens dentre pinturas, desenhos, esculturas e gravuras. O Museu Osório Cesar passou por um período de restauração do acervo e das instalações físicas e foi reaberto em 2020.

²¹ Atualmente Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, esta coleção foi formada pelo artista Arthur Bispo do Rosário, na Colônia Juliano Moreira, onde passou grande parte de sua vida internado. Criada de forma autônoma, somente a partir da década de 1980 esta coleção recebeu reconhecimento sendo atualmente conhecida no cenário artístico contemporâneo mundial.

portanto, que o processo de formação e musealização das coleções do MII não esteve distante dessa realidade.

Entendemos, no capítulo anterior, que a primeira exposição da produção dos internos do Engenho de Dentro ocorreu, em dezembro de 1946, nos corredores do então Centro Psiquiátrico Nacional do Rio de Janeiro. Inaugurada em setembro de 1946, apenas três meses após a abertura dos ateliês de pintura e modelagem pela Dra. Nise da Silveira, é inegável a importância desta primeira mostra para o reconhecimento da arte do inconsciente no cenário brasileiro.

Características muito próximas ao esquema observado nas exposições similares podem ser observadas nessa mostra, isto é, a apresentação dos pacientes/artistas, a partir de seus diagnósticos, em detrimento de suas individualidades. O ineditismo do que era produzido naquele contexto, tanto quanto a iniciativa da mostra, contudo, despertaram o interesse da comunidade artística e da imprensa da época, mas, sobretudo, atentaram para a importância daquelas produções. As exposições seguintes foram organizadas aos moldes do cenário artístico. Os criadores passaram a ser apresentados como artistas, o que pode confirmar o despertar para a valorização daquelas coleções como patrimônio emergente²².

É fato que o reconhecimento externo despertou o olhar de Dra. Nise para a importância da preservação daquelas coleções. No entanto, o que chama nossa atenção é a constatação de que a preocupação da psiquiatra foi, desde o início, a preservação do agrupamento em séries das pinturas produzidas em grande volume no ateliê. (SILVEIRA, 2015, p. 19).

Diante disso, consideramos que, para entender o processo de constituição das coleções do MII, seria preciso pesquisar o que atinou a percepção de que as imagens formam sequências. Para tal, mapeamos o caminho percorrido pela psiquiatra em suas pesquisas científicas.

Analisaremos, a princípio, a obra “Imagens do Inconsciente”, onde Nise reuniu dados baseados em anos de experiências e pesquisas ao mundo interno dos esquizofrênicos tratados por ela. Ressaltamos, de imediato, a observação da médica acerca da produção plástica. Segundo ela, as imagens são produtos da expressão criativa, que se mantém intacta quando a personalidade humana está

²² Consideramos como a primeira delas, aquela realizada no MAM-SP, cuja apresentação em espaço de abordagem artística tradicional, privilegiava os padrões museológicos da época.

desagregada. A atenção volta-se para a capacidade que a psique teme se manifestar, diante da oferta de condições adequadas, sendo esta a principal função da terapêutica ocupacional.

Inicialmente, o principal objeto de investigação da Dra. Nise foi a intensidade da produção, mais do que a motivação para tal, muito embora tenha encontrado a resposta para ambas:

Apesar de nunca haverem pintado antes da doença, muitos dos frequentadores do atelier, todos esquizofrênicos, manifestavam intensa exaltação da criatividade imaginária, que resultava na produção de pintura em número incrivelmente abundante, num contraste com a atividade reduzida de seus autores fora do atelier, quando não tinham nas mãos os pincéis.

Que acontecia? (SILVEIRA, 2015, p. 15).

Não impressiona que sua resposta tenha sido encontrada empiricamente, através da observação de um de seus clientes:

Nas palavras de Fernando estaria possivelmente a resposta: 'Mudei para o mundo das imagens. Mudou a alma para outra coisa. As imagens tomam a alma da pessoa'.

Se 'as imagens tomam a alma da pessoa', entende-se a necessidade de destacá-la tanto quanto possível do roldão invasor. Pintar seria agir. Seria um método de ação adequado para defesa contra a inundação pelos conteúdos do inconsciente (SILVEIRA, 2015, p. 15).

O volume da produção, portanto, teria impulsionado as primeiras percepções sobre a importância da atividade criativa. Indo além, a quantidade e a qualidade da produção justificaram a formação das coleções e a criação do museu. A intensidade produtiva dos clientes parece ter sido, ainda, o fator que motivou a investigação da linguagem simbólica que Nise identificou, constatação deduzida da análise do trecho a seguir:

A produção do atelier era muito grande, aumentando a cada dia. O agrupamento em séries das pinturas levantava interrogações no campo da psicologia. Começou-se a falar em museu, como um órgão que reunisse todo esse volumoso material de importância científica e artística. E assim, foi inaugurado no dia 20 de maio de 1952 o Museu de Imagens do Inconsciente, cujas raízes estavam nos ateliers de pintura e modelagem de uma modesta seção de Terapêutica Ocupacional. Atualmente este museu é um centro vivo de estudo e pesquisas (SILVEIRA, 2015, p. 19).

Consideramos, portanto, que Nise da Silveira consolidou nos ateliês e, mais tarde, no museu, o espaço de aprendizado, pesquisa e construção do método de leitura da linguagem do inconsciente. A experiência cotidiana com a evolução dos casos clínicos, portanto, conduziu o estudo dos fenômenos internos, materializados nas imagens produzidas.

A primeira característica do método de investigação e interpretação das imagens, desenvolvido pela psiquiatra, pode ser percebido no apontamento que faz quanto à postura de um grupo de psiquiatras. Estes, atribuíram a ausência da figura humana e a predominância de abstrações, de estilizações e de geometrismos, a um processo regressivo relacionado ao embrutecimento e à dissociação da realidade. Vejamos a resposta da psiquiatra:

Mas eu não examinava as pinturas dos doentes que frequentavam nosso atelier sentada no meu gabinete. Eu os via pintar. Via suas faces crispadas, via o ímpeto que movia suas mãos. A impressão que eu tinha era de estarem eles vivenciando 'estados do ser inumeráveis e cada vez mais perigosos'²³. Não me era possível aceitar a opinião estabelecida: pintura não figurativa significaria embotamento da afetividade, tendência à dissolução do real (SILVEIRA, 2015, p. 19).

Nas linhas seguintes, a médica explica que seu esclarecimento sobre o tema veio do livro "Abstração e natureza", escrito pelo historiador da arte Wilhelm Worringer. Elucida a afirmação do autor de que a estética caminha entre dois polos, relacionados às necessidades de empatia e abstração, e que quando ambas são satisfeitas, seja através de elementos orgânicos ou inorgânicos, uma ou outra é ativada, de acordo com as relações que o indivíduo estabelece com a realidade. Buscando um paralelo, Nise pesquisou as ideias de Jung sobre a afirmação de Worringer:

A condição prévia para que a tendência a abstrair entre em atividade seria a situação na qual exista projeção a priori inconsciente de forte carga de libido do sujeito para os objetos. Assim, potencializados, os objetos tornam-se assustadoramente inquietantes autônomos, dotados do poder de influenciar o homem. Para defesa contra a ação mágica que os objetos exercem em tais circunstâncias, entra instintivamente em jogo a função de abstrair. A abstração, segundo Jung, consiste na produção de um movimento de refluxo, de introspecção da libido

²³ Expressão que emprestou de Antonin Artaud, cuja referência apresentada sobre a obra do pintor surrealista Victor Brauner, apresentada à revista Cahiers d'Art. Artaud, afirma que o pintor conhecia os "estados do ser inumeráveis e cada vez mais perigosos". Teatrólogo e pintor, Artaud passou por longas internações em hospitais psiquiátricos, onde descreveu as vivências internas de seu processo psicótico. A profundidade de seus relatos, deixam clara a discrepância entre suas percepções e a incompreensão da sociedade e dos psiquiatras.

que está aderida aos objetos, tendo por consequência a despotencialização desses objetos (SILVEIRA, 2015, p. 20).

Adiante, a psiquiatra apresenta a comparação que estabeleceu entre a visão do historiador da arte e as diferentes manifestações da abstração no cenário artístico. Por fim, observa a correlação com seu principal objeto de pesquisa:

A experiência no ateliê de pintura do hospital psiquiátrico decerto confirma recuo diante da realidade externa vivenciada ameaçadoramente, assim, como medo da realidade interna, talvez, ainda mais perigosa. Se a linguagem proposicionalmente desarticula-se funcionalmente na esquizofrenia, também o discurso em figuras, narrando uma história, será quase impossível e talvez indesejável no sentir do pintor. Uma outra linguagem vem, então, afirmar-se mais ampla, não cingida a qualquer convenções. Linguagem direta, força psíquica carregada de paixão e de angústia (SILVEIRA, 2015, p. 21 e 22).

Dois fatores nos chamam atenção nos relatos de Nise da Silveira acima expostos. O primeiro deles está relacionado ao método empírico de análise da produção de seus pacientes. Este método envolve leituras interdisciplinares e pesquisas comparadas para o entendimento dos temas, como constatamos a respeito do tema abstração, por exemplo.

Outra característica que compõe o método desenvolvido para a interpretação da linguagem do inconsciente é a importância que a psiquiatra atribuiu à observação de seus pacientes no momento de criação. Da mesma forma, considerou imprescindível conhecer a fundo a história de vida de cada um deles.

O segundo fator que toma nossa atenção é que parece ter sido na teoria da arte que Nise encontrou, a princípio, ressonância e afinidade para iniciar sua empreitada de construção do método de interpretação das imagens, criadas nos ateliês, em terapia ocupacional. Segundo suas palavras:

Worringer já havia trazido esclarecimentos decisivos quando eu me debatia em inúteis procuras nos livros dos psiquiatras. Mais tarde, o encontro com o Kandinsky trouxe dados talvez ainda mais importantes para o entendimento de numerosas pinturas abstratas surgidas no nosso atelier. Parece-me que muitas dentre essas pinturas acham-se bastante próximas do gênero que Kandinsky denominou improvisação. O achado empírico encontrava lugar nas concepções de um mestre da teoria da arte (SILVEIRA, 2015, p. 23).

No quinto capítulo do livro “O Mundo das imagens”, no entanto, nos aproximamos do principal elemento do qual Nise da Silveira (2006, p. 82) se

utilizou para o desenvolvimento do método de leitura de imagens. O olhar interdisciplinar é traduzido logo na primeira frase do capítulo: “Certamente há muitas maneiras de ver as coisas”.

Nas dez páginas que compõem tal capítulo, Nise abordou as diferentes visões que teceram o método de leitura das imagens do inconsciente. Diante da importância de seu conteúdo para o tópico que estamos trabalhando, escolhemos analisar as principais ideias expostas no capítulo citado.

A primeira delas diz respeito à importância da imagem para a psique humana. Esta, segundo a autora, é fruto da realidade interna que emerge como uma força instintiva que só encontra forma de expressão na linguagem visual. As imagens surgem, portanto, a partir da combinação de conteúdos conscientes e inconscientes, conforme citado no trecho:

A imagem não é a simples cópia psíquica de objetos externos, mas uma representação imediata, produto da função imaginativa do inconsciente, que se manifesta de maneira súbita, mas sem possuir necessariamente caráter patológico, desde que o indivíduo a distinga do real sensorial, percebendo-a como imagens internas. Na qualidade de experiência psíquica, a imagem interna será mesmo, em muitos casos, mais importantes que as imagens das coisas externas. Acentuemos que a imagem interna não é um simples conglomerado de conteúdos do inconsciente. Constitui uma unidade e contém um sentido particular: expressão da situação do consciente e do inconsciente, constelados por experiências vividas pelo indivíduo (SILVEIRA, 2006, p. 82).

Outro ponto importante para a pesquisa, abordado neste capítulo, relaciona-se à existência de diferentes formas de ler e expressar a realidade. Este movimento, segundo a autora, está associado à relação que cada um estabelece com o mundo interno. A abertura para o mundo do imaginário, dessa forma, não tem conexão com a perda da racionalidade, mas com a aceitação da complexidade da psique.

Este processo, no entanto, pode levar à invasão da consciência, por conteúdos localizados em camadas profundas da psique. Este é o momento em que entra em ação a necessidade de expressão, força imperativa e inerente à psique de todo indivíduo. Surgem desse processo as imagens, configuradas como visões, como reflexos do estado de espírito. Assumem, portanto, formas diversas e sem qualquer relação com pretensões estéticas.

Na sequência, Nise expõe diferentes visões sobre a importância da imagem e sua respectiva leitura no processo de análise de casos clínicos.

Perceber que as múltiplas concepções, destacadas pela psiquiatra, são originárias de distintas áreas do conhecimento reforçam a influência interdisciplinar presente em suas práticas.

Nise destaca as diferenças existentes nas visões daqueles que considera seus dois grandes mestres: Sigmund Freud e Carl Gustav Jung. Explica que, para a psicologia freudiana, a imagem assume posição secundária, a medida em que atua no ocultamento de desejos inconscientes. Dessa forma, as imagens presentes em sonhos, fantasias e/ou produções plásticas são relacionadas a questões de natureza sexual. Em contrapartida, a imagem tem importância imprescindível para a psicologia junguiana. Jung as entende como frutos da imaginação inconsciente, da mesma forma como as fantasias e os delírios, considerados por ele como retratos fiéis da psique. São configurados, portanto, como impulsos energéticos naturais.

A médica cita ainda a visão de Hanz Prinzhorn, psiquiatra da Universidade de Heidelberg, sobre o qual já falamos anteriormente. Prinzhorn atribuiu grande importância à produção plástica de seus pacientes. Classificando-as como expressões objetivas e concretizadas, Prinzhorn não considera suficiente acreditar em declarações verbais dos mesmos ou de seus familiares, tampouco em protocolos médicos que prezam pela objetividade. A autora destaca, neste tópico, uma importante percepção do psiquiatra, absorvida pelo método de leitura de imagens que criou: “Prinzhorn valoriza altamente as obras plásticas realizadas pelos doentes, pois demonstrou que uma pulsão criadora, uma necessidade de expressão instintiva, sobrevive à desintegração da personalidade” (SILVEIRA, 2006, p. 88).

Importante marco para a produção e o estudo da linguagem do inconsciente, destacado no artigo, foi a criação do conceito de Arte Bruta, por Jean Dubuffet, que já consideramos no primeiro capítulo. Ao reconhecer as obras dos doentes mentais, dentre aquelas produções de marginalizados de todo tipo - que se expressam através de formas que estão além dos padrões culturais estabelecidos - Dubuffet identificou o denominador comum entre os marginalizados de diferentes segmentos. Para ele, a intensidade do contato com o qual estes indivíduos lidam com a psique inconsciente é um traço comum àqueles ditos mal adaptados aos padrões sociais normalmente aceitos.

Ainda no mesmo capítulo, é possível entender como se deu o reconhecimento científico da produção de pacientes psiquiátricos. Nise da Silveira

explica que a psiquiatria tradicional buscava, nas imagens, a confirmação para seus diagnósticos. O modelo médico acreditava que a produção das imagens contribuiria com mergulhos profundos na psique.

Foi na década de 1950 que ocorreu a ampliação nas pesquisas em imagens do inconsciente, com a inclusão de uma exposição da produção plástica dos internos de hospitais psiquiátricos, no 1º Congresso Internacional de Psiquiatria. Este acontecimento representou um grande passo no reconhecimento científico dessas produções. Concretizada por Robert Volmat, a mostra reuniu coleções de dezessete países, dentre eles, o Brasil. Além disso, esta mostra impulsionou a fundação da Sociedade Internacional de Psicopatologia da Expressão, em 1959. Embora os encontros tenham sido predominados pelo modelo médico tradicional, a contribuição destas reuniões foi expressa no interesse pelos diferentes pontos de vista quanto à leitura de imagens.

Observamos, ainda, no texto de Nise da Silveira, o mérito que a autora atribui a Volmat, quanto ao método de leitura desenvolvido por ela no Engenho de Dentro. A influência deste pode ser identificada na valorização das possibilidades terapêuticas da expressão plástica como método de tratamento psiquiátrico.

Em novo tópico, a autora trata da visão de Leo Navratil²⁴, idealizador do ateliê do Hospital Gugging²⁵, em Viena. Nise explica a relação que este psiquiatra estabeleceu entre o movimento artístico maneirista e a esquizofrenia. Segundo Navratil, a expressão artística é como um sintoma da esquizofrenia, que surge como uma tentativa de restauração da psique. Ao contrário do artista dito normal, “ele [o esquizofrênico] se inclina para o não convencional, o insólito, o antinatural. Aproxima-se do maneirismo, estilo artístico que se contrapõe ao naturalismo e ao classicismo.” (SILVEIRA, 2006, p. 91).

A analogia que Nise faz entre a visão de Navratil e a autobiografia de Charles Chaplin resultou em uma importante característica do processo de leitura de imagens que desenvolveu. Chaplin aprendeu com sua mãe, esquizofrênica, as mímicas que reproduzia com mãos, olhos e fisionomia, enquanto observava a rua, pela janela do hospital psiquiátrico onde esteve internada. Nise nomeou de “Método Charles Chaplin” a importância da observação e do estudo dos gestos

²⁴ Escreveu o livro “Schizophrenie und Kunst” (Esquizofrenia e Arte).

²⁵ O ateliê se transformou, trinta anos depois, no projeto House of the Artists (Casa dos Artistas), que ganhou reconhecimento no meio artístico dito “fora das normas”, abrigando internados crônicos de grande talento, num ambiente estruturado para criação, convívio e exposição.

maneiristas, das emoções, da expressão do rosto e das mãos, na execução das formas. Assim como Chaplin, Nise considerava seus clientes os seus verdadeiros mestres e os observava em atividade terapêutica. Todo o contexto envolvido no momento de criação era importante para a leitura das imagens.

No tópico que a Dra. Nise dedicou à experiência de Edward Adamson, é possível perceber que se inspirou nos princípios de liberdade, espontaneidade e individualidade da expressão plástica nos ateliês. O diferencial do trabalho de Adamson, como um renomado pintor inglês, foi o fato deste não manter qualquer ligação com a psicologia ou psiquiatria. No ateliê de artes plásticas que desenvolveu no London Netherne Hospital, os pacientes que, antes recebiam tratamento violentos, como eletrochoques e lobotomias, passaram a desenvolver uma prática considerada como precursora da arteterapia.

Duas importantes colocações, para a pesquisa aqui realizada, são expressas pela autora do capítulo que seguimos analisando. No tópico que trata da forma de leitura de imagens do método denominado arteterapia, Nise da Silveira deixa claro não aceitar tal nome, pelo significado das palavras em si, mas também pelas características dos espaços que elas denominam. Não explicaríamos melhor o trecho a seguir:

A palavra *arte* (itálico no original) tem conotações de valor, de qualidade estética. Frisemos, entretanto, que nenhum terapeuta tem em mira que seu doente produza obras de arte, e nenhum psicótico jamais desenha ou pinta pensando que é artista. O que ele busca é uma linguagem com a qual possa exprimir suas emoções mais profundas. O terapeuta busca nas configurações plásticas a problemática afetiva de seu doente, seus sofrimentos e desejos sob forma não proposicional. Utilizamos de preferência linguagem plástica, expressão plástica (SILVEIRA, 2006, p. 92).

Nise explica que as técnicas da arteterapia estão baseadas na ideia de que todo indivíduo tem a capacidade de projetar seus sentimentos e conflitos internos e que, comumente, o faz através de linguagem visual, com facilidade. Apesar de destacar a importância desta prática no processo de valorização da imagem, a psiquiatra enfatiza, no entanto, as diferenças que vê entre as técnicas adotadas pela arteterapia e o método adotado no MII:

o que distingue a arte-terapia das práticas adotadas no Museu de Imagens do Inconsciente é que as atividades aí realizadas são absolutamente livres, espontâneas. O atelier oferece um ambiente acolhedor, e a monitora (que não é uma arte-terapeuta) nunca intervém. Apenas tem uma atitude simpática

para com o doente, diremos, no máximo, uma função catalisadora (SILVEIRA, 2006, p. 93).

No trecho destacado, é possível perceber outra uma importante característica do método de tratamento, qual seja, o conceito de afeto catalisador. Este termo, que Nise emprestou da Química, é atribuído à substância que atua no processo de aceleração de reações. A esse respeito, ela nos diz que “qualquer um poderá observar que as tentativas de ordenação interna, bem como as simultâneas tentativas de volta ao mundo externo, tornam-se mais firmes e duradouras se no ambiente onde vive o doente ele encontra o suporte do afeto” (SILVEIRA, 2015, p. 72). Dessa forma, o catalisador pode ser qualquer pessoa ou até mesmo animais com os quais o cliente mantém contato constante.

No último tópico do capítulo, a autora discorre sobre o método de leitura de imagens do MII. Um importante ponto destacado pela autora, no capítulo estudado, refere-se ao significado e à importância das imagens para suas atividades. Segundo ela, são como “auto-retratos” da situação psíquica, imagens muitas vezes fragmentadas, extravagantes, mas que ficam aprisionadas no papel, tela ou barro” (SILVEIRA, 2006, p. 93). Ao ressaltá-las como instantes registrados ou documentos imagéticos, passíveis de pesquisa, Dra. Nise nos revela mais uma possível justificativa para a preservação desse conjunto.

Sobre o espaço do ateliê, outro elemento importante para o método que criou, a autora descreve a importância de características como o silêncio, o acolhimento e o incentivo à individualidade, para que os clientes se sintam à vontade para expor sentimentos íntimos. Neste espaço, humanizado, compreendeu a linguagem simbólica que precisava estudar para que a comunicação seja estabelecida.

Nos últimos parágrafos do capítulo, encontramos um ponto de grande interesse para nosso estudo. A autora enfatiza que suas pesquisas ao mundo intrapsíquico a levou a reunir as imagens em séries. Estas seriam capazes de dar conta da linguagem simbólica e do estudo dos casos clínicos. Voltamos ao ponto de conexão entre as pesquisas de imagens e a formação das coleções que constituem o acervo do MII.

Nosso objetivo em analisar os dois principais livros de Nise da Silveira - “Imagens do Inconsciente” e “O Mundo das Imagens” - e o conteúdo acerca do método de leitura das imagens, neste tópico, tem relação com a nossa ideia de

que este método analítico justificou a formação das séries de imagens que compõem as coleções preservadas no MII.

Entenderemos adiante que este mesmo método definiu a sistemática de organização e classificação do acervo. Aprofundaremos este tema no capítulo seguinte, onde analisaremos a documentação museológica das coleções ali estabelecidas. Ainda neste capítulo, buscaremos entender como se desenvolve o processo de musealização destas coleções. Para tanto, perceberemos a importância de trabalhar conceitos e analisar o contexto de implantação dos primeiros padrões museográficos na instituição, conteúdo que apresentaremos no tópico seguinte.

2.3 - O Projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu” e os primeiros padrões museográficos no MII

Desvallées e Mairesse (2014, p. 58), na publicação *Conceitos-chave de Museologia*, explicam que o termo museografia pode ser definido como o “conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais, e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à conservação, à restauração, à segurança e à exposição”.

O termo museografia apareceu, pela primeira vez, no “Tratado de Museographia”, de autoria de Gaspar F. Nieckel, em 1727, onde foram apresentadas instruções para a organização e o uso dos espaços museológicos. Apesar de indispensável para as instituições museológicas, o conceito de museografia sempre foi impreciso e variável, tendo passado por transformações, em virtude de mudanças epistêmicas, históricas e sociais.

Utilizado até o final do século XIX para nomear todo o conteúdo relacionado aos museus, o vocábulo passou a ser adotado, a partir do século XX, para se referir ao conhecimento teórico e prático dos museus. Nesse mesmo período, o termo Museologia surgiu, pela primeira vez, na Alemanha e na França, para se referir à administração de museus.

A expressão Museologia foi utilizada pela primeira vez na obra de Georg Rathgeber, intitulada *Aufbau der niederländischen Kunstgeschichte und Museologie*, podendo ser traduzida como *Reconstrução da história da arte e da museologia holandesa*, publicada em 1839. Ao longo do século XIX, o termo apareceu em determinadas publicações, em distinção ao termo museografia, usado na época. Semanticamente, a palavra Museologia evoluiu gradativamente

do termo antigo, museografia, do qual o primeiro se emancipou, ainda que não completamente, até os nossos dias.

A necessidade de terminologias mais específicas aos termos levou Georges Henri Rivière a diferenciar os conceitos, na virada das décadas de 1950 e 1960. À época diretor do ICOM, Rivière (1960) propôs que a Museologia fosse entendida como ciência de estudo da organização do museu, logo, relacionada a sua missão, ao passo que, a museografia estaria relacionada às técnicas museológicas, promovendo, desta forma, a separação entre teoria e prática.

Dessa forma, a Museologia, entendida, desde meados do século XX, como “estudo científico de tudo o que se refere aos museus” (BARROSO, 1946, p. 6), atravessou o século passado, discutindo seus termos e conceitos, a fim de se estabelecer como uma ciência.

Na década de 1960, a Museologia passou a ser considerada, por alguns teóricos, como um “campo científico de investigação do real” ou “ciência em formação” (DESVALLÈES; MAIRESSE, 2014, p. 62), isso em função da expansão do campo museológico e da necessidade de especialização dos profissionais atuantes nos museus. Contudo, somente entre as décadas de 1980 e 1990, observou-se o delineamento desse campo disciplinar, como resultado das discussões teóricas promovidas pelo Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), a partir de 1977, quando foi fundado.

No Brasil, a Museologia desenvolvida entre 1930 e 1970, esteve em consonância com as tendências internacionais de estudos do campo. Embora o termo seja utilizado no país desde a década de 1930, as discussões específicas sobre o caráter científico da Museologia como disciplina, só ganharam força entre as décadas de 1980 e 1990.

Nos primeiros anos, ainda bastante restrito ao Rio de Janeiro, especialmente no âmbito da UNIRIO, os estudos sistematizados sobre a disciplina promoveram a ampliação de sua área de atuação. Antes, limitada aos museus existentes na época, o campo disciplinar passou a ser direcionado não só a eles, mas também ao patrimônio e à própria Museologia.

O crescimento das discussões em torno do objeto de estudo da Museologia e da relação entre a teoria e a prática museológica, levou Geoffrey Lewis (1980, p. 26) a propor uma nova definição, que sintonizasse os dois polos: “está o trabalho do museu bem estabelecido sobre uma base científica, ou está

ele, em grande parte, sobre uma base amadora? Então seria a Museologia apenas uma atividade prática do museu?”. Segundo sua lógica, o ponto mais importante a ser definido é se a palavra Museologia pode ser utilizada por determinada instituição, no contexto do desenvolvimento de suas atividades.

Diante da provocação acima exposta, voltamos nossa atenção ao nosso objeto de estudo. Vimos que o MII nasceu do desejo de preservação da produção dos ateliês terapêuticos, criados pela psiquiatra Nise da Silveira, em 1946. A institucionalização deste espaço como museu, no entanto, data de 1952. Dado o contexto de criação do MII e, sobretudo, a fundamentação empírica de suas práticas, conhecidas até o momento, surge o questionamento sobre quando ele teria assumido os padrões museológicos e museográficos, que o solidificam dentro desse modelo institucional. Desenvolveremos este conteúdo a seguir.

No primeiro capítulo, quando tratamos da criação do MII, vimos que foi na década de 70 que a metodologia museológica de preservação do acervo foi implantada. Especialistas referenciadas na área de museus, contribuíram para as modificações estruturais e museográficas necessárias. Além disso, reconheceram, já naquela época, a importância das especificidades desta instituição quanto ao estabelecimento de padrões museológicos.

Abordamos que as primeiras profissionais da área museológica atuantes no Museu foram Fernanda Camargo-Moro e Lourdes Novaes, que promoveram mudanças nas instalações com vistas a melhor conservação do acervo. Ademais, investiram no treinamento da equipe que daria continuação ao trabalho. A principal contribuição das citadas profissionais, no que concerne à pesquisa que estamos desenvolvendo, contudo, teria sido a implantação do método de inventário das coleções do MII. Discorreremos a respeito no próximo capítulo, quando nos dedicarmos à análise do tratamento da informação no MII.

O projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, que também citamos no capítulo inicial, possibilitou a transferência do acervo para a sede atual do museu. Esta mudança representou um significativo avanço para a preservação do mesmo, visto que viabilizou as adaptações necessárias das instalações físicas ao tamanho que o acervo apresentava na época. É importante destacar, contudo, que a principal contribuição do projeto, sem dúvida, foi a implantação das primeiras diretrizes para o desenvolvimento dos processos museográficos na instituição, conteúdo importante para nosso estudo, e que justificou a investigação do referido projeto.

Analisando a documentação desenvolvida na ocasião, encontramos, no arquivo institucional do MII, um conjunto de cinco páginas, assinado por Norma Carreira Peregrini, do qual falamos brevemente no primeiro capítulo. O documento “Orientação geral para a equipe de trabalho do projeto FINEP”, reuniu normas de segurança e conservação do acervo, que foram adotadas na nova sede.

O primeiro tópico apresenta diretrizes a aspectos diversos, a maior parte delas relacionadas à segurança do acervo, tais como a sinalização de espaços, as medidas de prevenção e as condutas para casos de emergência.

No segundo tópico, estão relacionados os procedimentos para casos de incêndio. As indicações levam em conta os espaços, a equipe, os visitantes e o acervo, cuja designação sobre a prioridade de salvamento é do acervo prioritário, no documento citado como “obras prioritárias”.

O terceiro item não está claramente identificado no documento, no entanto, deduzimos ser este o que trata especificamente da prevenção contra roubos e danos das obras. Atenção específica foi sinalizada para as obras em pequenos formatos, destacando a importância do cuidado redobrado para com os desenhos, sobre os quais são atribuídos maior valor monetário. Este dado, em especial, nos chama atenção, já que o que se sabe é que Dra. Nise preocupava-se em ressaltar o caráter científico das coleções. Como instituição de estudo e pesquisa, não está prevista em sua missão a atribuição de valor de mercado às obras.

Ainda no mesmo tópico, o documento relaciona os cuidados que devem ser tomados em cada espaço de guarda e exposição das obras. Destacam-se a importância da vistoria constante de cada sala. Outro ponto tratado são as medidas de conservação e de segurança das obras nas galerias de exposição, tais como a disposição apropriada para cada obra no espaço, além da identificação dos dados técnicos de cada item exposto. Outra importante indicação para os casos de exposições, sendo elas permanentes ou temporárias, é a importância do acesso de toda a equipe às listas das obras expostas.

O item quatro apresenta recomendações para o fluxo de visitantes no Museu. O foco dos cuidados, neste caso, foi dado aos pesquisadores, cuja frequência nos espaços poderia ser prolongada por dias. Estes deveriam ser cadastrados, identificados e acompanhados pela equipe, pelo tempo em que permanecerem nas dependências do Museu. Quanto aos visitantes das exposições, deve ser direcionada atenção às bolsas, casacos e afins, realizando

vistoria, se preciso. A visitação aos espaços de processamento técnico só deve ser permitida em casos específicos.

O quinto e último item relaciona as atribuições diárias da equipe de vigilância, no que diz respeito à segurança dos espaços do Museu e das obras expostas: vistoria das salas, checagem de portas, janelas, armários, vitrines e atenção a casos de ausências de obras em seus locais determinados.

Anexo a esse documento, encontramos um grupo de páginas sem identificação de título, cujo conteúdo trata de um plano para implantação da reserva técnica, junto à sistematização das atividades museológicas (Anexo B).

Listadas por itens, as salas de armazenamento de obras foram apresentadas, no documento, com as respectivas medidas de conservação indicadas. É possível perceber a definição de salas diferentes para cada tipo de suporte, bem como as recomendações específicas para cada tipo de material.

Sobre o acondicionamento das obras, foram descritos o tipo de mobiliário e/ou embalagem específicos para cada suporte: traineis para as telas do acervo prioritário, estantes para as telas do acervo não prioritário e prateleiras para as esculturas.

As condições climáticas e de iluminação foram cuidadas através da indicação de equipamentos como desumidificadores de ar, previstos para todas as salas, bem como a substituição de lâmpadas fluorescentes por lâmpadas de LED, também foram sinalizadas.

As medidas de segurança foram especificadas através do uso de extintores de incêndio e da indicação do local e/ou mobiliário onde as obras deveriam ser alocadas ou removidas, em casos de emergência. A importância da segurança das salas de guarda está reforçada pela recomendação de cópias duplas das chaves de todas as salas, assim como a sinalização de que a porta do setor de conservação e restauração deveria permanecer trancada.

No item “Aparelhagem - compra” foram especificados o uso do deionizador e do medidor de PH, caso o laboratório de restauração de papel fosse implantado.

O documento apresenta, ainda, indicações sobre a necessidade de inventário de determinadas peças. Citado como “levantamento”, foram especificados os campos que deveriam ser contemplados: nome, descrição sucinta da peça, número e autor. Da mesma forma, está indicada a necessidade

de seleção das obras consideradas “prioritárias” de cada artista sem, contudo, explicar quais os critérios de classificação.

Outro documento analisado foi o “Relatório Anual 1979”. Composto de 28 páginas e 18 anexos, este relatório de atividades apresenta os resultados alcançados no primeiro ano do projeto, compreendido no período entre março de 1979 e fevereiro de 1980. Interessa analisar, agora, o primeiro tópico do relatório, denominado “organização e conservação do acervo”, onde estão apresentadas as medidas de conservação, restauração e acondicionamento do acervo, implementadas nas novas instalações do MII.

O relatório esclarece, inicialmente, as condições em que o acervo foi encontrado antes do início do projeto. As obras somavam o conjunto aproximado de 150 mil itens, dentre desenhos e pinturas em papel e/ou telas e esculturas em barro. A maioria delas estavam armazenadas em um único espaço, conhecido como “arquivo de imagens”.

A partir de um diagnóstico do estado de conservação das obras, foram planejados os padrões para o transporte e a reinstalação do acervo na nova sede, em espaços condizentes com as exigências técnicas. Desse modo, o “arquivo de imagens”, como era chamada a reserva técnica no MII antes do projeto, foi ampliado para um grupo de oito salas, destinadas à guarda permanente, conservação e restauração das obras.

A Reserva Técnica de Papel foi estruturada para a guarda permanente das obras em papel, e equipada com estantes de aço que armazenavam as caixas confeccionadas em um padrão específico para o acondicionamento das obras, além das mapotecas.

Na figura 14 observamos o estado em que as obras em papel eram armazenadas antes da mudança para a sede atual, enquanto na figura 15, temos uma vista da configuração da sala de guarda dessas obras após a estruturação da sala específica para tal, na nova sede.

Figura 14 - Arquivo de imagens em papel antes da mudança



Fonte: Arquivo Museu de Imagens do Inconsciente

Figura 15 - Reserva técnica de papel na nova sede do MII - 1980



Fonte: Arquivo Museu de Imagens do Inconsciente

No Setor de Montagem, as obras eram afixadas nos álbuns cronológicos ou temáticos, após serem pesquisadas e classificadas. Neste setor, acontecia a montagem das obras para exposições e a confecção de telas fornecidas ao ateliê de pintura. Armários e estantes de aço foram distribuídos no espaço, de modo a atender a tais demandas, além de grandes pranchetas, conforme podemos verificar na figura 16.

Figura 16 - Setor de Montagem na nova sede do MII - 1980



Fonte: Arquivo Museu de Imagens do Inconsciente

Apesar do documento ter páginas faltantes, foi possível identificar, através da leitura da descrição da Sala de Montagem, que o local onde, possivelmente, aconteciam as pesquisas de interpretação das obras com vistas à elaboração dos álbuns, era chamada Sala de Álbuns. Este trabalho envolvia o manuseio e o acondicionamento provisório das obras, por isso, foram instaladas estantes de aço, onde os álbuns eram alocados e divididos por prateleiras. Uma ampla mesa servia para o manuseio das obras. Consta no relatório, ainda, que essa sala foi equipada, também, com gaveteiros para armazenagem do material audiovisual e

dos documentos relacionados às pesquisas. Esta parece ter sido a primeira sala de guarda do arquivo institucional da instituição.

O Setor de Conservação de Telas foi descrito como o local para a realização de registro²⁶, inventário de restauro²⁷, e conservação das obras. Importante dado destacado é que, no Setor de Conservação de Papel, eram desenvolvidas as mesmas atividades, reservando atenção à diferença de suporte. Os registros do espaço, antes e depois da mudança de prédio, foram apresentados nas figuras 17 e 18. A principal alteração pode ser observada na forma de acondicionamento das obras. Antes, armazenadas na horizontal e com apoio instável, as obras passaram a ser acondicionadas na vertical e separadas por fios de algodão encerado. Esta técnica, além de evitar danos nas obras por atrito, dinamiza o espaço, fator de grande importância, a considerar o volume do acervo.

Figura 17 - Setor de conservação de telas antes da mudança



Fonte: Arquivo Museu de Imagens do Inconsciente

²⁶ Esta atividade é ainda hoje reconhecida no MII como tombamento, já que nesta etapa, as obras recebem um número de registro composto pela letra inicial da palavra tomo, seguido de um número sequencial em ordem crescente.

²⁷ Atribuição de número de inventário específico às obras restauradas. É composto pela combinação alfanumérica referente às iniciais de inventário de restauração (IR) e um número sequencial em ordem crescente.

Figura 18 - Setor de Conservação de telas na nova sede do MII - 1980



Fonte: Arquivo Museu de Imagens do Inconsciente

O Setor de Tymol foi destinado aos processos interventivos nas obras em papel, através da técnica de fumigação em câmara da substância timol. A aplicação desta técnica ao acervo do MII, está detalhada em documentos específicos, referentes às técnicas de restauração, do qual falaremos adiante.

O material utilizado nas intervenções de restauração em telas e papéis era armazenado no Depósito de Produtos Químicos, sétima sala descrita como componente das novas instalações da reserva técnica do Museu.

O último espaço citado no relatório refere-se ao local de armazenagem das esculturas. O próprio relatório explica que estas encontravam-se abandonadas em uma sala de pequenas dimensões, localizada em local distante das instalações onde funcionava o museu. A Estocagem das Modelagens, conforme denominação apresentada sobre o novo espaço, diferente do que foi feito para as telas e os papéis, não recebeu uma sala específica inicialmente. As esculturas dividiram o espaço com as telas, os papéis ou mesmo com locais destinados a outras funções. Na figura 19, vemos parte delas organizadas na recepção do museu. Na figura 20, verificamos, em registro aproximado, que a armazenagem das modelagens foi feita em estantes de aço, sem qualquer embalagem individual, assemelhando-se à exposição em vitrines.

Figura 19 - Recepção da nova sede do MII com modelagens armazenadas ao fundo



Fonte: Arquivo Museu de Imagens do Inconsciente

Figura 20 - Armazenagem de modelagens na nova sede do MII - 1980



Fonte: Arquivo Museu de Imagens do Inconsciente

Além das orientações sobre a disposição do mobiliário adequado, citadas no detalhamento de cada espaço, conforme apresentamos acima, outras diretrizes foram destacadas às salas de guarda permanente das coleções. Informações sobre a estrutura física (piso em cerâmica e janelas indevassáveis) adequada e indicações sobre o uso de equipamentos (exaustores para circulação de ar e aparelhos de controle de temperatura e umidade) para a conservação das obras estão entre os principais pontos citados.

As técnicas de conservação e restauração aplicadas ao acervo do MII também foram abordadas na documentação disponível sobre o projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”. As diretrizes identificadas tinham como objetivo estabelecer critérios para os processos de conservação e restauração das obras do acervo do MII.

O “Relatório Anual 1979” explica, ainda, que somente no primeiro ano do projeto, foram tratadas 1.100 papéis e 500 telas, sendo estes tratamentos de natureza preventiva ou interventiva.

Ambos os processos eram desenvolvidos pela equipe de museólogas contratadas especificamente para o projeto, das quais já falamos: Norma Carreira Peregrini, que foi a técnica especializada na restauração de telas e Ingrid Beck, museóloga especialista em restauração de papel.

De acordo com o mesmo relatório, o processo de salvaguarda do acervo, ocasionado pela mudança de sede do museu, foi dividido em dois momentos, que envolveram a formação da equipe e o desenvolvimento das medidas de conservação e restauração das obras, antes em condições inadequadas.

Na etapa de treinamento foram formadas duas equipes: uma para trabalhar no setor de telas e a outra para atuar no setor de papéis, ambas sem conhecimento prévio algum sobre o assunto. O embasamento teórico da primeira equipe se deu através da leitura de apostilas sobre a natureza e a tipologia de papéis, além das técnicas aplicadas a esse tipo de suporte. A equipe que desenvolveu as atividades com as telas, por sua vez, estudou as técnicas de pintura e realizou a avaliação do estado de conservação das obras. A observação das condições climáticas e das práticas de manuseio e higienização das obras, foram também instruções recebidas por esse grupo.

Sobre o processo de conservação das obras, identificamos os padrões normativos pensados para o tratamento do acervo do MII em suas peculiaridades.

A primeira informação importante é que este processo deveria seguir as seguintes etapas: triagem, imunização e restauração.

A triagem aplicava metodologias diferentes, de acordo com o tipo de suporte. Na triagem das telas, o primeiro passo era a avaliação do estado de conservação das obras. Aquelas classificadas na escala 0 (perfeito), 1 (bom) e 2 (regular) eram encaminhadas para o setor de conservação, enquanto as demais, avaliadas na escala 3 (grave) e 4 (extrema gravidade) seguiam para a restauração. A triagem das obras em suporte papel ocorria de forma diferente, devido ao maior volume de obras, já naquela época. Nesta etapa, portanto, era necessário selecionar as obras que necessitavam de tratamento prioritariamente.

A imunização era realizada tanto nas obras mais danificadas quanto nas demais, como profilaxia. Compreendia as atividades de acondicionamento adequado, controle de fatores ambientais e desinfestação em câmara de timol, no caso de obras em suporte papel.

O processo de restauração das obras foi aplicado àquelas com maiores danos. Estas foram enviadas para laboratórios específicos, estruturados com os equipamentos adequados. De acordo com o relatório, o conjunto total de telas e parte das obras em suporte papel, que apresentavam avançado estado de deterioração, passaram por intervenções.

A documentação desse processo foi registrada em diferentes dossiês: a Guia de Remessa fazia o controle do quantitativo das obras restauradas (Anexo C); a Ficha Técnica de Restauração compilava os dados gerais das obras que saiam para o laboratório de restauração (Anexo D); a Guia de Devolução de Obras Restauradas possibilitava o controle de entrada das obras após o processo de restauração (Anexo E). Esta última vinha acompanhada da Ficha Técnica de todo procedimento adotado na restauração de cada uma das obras (Anexo F), além da ficha técnica de Exame e Tratamento da Obra de Arte (Anexo G), onde constava o registro fotográfico detalhando o tratamento de restauração realizado.

As pesquisas realizadas na documentação do projeto permitiram, por fim, o acesso aos critérios estabelecidos, à época, para a conservação e para a restauração das obras que constituíam o acervo do MII. Tais critérios foram estabelecidos por uma comissão, composta pelas restauradoras responsáveis, as equipes de trabalho e a psiquiatra Nise da Silveira, logo no início do projeto, que foi iniciado em 1979 e finalizado em 1980.

O relatório esclarece que o critério de escolha do acervo a ser tratado, por ocasião do projeto, foi o nível de deterioração das obras, onde as danificadas teriam prioridade. Isto se deve ao grande volume de obras que compunham o acervo. Outra importante consideração apresentada diz respeito aos procedimentos adotados. Assim, a principal finalidade interventiva foi conter e/ou prevenir os processos de deterioração, a partir da definição de diretrizes distintas para cada tipo de suporte.

Sobre as principais normativas indicadas ao tratamento de conservação das obras em suporte papel, observamos a recomendação de remoção de colas e fitas adesivas com produtos químicos específicos, isso porque era comum o uso desse tipo de material na montagem dos álbuns.

A limpeza a seco com borracha e os remendos com papel japonês foram indicados somente em casos de necessidade extrema. Registros sobre o “branqueamento” de parte das obras, com vistas a eliminação de fungos e oxidações, foram encontrados em algumas das fichas técnicas analisadas.

A frequente utilização de tinta óleo em pinturas em papel, técnica peculiar identificada nas coleções de determinados frequentadores dos ateliês do Museu, causou uma aceleração no processo de oxidação dos suportes. Para tal, a técnica registrada como eficaz na neutralização foi a aplicação de soluções de carbonato de cálcio com metil celulose no verso das obras.

Outra dificuldade elencada sobre a conservação das obras do MII foi o uso corrente de técnicas desaconselhadas para papéis, como a tinta óleo acima citada. Observou-se, portanto, descolamentos da camada pictórica, corrigidos através da fixação realizada com metil celulose.

A desinfestação de fungos foi realizada através da câmara de gás de timol, cujo processo de testes de reações foi documentado em relatórios específicos. Um exemplar destes pode ser verificado no Anexo H.

Às telas foi indicado o tratamento de acordo com o seguinte esquema: higienização através de limpeza mecânica - com flanelas e borrachas -, aplicação de verniz - mistura de resina damar e terebintina - e finalização com emulsão de cera. As bordas deveriam ser protegidas com fita gomada, enquanto os remendos e/ou remoções de colas e fitas adesivas do suporte deveriam ser realizadas somente em casos inevitáveis.

Os critérios definidos para restauração de telas que identificamos foram: 1- os retoques não eram permitidos, nem em pequenas áreas e nem em obras de artistas falecidos; 2- a utilização de verniz era permitida desde que não causasse alteração nas obras; 3- a aplicação de cera translúcida era autorizada como forma de proteção das obras.

Quanto aos critérios específicos para a restauração de papéis destacamos: 1- os retoques e as reconstituições deveriam permanecer visíveis; 2- as obras que apresentam pinturas nos dois lados do suporte (frente e verso) deveriam sofrer um processo de separação, quando possível.

Em resumo, entendemos que a condição fundamental para a restauração de obras pertencentes ao acervo do MII é o respeito às marcas de historicidade presentes, ao passo que as leves intervenções seriam permitidas em obras cujo grau de deterioração fosse elevado, desde que estas permanecessem aparentes. A condição principal para os processos interventivos, pelo visto, era a autorização dos criadores, já que, os processos eram vetados às obras cujo autor não estivesse vivo.

Percebe-se, diante do exposto, que os métodos e parâmetros museológicos estabelecidos, por ocasião do projeto estudado, contribuíram para a salvaguarda do acervo. Sobretudo, reafirmaram a prática interdisciplinar, uma vez que as medidas e métodos foram definidos por uma comissão composta por especialistas de diferentes áreas. Analisar tais práticas permitiu, ainda, perceber a existência de consonâncias entre os critérios definidos inicialmente e os procedimentos desenvolvidos hoje, além de motivar possíveis adaptações dos mesmos às necessidades atuais.

Visto isso, justificamos o objetivo em analisar a documentação referente ao processo de conservação e restauração do acervo do MII, haja vista sua relação com nosso intuito de documentar as diretrizes indicadas e implantadas ao tratamento de obras produzidas em um contexto integralmente peculiar.

Muito embora o foco do projeto analisado tenha sido a salvaguarda e a conservação da integridade física dos itens, que compunham o acervo do MII, naquela época, sua importância vai além. Destaca-se, portanto, a relevância deste na indicação de parâmetros importantes ao planejamento e a implantação de normativas museológicas para o processo de musealização das coleções do MII, conteúdo sobre o qual discorreremos no tópico a seguir.

2.4 - Os desafios da musealização das coleções do MII

A definição de museu vem evoluindo, com vistas a refletir as mudanças sociais e a realidade atualizada da comunidade museológica. Na 25ª Conferência geral do ICOM, realizada em 2019, em Quioto, aconteceu a votação de uma proposta que atualiza a definição conhecida. Apesar de não ter sido aprovada, esta nova definição vem sendo ponto de grandes discussões participativas, através de consultas públicas. A definição atual, aprovada pela 22ª Assembleia Geral de Viena, a 24 de agosto de 2007, considera que:

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio ambiente, para fins de estudo, educação e lazer. (ICOM, 2007, tradução nossa)

Em sua função básica de preservar, os museus operam, de forma integrada, os processos de musealização e patrimonialização, atividades do campo da Museologia. Atuam, desta forma, como instrumentos do poder simbólico, das instâncias e dos profissionais credenciados como especialistas (LIMA, 2014, p. 4.338).

Segundo Desvallées e Mairesse (2014, p. 57), o ato de musealizar envolve a mudança de um centro vivo de atividade humana para um museu de determinada tipologia. É, portanto, uma ação de institucionalização, iniciada na etapa de seleção dos objetos de seu local de origem para serem catalogados, conservados e disseminados como objetos representativos do contexto em que foram constituídos.

A patrimonialização, segundo os mesmos autores, relaciona-se a preservação de um objeto ou local, por meio de um processo que também se estabelece a partir da modificação do contexto original em que o objeto esteve inserido (DESVALLÉES; MAIRESE, 2014, p. 57).

Em visão paralela, Lima aponta a patrimonialização como:

[...] procedimento que representando a ação de agentes especializados exerce o papel de interpretar, definir, tratar e informar/comunicar na esfera da cultura o que se deve entender por tal categorização. Tal forma em contexto de interpretação instaura a vigência de uma modalidade de apropriação cultural ao estabelecer padrões para a compreensão e para o reconhecimento (LIMA, 2015, p. 3).

A autora destaca, ainda, que ambos são processos culturais que se desenvolvem por meio da atribuição de valores simbólicos. Alteram as qualificações originais dos itens selecionados, sejam naturais ou culturais, categorizando-os segundo um padrão que os transformam em bens musealizados e bens patrimonializados (LIMA, 2014, p. 4.350).

No entanto, apesar de desenvolverem-se operando mudanças interpretativas do contexto original para a função museológica, no ato de musealização identifica-se, concomitantemente, o processo de patrimonialização, à medida que o espaço museológico, responsável por itens caracterizados como “patrimônio cultural e natural, material e imaterial” (ICOM-BR, 2009, p. 12), torna patrimônio o item musealizado. Nas palavras de Desvallées e Mairesse (apud LIMA, 2014, p.4.341): “tudo que é musealizado é patrimonializado, mas tudo que é patrimonializado não é musealizado”.

Assim sendo, a ressignificação promovida pela ação museológica é refletida na visão dos itens musealizados como patrimônio. O contrário, contudo, não é possível, já que nem toda patrimonialização significa uma musealização. É importante dizer, contudo, que apesar da musealização ser instrumento do processo de patrimonialização, um processo não deve ser subordinado ao outro. A musealização não é o único caminho para a patrimonialização, a salvaguarda e as exposições, por exemplo, também são.

Stránský (1995, p. 29) explica que a patrimonialização, expressão que considera vaga, diferencia-se da musealização na medida em que a primeira designa uma forma de preservação passiva, enquanto a segunda depende de uma abordagem ativa. A partir da lógica stranskiana, portanto, a musealização passa a ser entendida como um processo em cadeia, que perpassa as etapas de seleção, tesauroização e comunicação.

A seleção, segundo o mesmo autor, é quem permite a identificação do “potencial de musealidade” dos objetos e promove o reconhecimento do “valor museal”, portanto, é quem justifica a retirada de um objeto de seu contexto original. Já sobre a tesauroização, Stránský compreende que este processo está diretamente ligado à atribuição de valor, o que justifica a inserção do objeto em uma coleção e no sistema documental do qual faz parte. Em sentido amplo, a tesauroização abrange o que, no Brasil, se compreende como documentação

museológica, isto é, processo que produz os documentos relativos aos musealia²⁸ (STRÁNSKÝ, 1974, p. 30).

Ainda de acordo com o autor, a comunicação museológica é o processo que atribui valor científico, cultural e educativo às coleções. Ao se tornarem acessíveis ao público, as coleções ganham sentido e, por isso, tanto a comunicação quanto a documentação museológica estão condicionadas, já que a segunda deve potencializar a informação produzida a partir dos objetos musealizados (STRÁNSKÝ, 1974, p. 31).

Pieter Van Mensch (1992), influenciado pelas teorias stranskianas, propôs o modelo que relaciona as funções básicas do museu à preservação, pesquisa e comunicação. As ideias de Mensch passaram a circular, no Brasil, a partir da década de 1990, e colaboraram para a concepção do objeto como portador de dados, tendo sido fundamento teórico do artigo “Documentação museológica: teoria para uma boa prática”, elaborado por Helena Ferrez, em 1994.

Da mesma forma, autores como François Mairesse (2011, p. 253), parece ter se inspirado nos modelos de Mensch e Stránský, ao enfatizar a separação dos objetos musealizados de seu contexto original para serem “estudados como documentos representativos da realidade que constituíam”. Assim, a musealização passou a ser entendida como processo científico que visa potencializar a gestão da informação, apesar de induzir à perda informacional em alguns momentos, na medida em que a separação entre o objeto e o seu local de origem pode interferir na conexão com seu contexto.

Ainda assim, a concepção do autor deixa clara a ideia de que a musealização implica em etapas básicas desenvolvidas no contexto museológico, quais sejam: a preservação, compreendida nas fases de seleção, aquisição, gestão e conservação; a pesquisa, com vistas a catalogação; a comunicação, processada através das exposições e das publicações, por exemplo (MAIRESSE, 2011, p. 253).

Para Maria Lúcia de Niemeyer Matheus Loureiro e José Mauro Matheus Loureiro (2013, p. 7) o deslocamento material e simbólico dos objetos de seu contexto primário para um contexto artificial, no momento em que estes passam a compor as coleções museológicas, é uma entre as questões importantes a serem

²⁸ A constatação da mudança de estatuto pela qual o objeto musealizado passa, conduziu Stránský a propor, em 1970, o termo musealia para denominar as coisas que passam pelo processo de musealização.

discutidas no contexto dos museus. Assumindo funções documentais, “o objeto perde seu espaço e funções originais: ele é re-contextualizado e re-significado, desprende-se de uma realidade imediata para remeter e evocar realidades ausentes”.

Segundo os mesmos autores, essa passagem acontece não apenas em processos de musealização clássica, que tem o colecionismo como base, mas também se verifica na musealização *in-situ*, quando a musealização engloba os espaços. Explicam que, desta forma, os elementos continuam sendo atribuídos a função de documentos (LOUREIRO; MATHEUS LOUREIRO, 2013, p. 7).

Esta noção tradicional, que compreende o objeto musealizado como documento portador de informações, foi identificada por Bruno Brulon, como acepções herdadas dos museus renascentistas. Em suas palavras:

Essa vertente científica de caráter flagrantemente eurocêntrico, serviu de base para acepções diversas de musealização nos contextos de ex-colônias, onde o museu esteve ao longo dos séculos associado à imagem soberana de instância de poder que reifica a separação entre cultura e sociedade, entre patrimônio e seus usuários, reforçando as lógicas de dominação impostas pela colonização (BRULON, 2018, p. 198).

Embora o museu persista como lugar de objetos coletados e reunidos em coleções, estes vêm se transformando. Seus limites conceituais e processuais vêm sendo cada vez mais discutidos. Novas funções e desafios os reorganizam. A forma fechada como os museus operam e interpretam suas coleções vem gerando novas discussões e desafios para o campo museológico.

Em 1972, o ICOM realizou a Mesa Redonda “O papel dos museus na América Latina”, que resultou na Declaração de Santiago do Chile. Em 1984, o primeiro ateliê Internacional Ecomuseu/Nova Museologia, elaborou a Declaração de Quebec. A Declaração de Caracas foi formalizada no evento ocorrido na Venezuela, em 1992. Todas essas declarações são referenciais para a área e marcam as questões museológicas contemporâneas sobre o patrimônio integral e integrado. Orientam, ainda, sobre a participação das múltiplas visões e vocalidades no espaço museológico e sobre a ampliação conceitual e de atuação dos museus, frente a sua função social e diversidade de públicos.

Bruno Brulon Soares (2018, p. 33) destaca que esta transformação nos museus tem sua origem no reconhecimento, pelo cenário museológico internacional, da existência de museus experimentais e experiências

museológicas que romperam com os modelos colonialistas predominantes. Ao assumirem visibilidade, promoveram uma subversão das relações de poder entre as metrópoles e as colônias. Inspirado em exemplos e propostas contemporâneas de museus e de musealização, defende a ideia de que:

a cadeia da musealização não começa e tampouco se limita aos museus; isto porque a musealização tem início no campo (terrain), onde os objetos são coletados, abarcando todos os processos que se seguem de identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, comunicação (em todos os seus sentidos possíveis, englobando a exposição) e até a sua extensão sobre os públicos, colecionadores privados, o mercado de objetos, e os diversos outros agentes indiretamente ligados a ela (como os pesquisadores dos mais variados níveis além dos próprios museólogos) (BRULON, 2018, p. 197).

Propôs, assim, o esquema que chamou de “cadeia retroalimentar da musealização”. Inspirado no que foi proposto por Stránský e Mensch, o autor explica que o processo de musealização deve acontecer em etapas que se retroalimentam, gerando um esquema de processamento circular, onde observam-se: a pesquisa, a seleção, a aquisição - cuja documentação seria o foco - a conservação, a comunicação e a pesquisa de recepção (BRULON, 2018, p. 197).

O que nos desperta maior atenção no esquema citado é a definição que o autor atribui a cada etapa do processo. Em suas palavras:

O primeiro passo da musealização é a definição de uma intenção. Tal definição só pode ser acompanhada de pesquisa - teórica e empírica - a partir das intenções plurais que guiam a musealização (intenções que podem ser regidas por diferentes atores sociais e instituições culturais, variando de um caso a outro). Em seguida, a partir do contato dos atores com o campo, o objeto será selecionado e adquirido. A aquisição, como processo amplo, envolve todas as etapas da documentação: o objeto é, então, categorizado, inventariado, digitalizado, fotografado e cuidadosamente acondicionado. Um valor monetário lhe é atribuído pelo museu, como um novo valor intrínseco (por meio das apólices de seguro, por exemplo). Na conservação, os profissionais especializados ou conservadores irão tomar todas as medidas necessárias para a manutenção da integridade física do objeto, protegendo-o de qualquer possibilidade de deterioração crescente. O objeto se torna virtualmente acético à ação humana. Intervenções são feitas e restrições quanto à sua manipulação e exposição são prescritas. Seu acondicionamento, em ambiente artificialmente controlado é meticulosamente monitorado (BRULON, 2018, p. 200).

A despeito da importância do trecho citado para a pesquisa que estamos realizando, consideramos importante enfatizar, neste ponto do trabalho, que

nossa atenção à definição de Brulon está focada na ideia de que o processo de musealização é iniciado pela intenção.

As características presentes na etapa de pesquisa, apresentadas no esquema, também merecem destaque, a medida em que Brulon (2018) considera igualmente importante as pesquisas teórica e empírica.

Por fim, a mais importante consideração que o esquema revela para nossa pesquisa, diz respeito à pluralidade de intenções e atores sociais presentes em cada processo da cadeia.

Em texto semelhante, o mesmo autor reforça sua ideia, apontando os processos e saberes participativos como características da Museologia brasileira atual:

A Museologia no Brasil hoje é feita por sujeitos múltiplos e por meio de saberes compartilhados. A pesquisa é fruto de colaboração com os públicos e com aqueles sujeitos anteriormente excluídos do discurso oficial construído sobre o patrimônio cultural (BRULON, 2018, p. 34).

Consideramos a visão de Brulon sobre a importância da descolonização do papel soberano dos museus tradicionais e da relativização quanto ao estabelecimento de critérios e valores pensados para os processos institucionais. Assim, entendemos que esta ideia reforça nosso debate sobre a relevância da inclusão social e da pluralidade de visões em experiências museológicas específicas e desafiadoras ao campo, como o que se verifica no MII, e sobre a qual voltaremos a discutir.

Vimos que o acervo do MII é constituído pelo conjunto de obras que passaram a ser produzidas nos ateliês de terapêutica ocupacional, fundados pela psiquiatra Nise da Silveira. Este conjunto continua a ser acrescido de novas obras, que são criadas todos os dias, fato que caracteriza as coleções como fechadas e abertas.

As coleções fechadas são aquelas constituídas por obras produzidas entre os anos de 1946 e 1999, enquanto que as coleções abertas são formadas pelas obras que passaram a ser criadas a partir de 2000. O marco temporal que assim as define foi estabelecido a partir da morte de Dra. Nise da Silveira, em outubro de 1999. Por esse motivo, estes períodos são também conhecidos como “Era Nise” e “Era pós-Nise” ou, ainda, “período histórico” e “período contemporâneo”, respectivamente.

Atualmente, o acervo do museu é composto por cerca de quatrocentas mil obras, número este que cresce exponencialmente, considerando que a produção anual é de aproximadamente cinco mil obras. Os ateliês de atividades terapêuticas, hoje, atendem cerca de cinquenta frequentadores/artistas. A frequência varia de acordo com o projeto terapêutico individual, pensado pela equipe de assistência para cada caso clínico acompanhado. A equipe assistencial é formada por profissionais de áreas distintas, dentre psicólogos, psiquiatras, terapeutas ocupacionais e arte terapeutas.

Dentre o universo das coleções fechadas, das quais fazem parte cerca de 330 mil obras, o conjunto de 128.909 itens foi tombado pelo IPHAN, em 2003, em um processo que reconheceu parte das coleções constituídas pela psiquiatra Nise da Silveira como patrimônio histórico nacional.

Este reconhecimento, por parte do IPHAN, representou, sem dúvida, um importante passo na preservação do patrimônio do MII. O que queremos destacar neste processo, contudo, diz respeito a uma das tantas particularidades que caracterizam estas coleções.

O IPHAN considera todo o conjunto formado nos ateliês criados por Nise da Silveira como uma coleção única, formada por nove subcoleções a saber: Coleção Adelina Gomes (17.448 obras); Coleção Carlos Pertuis (21.523 obras); Coleção Emygdio de Barros (2.904 obras); Coleção Fernando Diniz (28.312 obras); Coleção Estrela de Oito Pontas (45.502 obras); Coleção Isaac Liberato (3.237 obras); Coleção Octávio Ignácio (6.140 obras); Coleção Raphael Domingues (3.300 obras) e Coleção Diversos Autores (543 obras), sendo esta composta pelas seguintes coleções: Coleção Abelardo Correia (88 obras); Coleção Arthur Amora (9 obras); Coleção Geraldo Lúcio Aragão (62 obras); Coleção Heitor Rico (165 obras); Coleção Lucio Noeman (53 obras) e Coleção Olívio Fidélis (166 obras).

De acordo com a lógica organizacional do acervo, no entanto, o conjunto produzido por cada autor constitui uma coleção. O que isso demonstra, para além de escolhas diferentes de nomenclatura, parece, na verdade, destacar uma especificidade do acervo, cuja importância da autoria das obras prevalece sobre qualquer outro aspecto que a caracterize, como a classe ou o suporte, por exemplo. Não é difícil imaginar o motivo, se pensarmos que as coleções do MII foram constituídas para possibilitar as pesquisas e os estudos dos casos clínicos.

Uma importante característica foi destacada por Cruz Junior:

Compreendemos o patrimônio do Museu de Imagens do Inconsciente não apenas como um conjunto de obras plásticas: antes, todo o processo que as origina. O percurso que gerou esse processo, do qual desconhecemos segundo, pode ser resumido em 4 fases: 1- Criação da Seção de Terapêutica Ocupacional; abertura dos ateliês de pintura e modelagem; 2- Formação da coleção e criação do museu; 3- Declínio da STO e desenvolvimento do Museu; 4- Absorção dos ateliês pelo Museu (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 276).

Antes de tudo, o autor aponta o conjunto como um exemplar de patrimônio intangível, do qual fazem parte as obras que constituem as coleções e o processo que as originam, sendo este último caracterizado por quatro marcos diferentes. Destacamos de sua constatação, no entanto, que a formação das coleções precede o próprio museu, fato que já apresentamos no primeiro capítulo.

Este ponto nos leva à discussão de que, se as coleções do MII são produtos de um processo (terapêutico), que se inicia através da criação livre no ambiente do ateliê, o processo de musealização das coleções é iniciado nesse mesmo espaço, através de uma ação automática. A esse respeito, Cruz Junior, explica:

Importa ressaltar que, previamente negociada com os frequentadores, a musealização imediata de toda produção do ateliê dá-se sem nenhuma interferência de tipo econômica. Na ausência de comercialização e valoração monetária das obras nessa relação, a moeda é o valor simbólico que o processo de musealização lhes traz (CRUZ JR, 2015, p. 276).

Aproximando este processo de valorização simbólica ao plano ritualístico, Brulon (2018, p. 201) considera que uma nova realidade é criada em torno desses objetos a partir da “performance museal”, instaurada pela musealização. Destacamos, sobretudo, a ideia de que é “ao museu que este ritual remete, mesmo quando a instituição em si não está manifestada”, sendo a musealização o processo que torna o museu existente no espaço onde são evocados os fundamentos transformadores da realidade social.

Assim sendo, verificamos similaridades entre a musealização das coleções do MII e as experiências contemporâneas de musealização, caracterizada por Brulon (2018, p. 201), como produto de uma cadeia elíptica de produção contínua de musealidade. As etapas desse processo, segundo ele, são retroalimentadas por um ciclo compreendido pela pesquisa, pela seleção, pela aquisição, pela conservação, pela comunicação e, novamente, pela pesquisa.

Traçando um paralelo, os ateliês terapêuticos do MII são os espaços de criação e musealização das coleções, cujas etapas são similares ao esquema proposto acima, distando-se no que diz respeito à ordem em que são operadas. Assim, o processo é iniciado pelas etapas de conservação - secagem e o acondicionamento provisório em pastas específicas de cada autor - e de pesquisas de imagens, com vistas a análise clínica de cada caso.

A aquisição acontece no mesmo espaço, imediatamente após o processo criativo ser concluído. A incorporação, por sua vez, acontece no momento que as obras são transferidas para a reserva técnica do museu, onde o inventário básico e o acondicionamento permanente, consolidam a entrada destas nas coleções. A comunicação e a pesquisa são movimentos ininterruptos, seja para a produção dos conteúdos com vistas a disseminação do acervo - como as exposições e as publicações, por exemplo - seja para novos estudos de análises clínicas.

A seleção é uma etapa que se desenvolve de forma peculiar no MII, uma vez que cada imagem é considerada importante para o acompanhamento terapêutico dos frequentadores. Essa percepção gerou o que entendemos como musealizações automáticas (ou imediatas), que, por sua vez, geram processos integrais. Isso quer dizer que todas as obras produzidas são incorporadas às coleções.

Nesse caso, a seleção, é uma ação que se desenvolve a partir das pesquisas de classificação temática, das exposições e das ações de divulgação, num movimento que resulta em dois grupos, denominados “acervo prioritário” e “acervo não prioritário”, termos que discutiremos no próximo capítulo, ao tratarmos da sistemática de organização das coleções.

Ampliando a discussão, parece claro que o princípio da integralidade das produções é um importante parâmetro para a política de incorporação das coleções do MII. Pensar nisso nos leva a imaginar que novas discussões a respeito podem ser interessantes para a renovação de tais práticas, se considerarmos que, se hoje o museu enfrenta dificuldades em armazenar um acervo tão grande, será preciso que sua sede esteja em constante expansão, tanto quanto o seu acervo.

A atual estrutura física do Museu já não é suficiente para abrigar seu volumoso acervo. Hoje, suas coleções estão distribuídas em seis salas de guarda permanente, organizadas de acordo com o período em que foram criadas e o suporte que as sustentam. Isso quer dizer que, o acervo histórico está

armazenado em três salas, a saber: Sala de acervo histórico de telas; Sala dos deslizantes - onde estão acondicionadas as obras em papel do acervo prioritário e não prioritário - e Sala de mapotecas - as obras em papel do acervo prioritário. As obras do acervo contemporâneo, por sua vez, estão organizadas em duas salas: a Sala do acervo 2 e a Sala do acervo 3, compostas pelas telas e os papéis produzidos recentemente. A sexta sala reúne as esculturas, sendo este o único local em que se encontram obras pertencentes aos dois períodos.

A composição desta última sala é o retrato das dificuldades espaciais de armazenamento do acervo, mas não é a única. A superlotação das salas é presente, em especial, naquelas destinadas ao acervo contemporâneo, cujo crescimento é diário. Frente à preocupação com o comprometimento no acondicionamento adequado das coleções, o MII anexou, em 2018, um prédio à sua sede. Localizado atrás da sede principal, as “novas” instalações, anteriormente destinadas ao projeto terapêutico Espaço Aberto ao Tempo²⁹, vem sendo progressivamente reformadas para possibilitar a expansão de salas de exposições, reserva técnica contemporânea e ateliês terapêuticos.

Voltando nossa atenção para a lógica da integralidade no processo de musealização das coleções do MII. Ocorre que toda obra produzida - mesmo um simples traço - tem sua importância no conjunto analisado em estudo de casos clínicos. Mas, é de nosso conhecimento que as repetições são uma frequência dentre as representações, estando presentes tanto no que corresponde às temáticas, quanto aos traços idênticos. Identificam-se, no acervo do Museu, coleções inteiramente compostas por desenhos e/ou pinturas com leves variações de traços, cores e temas, produzidas repetidamente pelo mesmo autor, ao longo de décadas.

Isso nos leva a pensar que a incorporação integral, que tem como objetivo principal o acesso, foi pensada na década de 1940, quando não dispúnhamos dos atuais recursos tecnológicos. Estes permitem, hoje, utilizar ferramentas digitais na preservação de coleções. Assim sendo, parece cabível ponderar que, definir um número de exemplares, considerado suficiente para que a ideia de repetição de processos internos seja compreendida – considerando as especificidades de cada

²⁹ Criado em 1988, o Espaço Aberto ao Tempo é uma das primeiras experiências brasileiras em saúde Mental contemporânea, cuja criatividade, a clínica experimental e a poética, são ferramentas principais de trabalho. Criado e coordenado pelo psiquiatra e artista plástico Lula Wanderley, o EAT foi transferido para um novo prédio dentro do quarteirão do IMNS. Hoje, o EAT foi renomeado como Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) III – Espaço Aberto ao Tempo – Severino dos Santos e suas instalações foram construídas de forma a possibilitar que suas portas deem acesso direto à rua, sendo esta uma condição para o modelo institucional dos CAPS.

caso clínico -, poderia representar um ponto de importante reflexão sobre as atuais práticas de seleção e incorporação das coleções do Museu.

É importante ressaltar, no entanto, que as definições e as escolhas referentes ao processo de musealização das coleções do museu, devem ser parte de decisões institucionais, cujos aspectos transdisciplinares devem ser pontos basilares. A participação da equipe de assistência terapêutica nos processos museológicos é indispensável em todos os aspectos da cadeia, sobretudo se pensarmos que a história de vida de cada indivíduo, tanto quanto as experiências por eles vividas a cada dia, são pontos norteadores de todos os processos que ali se desenvolvem.

A transdisciplinaridade e a inclusão são parâmetros normativos aos processos museológicos na instituição desde que estes foram pensados pela primeira vez. Verificamos esta informação ao analisar a documentação do projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, estudo exposto no tópico anterior. Apesar de não termos identificado o registro de características ou normas indicativas ao processo de musealização propriamente dita, como pretendíamos ao analisar o contexto em que as primeiras normas museológicas foram estabelecidas, esse estudo nos permitiu acessar dados que confirmam o caminho transdisciplinar. Estes são valores arraigados à missão da instituição e, portanto, constituem importantes parâmetros para as políticas institucionais de preservação do acervo.

Visto isso, é importante registrar que os princípios de gestão das coleções do MII, apresentados neste tópico, fazem parte de uma política estabelecida a partir de práticas conhecidas e executadas institucionalmente por longos anos. Portanto, nossas considerações a respeito são parte de observações e análises que foram sendo reunidas ao longo de anos de atuação na instituição. Isso quer dizer que não encontramos documentos normativos associados a tais práticas, registrados internamente, além dos relatórios do projeto que analisamos. Isso se deve, possivelmente, aos desafios que a natureza transdisciplinar e as peculiaridades que aproximam o MII de experiências híbridas, impõem ao planejamento de suas práticas.

Escolhemos fechar o capítulo destacando a importância do olhar museológico de Nise da Silveira para a musealização do acervo do MII. Visionária, a psiquiatra criou o museu com o objetivo de preservar as coleções constituídas a partir de suas pesquisas. Logo, consideramos que a criação desta instituição teve

o intuito de “formalizar” a musealização automática de suas coleções, caminho inovador se pensarmos que os museus, normalmente, passam a musealizar após serem institucionalizados como tal. Além disso, apesar da operabilidade das atividades relacionadas a ação de musealizar indicarem uma linearidade, é importante ressaltar que este é um processo dinâmico, cujo volume de produção é proporcionalmente maior que o ritmo de processamento técnico e demandas relacionadas às coleções.

CAPÍTULO 3

O TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO NO MII

3 - TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO NO MII

Neste terceiro capítulo abordaremos o tratamento da informação no MII, ao longo dos anos, objeto principal de estudo deste trabalho.

No primeiro tópico, buscaremos apresentar o embasamento teórico para o conceito de documentação museológica através da compreensão acerca dos diferentes processos e visões envolvidos na prática de documentar.

Entender a documentação museológica e os sistemas de documentação em museus como instrumentos de pesquisa, permitem afirmar que o principal intuito da psiquiatra Nise da Silveira, ao criar o MII, foi subsidiar pesquisas em torno do acervo acumulado pela atividade expressiva dos ateliês de terapia ocupacional. A partir desse intento, a psiquiatra desenvolveu e constituiu a sistemática de organização e de documentação museológica das coleções do Museu, pontos que desenvolveremos no segundo tópico do capítulo.

No tópico seguinte, buscaremos entender a sistemática de organização das coleções do MII, enfatizando, inicialmente, a importância das pesquisas de imagens produzidas nos ateliês de atividades expressivas. O acesso a tais conteúdos revela a capacidade deles em demonstrar a reorganização psíquica, em representar narrativas da história de vida e das experiências internas dos indivíduos que os produzem. A organização das imagens em séries/álbuns levou à constituição das coleções do MII, mas sobretudo, estabeleceu a lógica de organização do acervo e do método de classificação temática das obras.

O reconhecimento da metodologia museológica como o modelo adequado ao tratamento técnico do acervo do museu, foi fruto da percepção visionária da psiquiatra Nise da Silveira, que pontuou, já na década de 1960, a necessidade de criação de uma metodologia museológica específica e aplicável ao acervo do Museu, mas sobretudo, ressaltou o desafio que isto representava para a área museológica, já naquela época.

Concluiremos o tópico analisando os documentos institucionais e os primeiros instrumentos desenvolvidos para o registro das obras do acervo do MII, com intuito de identificar a origem da implantação dos mesmos. As fontes estudadas permitiram compreender, ainda, a metodologia de classificação das coleções. A este conjunto de métodos específicos chamaremos de documentação empírica de Nise da Silveira.

No terceiro tópico, apresentaremos o contexto de implantação dos instrumentos de classificação e de organização da informação no Museu, como forma de entender o modo como se desenvolveu e evoluiu o processo de documentação museológica na instituição. A busca de Nise da Silveira pelo embasamento científico de seu trabalho e de metodologia museológica de tratamento do acervo, a levou ao encontro da psicologia junguiana e do sistema de organização do arquivo de imagens do Instituto C. G. Jung, na década de 1960. A aplicação do ARAS no MII foi sintetizada no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros”, mesmo instrumento onde está baseada a sistemática adotada por Nise da Silveira para a classificação das coleções do Museu.

A diminuição das pesquisas levou a descontinuidade do sistema ARAS e da classificação temática segundo o método apresentado no modelo “Introdução ao Arquivo de Quadros”, a partir da década de 90. Foi nesse contexto que o MII adotou o SIMBA a partir dos anos 2000, como modelo para a catalogação de seu acervo.

Apesar da adaptabilidade do SIMBA e, considerando que o sistema de classificação do ARAS prioriza o aspecto científico das coleções do Museu, questionaremos se estas ferramentas poderiam agregar caso a proposta fosse ampliar as discussões em torno de um sistema de informação para o MII. Levando em conta o objetivo de contemplar a complexidade informacional de um acervo museológico que se situa em um território híbrido entre documentos científicos e obras de arte.

Ampliaremos a discussão, sem pretender questionar quanto a continuidade ou não na aplicação de tais sistemas e das ferramentas deles provenientes. A proposta é discutir caminhos de abordagens possíveis ao tratamento informacional de obras que já nascem em um contexto transdisciplinar. A inclusão, mais do que um valor inerente a missão institucional, é ponto essencial para que a documentação museológica seja possível.

No último tópico apresentaremos as discussões em torno da importância do posicionamento revolucionário do MII, frente ao seu papel social. A transdisciplinaridade e a inclusão, valores essenciais às práticas institucionais, apresentam desafios ao MI contemporâneo, apesar de serem inerentes a sua missão.

Território musealizado, metamuseu e museu “fora das normas”, serão conceitos trabalhados por estarem associados à experiência analisada. As

singularidades e o desenvolvimento de métodos próprios e específicos são também características que aproximam o MII de conceitos e discussões recentes do campo museológico.

Antenado com os museus e suas práticas atualizadas, a documentação museológica no MII, é uma atividade possível através da interação entre as equipes diretamente envolvidas com a produção e a preservação de seu patrimônio. Iniciada no espaço do ateliê, a musealização e, especificamente, o registro das informações sobre o acervo, é operada por uma cadeia de atores de diferentes segmentos.

Falar da perspectiva transdisciplinar, da integralidade e da inclusão nos processos museológicos desenvolvidos no MII, não seria possível sem discutir a forma como elas se apresentam na experiência que estamos analisando e orientam o caminho à proposta operacional no MII.

3.1 - A documentação museológica de coleções

Os museus são instituições voltadas para a preservação de seu patrimônio. Desenvolvem-na através da conservação, da pesquisa e da comunicação dos itens que compõem suas coleções. O conjunto de estratégias de preservação que a eles cabem, deve ser previsto e destinado aos aspectos materiais dos objetos, além de outras medidas comprometidas com a análise dos conteúdos simbólicos dos quais os itens são constituídos.

Segundo Ferrez (1994, p. 65), abordar os museus a partir de suas funções básicas, reforça a ideia de que, esses modelos institucionais respaldam-se no tratamento documental como prática preservacionista, que instituem os objetos como fontes de informação, além de revelar a indissociação entre os processos museológicos, o contexto informacional e a complexidade simbólica que constituem os objetos.

Na perspectiva da mesma autora, os museus, enquanto instituições que operam ações preservacionistas, atuam como veículos de informação que, portanto, devem estabelecer a conservação e a documentação como bases para a comunicação e a pesquisa científica (FERREZ, 1994, p. 65). A definição de documentação museológica de coleções, portanto, é apresentada pelo autor como:

conjunto de informações sobre cada um dos itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento (FERREZ, 1994, p. 65).

Consideremos, ainda, a visão da autora sobre os objetos como produtos da produção humana, por isso, portadores de informações intrínsecas e extrínsecas, passíveis de serem interpretadas no contexto da musealização. Baseada em Peter Van Mensch, Ferrez (1994, p. 66) explica que as informações intrínsecas são aquelas relacionadas às propriedades físicas e, por isso, são deduzidas do próprio objeto. As informações extrínsecas, no entanto, relacionam-se ao contexto em que os objetos estiveram inseridos e adquiriram significado.

O processo de musealizar e documentar coleções, abordado por Ferrez, implica na criação de normas e modelos, capazes de estabelecer pontes entre a diversidade informacional dos objetos, a variedade de sentidos e as múltiplas interpretações que podem estar envolvidas na tarefa de analisar objetos. Os princípios reguladores, os instrumentos e os procedimentos, que possibilitam operar a interlocução de contextos culturais, podem estar relacionados a partir de lógicas e de valores variáveis. Podem, contudo, serem avaliados em função de um viés empírico, onde a relevância e a eficácia devem prevalecer sobre o alcance do público-alvo previamente estabelecido (MATHEUS LOUREIRO, 2008, p. 26).

Os museus consomem e disseminam informação em suas atividades teóricas e práticas. Sendo a informação o elemento principal na interação social entre os usuários e os objetos museológicos, é a partir da documentação museológica que estas instituições processam os objetos e os tornam documentos. Através da musealização, são abordados os aspectos descritivos da materialidade e da imaterialidade que contextualizam os objetos histórica, social e culturalmente, ao momento em que foram produzidos e aos usos que tiveram ao longo de suas trajetórias.

A documentação museológica, portanto, pode ser entendida como uma etapa da musealização. Nesse sentido, o processo de produção informacional sobre os objetos ocorre no seio da prática museológica, apoiando-se na atualização constante de bases de dados e/ou de documentos institucionais, produzidos para a gestão das coleções.

Maria Lúcia Matheus Loureiro apresenta uma definição para o processo de musealização a partir da perspectiva da documentação, enfatizando a importância de reconhecer este processo como estratégia de preservação (física e informacional) e de seleção:

[...] a musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter info-comunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa (LOUREIRO, 2011, p. 2-3).

Benchimol e Pinheiro apresentam uma abordagem que nos permite refletir sobre o método capaz de transformar um objeto de museu em documento, ao afirmarem que este processo depende da ação de diferentes atores. Segundo elas:

Um documento só é considerado documento no campo informacional (da Ciência da Informação) quando é manuseado, analisado e colocado em certas estruturas pelos diferentes sujeitos que integram o processo de informação e comunicação. Em outras palavras, a existência do documento deve-se não apenas ao autor que objetiva a informação ideal, mas também ao especialista que o analisa e interpreta, ao profissional da informação, quando numa etapa posterior trabalha com a informação objetiva para inseri-la num sistema de informação e, finalmente, ao usuário que ao estudá-la pode transformá-la em conhecimento e reiniciar o ciclo da produção, comunicação, transferência e uso da informação (BENCHIMOL; PINHEIRO, 2009, p. 13)

Visto isso, percebemos a importância do processo operado pelos museus na passagem dos objetos à documentos aptos à construção de narrativas. Entender esta operação, contudo, indica a compreensão de que o termo documentação assume significados diferentes tanto na linguagem do dia-a-dia quanto na linguagem de especialidade, mas que seu sentido está sempre relacionado a ações com documentos, conceito sobre o qual refletiremos a seguir.

Joahanna Smit (2008, p. 11) identifica duas correntes ideológicas que passaram a refletir sobre o conceito de documento e sobre o termo documentação, a partir de meados do século XX, sendo “uma corrente mais pragmática e outra se caracterizando por uma abordagem funcionalista do documento”. A autora

explica que, a corrente pragmática, apresentou, em 1972, uma definição de documento restrita ao registro textual e audiovisual. Esta corrente foi representada pelos norte-americanos Jesse Shera e Louis Shores e revela proximidade com a visão atual sobre o documento como registro.

Paul Otlet (1934, p. 217), considerado o “pai da documentação”, seguiu o caminho que caracterizou o documento a partir da sua função. A visão de Otlet a respeito, apresentada em seu “tratado da documentação”, extrapola a materialidade e classifica qualquer coisa como potencial documento. Sua definição considera como tal os registros escritos, gráficos ou tridimensionais que representam ideias ou objetos que informam.

Apesar da ampliação do conceito de documento, proposta pela ótica de Otlet, ter influenciado de maneira definitiva a percepção sobre esses registros, foi Suzanne Briet quem abordou de forma precisa a definição destes a partir de sua funcionalidade. Atuante na Biblioteca Nacional da França, Briet contribuiu com as discussões que surgiram, na década de 1950, sobre documentação, haja visto que suas atribuições como bibliotecária, a comprometeram com o compartilhamento de informações entre diferentes bibliotecas.

Em seu texto “O que é documentação?”, Briet (1951) destaca sua visão sobre o documento como evidência de fatos, conceito que, segundo a própria, ressalta limites físicos e informacionais. De acordo com sua perspectiva, o documento enquanto suporte informacional é portador de estruturas físicas e abstratas, construídas no momento em que é institucionalizado. Sobre a estrutura física do documento, a autora associa a importância do registro à sua condição de evidência. A fisicalidade justifica, portanto, a preservação deste ao longo do tempo, além de garantir a aferição de sua autenticidade. Quanto à dimensão abstrata do documento, a autora a relaciona a perspectiva de evidência e intencionalidade, o que quer dizer que, um documento precisa ser reconhecido como tal, para ser, de fato, um documento.

Parece claro, portanto, que a autora considera a ação de transformar um objeto em documento como um processo de produção de documentos secundários, acerca do documento primário, cuja função é agregar valor além de conferir veracidade e autenticidade a este. Vejamos em suas palavras:

Uma estrela é um documento? Um seixo levado pela torrente é um documento? Um animal vivo é um documento? Não. Mas são documentos as fotografias e os catálogos de estrelas, as pedras

de um museu de mineralogia, os animais catalogados e expostos num Zoo (BRIET, 1951, p. 1).

Michael Buckland (1997, p.1), parte das ideias de Otlet e Briet e amplia a investigação sobre o conceito de documento. Em "*What is Document?*", Buckland considera que a perspectiva de Briet, sobre como um objeto é tornado em documento, não é clara. Propõe, portanto, uma leitura sobre as condições apontadas pela bibliotecária: a materialidade indica que somente objetos físicos poderiam tornar-se objetos; a intencionalidade propõe o tratamento do objeto como evidência; o processamento transforma objetos em documentos e, por fim, a fenomenologia indica que os objetos são documentos.

Buckland (1997, p. 1) traz luz a duas importantes percepções de Briet, quais sejam a de que a autora, ao considerar o documento enquanto evidência de um fato, enfatiza a função do mesmo, em detrimento de reduzi-lo à condição de registros materiais. Além disso, aborda a relação entre a percepção sobre a função evidencial do documento e a necessidade de estabelecer critérios e parâmetros para o reconhecimento de algo como tal, já que esta decisão está sujeita a diferentes pontos de vista.

Diante disso, assumimos que o histórico sobre o conceito e o estatuto do documento foi bem resumido por Smit:

inicialmente assimilado ao registro textual ou audiovisual (Shera), em seguida abarcando todos os suportes, códigos e objetos potencialmente úteis para a documentação (Otlet) para, finalmente ser definido pela evidência de um fato (Briet), ou seja, uma propriedade atribuída aos objetos. A título de exemplo, e para encerrar esta parte, pode-se citar objetos que, de acordo com um objetivo, podem ser investidos da propriedade documento: pedra, fotografia, bula de remédio, folheto de fabricante, rascunho de poesia, etc. Se Otlet, em sua ânsia de tudo abarcar considerou todos os objetos potenciais portadores de informação, Briet sublinhou as condições nas quais o objeto pode ser considerado um documento: quando o mesmo traz uma evidência que faz com que outros o percebam como documento, ressaltando o caráter relativo da caracterização (SMIT, 2008, p. 15).

Isso posto, voltemos nossa atenção para a prática da documentação, abordando sua origem como dissidente da Biblioteconomia, haja vista a necessidade de procedimentos de organização da informação. A documentação, portanto, surgiu com a proposta de tratar a informação de forma especializada. O termo foi adotado nos anos 20, do século XX, e ganhou novas terminologias a partir da década de 1950, quando a ênfase do processo passou a ser a informação

e seu tratamento. Termos como Ciência da informação, Sistema de informação e Sistema de recuperação de informação foram conhecidos neste contexto.

Ao buscar entender a evolução desta prática no âmbito dos museus, é possível perceber que a documentação é uma atividade desenvolvida há séculos. O registro de informações sobre as coleções, com vistas ao controle e ao acesso a seus conteúdos, no entanto, ficou durante muito tempo a cargo de pessoas com maior conhecimento sobre o material do que sobre as etapas envolvidas no tratamento da informação (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2007, s/p).

Apesar da antiguidade da prática, o reconhecimento desta enquanto disciplina é recente. Dentre as atividades de museus, a documentação, até a década de 1950, era realizada sem sistemática e guiada por parâmetros estabelecidos através do bom senso (OLCINA, 1986, p. 307). Seu desenvolvimento, portanto, é fruto de um processo lento, que envolve fases empíricas e de infundáveis discussões entre os profissionais envolvidos, especialmente se pensarmos nas especificidades de determinadas coleções.

Paulette Olcina (1986, p. 308) esclarece ter sido no contexto da Primeira Guerra Mundial quando se verificou uma grande preocupação com a salvaguarda de obras de arte. A *L'Office International des Musées*, sediada em Paris, foi a agência responsável por recomendar normativas e padrões para fichas e etiquetas descritivas. Além disso, indicou o uso de classificações normalizadas para itens de coleções, com vistas a elaboração de catálogos iconográficos de obras intercambiadas internacionalmente.

A partir da Segunda Guerra, a área dos museus passou a ser influenciada por tendências que propuseram novas discussões sobre os aspectos teóricos e conceituais do campo. Embora as principais transformações tenham sido observadas a partir dos anos 1970, a formação do ICOM, em 1946 e, na sequência, a criação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC), em 1950, foram importantes frutos desse contexto inicial de mudanças. Nesse sentido, é importante destacar que o CIDOC assumiu, a partir de 1960, a padronização dos registros nas instituições museológicas, através da recomendação quanto ao uso de etiquetas-padrão para identificação dos objetos e da elaboração de modelos de fichas catalográficas e inventários. Nessa época já eram evidentes as dificuldades de normatização frente à diversidade museológica.

O uso de técnicas informatizadas na documentação museológica, entrou em discussão a partir de 1967, quando foi formado o Grupo de Trabalho para a Documentação de Coleções. Com este grupo, o CIDOC objetivou analisar sistemas de documentação diversos, para fim de normatizar e estabelecer padrões mínimos aplicáveis aos diferentes sistemas informatizados. Este trabalho permitiu ao grupo o entendimento de que a informatização seria capaz de instrumentalizar o armazenamento, a gestão e o acesso rápido às informações. Isso posto, foi possível alcançar a definição do conjunto de dados mínimos para a descrição e gerenciamento de objetos museológicos (OLCINA, 1986, p. 313)

As décadas de 1970 e 1980, como citado, foram marcadas por significativas mudanças no cenário dos museus. As transformações relevantes foram conhecidas a partir do surgimento de novos conceitos e modelos museológicos. A criação dos ecomuseus ampliou a perspectiva sobre o ato de musealizar, que passou a ser considerado como fator que aproxima os museus dos laboratórios, a medida em que os afastou da noção de templo (DESVALLÈES; MAIRESSE, 2014, p. 58). Cresceu, assim, uma visão museológica cujo objeto de estudo extrapolou o espaço físico do museu e alcançou a intangibilidade dos objetos.

Foi nesse período que a documentação em museus passou a ser compreendida como pesquisa científica e considerada, portanto, como o principal instrumento de informação capaz de decifrar “cada uma das peças de forma completa, de maneira que sua identificação seja perfeita” (CAMARGO-MORO, 1986, p. 41), agindo diretamente no desenvolvimento de pesquisas de naturezas diversas.

Diante da perspectiva da informatização, os museus passaram a ser entendidos como fontes de informação. A documentação em museus, que se beneficiou dos instrumentos de organização e recuperação de dados, para o desenvolvimento de sistemas de informação, compreendeu a necessidade da normalização de vocabulários na categorização e classificação dos acervos musealizados. Assim, a busca por terminologias específicas assumiu o foco das resoluções normativas para o bom funcionamento dos sistemas de informação informatizados, mas sobretudo, para a formatação destes às necessidades de cada instituição.

O controle terminológico, portanto, assumiu a posição chave no que diz respeito à implantação de bancos de dados informatizados, principal ponto

discutido nos museus no contexto da década de 1990. Apesar disso, a indexação permaneceu sendo um fator de grande discussão entre os museus, até os dias de hoje, tendo em vista que a documentação em museus nunca teve lugar central como ocorreu nas bibliotecas, muito embora seja a partir dos "recursos biblioteconômicos" o caminho indicado aos museus para subsidiar o desenvolvimento de serviços de informação (WILL, 1993, p. 157 e 160).

Assumindo uma abordagem analítica, Suely Moraes Cerávolo e Maria de Fátima Tálamo destacam a documentação de museus como uma série de procedimentos técnicos para salvar e gerenciar as coleções museológicas. As autoras destacam concepções metodológicas sobre a documentação museológica a partir de duas perspectivas, relacionadas a diferentes formas de gestão da informação, sendo elas a perspectiva tecnicista, bastante apoiada na abordagem norte-americana, e a reflexiva cunhada por europeus, está caracterizada por um viés interpretativo. (CERAVOLO; TÁLAMO, 2000, p. 242 e 243)

A concepção tecnicista relaciona a documentação aos procedimentos técnicos de registro, armazenamento e recuperação da informação sobre os objetos. Nesse sentido, a atualização constante dos dados através de políticas de gerenciamento de coleções, torna-se ferramenta fundamental às instituições em suas funções internas. De acordo com esta abordagem, os museus atuam como centros de documentação voltados ao público externo. Além disso, esta visão está relacionada à ideia de museus-laboratórios, onde a função principal é a difusão de suas coleções. Assim, a documentação torna-se uma atividade de extrema importância, onde a pesquisa e o gerenciamento das coleções são concomitantes. A classificação, nesse contexto, torna-se o instrumento principal no processo de construção de narrativas.

A tendência reflexiva havia sido abordada pelas mesmas autoras, em texto anterior, segundo as quais, o objeto é entendido como documento de informação. Deve ser tratado, portanto, de modo individualizado e associado à pesquisa, ao passo que na tendência tecnicista, a documentação tem como principal foco a gestão administrativa, logo, as particularidades não são desenvolvidas de modo satisfatório (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2007, s/p)

Dessas duas tendências, como visto, decorrem diferentes formas de tratar a informação e, por consequência, de operar a documentação museológica. Pensar nisso, nos leva a enfatizar a importância no estabelecimento de diretrizes

para o processamento da informação nos museus, que estão além da combinação ou da opção por uma dentre as tendências citadas.

Nesse sentido, a análise do processamento informacional deve partir da distinção entre o tratamento do objeto como suporte e a organização das informações com vistas à recuperação e o acesso. A diferença entre a pesquisa que objetiva a investigação e o registro de dados essenciais de um determinado objeto e a pesquisa relacionada a documentação e ao tratamento documental de dados - com intuito de produzir instrumentos de acesso informacional - foi descrita pelas autoras como veremos no trecho a seguir:

[...] dependendo da natureza das coleções que um museu abriga, são os curadores ou especialistas que a exercem. Dado esse fato, distinguimos a pesquisa museográfica que registra dados essenciais sobre um objeto e mesmo investiga outros para preencher as fichas de catalogação, da pesquisa e do tratamento documental realizados sobre aquela massa de dados para produzir instrumentos de busca e de acesso a informações (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2007, s/p).

Marín Torres aborda tal questão ressaltando a diferença entre as fontes documentais que são utilizadas na investigação sobre a origem ou história de um objeto daqueles instrumentos de gestão de coleções museológicas. Dentre as primeiras, estão incluídas as correspondências, os diários, os guias de viagens, ou quaisquer outros suportes onde estão registradas informações que possam levar à pesquisa do contexto de um determinado objeto ou coleção. (MARÍN TORRES, 2002)

Sobre os instrumentos de controle interno e difusão das coleções, Marín Torres destaca os inventários, os catálogos, os guias e as ferramentas de classificação, catalogação e análise de conteúdo com vistas a pesquisa e a divulgação de coleções. (MARÍN TORRES, 2002)

As ferramentas de que dispõem os museus para o tratamento do contexto informacional dos objetos, como os vocabulários controlados, os tesouros e as listas de controle terminológico, por exemplo, originam os documentos secundários que, de acordo com Yassuda podem ser:

[...] no livro de registro são registrados os objetos assim que chegam ao museu, assim como a sua baixa. Nele consta o registro, identificação e classificação. Denomina-se catálogo o conjunto de fichas de diversos tipos e diferentes conteúdos ordenadas sistematicamente. O ato de classificar também pode ser chamado de catalogação aprofundada baseado nas fichas classificatórias. A classificação ou catalogação é uma etapa de

análise profunda da peça, exigindo uma análise apurada. Os índices seriam ramificações da ficha classificatória competindo a ele possibilitar a recuperação por diferentes entradas (autor, tema, localização no acervo, etc.). As etiquetas são usadas como decodificadores das peças, acompanhando-as nas exposições (YASSUDA, 2009, p. 24).

Tais instrumentos que descrevem e classificam os objetos são originários da necessidade própria das instituições museológicas de singularizar a documentação. Desse processamento técnico resulta a base para o estudo das coleções. A constituição da documentação científica e dos sistemas de documentação em museus, por sua vez, permitem o acesso aos registros e aos documentos sobre os objetos, além de viabilizar o controle das coleções.

Tais questões foram abordadas no texto “Tratamento e Organização de Informações Documentárias em Museus” por Cerávolo e Tálamo. Segundo elas, a documentação em museus está relacionada com o ato de elaborar os “registros escritos, considerados fundamentais para a manutenção do controle das coleções, o que nos leva, nessa direção, a conhecer a quantidade e localização das peças sob guarda da instituição” (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2000, p. 244).

O controle das coleções foi também trabalhado no mesmo texto a partir da perspectiva do sistema de documentação em museus (SDMs), definido como “método, esquema, estruturação de trabalho em etapas, passos a serem seguidos, encadeamento de registros” ou ainda como “um processo rígido, limitado, dirigido ao exterior ou por ele imposto”, embora o termo tenha sido enfatizado pela atribuição “da importância da informação na tomada de decisões” (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2000, p. 244).

O processamento técnico da documentação em museus é dividido em diferentes etapas que, muitas vezes, são concomitantes, a depender do tamanho da instituição e da equipe envolvida. Assim, a partir da entrada do objeto no museu, são desenvolvidas diferentes tarefas correspondentes ao momento em que o objeto foi ingressado no museu. Em seguida, são realizados registros em instrumentos variados como inventários, livros de registro, tombamentos, dentre outros documentos auxiliares. Novos registros podem ser gerados por diferentes profissionais envolvidos no tratamento documental (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2000, p. 245)

As movimentações que o objeto pode sofrer, foram tratadas pelas autoras, dada a importância do registro desse processo em documentos específicos, que

devem ser elaborados previamente, a considerar as especificidades de cada acervo. Assim como os diversos campos correspondentes aos dados básicos de identificação dos objetos, cuja tipologia depende das necessidades institucionais e da natureza do objeto (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2000, p. 245).

A variedade de dados coletados, bem como das fontes de onde são oriundos, estabelecem uma relação indissociável entre a documentação e a pesquisa nos museus, mas sobretudo, enfatizam a função do sistema de documentação em museus, a medida em que permitem a organização da documentação. Para Cerávolo e Tálamo:

[...] compete de certa forma modelar a organização da própria documentação, ou seja, o 'sistema' forma a estrutura arquitetônica através da qual perpassam as diferentes etapas de acompanhamento do suporte (objeto), e não da informação propriamente dita. [...] Assim, o 'sistema' funciona como uma espécie de guia de tarefas sequenciais a serem executadas, e no seu bojo instalam-se os registros escritos (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2000, p. 246).

O CIDOC (2014, p. 20), aborda o sistema de documentação museológica considerando o ponto de vista de seus usuários. Assim, indica que os museus devem ser capazes de avaliar suas necessidades específicas e de elaborar formas de acesso personalizadas a diferentes categorias, conforme as finalidades internas e externas das instituições. Dentre aquelas relacionadas às pesquisas do público visitante, são enfatizados o acesso aos registros de catalogação e informações contextuais relacionadas.

Para tal, o Comitê cita os recursos de busca on-line na tarefa de localizar as informações consideradas relevantes sobre o acervo, tanto de funcionários quanto de usuários. Sobre os critérios de busca, são indicados dados como “nome do objeto, título, tipo de objeto ou sua classificação, material, localização do acervo, autor, data ou período de produção ou número do objeto” (CIDOC, 2014, p. 20).

A restrição de dados, considerados confidenciais pelos museus, é citada como essencial aos sistemas de documentação:

O sistema deverá permitir ao museu restringir o acesso às informações confidenciais e detalhes relativos a direitos autorais e, paralelamente, respeitar a legislação sobre “Liberdade de Informação”. As informações de acesso restrito deverão incluir detalhes tais como a identificação de marcas ou defeitos, avaliações, locais de armazenamento e os locais exatos onde

foram descobertos objetos de acervo de história natural e arqueologia (CIDOC, 2014, p. 20).

De modo geral, o sistema de documentação museológica deve funcionar como a ferramenta de suporte aos procedimentos de gestão do acervo, compreendidos nas etapas e nas decisões a serem seguidas para tal. Por isso,

o sistema deverá incorporar informações sobre todas as atividades importantes relativas à gestão do acervo que possam afetar um determinado objeto como, por exemplo, conservação (artigo 2.24 do Código), fotografia, empréstimo a terceiros e seu uso em exposições e mostras (CIDOC, 2014, p. 21).

Quanto ao aspecto do sistema relacionado ao gerenciamento de coleções, citamos como “tarefas sequenciais a serem executadas” (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2000, p. 246), o conjunto de procedimentos relacionados ao tratamento do objeto musealizado. Assim, observamos que a entrada do objeto nas coleções, compreende as etapas de seleção e aquisição; a organização e o controle, compõem as tarefas desenvolvidas quando do processamento técnico do objeto, dentre elas estão o registro, a identificação, a armazenagem, a classificação e a indexação; e a saída, por fim, é executada nas etapas de recuperação e disseminação da informação.

A entrada do objeto ao acervo do museu acontece no contexto da seleção, cuja orientação é definida a partir da tipologia, da missão institucional e das normativas previstas na política de aquisição do museu. A seleção, que define os objetos passíveis de serem incorporados a uma determinada coleção, parte da análise sobre a relevância de um objeto específico para o conjunto de cada acervo. O passo seguinte submete o objeto selecionado a uma avaliação preliminar de suas condições físicas, ou seja, seu estado de conservação.

Concluída a primeira avaliação, tem início o processo de incorporação do objeto à instituição, cuja sua inserção se dá por meio da aquisição. Nesta etapa, a documentação assume destaque, diante da importância do registro de informações relativas às formas de recebimento do objeto. Este processo pode ser através de doação, compra, legado, permuta e comodato, para citar algumas possibilidades. Cada um dos casos prevê procedimentos técnicos específicos para a reunião e o registro dos dados sobre os objetos. É importante destacar que, a incorporação de itens ao acervo de uma determinada instituição, deve ser fruto de uma decisão aprovada por uma comissão instituída internamente, além de

seguir orientações normatizadas por políticas que estejam em consonância com a missão do museu.

A importância do registro informacional nos procedimentos técnicos institucionais, em especial na etapa de aquisição, foi citada pelo CIDOC, conforme o trecho a seguir:

O museu deverá incluir em seus registros informações sobre a procedência dos objetos adquiridos desde sua descoberta, ou criação, até o presente, indicando – conforme o caso – a sua produção, coleção, propriedade e detalhes contextuais sobre o seu uso (artigo 2.3 do Código). A documentação deverá mencionar a fonte dessas informações. As fontes primárias mantidas pelo museu (incluindo a documentação fotográfica) deverão ser consideradas parte integrante do sistema de documentação. Esses materiais deverão ser organizados com base em padrões de arquivamento. Quaisquer detalhes obtidos de fontes externas, tais como a identificação do proprietário anterior ou pesquisador deverão ser verificados e documentados pelo museu. Como parte do processo de aquisição é muito importante obter do doador, vendedor ou fornecedor informações sobre a utilização e a história do objeto (CIDOC, 2014, p. 20).

Assim, o registro e a numeração dos objetos consolidam a incorporação destes às coleções, ao passo que as etapas do processo de organização e controle do acervo, são desenvolvidas através da atribuição de um número de identificação que deve acompanhar o objeto em sua trajetória na instituição. Sobre isso o CIDOC explica:

Cada objeto deverá receber um número ou identificador único, que será registrado no sistema de documentação. O objeto deverá ser marcado ou etiquetado com esse número. A localização do objeto deverá estar registrada no sistema de documentação, independentemente de o objeto estar em sua localização normal ou de ter sido transferido para outro local como, por exemplo, o laboratório de conservação (CIDOC, 2014, p. 20).

O registro dos objetos musealizados pode ser desenvolvido a partir das Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus do CIDOC, onde estão previstas as categorias de Informação e as normas de dados ou de informações. Estas podem ser adotadas por museus individualmente, por organizações nacionais de documentação ou ainda para o desenvolvimento de sistemas de documentação em museus.

As Diretrizes podem ainda nortear o inventário ou a catalogação detalhada dos acervos museológicos. Sendo o inventário a principal ferramenta de registro

da documentação em museus, este “consiste nas informações básicas de gestão do acervo relativas a cada objeto, incluindo detalhes essenciais necessários à definição de responsabilidades e segurança” (CIDOC, 2014, p. 39).

O detalhamento do registro do objeto se dá por meio da catalogação, processo onde estão englobadas tanto informações básicas, quanto específicas, sobre os objetos e cuja operacionalização acontece através de fichas catalográficas. A estruturação dos modelos de fichas de catalogação deve estar em conformidade com as necessidades informacionais de cada instituição, haja vista a importância desta ferramenta na representação da informação museológica.

A mesma indicação pode ser direcionada à etapa de classificação dos objetos, uma vez que a normatização do sistema de classificação, a partir das especificidades de cada acervo, é imprescindível para a contextualização dos objetos dentro de cada coleção, assim como para possibilitar a recuperação da informação sobre os objetos posteriormente.

Sobre os procedimentos que envolvem a representação e a organização da informação, perspectivas presentes no processo de tratamento informacional no âmbito dos museus, estão presentes os instrumentos de normatização adotados pelos sistemas de documentação museológica. A indexação é o recurso que permite a caracterização do objeto a partir da atribuição de termos e possibilita a recuperação posterior. Através da associação do objeto com outros documentos, a indexação estabelece relações informativas a partir dos Tesouros, ferramenta base também na etapa de recuperação da informação. O tesouro constitui um dos instrumentos mais eficientes de controle terminológico e permite a associação de termos a partir de relações hierárquicas. O “Thesaurus para Acervos Museológicos” é a publicação mais conhecida nacionalmente, tendo sua elaboração estabelecido um marco no desenvolvimento de uma linguagem de especialidade e na organização do conhecimento em museus brasileiros.

Santos (2019, p. 55 e 46) relaciona o processo de estruturação da classificação e da indexação, assim como o controle terminológico dos documentos, como funções dos Sistemas de Organização do Conhecimento. Em sua pesquisa, foram analisados as teorias e os conceitos que fundamentam, no âmbito da Ciência da Informação, a organização do conhecimento, assim como os instrumentos técnicos de que esta se utiliza no contexto museológico. O

objetivo do autor foi compreender os métodos adotados para o registro, o gerenciamento e o tratamento informacional das coleções no MII.

A perspectiva apresentada por Santos (2019, p. 49) sobre o conceito de Organização do Conhecimento está baseada na contribuição de Brascher e Café (2008) sobre a diferença entre Organização do Conhecimento e Organização da Informação que se situam no limiar entre os domínios físicos e intelectuais dos objetos informacionais. Isso quer dizer que “a Organização da Informação diz respeito à descrição física e individual do objeto, enquanto que “a Organização do Conhecimento se constitui a partir da sistematização de relações conceituais entre os objetos”.

Assim, sendo, o autor defende o conceito de Organização do Conhecimento abordado por Hjørland (2003, 2008, 2013) como o mais adequado ao método observado em seu estudo de caso:

Apesar de ambos os conceitos atenderem às necessidades do processo de documentação em museus – a partir da separação entre a descrição do objeto empírico (Organização da Informação) e a organização conceitual da informação em um sistema de informação (Organização do Conhecimento) – entendemos que uma abordagem menos restritiva ao conceito de Organização do Conhecimento nos permite maior possibilidade de análise na relação entre a CI, a Museologia e o nosso objeto de estudo. Nesta dissertação, elegemos como referencial teórico a abordagem de Hjørland (2003, 2008, 2013), em que a Organização do Conhecimento trata dos processos e sistemas de organização do conhecimento, tendo por base a descrição, classificação e indexação dos documentos. Nessa perspectiva, buscamos na construção de instrumentos de representação para a compreensão de uma abordagem indissociável entre a Organização do Conhecimento e a linguagem (SANTOS, 2019, p. 50).

O último ponto a ser abordado neste item relaciona-se ao final do processo de documentação, caracterizado pela saída da informação e cuja ação tem como objetivo a recuperação de dados. Este processo é iniciado a partir da utilização do sistema por um usuário através de instrumentos de busca. É importante, portanto, que os instrumentos de controle terminológico, como os termos indexados, estejam disponíveis ao usuário como forma de facilitar a recuperação da informação. As associações terminológicas, no entanto, são imprescindíveis ao sistema, considerando aqueles usuários que não têm o conhecimento sobre a linguagem de especialidade da área e utilizam o sistema para realizar pesquisas.

Nesse sentido, o conhecimento acerca dos diferentes usuários também é considerado um fator essencial na eficiência da recuperação e da disseminação da informação. As pesquisas relacionadas às coleções, por sua vez, colaboram com a preservação de acervos musealizados, à medida em que promovem o acesso e o uso das informações relacionadas nos sistemas de informação em museus.

Entender a documentação museológica e os sistemas de documentação em museus como instrumentos de pesquisa, nos aproxima da visão de Heloisa Barbuy de que tanto o processamento quanto o registro informacional das coleções têm como finalidade:

[...] constituir uma base ampla de informações, que alimente pesquisas e ações de curadoria, tanto da própria instituição como externas, e se alimente, por sua vez, das pesquisas realizadas sobre o acervo institucional ou em torno dele (BARBUY, 2008, p. 37).

Pensar nisso nos remete à experiência observada no MII, nosso objeto de estudo. Consideramos que o principal intuito da psiquiatra Nise da Silveira, ao criar o MII, foi o de subsidiar pesquisas, em torno do acervo acumulado pela atividade expressiva dos ateliês de terapia ocupacional. Visto isso, entendemos que, a partir desse intento, Nise teria desenvolvido muito além da sistemática de organização das coleções do MII. Teria constituído, sobretudo, os parâmetros basilares para a documentação museológica das coleções do patrimônio em questão, a partir de métodos empíricos, conteúdo que abordamos no tópico seguinte.

3.2 - A sistemática de organização das coleções do MII ou a documentação empírica de Nise da Silveira

“Nunca quis reunir pinturas, desenhos ou esculturas como joias da coroa para depois dizer: ‘olha o que eu colecionei.’ O desejo de servir à evolução da psiquiatria brasileira foi que me fez guardar tudo isso”

Nise da Silveira

As pesquisas das imagens produzidas nos ateliês de atividades expressivas, revelaram a existência de conteúdos sequenciais, capazes de demonstrar a reorganização psíquica dos frequentadores analisados pela Dra. Nise da Silveira. Além disso, outra percepção possibilitada pelas pesquisas de imagens do inconsciente revelou, logo cedo, a capacidade destas em narrar a história de vida daquelas pessoas e de suas experiências internas. A partir desse

esclarecimento, a psiquiatra Nise da Silveira desenvolveu a organização das coleções constituídas no MII.

No penúltimo parágrafo do capítulo “O Mundo das Imagens”, apresentado por Nise da Silveira, no livro de mesmo nome, a autora deixa clara a importância da organização das imagens em séries para a compreensão do processo clínico de seus clientes:

O pesquisador encontrará nos arquivos do Museu de Imagens do Inconsciente longas séries de imagens, datadas e reunidas segundo os respectivos autores. Poderá acompanhar através dessas sequências de imagens o fio significativo do processo psicótico, assim como temas recorrentes, enigmáticos, que desafiam os especialistas de diferentes áreas (SILVEIRA, 2006, p. 94).

A organização das imagens em séries levou ao processo de formação das coleções que constituem o acervo do MII e à elaboração dos álbuns, cujas imagens foram classificadas segundo a relevância de cada obra no histórico de seus autores. Nesse sentido, a ordem cronológica em que as imagens foram produzidas assume posição fundamental. A esse respeito, Cruz Junior explica:

Alguns desses álbuns ficavam dispostos numa grande mesa de reuniões que havia na sala de exposição temporária da antiga sede do Museu. Ao chegar um visitante ou pesquisador, a Dra. Nise folheava esses álbuns, fazendo sobre o assunto comentários e considerações. Sem sua presença, transformava-se em uma exposição encadernada, coleção que cativava o visitante seja pela qualidade estética, pelo simbolismo misterioso ou pelo inusitado de seus conteúdos (CRUZ JUNIOR., 2015, p. 273)

No Anexo I reproduzimos um documento que encontramos no arquivo institucional do MI. Apesar de não possuir indicações de autoria, o documento datilografado foi datado à lápis, portanto, foi possível verificar que, em 1980, existiam 104 álbuns, organizados por temas ou por casos clínicos (Figura 21), todos detalhadamente listados nas oito páginas que compõem o documento.

Figura 21 - Nise da Silveira e o Álbum de Mandalas



Fonte: Arquivo Nise da Silveira

Outra característica importante que baseou a organização do acervo foi o reconhecimento da importância dos temas. Assim, à medida em que as pesquisas avançavam, as obras eram classificadas e agrupadas de acordo com o assunto abordado pelos frequentadores de forma recorrente. O método de classificação temática, portanto, gerou uma outra possibilidade de agrupamento das imagens, além daquela ordenação cronológica das obras de um mesmo autor. Os álbuns temáticos, reúnem as obras em torno de um mesmo assunto, independentemente deste ter sido abordado por um autor em específico ou por mais de um deles. Nas palavras de Nise:

Desde o início, desenhos e pinturas vêm sendo reunidos, segundo seus autores, em ordem cronológica. Sentíamos, porém, a necessidade de uma organização desse material que permitisse o estudo de temas, sem contudo, desfazer a posição das peças dentro do contexto dos casos clínicos (SILVEIRA, 1966, p. 100).

Ao analisarmos os relatos de Nise da Silveira, é possível verificar sua preocupação em buscar uma sistemática de organização e classificação do acervo que considerasse as diferentes possibilidades de pesquisa aos conteúdos identificados. Outra importante característica presente no relato, diz respeito ao fato de que o aspecto clínico e simbólico, no que tange à classificação das obras, sobrepôs-se desde o início aos aspectos estéticos das obras, o que vai de encontro com a finalidade de formação das coleções, qual seja a de subsidiar as pesquisas dos conteúdos internos dos criadores.

Dessa forma, entendemos que as séries eram constituídas e, na sequência, classificadas segundo o assunto abordado por um determinado autor, dentro da série. Por exemplo, a série cinema de Fernando Diniz (Figuras 22, 23, 24 e 25). Outra forma de classificação é de acordo com o tema estudado, sendo quase sempre composta por mais de um autor, como por exemplo, a série de mandalas (Figuras 26, 27 e 28), aqui representada pelos artistas Fernando Diniz, Carlos Pertuis e Adelina Gomes. Assim, uma mesma obra pode compor diferentes séries concomitantemente, haja vista as diferentes possibilidades de classificação.

Figura 22 - Fernando Diniz / Lápis cera e óleo sobre papel (Sem título, 1987)



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

Figura 23 - Fernando Diniz / Lápis cera, guache e óleo sobre papel (Sem título, 1987)



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

Figura 24 - Fernando Diniz / Lápis cera e óleo sobre papel (Sem título, 1987)



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

Figura 25 - Fernando Diniz / Lápis cera, guache e óleo sobre papel (Sem título, 1987)



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

Figura 26 - Fernando Diniz / Óleo sobre papel (Sem título, 1957)



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

Figura 27 - Carlos Pertuis / Óleo e guache sobre papel (Sem título, Sem data)



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

Figura 28 - Adelina Gomes / Guache sobre papel (Sem título, 1966)



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

A sistematização das obras em séries, através da constituição dos álbuns cronológicos e temáticos, estabelece a base da organização do “acervo prioritário”, classificação que engloba em torno de 50 mil obras do acervo do MII,

pesquisadas e analisadas ao longo dos anos. Outros critérios utilizados para a seleção das obras reunidas nesta categoria são a atribuição de valor estético³⁰ e a participação em produções científicas de alguma natureza.

A classificação deste grupo definiu um segundo conjunto de obras que não preenchiam os critérios definidos para a primeira categoria. O “acervo não prioritário”, portanto, foi formado pelas obras que não foram ainda objeto de estudo, mas como produtos do processo terapêutico dos ateliês, constituem o acervo do MII.

O critério de seleção que define, através de pesquisas e difusão, a classificação do acervo do MII nessas duas categorias é, segundo Cruz Junior, a característica que comprova que este patrimônio está próximo da lógica de coleções, já que a prática de musealização integral das obras produzidas, poderia aproximá-lo da ideia de arranjos de fundos arquivísticos:

No caso do Museu de Imagens do Inconsciente, se todos os documentos produzidos no ateliê de pintura são musealizados e anexados ao acervo, estaremos mais próximos do fundo arquivístico. No entanto, o que se verifica é que os arranjos realizados nesse fundo produzem coleções. Se dentro da totalidade de suas mais de 350 mil obras, existe um acervo “prioritário”, este último já se constitui numa grande coleção, sendo sua seleção o resultado das atividades de exposição, pesquisa e divulgação. Na base de dados do MII as obras catalogadas são inseridas sob a designação de coleções por autor, p. ex.: “Coleção Emygdio de Barros”, “Coleção Raphael Domingues”. Como essas obras podem a priori estar nos dois acervos – prioritário ou não, seriam coleções transversais em relação aos demais arranjos (CRUZ JUNIOR., 2015, p. 275)

Esta questão foi levantada pelo autor em sua pesquisa sobre as coleções asilares, considerando que, enquanto produções plásticas de indivíduos frequentadores de hospitais psiquiátricos e/ou nos ateliês terapêuticos, podem gerar dúvidas sobre o estatuto e mesmo sobre a nomenclatura adequada para tais. Ele segue:

O estatuto de documento se sobreporia ao de obra de arte: qualquer produção pode ser considerada como um documento, mas nem todos seriam obras de arte. Segundo o *Bureau Canadiendes Archivistes*, o fundo, na terminologia arquivística, designa um conjunto de documentos de todas as naturezas “reunidos automaticamente, criados e/ou acumulados, e utilizados por uma pessoa física ou por uma família em exercício

³⁰ A estética é aplicada como critério de seleção das obras que farão parte do acervo prioritário quando existe mais de um exemplar idêntico em relação ao conteúdo simbólico, o que é muito recorrente nas coleções do MII.

de suas atividades ou de suas funções" (CRUZ JUNIOR., 2015, p. 275, aspas no original).

O reconhecimento da metodologia museológica como o modelo adequado ao tratamento técnico do acervo do museu, já havia sido expresso por Nise no relatório que apresentou em 1966. Vejamos:

Dra. Maria Stela Braga, assistente da seção de terapêutica ocupacional no período maio 1956 – dezembro 1958, fez as primeiras tentativas de organização do Museu.

Em relatório de 1956 escrevíamos: "Dra. Maria Stela Braga tomou a iniciativa de organizar o nosso Museu, o que vale dizer, de inventar a organização de um museu de arte psicopatológica, pois a museologia mundial ainda não estabeleceu regras neste campo especializado" (SILVEIRA, 1966, p. 100, aspas no original).

Sobre o relato acima, podemos destacar ainda a percepção visionária da médica ao pontuar a necessidade de criação de uma metodologia museológica específica e aplicável ao acervo do MII, além de revelar o desafio que isto representava, para a área museológica, já naquela época.

Este último ponto foi igualmente abordado pela museóloga Fernanda de Camargo-Moro no artigo *Musée des images de l'inconscient, Rio de Janeiro: Une expérience vécue dans le cadre d'un hôpital psychiatrique*, publicado em 1976, na Revista Museum, da UNESCO:

Outro problema surgiu: o da formação profissional do pessoal do museu. Como formar museólogos para este museu com características tão especiais? Não foi o problema do ajuste que nos assustou ou nos fez considerar precauções indevidas. Os pacientes têm um bom relacionamento com os membros do grupo de estudo do Centro de pesquisa Carl Jung que trabalham no museu, bem como com os visitantes. Nosso medo era quebrar a harmonia geral, permitindo que os museólogos e outros profissionais de museus apresentassem padrões museológicos ortodoxos que destruiriam a autenticidade do MII. Para ser mais precisa, pode-se dizer que certos padrões profissionais, apesar de seu alto nível técnico, não poderiam ser aplicados a este museu (CAMARGO-MORO, 1976, p. 36, tradução nossa).

A autora segue o artigo descrevendo que a solução encontrada na época para atender as necessidades específicas do museu, foi formar os funcionários que já trabalhavam no MII, ao invés de formar museólogos para atuar no museu. Este treinamento, conhecido na instituição como "ciclagem museológica", foi realizado em novembro de 1974 e descrito no citado artigo em um item específico,

denominado “Curso de Museografia ministrado no museu” (CAMARGO-MORO, 1976, p. 41, tradução nossa).

O curso foi especialmente pensado para atender às necessidades do museu e foi realizado em 98 horas de trabalho teórico e prático. Ao todo participaram do curso 35 profissionais, todos funcionários do Centro Psiquiátrico, sendo, um psiquiatra, dois psicólogos, um estudante de medicina, um advogado, vinte terapeutas e dez funcionários administrativos. A assiduidade e a participação prática às aulas foram destacadas pela autora como pontos fortes, já que os 95% de frequência representava o nível mais elevado entre as aulas de Museologia do país na época.

O primeiro módulo do curso foi iniciado pela apresentação de noções básicas sobre patrimônio cultural, conservação, bens culturais, museologia e museografia. Paralelamente, foram trabalhados conteúdos sobre arte e etnografia, já que as pesquisas sobre o acervo do museu envolvem a análise de arquétipos universais. A estrutura teórica do curso foi baseada em autores como Yvonne Oddon e Georges Henri Rivière. (CAMARGO-MORO, 1976, p. 41).

A formação prática do curso foi realizada a partir de quatro diferentes atividades: dinâmica de grupo; visitas a museus, com vistas a elaboração de pesquisas comparativas e apresentação de relatórios. Por fim, foram promovidos debates sobre documentação museológica e o sistema de classificação das coleções do Museu pelo sistema ARAS, que analisaremos adiante.

A segunda etapa do curso previa o aprofundamento em conteúdos mais específicos, o que não ocorreu, no entanto, já que todos os alunos manifestaram interesse em ter um conhecimento detalhado sobre todos os conteúdos. Não sendo possível a especialização de todos, a continuidade na formação daqueles grupos específicos para cuidar do tratamento do acervo, segundo expôs o artigo, foi programada para o futuro e acabou por não ter sido realizada.

Destacamos, portanto, que a importância do citado curso está no reconhecimento sobre as especificidades do acervo do MII e das práticas museológicas adequadas ao tratamento do mesmo. A natureza interdisciplinar do curso, expressa não somente no treinamento de profissionais de diferentes áreas do conhecimento para atuarem diretamente com o acervo, mas, sobretudo, na didática assumida pelas museólogas de incentivarem a equipe a pensar nos conteúdos apresentados sob o ângulo de sua especialidade, são pontos caros à nossa pesquisa.

No Arquivo Pessoal Nise da Silveira, encontramos um segundo artigo de autoria de Fernanda de Camargo-Moro, sobre a experiência vivida em sua passagem pelo Engenho de Dentro. Publicado cinco anos após o primeiro, em 1981, portanto, o artigo "*Riches of the Psyche*" descreve as mudanças ocorridas no MII no intervalo de tempo transcorrido entre 1976 e 1981. O principal ponto abordado pela autora nesse texto foi a reestruturação pela qual o museu passou na ocasião de sua mudança para a sede atual.

É importante pontuar que nosso objetivo em analisar a passagem de Fernanda de Camargo-Moro no MII está relacionado ao fato dela ter sido a primeira profissional da área museológica a atuar no Museu, junto com Lourdes Maria Novaes. Apesar dos registros não darem conta desse conteúdo, intuíamos encontrar nos relatos dessas profissionais, descrições que as atribuem à implantação de instrumentos de documentação do acervo, já que a origem da aplicação dos mesmos é ainda desconhecida.

Analisamos a documentação do projeto "Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu" com foco no tratamento da informação no MII, considerando nosso conhecimento, já desenvolvido anteriormente, sobre a importância deste na implantação de parâmetros museológicos na instituição. No relatório de atividades do ano de 1979, encontramos dados relativos à seleção, classificação e catalogação das obras no item 2, cujo título se refere ao desenvolvimento de pesquisas do acervo.

Conforme o relatório, a seleção era constituída pelas seguintes etapas: levantamento de todos os trabalhos de um determinado autor e "separação" dos trabalhos mais significativos obedecendo a ordem cronológica, haja vista sua importância para o acompanhamento dos casos clínicos (SAMII, 1979, p. 14).

Assim, ao que parece, a seleção tinha por objetivo constituir as coleções, ordená-las cronologicamente e, por consequência, definir o acervo prioritário e o não prioritário. O segundo grupo era novamente armazenado, mantendo-se a autoria e a ordenação cronológica das obras, ao passo que o primeiro grupo, seguia para a etapa de classificação temática e montagem dos álbuns.

Importante dado citado nessa etapa se refere ao "tombamento" das obras. Muito embora não tenhamos encontrado detalhes a respeito, entendemos que este processo era realizado após a classificação temática e antes da confecção dos álbuns, este último, sendo realizado no setor de conservação de papel (SAMII, 1979, p. 15).

O detalhamento sobre o registro das obras foi contemplado no subitem “classificação das obras selecionadas”. A respeito encontramos informações de que o museu já possuía, nessa época, uma metodologia de registro do acervo: “consiste na atribuição de um número de tombamento a cada obra e na inscrição de todos os seus dados em livro próprio” (SAMII, 1979, p. 16).

Nota-se que o uso do termo “tombamento” para o processo de registro e numeração está documentado no relatório analisado. As informações sobre a metodologia para tal podem ser confirmadas em mais um trecho que explica que

esse registro vinha sendo feito regularmente com as telas, mas existia a necessidade de se classificar e tomba também as obras em papel. Para evitar confusões futuras, resolveu-se dar sequência a uma única numeração para o registro das obras tanto em tela como em papel (SAMII, 1979, p. 16).

Este último trecho nos permite perceber que a numeração e o registro do acervo eram anteriormente realizados levando-se em conta os diferentes suportes das obras, ou seja, existiam duas numerações paralelas, uma dando conta das telas e outra das obras em papel. A esse respeito, encontramos no arquivo institucional do MII, um livro de registro cuja identificação está direcionada ao auxílio na catalogação das obras do acervo. O conteúdo das páginas confirma que a numeração e o registro das obras foram iniciados pelas telas de cada coleção.

Uma informação adicional foi adquirida ao analisar o citado livro, qual seja a de que a sequência da numeração priorizou também a autoria das obras. Considerando que, no caso específico do acervo do MII, as coleções são definidas a partir da autoria das obras, o conteúdo do livro confirma, ainda, a constituição das coleções através de registros em ordem sequencial, sendo a primeira delas a coleção de Carlos Pertuis.

Destacamos que esta ordenação numérica sequencial das coleções, provavelmente, foi considerada como forma de facilitar as pesquisas de casos clínicos, já que as informações de cada autor estariam compiladas. Como era previsto, essa metodologia teve que ser abandonada, à medida em que novas obras eram incorporadas a cada coleção. Observamos no mesmo livro, por exemplo, que o registro da coleção de Adelina Gomes, que havia sido iniciado na página 40 e concluído, a princípio, na página 64, voltou a aparecer em números posteriores, nas páginas 95 e 96 (Anexo J).

Sobre os campos definidos no citado livro, encontram-se dados como a classe; a classificação temática, cujo formato da informação (sequência em número romano e arábico) nos permite identificar o uso do sistema de classificação ARAS, sobre o qual falaremos adiante; o número de registro; a técnica; as dimensões; a descrição formal breve; a data e, por último, o campo para observações.

Dentre as informações disponíveis no livro, o que nos chama atenção é a definição de um campo chamado “observação psicológica”, que possivelmente, seria destinado ao registro de informações que dessem conta da relação entre a imagem e o estado clínico do cliente, muito embora não haja qualquer dado neste campo sobre nenhuma das 1.357 obras registradas no referido livro.

Outro importante dado constatado ao analisar este livro, que merece destaque, é que as informações sobre as participações das obras em exposições foram registradas no campo observações, fato compreensível a considerar a ausência de um campo específico para tal.

O livro de registro das obras do MII, segundo o relatório de 1979, era conhecido institucionalmente como a “bíblia do museu”. Seu preenchimento era realizado após a conferência de todos os dados. Utilizavam, portanto, uma ficha rascunho (Anexo K) para o registro das primeiras anotações, no momento de numeração das obras, instrumento que foi descontinuado rapidamente, inclusive, encontramos uma quantidade reduzida de tais rascunhos (SAMII, 1979, p. 16).

Outra informação importante, exposta no subitem “classificação das obras selecionadas”, do mesmo relatório, diz respeito ao que parece ter sido uma tentativa de facilitar o acesso à informação, com vistas à análise de dados clínicos. Trata-se da organização de “um sistema de fichários classificados por autores em ordem alfabética, cujas fichas contém os mesmos dados do livro de tombamento” (SAMII, 1979, p. 16).

Sobre isso, é possível considerar que a preocupação com a recuperação da informação, foi somada ao intuito de conservar os documentos provenientes do processo de documentação museológica, já que, as fichas (Anexo L) que formavam os tais fichários permitiam “situar a obra de qualquer autor e com facilidade saber a sua localização, número de tombamento, classificação, etc., sem necessidade de manusear a ‘bíblia’, cuja ordem é numérica” (SAMII, 1979, p. 16).

Ao analisar essas fichas, percebemos que os números das obras foram registrados em um campo identificado como “ordem”, o que nos parece ter sido causado pelo uso equivocado do termo. Na primeira versão do livro de registro, pesquisada anteriormente, esta informação foi disponibilizada através da anotação direta do número correspondente a cada obra, em um espaço sem qualquer identificação do campo.

A denominação “ordem” que citamos acima foi novamente utilizada para se referir ao número de registro, conforme pesquisamos nos livros de registro que estamos considerando como “oficiais”. Assim, constatamos que os registros iniciais, compreendidos entre os números 0001 e 1600, foram atribuídos ao campo “ordem”, conforme verificamos uma amostra no Anexo M. A partir do segundo livro, verificamos que a palavra “ordem” passou a ser substituída pelo termo “tombamento” (abreviada na forma tomb.), muito embora, sejam perceptíveis as correções feitas nos dados sobre os números existentes entre os registros 1601 e 1692, para que a substituição de termos fosse concluída.

Visto isso, julgamos importante pontuar que, apesar das referências encontradas no que tange ao método de registro das obras do acervo do MII, bem como sobre os primeiros instrumentos desenvolvidos para tal, apresentados anteriormente, não identificamos dados que dão conta do período e das circunstâncias em que estes foram implantados.

Os registros dando conta do inventário das obras do acervo, foram citados pela museóloga Fernanda de Camargo-Moro, cujos artigos relatam sua passagem pelo MII na década de 1970, assim como também foram descritos na documentação do projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, realizado no final da década de 70 e início dos anos de 1980. A referência mais antiga que encontramos sobre o assunto foi mencionada por Cruz Jr, ao citar que o Museu já realizava o registro das obras em livro específico, quando da participação da instituição na exposição apresentada no II Congresso Internacional de Psiquiatria, realizado em Zurique, em setembro de 1957 (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 208).

As fontes estudadas no presente tópico, contudo, trouxeram referências sobre os instrumentos de classificação das obras do acervo do MII. No tópico seguinte, voltamos inicialmente à década de 1960, a fim de entender o contexto de implantação dos instrumentos de classificação e de organização da informação

no MII. Analisamos, na sequência, como se desenvolveu e evoluiu a documentação museológica no Museu ao longo dos anos.

3.3 - A documentação científica: o tratamento da informação no MII

Na década de 1950, as obras produzidas nos ateliês de atividades terapêuticas, criados pela Dra. Nise da Silveira, participaram da exposição realizada no II Congresso Internacional de Psiquiatria, ocorrido em 1957, em Zurique. Isso se deve ao contato entre Nise e Carl Gustav Jung, iniciado em 1954, através de uma troca de correspondências.

Na carta enviada à Jung, a psiquiatra anexou imagens de figuras identificadas com frequência na produção dos clientes acompanhados por ela. Sobre as quais Nise relatou serem produtos de um “fenômeno ainda mais surpreendente”. Em suas palavras:

a constante tendência ao agrupamento, à simetria, à disposição de elementos díspares em torno de um centro e, sobretudo, o aparecimento de círculos mais ou menos regulares simultaneamente com as habituais desintegrações de formas, típicas do desenho e da pintura de esquizofrênicos, e às quais os autores davam tão grande ênfase (SILVEIRA, 2015, p. 55).

Logo no início das pesquisas que desenvolveu para a interpretação desses conteúdos simbólicos, Dra. Nise posicionou-se em relação às concepções tradicionais da época, que viam a cisão das funções psíquicas como a principal característica da esquizofrenia e, portanto, as únicas representações possíveis na produção plástica de internos de hospitais psiquiátricos, seriam reflexo desses diagnósticos:

Do estreito ângulo da psiquiatria descritiva, era de esperar que o acesso ao mundo interno do esquizofrênico, por meio da expressão plástica, trouxesse esclarecimentos concernentes aos fenômenos da cisão, da desintegração das funções psíquicas. Do ponto de vista da teoria psicanalítica era de esperar que muito fosse revelado sobre aquele “caos ou caldeira cheia de pulsões em ebulição”, isto é, sobre o inconsciente segundo Freud. [...] A tarefa do pesquisador de orientação psicanalítica seria reconhecer os conteúdos reprimidos, representantes das pulsões, por trás dos deslocamentos, das condensações, e da máscara dos símbolos. Mas era forçoso reconhecer que a produção plástica dos psicóticos ia muito além das representações distorcidas e veladas dos conteúdos pessoais reprimidos, e que sua forma de expressão não era obrigatoriamente a linguagem do id freudiano (SILVEIRA, 2015, p. 57, aspas no original).

Dra. Nise entendia a complexidade psíquica do ser humano como elemento norteador da noção de que as imagens do inconsciente estão além de retratos de sintomas, logo, atribuiu a frequente elaboração de figuras que identificou como mandalas, à existência de outros fatores capazes de influenciar no processo de produção:

Imagens circulares ou tendendo ao círculo, alguns irregulares, outras de estrutura bastante complexa e harmoniosa, impunham sua presença na produção espontânea dos frequentadores do atelier do hospital psiquiátrico. Tive grande dificuldade em compreendê-las. A analogia era extraordinariamente próxima entre essas imagens e aquelas descritas sob a denominação de mandala em textos referentes a religiões orientais (SILVEIRA, 2015, p. 57).

Mesmo sem ter conhecimento sobre as atividades psíquicas capazes de produzir esses elementos, a psiquiatra reuniu as tais imagens circulares, pintadas por diferentes autores, em torno do primeiro álbum temático do acervo do MII:

Ali estava uma documentação reunida empiricamente, mas as dúvidas teóricas permaneciam. Aquelas imagens seriam mesmo mandalas? E, em caso afirmativo, como interpretá-las na pintura de esquizofrênicos? (SILVEIRA, 2015, p. 58).

Essa dúvida levou a psiquiatra a procurar por Jung, através da correspondência que citamos no início deste tópico. O psicanalista então, confirmou que as imagens enviadas por ela eram mandalas, através de uma carta respondida em 15 de dezembro de 1954. Sobre isso Nise relatou:

Assim, as imagens do círculo pintadas em Engenho de Dentro eram realmente mandalas. E davam forma a forças do inconsciente que buscavam compensar a dissociação esquizofrênica. Eu me via diante de uma abertura nova para a compreensão da esquizofrenia (SILVEIRA, 2015, p. 58).

Após a primeira correspondência, uma sequência de outras cartas foi trocada entre Nise e Jung. À medida em que novos temas foram surgindo na produção dos frequentadores do Engenho de Dentro, a associação entre esses conteúdos e os estudos junguianos sobre os arquétipos ficavam evidentes.

O encontro de Nise com a psicologia junguiana levou a precursora do MII à Zurique, na década de 1960, para estudar no Instituto Carl Gustav Jung, gratificada com uma bolsa de estudos da OMS, para o período de um ano, conforme revela a citação a seguir:

Em abril de 1957 viajei para Zurique, graças a uma bolsa do CNPq, a fim de fazer estudos no Instituto C. G. Jung. Levei pinturas e modelagens de vários autores para apresentá-las na exposição de produções plásticas de esquizofrênicos que se realizaria paralelamente ao II Congresso Internacional de Psiquiatria, a reunir-se em Zurique, setembro 1 a 7, daquele mesmo ano (SILVEIRA, 2015, p. 58).

Nesse contexto de embasamento científico de seu trabalho, Nise da Silveira iniciou sua busca por métodos e ferramentas para implantar, no Engenho de Dentro, uma “efetiva metodologia museológica” (CRUZ JUNIOR, 2009, p. 51) de organização e tratamento do acervo, na mesma época em que o Instituto C. G. Jung estava comprometido com a organização do seu arquivo de imagens (*Bild Archiv*) (SILVEIRA, 1966, p. 101).

A preocupação da Dra. Nise com a metodologia de catalogação das imagens a levou a estabelecer um novo contato com o Instituto C. G. Jung, que compartilhou com ela a sistemática utilizada na instituição.

Esta sistemática é a mesma utilizada pelo *Archiv for Research in Archetypal Symbolism* (ARAS) de Nova York, realização da *Bollingen Foundation*. Portanto, desde que nos sejam proporcionadas indispensáveis condições de trabalho, poderá ser organizado no Rio de Janeiro um arquivo de imagens dentro do mesmo sistema adotado pelo *Bild Archiv* e pelo *Aras*, o que nos permitirá comunicarmo-nos com essas organizações usando uma linguagem comum (SILVEIRA, 1966, p. 101).

O ARAS teve origem numa coleção constituída por Olga Froebe-Kapteyn, na Suíça, iniciada em 1933. Esta coleção reuniu imagens de antigos artefatos simbólicos que eram estudados em reuniões, de caráter transdisciplinar. Esse grupo de estudiosos formados por especialistas e pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, ficou conhecido pelo nome de “Sociedade Eranos”, termo batizado pelo teólogo alemão Rudolf Otto, que era especializado em estudos místicos e comparativos entre as religiões ocidentais e orientais, personagem que auxiliou Olga em seu intento.

Em seu intuito de coletar as imagens que ilustravam os temas arquetípicos junguianos, Olga viajou o mundo, organizando fotografias, pinturas, esculturas, iluminuras e arte popular primitiva, formando o “Arquivo Eranos”, coleção cuja sistemática de classificação foi delineada a partir da teoria dos arquétipos de Jung.

Dessa forma, o sistema ARAS funciona como um instrumento mediador entre a representação da imagem e a interpretação psicanalítica delas. Específico para a análise de imagens produzidas por pacientes psiquiátricos, o objetivo do

sistema é permitir a classificação do conteúdo simbólico representado, a partir de uma leitura psicanalítica, seguida da disposição destas em banco de imagens acessíveis por instituições afins.

A estrutura informacional do ARAS permite a descrição de diferentes níveis informacionais da imagem. Os primeiros dados são referentes a estrutura material e a técnica, conforme analisamos no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros” (Anexo N), encontrado no Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Estão apresentados no “Catálogo geral” da seguinte forma: classe (pintura, desenho, escultura), técnica (óleo, guache, aquarela, etc.), suporte (tela, papel, etc.), dimensões e data. No “Catálogo de localização” constam a localização atualizada da imagem, sendo a instituição de guarda, para o caso de obras, e o título da publicação, para o caso de ilustrações.

Ainda sobre a estrutura do sistema, a imagem pode ser classificada de acordo com a representação simbólica que apresenta, cuja interpretação segue o “índice geral” de séries temáticas, listado no mesmo documento. O último campo é destinado a biografia do autor, onde constam apenas aquelas informações que mantêm relação com a obra analisada.

Sobre a utilização do sistema ARAS no MII, no relatório de atividades apresentado pela SAMII, por ocasião do projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, encontramos um relato sobre a forma como a organização e a classificação do acervo acontecia:

- A produção dos pacientes nos ateliers de pintura e modelagem, é diariamente registrada com data e nome do autor, e daí encaminhada ao setor de pesquisas, com um relatório do monitor.
- No setor de pesquisas, é feita uma triagem dos trabalhos mais significativos do ponto de vista clínico;
- Este material selecionado, é catalogado segundo a sistemática utilizada pelo *Archive For Research in Archetypal Symbolim* de Nova Iorque, e pelo *Bild Archive* do Instituto C. G. Jung de Zurique. Pelo uso de uma linguagem comum, torna-se possível a comunicação com organizações congêneres (SAMII, [1980], p. 5).

A utilização do sistema ARAS no MII já havia sido destacada por Fernanda Camargo-Moro, no artigo publicado em 1976, como já citamos. A esse respeito ela disse:

Ao sair das oficinas, as obras são inventariadas e catalogadas e passam a fazer parte integrante do museu; o catálogo é elaborado de acordo com o sistema ARAS^[1] adotado pelo Centro Jung de Zurique e pela Dra. Nise da Silveira: compila-se assim um arquivo completo para cada paciente (fig. 37). Esse arquivo permite que psiquiatras e pesquisadores acompanhem cada caso e é usado para estudos e pesquisas sobre o inconsciente. As obras ficam então armazenadas em armazéns até poderem ser expostas, mas ainda é possível consultá-las (fig. 38 e 39) (CAMARGO-MORO, 1976, p. 35, tradução nossa)

Santos explica que a aplicação do ARAS no MII, foi sintetizada no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros”, citado anteriormente. Segundo ele:

O Arquivo de Quadros sintetiza no formato de índice 80 títulos de séries para a classificação das obras do MII segundo as ideias de naturalia ou homo faber. A teoria junguiana aparece apenas no final com temas da alquimia (ouroboros) e das religiões orientais (mandalas). Nesse sentido, encontramos no Arquivo de Quadros um instrumento auxiliar de classificação, baseado na sistemática do ARAS e que inclui tanto elementos descritores da teoria arquetípica junguiana quanto a dimensão cultural das obras (SANTOS, 2019, p. 71).

Assim, tal como o autor, julgamos importante ressaltar que a sistemática adotada por Nise da Silveira para a classificação das obras do MII, está baseada no “Arquivo de Quadros”, muito embora tal sistema seja conhecido no museu pelo termo “ARAS”. Outra importante contribuição de Santos nesse sentido, se deve a atribuição que faz do ARAS a um sistema de organização do conhecimento, à medida em que “sua estrutura taxonômica a partir da relação conceitual gênero-espécie foi organizada no formato de índice”. (SANTOS, 2019, p. 75).

O primeiro instrumento de registro e representação da informação referente à classificação do acervo do MII foi o livro de registro, convencionalmente conhecido no MII como “livro de tombo”, conforme explicamos anteriormente. Na primeira versão do livro, adotada na instituição, os campos de informação não estão identificados, no entanto, é possível verificar que a classificação temática está descrita no canto superior direito, sempre ao lado do número de registro (ver Anexo O).

Nos primeiros volumes dos livros de registro “oficiais” do acervo do MII, os dados de classificação, assim como as demais informações, foram registradas em campos devidamente identificados. A opção pela localização da informação sobre a classificação temática, no canto superior esquerdo (ver Anexo M) e sempre ao

lado do número de registro, pode indicar a intenção de identificar prioridades quanto aos dados sobre as obras.

Nos livros de registros recentes, o campo que especifica a classificação temática, segundo o sistema ARAS, passou a ser denominado “Classificação ARAS” (Anexo P). As informações de série ou tema definidas pelo uso de termos “livres”, isto quer dizer, que não se basearam no indexador do sistema ARAS, passaram a ser registradas no campo “Referência Temática”. Neste último, a classificação é registrada através de termos, por extenso, e não no formato numérico apresentado pela lista do ARAS. Identificamos casos de confusão de dados entre estes dois campos, ocorrendo o registro de termos que não tem relação com a classificação ARAS no campo específico para tal. Registros equivocados de dados referentes à classificação ARAS no campo de referência temática também foram identificados com frequência.

A partir da década de 1980, as atividades relacionadas à leitura de imagens, bem como a aplicabilidade da classificação temática segundo os descritores definidos no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros” e no ARAS foram progressivamente diminuídas. Assim, verifica-se que o método desenvolvido por Nise da Silveira, aposentada compulsoriamente em 1975, passou a ser reproduzido pela equipe do MII com base nos estudos que já haviam sido realizados anteriormente. Novas pesquisas de conteúdos de imagens acontecem ainda hoje, de forma mais limitada, em relação ao período anterior, haja vista a diminuição do número de pessoal especializado. Os indexadores apresentados, portanto, foram descontinuados.

No início dos anos 2000, o MII adotou o SIMBA como modelo para catalogação das obras, por ocasião do Projeto “Preservação de Obras de Arte em Papel do Acervo do MII”, financiado pela Fundação VITAE. Foi também através desse projeto que o Museu conseguiu adquirir grande parte do mobiliário, dos equipamentos e dos materiais adequados para a conservação das obras.

Utilizado por uma significativa parcela dos museus brasileiros, o SIMBA foi estruturado com objetivo de unificar as informações referentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes e instrumentalizado através do Manual de Catalogação de pintura, escultura, desenho e gravura e do programa Donato para a padronização e recuperação de informações.

Inicialmente, o MII adotou o SIMBA através da utilização do Manual de catalogação, do modelo de ficha catalográfica e da instalação do Donato como

base de dados. De acordo com a documentação institucional encontrada, é possível afirmar que, em um primeiro momento, a implantação do sistema no Museu funcionou de modo experimental e sem que fossem atendidas as especificidades do acervo, prova disso foi o uso do mesmo modelo de ficha catalográfica disponível no manual de catalogação do SIMBA para o processo de catalogação das obras do MII.

A primeira adaptação do SIMBA ao Museu se deu justamente através da ficha catalográfica, cuja formatação às particularidades do acervo estudado é observada na supressão de diversos campos disponíveis no modelo de ficha do SIMBA. A ficha resultante dessa adaptação é, ainda hoje, utilizada na catalogação das obras e, por isso, julgamos importante apresentá-la no Anexo Q.

As consultas realizadas às fichas catalográficas utilizadas para o registro de informações do acervo do MII até o início dos anos 2000, contudo, permitem afirmar que a ausência de um manual especificamente desenvolvido para atender as particularidades informacionais do MII, gerou inconsistências no registro, dificuldades de recuperação e, possivelmente, a perda de informações sobre o acervo.

Diante dessa situação, a equipe que passou a atuar no setor de Museologia do Museu, a partir de 2011, buscou organizar um manual de catalogação específico para o acervo, levando em conta as dificuldades que encontrou para o registro de dados sem a observância quanto a normatização terminológica e aos padrões específicos para cada campo informacional.

A primeira versão do Manual de Catalogação do Acervo do MII foi redigida em 2012, tendo sido baseado no manual de catalogação do SIMBA. Consiste em um documento de uso institucional, isto quer dizer que, a aplicação e a disseminação do mesmo, estão limitadas aos processos museológicos do Museu, não tendo sido publicado ou apresentado fora dele. Isso se deve ao fato deste documento ter sido desenvolvido, em um primeiro momento, pela necessidade de desenvolvimento da atividade de documentação museológica na instituição, tendo sido fruto de pesquisas desenvolvidas de forma empírica e emergencial, portanto.

Por este mesmo motivo, este manual é um instrumento dinâmico que sofre atualizações e alterações para se adaptar às novas necessidades ou mesmo particularidades que são identificadas conforme o processamento técnico do acervo avança cotidianamente. Diante da importância das especificidades presentes no acervo do MII para a pesquisa que estamos desenvolvendo,

especialmente no tocante à documentação museológica das coleções do MII, consideramos importante discutir alguns pontos observados no manual de catalogação citado.

O primeiro deles pode ser observado nas regras gerais especificadas para as fontes principais de informação. No caso de informações não disponíveis na fonte principal, isto é, a obra de arte em si, as inscrições nela manuscritas ou em textos fornecidos pelo autor, são indicadas como fontes de informação não oriundas do autor, os dados presentes em suportes secundários, *passé-partout*, chassi e/ou molduras, especificando-se o local em que a informação foi encontrada. Essa indicação deve ser aplicável a qualquer campo da ficha de catalogação e foi a solução encontrada para evitar a perda de informações, já que é comum encontrar dados sobre as obras inseridos apenas em suportes de apoio ou mesmo em material de acondicionamento das mesmas. Especificar o local em que a informação foi encontrada, contudo, foi a forma encontrada de registrar que tais informações podem ser questionadas, já que, não foram inscritas na própria obra, tendo sido verificados muitos casos em que a informação acompanhou um suporte que foi reutilizado em uma outra obra.

Outro dado que nos chamou atenção exposto nas regras gerais também está relacionado às fontes secundárias de informações. Assim, além de catálogos, livros, periódicos, listas de exposição, dentre outros, as informações fornecidas pelo curador das coleções devem ser registradas quando fornecidas, identificando-a, nesse caso, como uma atribuição. A intenção foi convencionar um padrão para o registro de informações obtidas por meio de relatos, uma vez que registrar uma informação, ainda que atribuída é, no caso do MII em que o grande volume de obras dificulta o avanço das pesquisas, mais indicado que correr o risco de dispersar ou mesmo perder dados que poderiam demorar anos para serem apurados novamente.

Um item importante a ser citado sobre as regras gerais, diz respeito ao que foi convencionado para os casos em que um mesmo suporte apresenta mais de uma obra. Sobre isso, faz-se necessário esclarecer que grande parte dos desenhos e pinturas que compõem o acervo do MI, ocupam ambos os lados de um mesmo suporte ou, muitas vezes, obras diferentes são dispostas em um mesmo lado de um suporte. Observa-se, contudo, que isso se deve muito a necessidade de reaproveitamento de material do que pelo processo criativo, o que explica serem consideradas obras distintas e não partes de um conjunto, sendo

descritas, portanto, em fichas catalográficas distintas. Para esses casos, em duas obras ou mais dividem o mesmo suporte, o número de registro assume o formato composto por um único número para o suporte, obedecendo a ordem sequencial de todo o acervo, sendo cada um dos lados ou partes do suporte identificados por uma vogal - Exemplo: T18181A e T18181B.

O caso específico de obras que compartilham o mesmo suporte e estão agrupadas em um mesmo bloco, formando conjuntos apesar de não serem partes de uma mesma obra, foi recentemente identificado, por ocasião do projeto de “Preservação e Divulgação do Acervo/Convênio IPHAN 903010”³¹, cuja inventariança de 22.400 obras do acervo do Museu, sendo estas uma parte das 128.909 obras que foram tombadas pelo IPHAN, vem sendo desenvolvida desde de outubro de 2020.

Sobre este caso, entende-se que a intenção de formar cadernos ou álbuns de imagens sequenciais em torno de uma série ou um assunto, é parte do processo criativo de um determinado autor. O formato observado na numeração destas obras mantém o registro alfanumérico, sendo um único número estabelecido para cada item/conjunto, ao passo que cada folha/parte recebe um novo número em sequência crescente após o primeiro valor numeral e cada um dos lados é identificado por uma vogal - Exemplo: T18181.1A; T18181.1B; T18181.2A; T18181.2B. Cada uma das partes é inventariada separadamente, tal como o registro e a inserção dos dados no livro de registro.

Dados referentes aos campos da ficha catalográfica e às especificações dos atributos de descrição também podem ser citados quanto às características peculiares do acervo do MII. No campo referente à coleção, por exemplo, onde a indicação do SIMBA sinaliza a inserção de dados referentes à classe a que a obra pertence, no caso do MII, o dado correspondente a esse campo é atribuído à autoria da obra, como vimos anteriormente. Por isso, a informação de autoria aparece registrada na ficha catalográfica do Museu em dois campos distintos.

Os campos de autoria e assinatura, bem como os campos de atribuição das mesmas promovem discussões importantes, uma vez que o reconhecimento da autoria não é uma prática de grande importância para a maioria dos criadores que não se reconhece como artista e não tem a intenção de criar obras de arte.

³¹ Este projeto é resultado da iniciativa da Sociedade Amigos do MII no Edital de Emendas Parlamentares do deputado Marcelo Calero, inscrito em 2019.

Por isso, a autoria das obras é atestada no espaço do ateliê, pela equipe de terapeutas, no momento em que são criadas, mesmo que essas tenham sido assinadas por seus autores. A atribuição, nesses casos, é aplicada para as obras que geram dúvidas de autoria para a equipe de assistência terapêutica e para a curadoria do acervo do MI. Um questionamento importante permanece no que se refere à atribuição das obras não assinadas, já que a indicação de responsabilidade, apesar de ser atestada por terceiros, acontece no momento de criação o que, portanto, afasta a possibilidade de inveracidade da informação.

A data das obras no caso específico do MII promove questões difíceis de serem imaginadas quando se pensa em gestão de acervos. Justamente por se tratar de uma informação de ordem prática, é compreensível que sejam encontradas situações conflitantes com relação a datação da produção de ateliês terapêuticos. Muitas vezes, os criadores se encontram em um tempo-espaço diferente do real. Outras vezes, é comum atribuírem datas passadas ou futuras intencionalmente, seja como uma forma de reviver momentos ou mesmo de “avançar o tempo”.

Sobre isso, citamos o caso de um dos clientes que frequenta os ateliês há alguns anos. Ocorre que este atribui datas futuras às suas obras por entender que, dessa forma, está garantindo a permanência de seu patrimônio. A inserção e a recuperação da informação no campo específico para data, nesses casos, priorizamos dados fornecidos pela equipe de assistência, caso contrário, a obra seria descontextualizada de seu momento de criação. A datação atribuída pelos artistas, contudo, é registrada no campo de observações como forma de registro do processo criativo.

Para seguir com a nossa abordagem sobre a relação entre as especificidades das coleções do MII e o registro dos dados sobre as obras no modelo de ficha catalográfica adaptada do SIMBA, escolhemos falar dos campos que entendemos demonstrarem, de forma clara, a característica híbrida e multifacetada do acervo. Na área destinada à descrição da obra, encontramos os campos de descrição formal, descrição de conteúdo, temas e subtemas

A indicação para o primeiro campo, bem como ocorre no manual de catalogação do SIMBA, é que sejam registradas as características de composição e proporção das formas e do espaço, logo, são informações que priorizam os aspectos estéticos. A descrição de conteúdo, por sua vez, relaciona os dados referentes à classificação pelo sistema ARAS. Embora verifiquemos relação com

a indicação do manual do SIMBA para o mesmo campo, uma vez que, ambas as instruções indicam a inserção de informações relacionadas ao conteúdo da obra, destacamos a preocupação de atribuir significado simbólico segundo o viés psicanalítico. O mesmo ocorre quanto a associação de temas, cuja classificação e registro são orientados por uma lista de termos extraída do sistema ARAS. Por fim, no campo subtemas são registradas as informações de séries e álbuns aos quais a obra tenha sido atribuída.

Por fim, a área de procedência revela uma dentre as principais especificidades das coleções do Museu. Vale a pena citar sobre isso que a data de aquisição a ser registrada é a mesma apresentada no campo destinada a data da produção, visto que, como já discutimos, a entrada da obra na instituição, ou seja, o início do processo de musealização ocorre de forma automática e integral, no momento em que se inicia o processo criativo.

Atualmente, o acervo do MII é estimado em cerca de 400 mil obras, dentre as quais 35.000 obras foram inventariadas e estão registradas em livro, cuja versão atualizada contém os campos referentes às informações básicas sobre a obra como o número de identificação, a data, a técnica, as dimensões, a classificação ARAS e observações. Dessas, cerca de 20.000 foram catalogadas segundo o SIMBA e apenas 1.200 foram inseridas na base de dados Donato.

Com a descontinuidade das atualizações e, por consequência, da operacionalização do sistema Donato, as informações inseridas permanecem à espera de uma solução sobre a possibilidade de migração de dados para um novo programa, cuja a escolha dentre as opções disponíveis vem sendo discutidas entre a equipe do Museu, sem que exista um consenso claro a respeito. A catalogação e a gestão das obras no MII, enquanto isso, vem sendo realizadas através da inserção e recuperação de dados em planilhas em formato Office Excel.

O Donato foi a base de dados pioneira no Brasil, desenvolvida por técnicos da própria instituição. O projeto de implantação do programa teve início na década de 1990, a partir da doação de computadores ao MNBA, em uma época em que poucos museus dispunham de computadores para realizar as tarefas diárias. A versão teste do programa consistiu em uma base de dados simples chamada “Acervo” onde constavam um conjunto de dez campos essenciais, capazes de gerenciar as informações sobre o acervo do museu.

Inicialmente criado para atender às necessidades internas de documentação e pesquisas às informações das coleções do MNBA, as

necessidades de melhoria na organização, no controle, no acesso e na divulgação das informações do banco de dados estimulou a criação do Projeto SIMBA, em 1993.

Com patrocínio da Fundação VITAE, o projeto do SIMBA teve como produtos principais o manual de catalogação, que estabeleceu regras claras para o preenchimento de fichas catalográficas, fossem elas para atender ou não a um sistema informatizado, além do banco de dados, considerado de simples compreensão, de fácil utilização e capaz de promover a rápida recuperação das informações sobre os acervos.

De acordo com Gemente (2010, p. 128), o Manual de Catalogação de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras foi a base para que os campos e as regras para o Donato fossem definidos, enquanto que, a medida em que o Donato era operado, novas regras e situações eram padronizadas e incluídas no manual, formando uma via mútua de aperfeiçoamento de ambas as ferramentas.

Em 1995, a Vitae propôs ao MNBA uma parceria para ceder o programa Donato às instituições interessadas no subsídio da fundação para a informatização de seus acervos. Foi assim que o Donato deixou de ser um banco de dados de uso interno do MNBA e passou a ser um sistema utilizado por grande parte das instituições brasileiras, chegando a ser cedido a 53 museus em 2010, ano em que o programa completou 20 anos (GEMENTE, 2010, p. 129).

Embora tenha sido pensado para atender a coleções de pintura, escultura, desenho e gravura, o SIMBA/ Donato introduziu modificações ao longo do tempo de forma a possibilitar a documentação de coleções diversificadas como arte sacra, história, fotografia, arqueologia, paleontologia e etnografia, por exemplo, sendo a adaptabilidade uma das características principais de sua grande aceitação, além do fato de ter sido idealizado e desenvolvido por profissionais com grande experiência nas diversas atividades da Museologia, o que comprova a qualidade do sistema.

A intenção de nossa discussão é ressaltar esta iniciativa como precursora no que diz respeito ao tratamento da informação em arte no Brasil. Segundo Pinheiro (2008, p. 90), a origem da Informação em arte no país data dos anos de 1980, a partir de dois principais eixos que se desenvolvem em simultaneidade: o operacional com foco na automação de acervos museológicos e o teórico, cujos estudos debruçaram-se na representação e organização do conhecimento.

O primeiro caso de automação de coleção no Brasil foi o Projeto Portinari, a partir de uma iniciativa do filho do artista. No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, surgiram o SIMBA e o Projeto Lygia Clark, no MAM- RJ, sendo este último um projeto de cunho interdisciplinar e de interseção entre arte e psicologia. Ao segundo eixo, Pinheiro atribui o pioneirismo de Helena Ferrez ao desenvolvimento dos aspectos teóricos da representação da informação e da organização do conhecimento. (PINHEIRO, 2008, p. 90)

Visto isso, ressaltamos a atitude visionária do MII quanto à implantação e ao desenvolvimento de um método de documentação museológica de suas coleções, a considerar que a fragilidade da museologia brasileira no que se refere ao desenvolvimento dos museus como sistemas/ fontes de informação é uma realidade ainda hoje. Considerando que o sistema de classificação do ARAS foi posteriormente adaptado a um método especificamente desenvolvido para o acervo do MII, compilado no documento "Arquivo de quadros", em movimentos iniciados pela busca de Nise por embasamento científico, ainda na década de 1960, destacamos essa iniciativa de construir um método de "documentação empírica" como uma política institucional de gestão do acervo não formalizada. Destacamos, ainda, a importância na iniciativa de implantação e adaptação parcial do SIMBA ao MII, já no início dos anos 2000, período em que a maioria dos museus tentava se encontrar quanto ao processo de automação de suas informações.

Ainda que hoje, período pós descontinuidade dos sistemas ARAS e Donato, o MII tenha voltado a utilizar recursos tecnológicos limitados em termos de controle e gestão interna de suas coleções, destacamos a preocupação dos profissionais envolvidos na constante adaptação dos instrumentos de organização da informação disponíveis na instituição, por entender que estas eram as ferramentas possíveis de serem adotadas pelo MII no passado e permanece sendo as disponíveis no presente.

Apesar da adaptabilidade do SIMBA e, considerando que o sistema de classificação do ARAS prioriza o aspecto científico das coleções do Museu, questionamos como estas ferramentas poderiam agregar caso a proposta fosse ampliar as discussões em torno de um sistema de informação que contemplasse não só as peculiaridades que o acervo do MII apresenta, mas que fosse além da sistematização específica de um acervo museológico que se situa em um território ambíguo entre documentos científicos e obras de arte.

Destacamos que não pretendemos discutir a continuidade ou não na aplicação de tais sistemas e as ferramentas deles provenientes. Nossa proposta é discutir caminhos possíveis e que contemplem a estrutura informacional de obras que já nascem em um contexto transdisciplinar, de participação ativa de diferentes atores e onde as diferentes visões mostram-se essenciais para que a atividade de documentar seja possível e, mais do que isso, esteja em consonância com os valores e a missão institucional.

Nesse sentido, identificar as políticas institucionais do MII tem se mostrado uma importante diretriz para o estudo que estamos desenvolvendo. Este percurso se mostra desafiador a medida em que as pesquisas comprovam ser o MII uma instituição que desenvolveu seus próprios métodos, diante da especificidade deste como espaço museológico de práticas dinâmicas e não convencionais.

Escolhemos encerrar o tópico com uma citação de Cruz Junior que diz:

[as obras no MII] são criadas no recinto de um ateliê com intenções claramente terapêuticas, e esse próprio ato de criação já faz parte do processo de musealização, o próprio fazer já é integrante do processo museal. Mas não se pode negar a presença ali de artistas, cujas produções são reconhecidas pela sua qualidade estética. Seria correto, considerar todas as 352 mil peças como obras de arte? E que todas as pessoas que freqüentaram os ateliês – centenas delas – podem ser consideradas artistas plásticos? (CRUZ JUNIOR., 2009, p. 92 e 93)

Com esses questionamentos, seguiremos para o tópico seguinte, entendendo que ressaltar o posicionamento revolucionário do MII, discutir o seu papel social, sua origem transdisciplinar e suas práticas participativas, são pontos caros quando se pensa nos desafios contemporâneos dessa instituição que preza pela inclusão como missão principal.

3.4 - O MII de ontem e de hoje: transdisciplinaridade e documentação participativa

Encerramos o tópico anterior com os pontos que frequentemente geram discussões em todos os tempos e em toda a história do MII. Desde sua criação, em 1952 ou, mesmo antes de ser institucionalizado, já se discutia o reconhecimento da produção dos ateliês de terapia ocupacional como obras de arte e de seus criadores como artistas.

Maria Cristina Amendoeira, ressalta que o estudo das relações existentes entre os campos das artes plásticas e da psiquiatria, passou a despertar o interesse por meio dos movimentos artísticos pautados na experimentação, como o expressionismo e o surrealismo, que “carregam uma concepção do processo artístico de extravasamento de sentimentos com a emergência dos aspectos psicológicos” (AMENDOEIRA, 2008, p. 23).

A consolidação de movimentos em torno de uma nova concepção de arte, foi o que possibilitou, de acordo com a autora, o reconhecimento da qualidade das obras de pessoas portadoras de transtornos mentais, bem como possibilitou a valorização do inconsciente e da subjetividade. Estes por sua vez, ressignificaram a lógica psicanalítica tradicional (AMENDOEIRA, 2008, p. 23).

Sobre as contribuições da Psicanálise e a inserção delas no campo das artes, Amendoeira destaca que o conceito de inconsciente exerceu um papel fundamental no diálogo entre transtorno mental, ciência e arte. A repercussão desse fenômeno no contexto brasileiro foi identificada pela autora:

A emergência do discurso psicanalítico no Brasil no século XX e sua apropriação nos meios científicos e artísticos, possibilitou a utilização da concepção que o inconsciente poderia ser revelado por intermédio das imagens, configuradas na expressão de artistas (AMENDOEIRA, 2008, p. 23).

Cruz Junior abordou as discussões acerca da valorização artística da produção de pacientes psiquiátricos, apresentando a visão de Trudel sobre a produção em ateliês terapêuticos:

não são obrigatoriamente obras de arte, nem que todos os pacientes possuem real talento de artista. [...] Entretanto, as obras ali criadas podem ser consideradas – em um primeiro nível – como documentos médicos. Somente pelo processo de validação museal e pela colocação na vitrine obtêm o status de obras de arte reconhecido em nossa sociedade” (Trudel, 1996, p. 306 apud CRUZ JUNIOR, 2009, p. 93).

A segunda visão exposta pelo autor a respeito do mesmo tema é de Michel Thévoz, ex-curador do Museu de Arte Bruta: “a arte-terapia pode se justificar por um benefício terapêutico, mas não produz arte de maneira nenhuma. Do ponto de vista artístico a produção dos ateliês de arte-terapia é nula [...]”. (Chevillon, 1991 apud CRUZ JUNIOR, 2009, p. 93)

Adiante, Cruz Junior, explica que a polêmica gerada em torno desse assunto não alcançou conclusão ainda hoje. Sua posição a respeito, no entanto, foi enfatizada no trecho a seguir:

A própria proliferação de nomes, a persistência na tentativa de uma taxonomia que possa diferenciar as produções dos indivíduos à margem dos processos formais de criação, entre os quais destacam-se os loucos, mostra a dificuldade em considerar essa produção, como querem alguns, exclusivamente como 'arte', sem a extensão de substantivos ou adjetivos (CRUZ JUNIOR., 2009, p. 93).

Assim, podemos aferir da visão de Cruz Junior a ideia de que não existe diferença entre a arte do louco e a arte da humanidade. Ampliar essa discussão ou mesmo buscar respostas, contudo, escapam aos limites desta pesquisa, na medida em que, nosso foco não é aferir se tratam-se ou não de obras de arte, mas sim ressaltar o acervo do MII como bem musealizado.

Portanto, nos interessa, por enquanto, focar na produção criativa do MII como processo museológico em si mesmo, isto é, "o próprio fazer já é integrante do processo museal" (CRUZ JUNIOR, 2009, p. 92). Nesse sentido, o espaço, as relações e a mecânica cotidiana assumem posição de destaque sobre o todo. O que se observa é que o Museu é um território que integra os valores patrimoniais materiais e a estrutura virtual imaterial.

Cruz Junior acredita que o MII é um complexo com

o papel de privilegiado mediador entre o patrimônio e a coletividade, centralizando o desenvolvimento de ações de educação patrimonial visando à integração de outros valores patrimoniais existentes no bairro ao espaço afetivo da comunidade (CRUZ JUNIOR.,2009, p. 110).

Refletir sobre a comunidade ao qual o autor se refere, nos leva a pensar na população do bairro do Engenho de Dentro e, especificamente, na comunidade de frequentadores e usuários do complexo do IMNS, onde o MII está fisicamente localizado.

Neste espaço, é cada vez mais frequente a interação entre a população do entorno e o público específico de usuários da saúde mental. À medida em que a desconstrução do antigo "hospital de malucos" avança, os prédios têm suas funções ressignificadas e ganham novos usos, sejam eles para atender aos usuários de saúde mental em específico ou a população em geral.

A desconstrução do aparato manicomial do instituto foi iniciada a partir de meados da década de 1990 e intensificada a partir da municipalização, ocorrida em 2000. Este movimento vem promovendo as ações de desinstitucionalização e colaborando no desenvolvimento de serviços assistenciais abertos como os CAPS, por exemplo. As transformações trazidas estão pautadas, sobretudo, na ocupação do espaço interno dessa unidade de saúde, por projetos de cunho sociocultural.

Aos poucos, o IMNS vem se transformando no Parque Nise da Silveira, em conformidade com o Decreto No 35.879 de 5 de julho de 2012, que dispõe sobre o Rio como patrimônio da humanidade. No artigo 16 do referido, vemos elencada a criação do Parque como uma das medidas de proteção da paisagem carioca. É através da valorização da área, portanto, que a Prefeitura do Rio de Janeiro, propõe promover a preservação da memória da instituição, da psiquiatria e da sociedade brasileira, em um espaço integrado.

Em perspectiva semelhante, Cruz Junior, havia apresentado o trecho a seguir, alguns anos antes da publicação do decreto:

Tudo isto em uma área pública nobre, com densa cobertura vegetal de árvores centenárias e largas alamedas internas, a maior área verde da região. Atualmente, a população do bairro vem cada vez mais utilizando o seu entorno como local para a prática de esportes. Nos meses em que há brisa, os adolescentes sempre pularam os muros para soltar pipas, lugar sem tráfego e sem rede elétrica aérea. Esse espaço carregado de simbolismo, poderia ser transformado em um centro de memória onde a história da instituição e da região seriam integradas; o acervo documental, uma biblioteca pública com acesso gratuito à internet, o Museu de Imagens do Inconsciente, um Memorial da saúde mental, aliados a serviços comunitários (alguns já existentes: rádio comunitária, núcleo de artes, coral da terceira idade, escola de informática), distribuídos entre jardins e praças, formando um núcleo de convívio e fruição de cultura inexistente na região. Promover estímulo aos projetos de história oral (da instituição e da comunidade) e resgate das vivências, valorizando a memória social (CRUZ JUNIOR., 2009, p. 110)

Entender este espaço como um território musealizado, que propõe a centralidade do Museu como “uma experiência multidimensional de tempo e espaço, circunvolução cujo vórtice atrai e mistura os componentes materiais e imateriais do patrimônio”, segundo a concepção do autor, aproxima-o do conceito de Metamuseu (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 301).

Este conceito foi apresentado por Tereza Scheiner em seu texto “Desvelando o Museu Interior” e caracteriza o modelo de “museu total que se realiza sobre o território” que “incorpora o antigo modelo sob a forma de centros de visitação, ou de museus-sede”, estruturando-se como “uma célula, onde o museu tradicional é o núcleo, o ponto central a partir do qual se irradia, ou para onde converge, todo o trabalho de coleta, investigação, documentação, conservação e interpretação daquele conjunto” ou, ainda, como “conjuntos fundados no real como essência, e onde tudo se relaciona com tudo, em permanente e contínua mutação” (SCHEINER, 2006, p. 22- 23).

A concepção do museu como um processo que vai além do espaço que ocupa, insere-se na lógica cujo foco de fundamentação não é mais o objeto, mas sim as relações e a integralidade entre o homem, a cultura, a natureza e todo o meio que o cerca. Essa noção foi a base conceitual para o modelo de museu conhecido como ecomuseu, criado por Georges Henri Rivière, nos anos de 1970.

As características integrativas e holísticas desse modelo de museu são heranças dos museus a céu aberto, onde a relação entre os habitantes de uma região e suas características culturais, estão em posição de destaque. A integralidade entre “o espaço – lugar do homem – e também o tempo, este ‘tempo social’ que configura os modos de ser do homem no espaço e que aqui se traduz pela mecânica do cotidiano” (SCHEINER, 2006, p. 22, aspas no original), é o elemento que denomina o modelo conceitual conhecido como Museu Integral.

Em texto semelhante, Scheiner defende o Museu Integral como modelo que está fundamentado em características que vão além da musealização do conjunto patrimonial de um determinado território ou das práticas comunitárias. Para ela, a integralidade é uma “capacidade intrínseca que possui qualquer museu (ou seja, qualquer representação do fenômeno Museu) de estabelecer relações com o espaço, o tempo e a memória – e de atuar diretamente junto a determinados grupos sociais” (SCHEINER, 2012, p. 19).

Analisar a experiência observada no MII, contudo, nos leva a destacar a contribuição de Scheiner, apresentada no texto que citamos anteriormente. Sobre o conceito de “museus fora das normas” de Trudel, ela diz:

ênfaticamente a representatividade onírica da arte e atuam como instância de legitimação de representações materiais e não-materiais da sombra, do desvio e da loucura. Pois embora todos os museus do mundo (especialmente os de arte) trabalhem, de uma ou de outra forma, com essas representações, é nos

museus devotados ao inconsciente que se faz presente, com toda sua força, o fantástico mundo simbólico contido no universo interior dos indivíduos rotulados socialmente como 'desviantes', o superdotado, o louco, o poeta, o marginal. Formalmente trabalhados com as metodologias do museu tradicional - às quais se incorporam hoje, muitas vezes, os métodos exploratórios - museus fora das normas têm sido criados em vários países desde o final do século XIX, a partir da constatação de psiquiatras e alienistas do valor artístico e estético da produção de alguns de seus internos (SCHEINER, 2006, p. 18).

O ponto que nos chama atenção na citação da autora é que estes museus, ditos "fora das normas", se utilizam de métodos específicos de museus tradicionais e esta não parece uma realidade distante da experiência do MII. Muito embora, a análise de sua trajetória tenha nos permitido identificar uma constante busca pelo embasamento científico às suas práticas e métodos - que se desenvolvem de forma inovadora e única - o que parece é que o encontro com caminhos tradicionais pode ter sido circunstanciado pela dificuldade em encontrar consonância para o processamento de um acervo tão particular. Este movimento, no entanto, levou ao encontro de soluções possíveis, porém inespecíficas e inconstantes. Fato é que, se desde o início de sua jornada, o MII desenvolveu seus próprios métodos, consideramos este o caminho de construção de processos que estejam de acordo com as suas singularidades.

Cruz Junior enfatiza a afinidade do MII com os conceitos, as discussões e as recomendações mais recentes do campo da Museologia, "seja de forma atuante ou como potência, latente no desejo da equipe atualmente responsável pelas suas diretrizes. O Museu de Imagens do Inconsciente é um museu que já nasceu moderno" (CRUZ JUNIOR, 2009, p. 117).

Concordamos com o autor, quando observamos na trajetória do MII, as recomendações que foram apontadas pelo ICOFOM-LAM desde seu primeiro encontro, em 1992, onde foi sinalizada a tendência da teoria museológica latino-americana a favor do Museu Integral. Esta posição foi reforçada no II Encontro, ocorrido em 1993, em Quito, quando os museus foram convocados a desenvolver ações de fortalecimento da multipluralidade e da "participação da comunidade a que serve, e envolvendo-a na dinâmica de suas atividades; -a formação de comissões interdisciplinares como respaldo teórico para as atividades realizadas". E considera ainda que o museu na contemporaneidade tem um "compromisso com o desenvolvimento integral da sociedade". (ICOFOM LAM, 1993, p. 2 e 3).

Analisar a evolução das recomendações postas à área nos permite afirmar que os museus são adaptáveis às necessidades de seu tempo. A reestruturação do pensamento e da práxis museográfica, que vem ocorrendo, principalmente entre o final da década de 1960 e o início dos anos de 1990 foi denominada por Cury como “revolução comunicacional”,

pois passam a existir mudanças nas relações com a sociedade e no direito de participação das fragmentações e segmentações sociais nos processos de musealização, além do direito a tecer suas micro-histórias, construir suas memórias, eleger e preservar seu patrimônio. No cenário intensificado da globalização a participação ganha força e os museus passam a ver no público em elemento constitutivo. Os museus vislumbram que o patrimônio está no território e, também, é um conjunto de elementos materiais e imateriais que dialogam entre si, ou seja, não estando isolados, fazem parte da dinâmica cultural (CURY, 2016b, p. 12).

A Museologia vem ampliando suas pesquisas em busca do entendimento mais aprofundado sobre seus públicos e suas diferentes formas de apreensão de conhecimento. A diversidade, definida por Ruiz e Lledó (2013, p. 18-19) como uma condição da dimensão humana, visto que somos indivíduos diferentes, com “capacidades e necessidades diversas e trazemos na busca por experiências únicas derivadas de nossos valores”, vem sendo identificada como elemento chave nas iniciativas atuais dos museus.

Pesquisas na área museológica e da Ciência da Informação vem promovendo a ressignificação da informação com vistas a inclusão nas práticas dos museus, visto que uma das principais funções desses espaços é possibilitar a conexão entre experiências individuais e coletivas (CSIKSZENTMIHÁLYI; HERMANSON, 1995, p. 60-62). A capacidade dos museus em tratar os conteúdos “de diferentes maneiras, por meio de diferentes sentidos”, define na perspectiva de Ruiz e Lledó (2013, p. 38), o diferencial dessas instituições.

A informação assumiu posição preponderante nas discussões acerca das múltiplas possibilidades de acesso e de busca pela inclusão social nos museus. A crescente preocupação do campo, a nível mundial, está relacionada à busca por estratégias que garantam que os visitantes possam se apropriar dos bens culturais com sentimento de pertencimento e de inclusão no espaço social (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012).

A inserção da perspectiva inclusiva nos museus pode ser observada como um movimento gerado pelo debate em torno da função social dos museus. Nesse

sentido destacamos a Mesa Redonda O Papel dos museus na América Latina, realizada em 1972, da qual foi gerada a Declaração de Santiago do Chile e o 1º Ateliê internacional Ecomuseu/Nova Museologia, em 1984, que além de redigir a Declaração de Quebec, levou ao surgimento do movimento Internacional para a Nova Museologia. A contribuição dessa vertente é identificada nas transformações na prática e na concepção dos museus, que passaram a ser entendidos como instrumentos do desenvolvimento social. As atividades destes, portanto, passaram a ser voltadas para iniciativas que estão além de suas coleções, mas atentas às necessidades da sociedade a que serve.

Gabriela Aidar (2002, p. 53) está de acordo com a visão de que as práticas inclusivas nos museus são produtos da mudança no paradigma contemporâneo, estabelecido com o marco da Nova Museologia. A autora cita o caso britânico em que, as discussões em torno do tema, ganharam força a partir de 1997, com a eleição do partido trabalhista - *New Labour Party* - ao governo central do Reino Unido. Nesse sentido, o conceito de inclusão assumiu o papel de articulador entre as esferas políticas e sociais britânicas, onde o museu passou a ser enfatizado como instrumentos de inclusão social.

A abordagem de Aidar sobre a perspectiva inclusiva nos museus, passa pelo conceito de exclusão social, sendo este relacionado “aos processos pelos quais um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, encontra-se com acesso limitado aos instrumentos que constituem a vida social e são, por isso, alienados de participação plena na sociedade em que vivem” (AIDAR, 2002, p. 54).

Dessa forma, a inclusão social é apresentada por Aidar como sinônimo para a participação social. Promover a participação social, segundo ela, não está relacionada ao desenvolvimento de políticas de assistência, mas sim participativas, sendo a participação por si só uma forma de integração. As reuniões de grupos em torno de habilidades e finalidades comuns, é apontada pela autora como uma das medidas de promoção da abordagem participativa, por meio de associação e organização de indivíduos e grupos. Outras estratégias destacadas nesse sentido, são as ações comunitárias de caráter interdisciplinar, desenvolvidas por meio de parcerias público-privadas, além da implementação de uma legislação específica de combate à exclusão social (AIDAR, 2002, p. 55- 56).

Sobre a inserção da inclusão social nas práticas museológicas, a autora ressalta a dificuldade dos museus contemporâneos em manter sua relevância frente à diversidade de lazer e de informação da sociedade atual. A resposta

britânica a esse dilema tem sido o fortalecimento do potencial educativo e social dos museus que, enquanto instituições públicas, devem atuar como agentes das mudanças sociais. A autora completa com a visão de que, por meio de sua vertente cultural, os museus têm o papel de atuarem como ferramentas para a inclusão social, através do desenvolvimento de práticas inclusivas (AIDAR, 2002, p. 56-57).

Do ponto de vista dos processos museológicos, a inclusão social deve propor práticas que estejam além da acessibilidade à estas instituições, mas comprometer-se com o redimensionamento de seus métodos na direção de um modelo inclusivo, movendo-se, dessa forma, “na direção do reconhecimento da ideia de que elas têm um papel a contribuir para a igualdade social, para o fortalecimento de indivíduos e grupos em desvantagem, e para o incremento de processos democráticos dentro da sociedade” (AIDAR, 2002, p. 60).

Scheiner ressalta a importância da abordagem inclusiva nas práticas museológicas contemporâneas como uma metodologia de ação do Museu Integral nomeada, hoje, como “Museu inclusivo”. Esta metodologia de ação museológica é apontada pela autora como meta prioritária do ICOM. Assim a autora descreve o que julga como ética a ser alcançada pela prática dos museus: “atuarem os museus como espaços de inclusão – lugar de todos, ágora absoluta, onde as mais diferentes comunidades poderão, afinal, reconhecer-se mutuamente e dar-se as mãos” (SCHEINER, 2012, p. 29)

O processo inclusivo nas instituições museológicas foi estudado por Silvilene de Barros Ribeiro Moraes, em sua tese de doutorado. Para ela, a inclusão deve estar presente nos museus de forma integral, assim sendo, um museu inclusivo deve basear os valores e as práticas da instituição, de modo a direcionar o funcionamento e a estrutura organizacional. Tais valores devem estar fundamentados em princípios definidos de forma clara e devem ser reconhecidos pelos profissionais. A autora acredita ser este o meio de possibilitar e sistematizar as mudanças contínuas e necessárias à ampliação na participação dos membros da comunidade institucional (MORAES, 2019, p. 342)

Moraes (2019, p. 258) ressalta que o contexto museológico abarcando, em especial, os museus e os centros culturais, são ambientes multiculturais e heterogêneos, onde atuam profissionais com diferentes formações. O trabalho colaborativo, por isso, se torna indispensável, para a construção de um trabalho coeso e, sobretudo, para o desenvolvimento de práticas de caráter inclusivo.

Sobre a construção de museus inclusivos, portanto, Moraes aponta a valorização da interculturalidade e da heterogeneidade de comunidade a que servem estas instituições. Reconhece a diversidade individual como um valor que reforça a apreensão de conhecimento e que, por isso, deve ser o instrumento para o desenvolvimento da metodologia do trabalho colaborativo. Essa metodologia que aponta, deve considerar os anseios do público, mas também deve orientar os grupos de trabalho no sentido de atuarem em prol “do compromisso de que todos os sujeitos tenham os mesmos direitos, as mesmas oportunidades, criando espaços de diálogo entre sujeitos em igualdade de valor e espaços de convergência” (MORAES, 2019, p. 262).

Na mesma linha, Cury (2017, p. 189) destaca a descolonização do pensamento e da práxis museológica como meios pelos quais os museus são capazes de promover ações colaborativas e curadorias compartilhadas. Ao inserir no espaço museológico a multivocalidade e a polissemia, os museus promovem a apropriação da comunidade ao qual eles servem. Dessa forma, estas instituições assumem sua potência inerente, qual seja a de serem espaços de interação da interculturalidade, por meio de seus processos e ações.

A incorporação de práticas participativas no método de trabalho dos museus, constitui um dos desafios contemporâneos do campo museológico que vem incitando reflexões. Nesse sentido, a perspectiva da descolonização da Museologia, tanto quanto o método colaborativo, são ressaltados por Cury como fundamentais para as discussões atualizadas da área: “São essas novas práticas e a nossa capacidade de integrá-las no cotidiano que colocam os profissionais de museus hoje numa reflexiva que, por constante movimentação e superação da dicotomia entre teoria e prática, pode ser abordada como uma pedagogia museológica (CURY, 2020, p. 133).

A autora explica o conceito de pedagogia museológica a partir da necessidade de experimentações metodológicas, de reflexão, de transformações constantes e de colaboração. Vejamos:

A pedagogia museológica é um conceito instigante que necessita de experimentações metodológicas que propomos pela reflexiva como capacidade de transformação constante, a colaboração, dialógica na realidade empírica, e pela pesquisa-ação, porque implica um comprometimento dos pesquisadores e profissionais na pesquisa como observador-observado. Destarte, a metodologia para a Museologia era para Stránský como ainda é para os profissionais hoje algo em construção. Para tanto, experimentações podem ser promotoras de

caminhos metodológicos flexíveis e criativos que acompanhem a sociedade nas suas constantes mudanças e demandas. (CURY, 2020, p. 139)

Em seu texto sobre musealia, musealidade e musealização, Cury associa a curadoria como ação que completa o ciclo de tarefas relacionadas ao objeto museológico, embora ressalte a ideia de que este último conceito engloba a totalidade das atividades abordadas. Nesse sentido, “a curadoria é parte essencial da musealização, são os cuidados com o objeto nos aspectos materiais, documentais e da musealidade” (CURY, 2020, p. 139).

Para ela, a curadoria pode ser composta por todos aqueles que se envolvem na musealidade como agentes do processo. A autora defende a disseminação de experiências museais cujas as práticas estão respaldadas na colaboração e nas ações de curadoria compartilhadas, embora estas sejam um dos desafios contemporâneos da área (CURY, 2020, p. 141).

Em texto semelhante, Cury apresenta a visão de Meneses sobre as ações curatoriais, segundo a qual incluem:

O ciclo completo de atividades relativas ao acervo, compreendendo a execução e/ou orientação científica das seguintes tarefas: formação e desenvolvimento de coleções, conservação física das coleções, o que implica soluções pertinentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauração; estudo científico e documentação; comunicação e informação, que deve abranger de forma mais aberta possível, todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural (exposições permanentes (sic) e temporárias, publicações, reproduções, experiências pedagógicas, etc.) . (MENESES, *apud* CURY, 2009, p. 27).

No texto Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão, Cury apresenta as ações compartilhadas e colaborativas e participativas como um resultado do movimento de transformação dos museus, frente aos processos de descolonização das práticas museológicas, onde a comunicação museológica tem papel preponderante, pois promove o diálogo entre os profissionais de museus e a comunidade.

A partir das experiências relatadas no texto, foram identificadas diferentes formas de interação no desenvolvimento de ações de curadoria. A curadoria

participativa relaciona-se as ações museológicas que se desenvolvem com a participação da comunidade em atividades museológicas, sem que esta tenha poder decisório, no entanto. A produção de exposições e as ações de educação são os principais meios de comunicação museal destacados nesse sentido.

A curadoria compartilhada, por sua vez, foi identificada pela autora como prática experimental que vem sendo desenvolvida em exposições de museus etnográficos, por exemplo. Como característica desta, o objetivo é alcançar a “auto narrativa, ou uma mescla entre primeira (eu/nós) e terceira (eles/vocês) pessoas” (CURY, 2017, p. 186-187, parênteses no original) na interação entre os profissionais de museus e a comunidade que representam, nesse caso os indígenas. A participação da comunidade, nesse caso, é através da colaboração pontual e mais livre, ao passo que, a curadorias e ações é da instituição.

O conceito de curadoria colaborativa aparece no relato sobre o processo de elaboração da exposição de longa duração para o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, localizado em Tupã, São Paulo. Esta experiência foi realizada no ano de 2010 e teve a duração de 10 meses. Neste período, as ações foram desenvolvidas entre os profissionais de museus em conjunto com os grupos representantes de toda a aldeia, que tem a autonomia sobre o processo. O profissional, nesse caso, atua como suporte das autonarrativas e os saberes museológicos apenas orientam, reservando especial cuidado em não exercer qualquer relação de domínio sobre a comunidade. Vejamos o relato de Cury a seguir:

Apesar de tantas análises que poderíamos fazer desse processo, diria, no entanto, que constitui em apenas um primeiro trabalho e outras questões mais profundas vieram depois. A aproximação como algo em constante construção é uma delas, não se fecha, sempre se transforma e o distanciamento deve ser mantido, com o risco de supor um domínio da situação cultural que, de fato, não se alcança: não somos daquele lugar, não crescemos lá, não fomos criados como indígenas. (CURY, 2017, p. 194)

Visto isso, dissemos que a atuação colaborativa em ações museológicas é caracterizada pela inserção da multivocalidade, da polissemia, da autonarrativa, onde o objetivo principal é a apropriação do espaço museal por diferentes grupos culturais.

Os níveis de participação em processos de patrimonialização foram abordados por Lorena Sancho Querol, Elizabete de Castro Mendonça e Ana

Flavia Miguel, no artigo A participação cidadã nos processos de inventariação do Patrimônio Cultural Imaterial: casos do Brasil e de Portugal. No referido, as autoras apresentam a “Escala de Participação Cidadã”, ferramenta de análise elaborada para avaliar a natureza e a qualidade participativa nos processos de inventário de patrimônio cultural. A escala citada “resulta de três propostas de classificação de metodologias participativas que vêm sendo usadas em diversos contextos desde a década de 60 do século XX e que selecionamos pela sua clareza, utilidade e pertinência” (QUEROL, MENDONÇA & MIGUEL, 2020, p. 38). As propostas as quais as autoras se referem são:

- a) à “Escada da Participação Cidadã proposta por Sherry Arnsteinem resposta às exigências de participação manipulada como a dos programas de Ação Comunitária nos EEUU (ARNSTEIN,2004/1969);
- b) à tabela dos “Graus de poder participativo” definida por Juan Bordenave para reconstruir e fortalecer as iniciativas democráticas em vários países de América Latina a partir da década de 80 (BORDENAVE 1983, p. 31);
- c) ao “Espectro de Participação Pública” proposto pela *International Association for Public Participation* (IAP2, 2014) para reforçar a presença das cidadãs e dos cidadãos na elaboração das atuais políticas públicas. (QUEROL, MENDONÇA & MIGUEL, 2020, p. 38, aspas no original)

Assim, a participação emancipadora é caracterizada pela autogestão, pela delegação e pela cogestão. A participação cidadã é plena, acontece através de processos de gestão compartilhada, onde a comunicação é multivocal e as decisões são compartilhadas. Quando o grau de participação é concedido, no entanto, acontecem o envolvimento e a consulta pública, isso é, a participação do cidadão nas decisões é limitada e não compartilhada. Nesse caso, são atendidos os interesses de um ou mais grupos em específico. Por último, na participação dirigida, a atuação do cidadão é classificada como ilusória, diante da direção de agentes externos. Assim, a participação se dá de forma unilateral, onde grupos dominantes dirigem os grupos locais não representados (QUEROL, MENDONÇA & MIGUEL, 2020, p. 41).

Ressaltamos da visão destas autoras duas colocações importantes ao trabalho que estamos desenvolvendo. A primeira delas diz respeito a definição apresentada sobre o processo participativo como “um mecanismo de promoção da diversidade e da integração cultural como ferramenta de diálogo, de informação e de reflexão, que possibilita o exercício da cidadania com o patrimônio como instrumento de reconhecimento de direitos culturais, sociais e econômicos”

(QUEROL, MENDONÇA & MIGUEL, 2020, p. 48). Por fim, destacamos a importância atribuída a “construção de uma autonomia progressiva e crescente na gestão local do patrimônio pela mão dos /as seus/suas protagonistas, cujos interesses nem sempre coincidem com os de quem com eles promovem o processo de patrimonialização” (QUEROL, MENDONÇA & MIGUEL, 2020, p. 48).

Luisa Maria Rocha (2019, p. 10-11) aborda os projetos de curadorias participativas, colaborativas e compartilhadas como ações comunicacionais subsidiadas pelas transformações ocorridas nos museus nas últimas décadas. Tais mudanças têm relação com a demanda dos museus em atender a um público cada vez mais diverso e resultam na valorização das relações sociais e das experiências, sendo estas capazes de revelar as diferentes interpretações do público, em detrimento da apresentação do objeto autêntico. Estes movimentos, segundo a autora, têm sido refletidos nos processos de musealização, em especial na documentação, na pesquisa e na comunicação mas, sobretudo, vem gerando novos desafios para o campo da Museologia.

Sobre a forma como os processos de musealização são interferidos pelas transformações pelas quais as instituições museológicas vem passando, para dar conta de sua função social, a autora explica:

Na documentação, a amplitude conferida ao objeto e seus contextos propicia a inclusão de novos termos, características e valores, de acordo com diferentes grupos culturais, agora apoiados no mundo digital, em particular nas tecnologias de informação e comunicação que subsidiam as redes sociais.

A pesquisa volta-se para novas perspectivas que apontam para a inter e transdisciplinaridade, ao tempo em que valoriza as abordagens transversais que rompe as hierarquias, verticalidades e horizontalidades da organização do conhecimento e cruzam tematicamente os planos socioculturais. (ROCHA, 2019, p. 11).

Nesse contexto de mudanças, ocorridas a partir do final do século XX, quando a sociedade assume o protagonismo de suas narrativas no espaço museológico, os museus e seus processos, em especial a documentação, a pesquisa e a comunicação, foram atravessados por projetos de curadorias colaborativas e compartilhadas, que atribuem novas interpretações e significados às coleções. (ROCHA, 2019, p. 28).

Dessa forma, a curadoria compartilhada, segundo a autora, possibilitou a construção conjunta de narrativas pelos profissionais de museus e pelos

integrantes das comunidades representadas. A curadoria é compartilhada de forma horizontal e a abordagem sobre as coleções é enriquecida pela troca de informações. A curadoria colaborativa, por outro lado, tem seu foco voltado para a participação da comunidade na reformulação de narrativas sobre sua imagem, mas esta pode ou não se estender a construção de exposições. Ambas as formas de participação são enfatizadas por Rocha como práticas em expansão, que vem sendo aplicada em atividades de conservação, pesquisa e exposição de coleções. (ROCHA, 2019, p. 29)

Se atualmente, os museus buscam a participação da sociedade em suas ações, em particular àquelas relacionadas a comunicação, a educação e às práticas curatoriais (ROCHA, 2019, p. 30), arriscamos dizer que, de acordo com nossa análise sobre o tratamento da informação no MII, além de ter “nascido moderno”, o Museu se consolida, com os passar dos anos, como uma instituição à frente de seu tempo. As discussões propostas como desafios contemporâneos para a área, assim são para o Museu desde a sua concepção. Espaço de métodos visionários, não é novidade para quem conhece as práticas desenvolvidas no MII, que a Museologia encontra ali grande impulso para a renovação e readequação de suas práxis.

Antenado com os museus e suas práticas contemporâneas, vimos que a documentação museológica no MII, é uma atividade possível através da interação entre as equipes diretamente envolvidas com a produção e a preservação de seu patrimônio. Iniciada no espaço do ateliê, a musealização e, mais especificamente, o registro das informações sobre o acervo, é operada por uma cadeia de atores, iniciada pelos próprios autores, apoiados pela equipe que lhe dá suporte assistencial e, por fim, pela “autenticação” e processamento dos dados pela equipe museológica.

A quebra de hierarquia e a horizontalidade na organização do conhecimento, da qual nos fala Rocha é uma realidade que vem sendo buscada no Museu, sobretudo quando pensamos que a inclusão é um valor inerente à missão institucional e cada vez mais consolidado em seus processos museológicos, seja para finalidades que envolvam atividades internas de gestão ou mesmo para a disseminação e a interação com o público em exposições, por exemplo.

A ações conjuntas se dão no dia-a-dia, seja no ambiente do ateliê, entre as pausas de produção, seja no espaço expositivo, através do depoimento

daqueles artistas/frequentedores mais extrovertidos e disponíveis. As visitas mediadas com o público e os corredores do Museu são espaços onde importantes falas acontecem, entre um cumprimento e outro. Cada um desses momentos é aproveitado no processamento técnico, uma vez que, as experiências vêm trazendo o entendimento de que a construção do diálogo deve ser pautada na espontaneidade, nas aproximações respeitadas e nos distanciamentos necessários para a manutenção das relações. Esses são pontos muito importantes, especialmente naquele ambiente, onde o tratamento emocional requer cuidado e acompanhamento especializado.

Outra experiência participativa que vem sendo desenvolvida nos últimos anos são os projetos de exposições onde a inclusão dos atuais clientes dos ateliês, vem sendo estimulada em diferentes ações, em especial àquelas relacionadas aos procedimentos técnicos de movimentação das obras (como a embalagem, a montagem e a desmontagem das obras no espaço expositivo). O sentimento de pertença dessas pessoas, antes excluídas, vem sendo cada vez mais fortalecido.

Como exemplos podemos citar a exposição de longa duração que esteve montada nas galerias do MII no período de 2015 a 2020, cujo título Emoção de lidar, foi escolhido justamente pelo sucesso na interação entre as equipes técnicas e os clientes durante todo o projeto. Mais alguns exemplos recentes foram a exposição/instalação “Torre de Babel”, realizada na Casa França Brasil, em junho de 2019 e a exposição de curta duração “Museu Vivo: poéticas da desrazão”, ocorrida em outubro de 2019, no Centro de Arte da Universidade Federal Fluminense.

Instituição concebida para acolher pessoas e tratá-las a partir do afeto, o MII tem buscado promover a participação dos criadores nas atividades museológicas, em especial naquelas que se relacionam à comunicação de suas coleções, de forma natural e inerente aos seus valores. Muito mais do que o caminho possível para a operacionalização técnica, a inclusão é considerada uma atitude à altura do respeito e da retribuição à contribuição social destes indivíduos na constituição daquele conjunto patrimonial.

Falar da integralidade e da inclusão nos processos museológicos desenvolvidos no MII, não seria possível sem citarmos a perspectiva transdisciplinar presente nas relações expostas e na complexidade das informações delas geradas.

A inserção das práticas interdisciplinares ao longo da modernidade propôs a ampliação das fronteiras teóricas impostas a um grande número de saberes científicos. A profusão de diferentes olhares, linguagens, interpretações e reflexões são produtos da complexidade e da multiplicidade contemporânea.

Os museus do século XXI, estão focados em ações de comunicação e interação como meios de alcançar a representação da diversidade social contemporânea. Nesse contexto, a Museologia desloca o foco de investigação para a pluralidade de interpretações sobre os objetos. Nas palavras de Rocha:

Por esses motivos, alguns museus relativizam os sistemas cognitivos produtores de categorias conceituais e buscam a ampliação do olhar sobre o objeto nas suas relações com diferentes áreas do conhecimento e diversos grupos culturais. Isso possibilita um adensamento de sentidos em torno do objeto que transita da esfera do conhecimento aos planos sociais e culturais (ROCHA, 2019, p. 16).

Na mesma linha de raciocínio, Rocha acrescenta que:

ampliar a representação do objeto no museu envolve abranger e conectar as narrativas e histórias com o significado cultural do objeto. Da mesma forma, buscar o uso e a função do objeto, em diferentes sociedades em tempos e lugares distintos, possibilita a conexão com as comunidades. A vida social do objeto reside na associação de sua biografia com as narrativas compartilhadas e nas múltiplas apropriações dos artefatos manifestos pelos grupos sociais. Estas abordagens podem e devem estar registradas na documentação, junto com as linguagens documentárias e científicas, de forma a subsidiar as ações de comunicação dos museus (ROCHA, 2019, p. 22).

A partir do trecho apresentado, faz-se necessário conversar com as definições do conceito de documentação com o qual estamos trabalhando. Partiremos, portanto, com o mesmo texto de Rocha com o qual vimos trabalhando. A autora coloca as diferenças existentes na documentação museológica entre os museus do século XXI em relação aqueles do século anterior. Assim, no século XX, a ação museológica de documentar estava direcionada ao conteúdo informacional dos objetos físicos, a partir da definição de padrões de indexação e classificação, por exemplo. Hoje, no entanto, “a documentação vista como um sistema não abarca a complexidade envolvida nas operações de processamento documentário dos acervos de museus, em especial aqueles integrados aos arquivísticos e bibliotecários”. (ROCHA, 2019, p. 20).

Rocha (2019, p. 20) destaca, ainda, a importância da agregação de diferentes olhares e informações atribuídas pelo envolvimento de diferentes áreas

do conhecimento no processo de documentação. Assim como também valoriza o registro das abordagens transversais e da associação entre a biografia do objeto e as narrativas compartilhadas em suas diferentes apropriações.

A perspectiva participativa na ação documental foi apresentada por Judite Primo e Daniella Rebouças como compromisso da Museologia. Dessa forma, a participação da comunidade local nas ações museológicas, em especial na documentação museológica representa para a autora a função social dos museus:

A acção documental de cunho social toma como elemento fundamental o bem cultural: contextualizando-o, ou seja, entendendo-o em sua relação dinâmica com o meio e o sujeito e estabelecendo as teias de relações entre o passado e o presente; sendo assim, a acção documental é entendida como uma produção cultural do indivíduo.

A documentação museológica, tendo como base a Acção Cultural e Educativa é entendida como um vector capaz de proporcionar a realização de projectos que assumam a comunidade como parte do processo e, sendo assim, propicie que se exercite a democratização do conhecimento. (PRIMO; REBOUÇAS, 1999, p. 25)

O diálogo interdisciplinar e a busca de saberes e expressões plurais presentes na abordagem museológica dos objetos (ROCHA, 2019, p. 23), foram igualmente ressaltados por Loureiro ao apresentar a documentação museológica como

Ferramenta indispensável não só para a localização de itens da coleção e o controle dos deslocamentos internos e externos dos objetos, para o desenvolvimento de exposições ou outras atividades do museu, para a recuperação das informações intrínsecas e extrínsecas “contidas” ou relacionadas aos objetos - individualmente ou em conjunto –mas também fonte para a pesquisa em diferentes disciplinas. (LOUREIRO, 2008, p. 104)

A interdisciplinaridade é um conceito caro à nossa pesquisa por reconhecermos neste termo a base para discutir a transdisciplinaridade como um desdobramento conceitual seguinte. Muito embora o conceito de disciplinaridade seja o primeiro ou, o radical que liga todos os que deles se desdobram, é importante destacar que

[...] por detrás dessas quatro palavras, multi, pluri, inter e transdisciplinaridade, está uma mesma raiz – a palavra disciplina. Ela está sempre presente em cada uma delas. O que nos permite concluir que todas elas tratam de qualquer coisa que tem a ver com as disciplinas”. Por outro lado, “o sufixo trans supõe um ir além, uma ultrapassagem daquilo que é próprio da disciplina (POMBO, 2005, p. 5, aspas no original)

Assim, destacamos o conceito de interdisciplinaridade apresentado por Elaine Morelato Vilela e Iranilde José Messias Mendes, como uma integração entre disciplinas com vistas um objetivo comum. Como resultado, no entanto

ocorre uma unificação conceitual dos métodos e estruturas em que as potencialidades das disciplinas são exploradas e ampliadas. Estabelece-se uma interdependência entre as disciplinas, busca-se o diálogo com outras formas de conhecimento e com outras metodologias, com o objetivo de construir um novo conhecimento. Dessa maneira, a interdisciplinaridade se apresenta como resposta à diversidade, à complexidade e à dinâmica do mundo atual (VILELA & MENDES, 2003, p. 528)

Outras características do processo interdisciplinar são apontadas pelas mesmas autoras como a necessidade no “desenvolvimento da sensibilidade”; a “atitude diferente a ser assumida diante do problema do conhecimento, ou seja, é a substituição de uma concepção fragmentária para unitária do ser humano “ou, ainda, como uma “filosofia de trabalho que entra em ação na hora de enfrentar os problemas e questões que preocupam cada sociedade” (VILELA & MENDES, 2003, p. 527).

De acordo com Japiassu e Marcondes, a interdisciplinaridade constitui um

Método de pesquisa e de ensino suscetível de fazer com que duas ou mais disciplinas interajam entre si, esta interação podendo ir da simples comunicação das ideias até a integração mútua dos conceitos, da epistemologia, da terminologia, da metodologia, dos procedimentos, dos dados e da organização da pesquisa, [...] nova etapa do desenvolvimento do conhecimento científico e de sua divisão epistemológica, e exigindo que as disciplinas científicas, em seu processo constante e desejável de interpenetração, fecundem-se cada vez mais reciprocamente. (JAPIASSU; MARCONDES, 1991, p. 136)

Ampliando a discussão, elegemos a visão de Japiassu (2006, p. 15) para o termo transdisciplinaridade, cuja elaboração se deu no Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, realizado em 1994, em Portugal: “abordagem científica, cultural, espiritual e social dizendo respeito ao que está entre disciplinas, através das disciplinas e além de toda disciplina”.

No Congresso de Lucarno, realizado na Suíça, em 1997, Japiassu explicou o que entende como sonho transdisciplinar, remetendo ao título de seu livro que nomeou como O sonho transdisciplinar e as razões da Filosofia: “[...]o lugar geométrico mais ou menos utópico onde deveria manifestar-se o conjunto dessas

estratégias, tendo por finalidade a compreensão do mundo presente numa perspectiva utópica de unificação de conhecimentos” (JAPIASSU, 2006, p. 15-16)

Identificamos nos conceitos acima analogias com as práticas desenvolvidas na experiência do MII, através do método de classificação e documentação museológica implantados por Nise da Silveira, ainda na década de 60, com a incorporação do ARAS, um sistema de classificação de imagens integrado, transdisciplinar, atemporal e multicultural, a considerar os conteúdos que envolvia. Lembremos ainda do desenvolvimento e da implantação de um método específico de classificação temática baseado na pluralidade de visões, apresentado no documento “ Introdução ao Arquivo de Quadros”, do qual já falamos anteriormente.

Mas não só isso, a eficácia no método e no desenvolvimento de uma epistemologia única para a leitura das imagens foi baseada no pensamento transdisciplinar de Nise da Silveira. Vimos a confirmação ao estudarmos o conteúdo do capítulo O Mundo das Imagens, de sua obra homônima, onde a autora apresenta as diferentes possibilidades de leitura, que áreas como a psicologia, a psicanálise, a psiquiatria, as artes, dentre outros campos, aplicam às imagens. Nise deixa claro, no entanto, que a união de diferentes áreas e visões na compreensão da experiência do MII é essencial, sobretudo, para a construção e consolidação de novos métodos, específicos e que potencializam sua complexidade enquanto espaço único.

Não poderíamos deixar de citar nesse contexto, o Benedito, um documento elaborado pela Dra. Nise, para ser uma espécie de guia para o pesquisador que pretenda se dedicar à investigação das imagens do acervo do MII. O nome Benedito ficou comumente conhecido, a partir da pergunta “Quem será o Benedito que vai se interessar por estes livros?”, feita pela dra. Nise sempre que se referia ao documento. Composto por 58 páginas, seu título original é “Pequeno fichário relativo a obras sobre expressão plástica de psicóticos e algumas dicas para o Benedito”.

Dividido em cinco seções - 1) Freud e estudos psicanalíticos; 2) Jung e estudos junguianos; 3) Arteterapia; 4) Estudos psiquiátricos e 5) Arte -, as principais correntes foram igualmente apresentadas no quinto capítulo do livro O Mundo das Imagens, o que nos leva a imaginar que, talvez, o Benedito tenha sido uma primeira versão e a base de estudos de Nise para o desenvolvimento do conteúdo do capítulo do citado livro. Esta prática era comum à metodologia de

trabalho da médica e pode ser facilmente percebida por quem analisa os documentos do conjunto documental constituído por ela ao longo de sua trajetória. São inúmeros os documentos manuscritos e as anotações provenientes de seus estudos.

A proposta interdisciplinar está presente nos estudos e pesquisas desenvolvidos sobre a experiência do MII, em áreas do conhecimento distintas. Voltamos a citar Amendoeira, por exemplo, que desenvolveu em sua pesquisa de doutoramento na área de Psiquiatria e Saúde Mental, um estudo etnográfico das pinturas de Adelina Gomes, uma mulher com esquizofrenia que frequentou os ateliês de pintura e modelagem e teve sua produção reunida em uma das mais expressivas coleções do MII. O aspecto principal da pesquisa da autora é a perspectiva intelectual interdisciplinar que, para ela, caracteriza o espaço de criação analisado:

A experiência de um espaço que é comum para diversas disciplinas: História da Arte, Sociologia da Arte, Psiquiatria, Psicanálise, sem renúncia às marcas identificatórias de cada especialidade, remete-nos à interdisciplinaridade (AMENDOEIRA, 2008, p. 9).

A proposta de abordagem etnográfica interdisciplinar da pesquisa foi definida por Amendoeira a partir da possibilidade de refletir uma “bricolagem de autores” (AMENDOEIRA, 2008, p. 5), de contextualizar a teoria e os dados, mas, pode ser identificada também no modo como estabeleceu diálogo entre o objetivo de sua pesquisa e o método de interpretação de imagens, desenvolvido por Nise, conforme revela o trecho a seguir:

O objetivo deste estudo foi demonstrar que a expressão artística pode ser a via de expressão e comunicação, pois os instrumentos plásticos de qualquer imagem tornam-na um meio de comunicação, e que se comunicar pela imagem vai estimular um tipo de expectativa específica, diferente de uma mensagem verbal. Sem esquecer que teremos que ir além e considerá-las formas de pensamento, um idioma a ser interpretado. Há necessidade de se valorizar essa forma de expressão para realizar um novo diagnóstico que leve em conta o sentido que as coisas têm para a vida ao seu redor. De acordo com Geertz (2003) ao preocupar-se em conhecer uma cultura, a forma que a vida humana adotou em determinado lugar, um caso entre casos, um mundo entre mundos: para elaborar esse diagnóstico teremos que estar treinados em significação e não em patologia, e o tratamento terá que ser feito com ideias, não com sintomas (AMENDOEIRA, 2008, p. 125).

Está claro, no entanto, que, ao criar métodos específicos, a partir da transposição de fronteiras disciplinares e da união de campos distintos, Nise foi além do panorama interdisciplinar, criando e consolidando um legado cuja a perspectiva transdisciplinar é inerente às propostas intelectual e às práticas operacionais que se identificam até hoje.

Embora os conteúdos que buscam direcionar os estudos de imagens do inconsciente, apontem para a interseção de diversas áreas, as características observadas nos estudos acerca da produção do MII e mesmo no tratamento da informação sobre suas coleções, mostram a presença marcante de duas abordagens principais: a científica e a artística. A primeira, está sempre - e desde de sempre - em busca de métodos para a formatação e classificação de conteúdos, como forma de instrumentalizar a aplicação de diagnósticos. A abordagem estética, também busca encontrar parâmetros de comparação que possibilitem a “tradução” da complexidade informacional inerente a estes objetos “não convencionais”.

Buscamos, por isso, apoio nas ideias de Loureiro (2008, p. 110), apresentadas no texto “Documentação em arte e Ciência”. É importante dizer que o recorte trabalhado pela autora engloba as obras de arte materiais, segundo a qual “sofrem musealização direta” em relação a músicas, danças, dentre outras performances, cujo a musealização não é do objeto em sim, mas do seu registro. Já sobre as coleções científicas, foram citados os objetos de Ciência e Tecnologia, que “documentam a prática científica”.

Destacamos inicialmente o ponto em que a autora trabalha a noção de que “objetos musealizados de modo geral - e obras de arte em particular - são entidades de natureza não verbal” ao passo que “Sistemas de informação lidam necessariamente com informação verbal”. (LOUREIRO, 2008, p. 104). Essa questão, segundo a autora, promove um dilema conceitual extensivo aos objetos musealizados de modo geral, mas, especialmente quando se trata de objetos artísticos, a considerar a “intradutibilidade da informação estética” (LOUREIRO, 2008, p. 110 e 111).

Sobre as imagens, em particular, Loureiro (2008, p. 112) pontua uma dificuldade ainda maior em identificar o assunto e definir a terminologia mais indicada para representá-las. Cita o método de indexação de Sara Shatford Layne indicado para imagens em geral, dentre as quais obras de arte e imagens científicas. A base da indexação de Layne, segundo Loureiro, é um grupo de

quatro atributos: biográficos - biografia da imagem -, de assunto - imagem “de” e “sobre” alguma coisa; item específico ou grupo de objetos; classificação a partir do tempo, do espaço, de atividades/eventos, de objetos animados ou inanimados -; exemplificadores - imagens podem exemplificar coisas - e relacionais - associação a outras imagens, textos e objetos -.

A dificuldade em descrever objetos subjetivos, polissêmicos e de realidades distintas de forma objetiva, denotativa e com ambiguidades reduzidas, é apontada por Loureiro como um desafio para a documentação museológica, cuja eficiência se deve ao desenvolvimento de uma metalinguagem bem construída e aplicada. (LOUREIRO, 2008, p. 112 e 113)

Loureiro (2008, p. 113) finaliza apontando a importância do desenvolvimento de sistemas de informação complexos e que atendam a diversidade informacional dos objetos musealizados. Rocha (2019, p. 23) aponta a mesma perspectiva por outro viés:

Olhar um objeto por uma abordagem museológica significa não somente construir um diálogo inter e transdisciplinar como também compartilhar sentidos, na busca pela pluralidade de saberes, práticas e expressões que possibilitem trabalhar a dimensão crítica em relação aos modos de perceber, conceber e construir as dimensões temporais e espaciais do patrimônio.

Relacionar isso ao estudo que realizamos sobre o sistema de informação do MII, nos permite dizer que este sistema parece levar em conta pelo menos dois dentre os aspectos mais presentes nos objetos, quais sejam o artístico e o científico. Está claro que ambos são essenciais, mas, nos questionamos: são eles suficientes frente a complexidade informacional desses objetos?

Entendemos que a busca dessa resposta nos leva a um caminho que vai além da presente pesquisa, portanto, escolhemos manter o objetivo de aprofundar este estudo no futuro, em um horizonte próximo. Por hora, enfatizamos a importância da abordagem participativa e inclusiva na implantação - ou seria a ampliação? - do sistema de informação do MII, considerando a forma como os processos se realizam e potencializam naquele espaço único.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"E quando eu não estiver mais nesse plano, pode conversar com as minhas obras que eu posso responder!"

Manoel Godinho

Concluir um trabalho de pesquisa é sempre um desafio. Mesmo que este encerramento seja parcial e tenha deixado ideias que apontam uma continuidade, as reticências e não o ponto final. Pensar nisso é especialmente difícil, diante de um objeto de estudo que reúne uma multiplicidade vasta de abordagens e possibilidades, como é o caso do MII. Refletir sobre esse conteúdo nos fez lembrar da frase acima. A beleza da combinação de palavras diz muito. Mas, somente o contexto em que foi proferida tem a capacidade de traduzir a sua potência. Assistíamos, na ocasião, à abertura da exposição individual de Manoel Godinho, artista e frequentador há anos dos ateliês terapêuticos do Museu. Godin, como o conhecemos, foi convidado de honra do evento. Durante quase uma hora, apresentou suas obras, falou sobre seu processo criativo, compartilhou sua história. Emocionou a todos que o ouviram.

Cenas como aquela, em que usuários da saúde mental ocupam os espaços de convívio com destaque, são ainda pouco frequentes, mas dizem muito sobre a mudança de paradigma no tratamento desses indivíduos. Humanizar e dar voz a estas pessoas é um movimento que tem suas raízes no trabalho inovador de Dra. Nise da Silveira. Única mulher em um universo historicamente masculino, como o da psiquiatria tradicional da década de 1940, a psiquiatra chegou ao hospício do Engenho de Dentro e ousou seguir um percurso subversivo, quando os métodos degradantes no tratamento de portadores de doenças mentais estavam no auge de sua valorização.

Fruto da contracorrente, o trabalho de Nise da Silveira revolucionou o olhar sobre a loucura, transformou a história da psiquiatria brasileira, alterou a proposta e as estruturas do IMNS, impulsionou a criação de instituições inovadoras como o MII e a Casa das Palmeiras - que se consolidaram como referenciais em diferentes áreas do conhecimento. Setenta e cinco anos depois, esse legado permanece vivo no Engenho de Dentro. Nas práticas do Instituto que ganhou seu nome e no conjunto patrimonial constituído e preservado no quarteirão onde está localizado o MII.

Vivemos nos últimos anos, expressivos avanços decorrentes da Reforma Psiquiátrica brasileira, um dos maiores movimentos libertários do país na esfera dos direitos humanos. Além de reorientar o modelo assistencial, a Reforma

impulsionou outras iniciativas importantes no Brasil, como a construção do Sistema Único de Saúde (SUS), por exemplo. As ressonâncias técnicas desse movimento estão sendo consolidadas no desmonte do equipamento manicomial, na substituição dos asilos pelo modelo de assistência psicossocial e, mais recentemente, na musealização do território onde essa memória está consolidada, a partir da transformação do quarteirão do IMNS em Parque Urbano Municipal Nise da Silveira.

Enquanto redigimos estas considerações assistimos, no último dia 6 de setembro de 2021, a cerimônia de lançamento do projeto do Parque. Na ocasião, um trecho do muro de concreto, que contorna o antigo hospício, foi derrubado num ato simbólico de início das obras. Além da troca do muro por gradil, na primeira fase de intervenções, realizada pela Secretaria Municipal de Meio Ambiente e pela Fundação Parques e Jardins, será implantado o Bosque Dona Ivone Lara, que ocupará 5,8 mil metros quadrados do local. De autoria do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, vinculado à Secretaria Municipal de Planejamento Urbano, o projeto propõe a implantação de um espaço de integração, contemplação e lazer. Em horizontes mais amplos, o projeto visa a preservação da memória do tratamento psiquiátrico no Brasil, mas, sobretudo, da história da reestruturação pela qual passou o IMNS e a saúde mental no país, movimento que deslocou a loucura para um novo lugar, onde o território, a comunidade e as relações estão no centro das transformações socioculturais.

Nesse sentido, vimos assistindo a inversão dos paradigmas excludentes e estigmatizados sobre o louco que, timidamente, vem ocupando os espaços, num movimento de ascendente valorização do mundo interno e da expressão criativa livre. Esses valores ressoam no imaginário social contemporâneo. A apropriação do museu e dos locais de preservação de fazeres e memórias materiais e imateriais é parte desse trajeto, como também nos revela a frase de Godin.

Pensando na inclusão desses indivíduos como um movimento do qual a sociedade contemporânea não pode retroceder, nos parece um caminho natural reconhecer a importância de ações inclusivas e participativas em processos museológicos. Desenvolver ações de preservação das obras criadas por esses indivíduos, através da conquista do espaço museológico, agregam visibilidade e alcance político (CURY, 2017, p. 206). Os processos comunicacionais museológicos têm papel preponderante nesse caso, muito embora as ações

participativas sejam ainda experimentais, haja vista a complexidade que envolvem.

As principais experiências de processos participativos, conhecidas neste estudo, foram realizadas com coleções etnográficas. As questões relacionadas à problemática comunicacional, existente no diálogo com os indígenas, bem como nas diferenças culturais e nas visões de mundo, foram apontadas por Cury (2017, p. 207). Da mesma forma, o enfrentamento dessas questões e, outras mais, relacionadas a insegurança das equipes quanto ao modo de atuação em relações participativas, são ressaltadas pela autora como o caminho da qualidade comunicacional nos museus. (CURY, 2017, p. 207)

Nesse sentido, vimos que o MII é um espaço onde as relações participativas acontecem e, sobretudo, é uma realidade que possibilita o processo de musealização das coleções, em especial, o tratamento da informação. Essas relações, contudo, se desenvolvem em níveis distintos, a considerar os diferentes grupos envolvidos. Assim, nos debruçamos nas definições apresentadas por diferentes autores estudados, quanto aos processos contemporâneos de curadorias participativas, colaborativas e compartilhadas. Ao refletir sobre a natureza das relações existentes no contexto pesquisado, identificamos os três níveis de relações, em particular nas ações de documentação museológica das coleções.

Assim, quando pensamos na relação entre a equipe de assistência terapêutica e dos clientes/artistas, no momento de coleta de dados sobre as obras, no espaço do ateliê terapêutico, podemos considerar essa relação do nível compartilhado, na medida em que o terapeuta registra, na própria obra, a informação fornecida pelo autor. A interpretação é necessária, no entanto, diante de casos em que as “fugas de realidade” por parte dos artistas, levam à criação de informações que podem causar a descontextualização das obras do momento em que foram produzidas. Contudo, tanto as informações fornecidas pelo próprio criador, quanto aquelas “conferidas” pelos terapeutas são registradas na obra. Ainda que os clientes participem desta etapa do processo, de forma ativa, através da apresentação de informações que demonstram o modo como querem ser representados e, que essas sejam registradas, em suas obras, como parte do processo criativo, as informações precisam ser mediadas e, muitas vezes, reconsideradas.

A relação que se estabelece entre a equipe terapêutica e a Museologia no MII, num segundo momento, quando do tratamento da informação, caracteriza-se pela ação de colaboração entre as partes, no sentido em que a primeira equipe fornece os dados dos quais a segunda, envolvida no tratamento técnico da informação, necessita. Isso quer dizer que a equipe de assistência colabora com o processo, porém o conhecimento específico para o desenvolvimento deste, permanece sob gerência do conhecimento museológico. O mesmo se dá na relação inversa, quando a Museologia é quem precisa da especialidade técnica da psicologia para a organização e o tratamento da informação.

O nível de relação estabelecido entre os clientes/ artistas e a equipe museológica é participativo, considerando a “autenticação” das informações fornecidas por eles à equipe assistencial. Diante da preocupação em registrar as informações fornecidas pelos criadores como parte do processo criativo, distinguindo-as daquelas informações fornecidas pelos terapeutas, questionamos se essa não seria uma forma de garantir o registro da forma como esses indivíduos pretendem que sua obra seja vista. Poderíamos estabelecer, nesse sentido, uma analogia com as autonarrativas?

Por fim, relações participativas são identificadas nos projetos expositivos da instituição. A participação dos clientes/artistas vem sendo cada vez mais incentivada, conforme os exemplos de exposições da produção plástica dos frequentadores dos ateliês, realizadas recentemente, podem demonstrar. Apesar disso, o poder decisório destes é ainda tímido quando da elaboração de projetos desse tipo. Isso possivelmente, se deve às dificuldades encontradas pela equipe em conciliar as diferentes visões desses indivíduos, cujo reflexo de expectativas frustradas ou a exposição de determinados conteúdos, presentes nas obras, por exemplo, podem influenciar negativamente no processo terapêutico.

Não deixamos de reconhecer, contudo, que a complexidade das relações e do tratamento informacional é, sobretudo, enfatizado em um contexto institucional orgânico e dinâmico, como é o caso do nosso objeto de estudo. Essa é uma das características que justificam o desafio em encontrar soluções sistemáticas adequadas aos processos relacionados.

Criado como um centro de estudos e pesquisas, o MII da “Era Nise” se consolidou pelo desenvolvimento de suas principais pesquisas e pela implantação de seus próprios métodos. O método de leitura não verbal de imagens, desenvolvido por Nise da Silveira, de forma única, a partir de cruzamentos e

rompimentos disciplinares, foi estabelecido através das pesquisas às séries de imagens, para o estudo da evolução dos casos clínicos. Materialização do sonho transdisciplinar de que nos fala Japiassu (2006, p. 15), este método extrapola fronteiras, fortalece e propõe a revitalização dinâmica de áreas, cria novos territórios inter e transdisciplinares.

O método transdisciplinar, criado por Nise, sempre esteve presente em sua imaginação e em sua forma de atuação. Está consolidado na mudança de perspectiva e na revolução das práticas terapêuticas, mas também na área museológica, já que, na década de 1960, a psiquiatra apontou que, a Museologia clássica precisava não só da união com outras áreas, mas também da estruturação de metodologias novas e específicas às especificidades do MII.

O pioneirismo e a epistemologia de Nise foram a base dos parâmetros e das políticas institucionais do Museu. No entanto, coube à geração posterior a missão de consolidar o MII como uma instituição museológica de preservação do patrimônio que a psiquiatra constituiu. A busca por métodos e práticas adequadas ao tratamento do acervo, assumiu papel de destaque no Museu contemporâneo, assim como lidar com os impactos e os desafios impostos pelas transformações do século XXI. Embora sua estrutura museológica atual demonstre seu bom desempenho em acompanhar as evoluções sociais, novas reflexões são necessárias.

Nesse sentido, nossa pesquisa nos possibilitou identificar que as políticas institucionais no Museu, embora estejam em consonância com sua missão e valores, são fruto de práticas que são institucionalizadas, mas que não estão sistematizadas em documentos específicos. Da mesma forma, a atualização dessas diretrizes e normativas institucionais, em especial daquelas direcionadas aos processos museológicos, é uma realidade premente na instituição, haja vista as especificidades de seu acervo.

Apesar disso, é importante ressaltar que os olhares museológicos, bem como o reconhecimento quanto a necessidade de processos de musealização na preservação deste patrimônio, já estavam presentes antes mesmo do MII ser criado. Ter acesso a esta percepção, através de documentos, reafirma o MII como centro de pesquisas com grande potencial de documentação.

Entender o MII como território musealizado, metamuseu ou, ainda, como museu “fora das normas”, reforça nossa ideia sobre a importância de sistematizar e documentar processos, especialmente em um espaço museológico de práticas

dinâmicas, específicas e não convencionais. Pensando nisso, buscamos registrar, nesta dissertação, as diretrizes encontradas para o desenvolvimento de ações de musealização do acervo do MII. Isso porque, embora estes dados tenham sido parcialmente encontrados em relatórios institucionais, uma parte considerável das informações foram coletadas através da observação participativa e/ou no desenvolvimento das ações de processamento técnico cotidiano.

O foco da nossa pesquisa foi o processo de musealização das coleções do MII, em especial o estudo do tratamento da informação naquele caso específico. Constatamos que, o fato de serem fruto de práticas empíricas, que estão em constante renovação sistemática, é justamente o que particulariza os processos museológicos que se desenvolvem nesta instituição, cuja missão principal é acompanhar processos orgânicos como o da psique humana. Além disso, os métodos processuais que se desenvolvem neste espaço, estão antenados às práticas desenvolvidas em museus de vertentes e tipologias contemporâneas. A documentação museológica no MII, em especial, é uma atividade possível através da interação entre equipes interdisciplinares, que estão comprometidas com a produção e a preservação de seu acervo.

Analisar a musealização integral das coleções e o registro de informações sobre as obras, nos permitiu entender que ambos são iniciados ainda no espaço do ateliê, mesmo local onde acontece o processo criativo. Ademais, as atividades relacionadas a estes processos museológicos, são operadas a partir de diferentes níveis de relações sendo elas participativas, compartilhadas e colaborativas, conforme abordado. Para tal, uma cadeia de diferentes personagens, dentre os quais envolvem-se os usuários - que são os artistas, a comunidade representada e também o público alvo do museu – e os profissionais, oriundos de diferentes áreas do conhecimento. Estes formam uma rede interdisciplinar onde a participação de cada um é necessária para o bom desenvolvimento das atividades museológicas, especialmente aquelas relacionadas às ações curatoriais.

O caminho da inclusão e da participação das múltiplas vocalidades, que buscamos indicar nesta pesquisa, já é uma realidade presente nas ações de curadoria no MII, ainda que de forma limitada. A inclusão e a participação, valores inerentes à proposta do Museu, são identificadas, na medida em que há a participação e a interação daqueles que se envolvem com a musealidade como curadores e agentes do processo (CURY, 2020, p. 139).

Da mesma forma, a perspectiva transdisciplinar está exposta nas relações e na complexidade das informações delas geradas. O sistema de informação operado pelo MII, hoje, pode ser considerado um retrato da sua natureza híbrida. Estudar os instrumentos de organização da informação nos mostrou a preocupação histórica acerca do tratamento de classificação e registro das facetas científicas e artísticas presentes nas abordagens mais frequentes sobre o acervo. No entanto, dissemos que o MII contemporâneo busca dar conta de ações, em torno do tratamento da informação, que estejam antenadas com a complexidade de seus objetos e de seu público.

Como espaço cujos patrimônios material e imaterial estão intrinsecamente relacionados às ações de sua fundadora, Nise da Silveira, o MII é constituído por acervos museológico, arquivístico e bibliográfico, sendo estes, as obras produzidas pela atividade terapêutica, os documentos e livros acumulados pelas atividades da psiquiatria, além do patrimônio de ordem imaterial, formado pelos métodos e saberes constituídos nas práticas desenvolvidas naquele território. Tudo isso, torna o MII um museu de vanguarda, um espaço de acolhimento e preservação, que nasce da pesquisa científica e busca a difusão de um conhecimento único. Pensando nisso, é importante considerar a integralidade e a interoperabilidade entre as diferentes tipologias de acervos como um potencial a ser considerado em um sistema de informação especificamente pensado para o MII.

Iniciamos nosso estudo com a hipótese de que Nise da Silveira, em seu intuito de subsidiar pesquisas, em torno do acervo que acumulou e constituiu a partir da atividade expressiva dos ateliês de terapia ocupacional, desenvolveu, além do método específico de leitura de imagens e da sistemática de organização das coleções, as principais diretrizes para a musealização e a documentação museológica do acervo do MII.

Contudo, se pensarmos que os parâmetros e o caminho seguido por ela, em sua prática, apontaram para o modelo transdisciplinar, a adoção do SIMBA e do ARAS, ainda que estes tenham sido os sistemas possíveis na época, acabaram por limitar o tratamento da informação no MII aos aspectos plásticos e psicológicos dos conteúdos das imagens. Essa análise se confirma, ainda, se considerarmos que os sistemas funcionam de forma isolada e desintegrada, ainda que se verifique uma tentativa em integrá-los nas fichas catalográficas e nos demais instrumentos de informação utilizados no Museu, ao longo dos anos.

Pensando nisso, ressaltamos nossa indicação quanto a transgressão do modelo interdisciplinar de registro de dados, de modo que novas discussões possam contribuir no desenvolvimento de um sistema de informação das coleções que reflita sua natureza transdisciplinar.

Indo além, podemos considerar que, se os documentos onde são registradas as informações sobre as coleções, não se comunicam em um sistema e documentam informações registradas de forma desintegrada, o MII está na fase de inventário, sendo a documentação museológica uma realidade em construção, uma vez que, a gestão da informação é limitada. Fato que também deve ser atribuído ao grande volume de suas coleções.

Da mesma forma, a necessidade de normatização, adequação e padronização de termos e de conceitos relacionados à ação de documentar/ registrar informações é evidente. Usemos como exemplo a atribuição de autoria das obras. Conforme abordamos, a assinatura dos trabalhos não é uma preocupação da maioria dos criadores, assim como a intenção de produzir obras artes também não é. A autoria, nesse caso, é “atestada” pela equipe de assistência terapêutica que os acompanha. Logo, parece claro que o uso do termo “atribuição”, que tem o intuito de gerar uma incerteza sobre o dado registrado dessa forma, não parece adequado para essa realidade. Se a autenticidade da autoria é verificada e “certificada” por aqueles que acompanham o processo de criação, podemos considerar que não existem precedentes para dúvidas, nesse caso? Mas, então, qual seria o termo ou o modo de registro mais adequado, nesse sentido? Essa é uma questão que permanece.

Ademais, está clara a importância em buscar um caminho para implantação de um sistema de informação que dialogue com a multiplicidade informacional dos objetos produzidos e musealizados naquele contexto. Nessa jornada, consideramos a inclusão como a principal característica que direciona quanto a metodologia de operacionalização dos processos museológicos participativos.

Além disso, analisar o tratamento da informação do Museu nos permitiu identificar, com clareza, a vertente científica, que considera a produção dos ateliês como documentos científicos e/ou prontuários imagéticos. A vertente artística que, por sua vez, ressalta a valorização destas como obras de arte, também está presente de forma muito evidente no registro informacional das coleções. Parece claro que ambas são essenciais, mas, diante da dificuldade em pensar e

operacionalizar um sistema de informações aplicável às peculiaridades desse acervo, uma dúvida segue nos acompanhando: quantas e quais as abordagens e vertentes disciplinares possíveis de serem identificadas frente a complexidade informacional desses objetos?

Os limites dessa pesquisa não foram suficientes para continuarmos nossas buscas por essas respostas. Temos a expectativa de aprofundar esse conteúdo em uma nova oportunidade. Por hora, esperamos ter trazido contribuições que impulsionam novas discussões para a área museológica e mesmo para o campo da Ciência da Informação.

Considerando o MII como espaço de salvaguarda de um conjunto patrimonial tangível e intangível, o conceito de integralidade aponta o caminho para o desenvolvimento de estratégias diferentes daquelas que foram tradicionalmente adotadas pela instituição, levando em conta que o Museu nasceu e se consolidou como uma instituição que desafia os padrões e as metodologias museológicas, com princípios e características únicas.

Por enquanto, escolhemos encerrar ressaltando as discussões atuais da área museológica, com intuito de manter, em nosso horizonte, as práticas que deslocam o olhar dos objetos e o integra ao entorno e que, assim, estabelecem relações igualitárias entre o patrimônio, os criadores e todos os demais envolvidos nesses processos. Como não poderia deixar de ser, as palavras da mestra Nise da Silveira (2006, p. 160), apresentadas nas páginas finais de seu livro “O Mundo das Imagens”, falam por si: “O homem precisa não esquecer que faz parte de um vastíssimo sistema de interações do qual ele até agora apenas estudou a superfície. Há ainda muitas coisas a descobrir”.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **Síndrome de museus?** In: Museu de Folclore Edison Carneiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. Série Encontros e Estudos, 2.

AIDAR, Gabriela. Museus e Inclusão social. Patrimônio e Educação. Ciências & Letras: **Revista da Faculdade Porto Alegre de Educação, Ciências e Letras**. Porto Alegre: Faculdade Porto Alegre de Educação, Ciências e Letras, nº31, jan./jun. 2002. pp. 53-62. Disponível em: <http://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/aidar_g._museus_como_inclusao_social_0.pdf>. Acesso em: mai. 2021.

AMARANTE, Paulo. **Psiquiatria Social e Colônia de Alienado no Brasil**. 1982. Dissertação (Mestrado em Medicina Social). Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.

AMENDOEIRA, Cristina. **A expressão artística e a esquizofrenia: o caso de Adelina Gomes por meio de imagens**. 2008. Tese (Doutorado em Psiquiatria e Saúde Mental). Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro. Orientadoras: Maria Tavares Cavalcanti e Rosza W. Vel Zoladz.

BARBUY, Heloísa. Documentação museológica e pesquisa em museus. In: GRANATO, Marcus (org.). **Documentação em museus**/Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST Colloquia, 10). pp. 33-43. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_10.pdf>. Acesso em: nov. 2018.

BARROSO, Gustavo. **Introdução à Técnica de Museus**, v. 1. Rio de Janeiro: Olímpica, 1946.

BENCHIMOL, Alegria; PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro, Objeto etnográfico como documento e informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB (10), 2009, João Pessoa. **Anais X ENANCIB 2009, GT 9 - Museu, Patrimônio e Informação**. João Pessoa: ANCIB, PPGCI-UFPB, 2009. pp. 2436-2450. Disponível em: <<http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/71/1/ALEGRIAEnancib2009.pdf>> Acesso em: nov. 2019.

BRASIL, Ministério da Saúde. Secretaria-executiva. Subsecretaria de Assuntos Administrativos. **Inventário dos acervos arquivísticos, bibliográficos e museológicos**: Instituto Municipal Nise da Silveira: relatório final / Ministério da Saúde, Secretaria-executiva, Subsecretaria de Assuntos Administrativos – Brasília: Ministério da Saúde, 2017. 68 p. : il. + 1 CD-ROM.

_____. **Decreto No 55.474, de 7 de janeiro de 1965**. Altera as denominações de órgãos do Serviço Nacional de Doenças Mentais do Ministério da Saúde e dá outras disposições. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-55474-7-janeiro-1965-395828-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: set. 2019.

_____. **Decreto No 8.834, de 11 de julho de 1911**. Reorganiza a assistência a alienados. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-8834-11-julho-1911-507693-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: set. 2019.

_____. **Lei no 10.216, de 6 de abril de 2001.** Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LEIS_2001/L10216.htm>. Acesso em: set. 2019.

_____. Ministério da Saúde. **Portaria no 1.181, de 5 de junho de 2006.** Constitui Comissão responsável pelo procedimento de inventário do acervo documental do ex-Hospital Federal Centro Psiquiátrico Pedro II, atual Instituto Municipal Nise da Silveira. Diário oficial da União, Brasília, DF, Seção 2, n. 107, 6 de jun. 2006, pp. 19-20.

_____. **Processo No 25000.055449/99-40, de 31 de dezembro de 1999.** Estabelecer as condições para a cessão de uso, da Unidade Centro Psiquiátrico Pedro II, localizada na Cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, à concessionária. Diário Oficial [da República Federativa do Brasil], Brasília, DF, v.XXX, n. 251-E, Seção III, p. 49, 31 de dez. 1999.

BRIET, Suzane. **Qu'est-celadocumentation?** Paris: Edit, 1951.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Revista Museologia e Patrimônio**, vol.11,n.2, Rio de Janeiro, 2018, pp. 189-210. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722/657>>. Acesso em: jun. 2020.

_____. Pesquisa em museus e pesquisa em Museologia: desafios políticos do presente. **Revista Museus e Museologia:** desafios de um campo interdisciplinar. Monique Magaldi; Clóvis Britto, organizadores. Brasília: FCI – UnB, 2018. pp. 19-36. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/33181/1/LIVRO_MuseusMuseologiaDesafios.pdf>. Acesso em: jun. 2020.

BUCKLAND, Michael K. What is a <<document>>? **Journal of the American Society for Information Science**, v. 48, n. 9, pp. 804-809, 1997. Disponível em: <<http://people.ischool.berkeley.edu/~buckland/whatdoc.html>>. Acesso em: jun. 2020.

CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA. **Mesa Redonda de Santiago do Chile.** Lisboa, n. 15, 1999. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/335/244>>. Acesso em: jun. 2020.

CAMARGO-MORO, Fernanda. Musée des Images de l'inconscient, Rio de Janeiro: Une expérience vécue dans le cadre d'un hôpital psychiatrique. **Museum**, Lausanne, v. XXVIII, n. 1, pp. 35-42, 1976.

_____. **Museus:** aquisição/documentação. Rio de Janeiro: Eça, 1986. 309 p.

_____. Riches of the Psyche. **Museum**, Genebra, Vol. XXXIII, nº 3, pp. 166-168, 1981.

CAMPOFIORITO, Quirino. In: **O Jornal**. Rio de Janeiro. 22 de dezembro de 1949. s/p.

CERÁVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima. Os museus e representação do conhecimento: uma perspectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – ENANCIB (8), 28 a 31 de outubro de 2007, Salvador, BA, Brasil. **Anais VIII ENANCIB**, 2007, GT 2 – Organização e representação do Conhecimento. Salvador: ANCIB, 2007 (Comunicação oral). Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/viiienancib/paper/viewFile/2831/1959>> Acesso em: Abr. 2020.

_____. Tratamento e organização de informações documentárias em museus. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, 10, 2000, pp. 241-253.

CHOAY, F. **A Alegoria do Patrimônio**. 3 ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

COHEN, R.; DUARTE, C.; BRASILEIRO, A. **Acessibilidade a museus**. Brasília: Ministério da Cultura/IBRAM, 2012.

CRUZ JUNIOR, Eurípedes Gomes da. **Do asilo ao museu: ciência e arte nas coleções da loucura**. 2015. 366 f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). UNIRIO/ MAST. Rio de Janeiro, 2015. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

_____. **O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos**. 2009. 183 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia, Rio de Janeiro, 2009.

CURY, Marília Xavier. Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão. In: **Cadernos CIMEAC** – vol.7. n.1. 2017. ISSN 2178-9770. Uberaba, MG, Brasil. pp. 184-211.

_____. Metamuseologia – reflexividade sobre a tríade *musealia*, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Revista do Programa de Pós- Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília**. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/29480/26139>>. Acesso em: mai. 2021.

_____. Museologia, novas tendências. In: GRANATO, Marcus; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer M.; SANTOS, Claudia Penha (Orgs.). **Museu e Museologia: interfaces e perspectivas**. Rio de Janeiro: Mast Colloquia, nº11, 2009. p. 25-42.

_____. Museus indígenas – Saberes e ética, novos paradigmas em debate: introdução. In: _____.(org.). **Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate**. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016b. pp. 12-20.

CSIKSZENTMIHÁLYI, M.; HERMANSON, K. Intrinsic motivation in museums: what makes visitors want to learn? **Museum News**, Washington, v. 74, n. 3, p. 34-37; 59-62, May/Jul. 1995.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2014. 100 p.

DOUGLAS, Caroline. Precious and splendid fossils. In: BRAND-CLAUSSEN, B; JÁDI, I.; DOUGLAS, C. **Beyond Reason Art and Psychosis**. Catálogo de exposição. Londres: University of California Press, 1996. pp. 35-47.

EXPOSIÇÃO DE ALIENADOS. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 4 fev. 1947, Artes Plásticas, s/p. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: nov. 2018.

EXPOSIÇÃO DE ARTE E TRABALHO DE ALIENADOS. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 21 dez. 1946, Segunda Seção, p. 7. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: nov. 2018.

EXPOSIÇÃO DE PINTURAS E TRABALHOS DE ALIENADOS. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 dez. 1946. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: nov. 2018.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Estudos de Museologia**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Promoção, 1994. pp. 65-74 (Cadernos de Ensaio 2).

FERREZ, Helena Dodd; PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. **Manual de catalogação de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1995.

GEMENTE, Gilson. Vinte anos de Donato: um breve histórico do banco de dados do Museu Nacional de Belas Artes. In: BEVILACQUA, Gabriel Moore Forell; MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva (Coord.). **I Seminário Serviços de Informação em Museus**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. pp. 127-132.

GULLAR, Ferreira. A cultura posta em questão. In: **Arte em revista**, n.2. São Paulo. Ed. Kairós, 1980. s/p. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: nov. 2018.

ICOFOM-LAM. Conclusões e Recomendações. In: **Encontro Regional do ICOFOM-LAM**, 1., Museus, sociedade e meio ambiente na América Latina e no Caribe. Buenos Aires, 1992. [s.p.]

_____. Conclusões e Recomendações. In: **II Encontro Regional do ICOFOM-LAM**. Museus, Espaço e Poder na América Latina e Caribe. Quito, 1993.

_____. Declaração de Barquisimeto. In: **IV Encontro Regional do ICOFOM-LAM**. Patrimônio, Museus e Turismo na América Latina e Caribe. Barquisimeto, 1995.

ICOM. Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus. Categorias de informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC - ICOM). 2014.

_____. **Museum definition.** Disponível em: <<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>>. Acesso em: dez. 2018.

ICOM-BR, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus - ICOM. **Código de ética do ICOM para museus.** 2009. Não paginado. Disponível em: <www.museupm.com.br/legislacao/codigoEtica.pdf>. Acesso em: dez. 2018.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **O IPHAN.** Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>>. Acesso em: jul. 2020.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia.** 4ª ED. 2006. 310 p.

_____. **Dicionário Básico de Filosofia.** 2ª ED. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

JAPIASSU, Hilton. **O Sonho transdisciplinar e as razões da Filosofia.** Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Imago. 2006. 237 p.

JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no Museu. In: **Cadernos de Diretrizes museológicas I.** Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ superintendência de Museus, 2006. 2ª edição. pp. 93-105.

LEWIS, Geoffrey. In: SOFKA, Vinos (org.). **MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travailen Muséologie.** *Museology – Science or just practical museum work?* Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of NationalAntiquities, v. 1, 1980. pp. 26-27.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização e Patrimonialização: Formas culturais integradas, termos e conceitos entrelaçados. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB (15), 2014, Belo Horizonte. **Anais XV ENANCIB, 2014, GT 9 – Informação, Memória e Patrimônio: Além das nuvens, expandindo as fronteiras da Ciência da Informação.** Belo Horizonte: ANCIB, ECI/UFMG, 2015. pp. 4335-4355. Disponível em: <<http://enancib2014.eci.ufmg.br/documentos/anais/anais-gt9>>. Acesso em: dez. 2018.

_____. Musealização e Patrimonialização: Formas culturais integradas, termos e conceitos entrelaçados. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB (15), 2014, Belo Horizonte. **Anais XV ENANCIB, 2014, GT 9 – Informação, Memória e Patrimônio: Além das nuvens, expandindo as fronteiras da Ciência da Informação.** Belo Horizonte: ANCIB, ECI/UFMG, 2015. pp. 4335-4355. Disponível em: <<http://enancib2014.eci.ufmg.br/documentos/anais/anais-gt9>>. Acesso em: dez. 2018.

_____. Patrimonialização e valor simbólico: o “valor excepcional universal” no Patrimônio Mundial. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB (16), 2015, João Pessoa. **Anais XVI ENANCIB, 2015, GT 9 – Informação, Memória e Patrimônio: do documento às redes.** João Pessoa:

ANCIB, PPGCI-UFPB, 2015. pp. 1-19. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/index.php/enancib2015/enancib2015/paper/view/2711>>. Acesso em: dez. 2018.

LOPES, M. M. O Brasil descobre a pesquisa científica. São Paulo: Hucitec, 1997.

LOUREIRO, M. L. N. M. Documentação Museológica entre a arte e a ciência. In: GRANATO, Marcus (org.). **Documentação em museus**/Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST Colloquia, 10). pp. 104-114. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_10.pdf>. Acesso em: nov. 2018.

_____. Preservação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema. In: **SEMINARIO IBEROAMERICANO DE INVESTIGACIÓN EM MUSEOLOGÍA, 3**. Madrid, 2011. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11607/57448_16.pdf?sequence=1>. Acesso em: jun. 2020.

LOUREIRO, M. L. N. M.; MATHEUS LOUREIRO, José Mauro. Documento e musealização: entretecendo conceitos. **MIDAS**. Museus e estudos interdisciplinares, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/midas.78>>. Acesso em: 27 janeiro 2021.

MAIRESSE, François. Muséalisation. Regard & Analyse. In: DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François (dir.). **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011, pp. 252-269.

MATHEUS LOUREIRO, José Mauro. A Documentação e suas diversas abordagens: esboço acerca da unidade museológica. In: GRANATO, Marcus (org.). **Documentação em museus**/Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST Colloquia, 10). pp. 24-30. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_10.pdf>. Acesso em: nov. 2018.

MAVIGNIER, Almir. IN: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do Redescobrimento** – Módulo Imagens do Inconsciente. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos de Artes Visuais, 2000.

MENSCH, Peter Van. **Towards a Methodology of Museology**. PhD Thesis [online]. Zágreb: University of Zágreb, 1992 [cit. 2007-07-27]. Disponível em: <http://www.muuseum.ee/en/erialane_areng/museoloogiaalane_ki/p_van_mensch_towar/mensch04>. Acesso em: nov. 2018.

MORAIS, Silvilene de Barros Ribeiro. **Inclusão em museus: conceitos, trajetórias e práticas**. 2019. 449 f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2019. Orientadora: Maria Amélia G. de Souza Reis.

OLCINA, Paulette. The development and coordination of museum documentation by international agencies. In: Richard (org.). **Museum documentation systems: development and applications**. 1986. cap. 30, pp. 307-314.

OLIVEIRA, Edmar. Cuidando da Desconstrução: do Engenho de Dentro para o Engenho de Fora. In: **Arquivos Contemporâneos do Engenho de Dentro**/Instituto Municipal Nise da Silveira. Ano 1, n. 1, pp. 15-37 – Rio de Janeiro: Instituto Municipal Nise da Silveira, 2007.

OTLET, Paul. **Traité de documentation**: le livre sur le livre. Bruxelas: Editions Mundaneum, 1934.

PEDROSA, Mário. Exposição Alienados. **Correio da Manhã**. 04. Fev. 1947. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: nov. 2018.

_____. **Correio da Manhã**, de 14 de dezembro de 1949. s/p. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: nov. 2018

PEREGRINI, Norma Carreira. **Orientação Geral para equipe de trabalho do Projeto FINEP**. Rio de Janeiro, set. 1980. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: nov. 2018.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Horizontes da informação em museus. In: GRANATO, Marcus (org.). **Documentação em museus**/Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST Colloquia, 10). pp. 80-102. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_10.pdf>. Acesso em: jan. 2019.

POMBO, Olga. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. **LIINC em Revista**, v.1, n.1, p. 3-15, mar., 2005. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc>>. Acesso em: 10ag. 2021.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. Verbete. **Enciclopédia Einaudi**. v. 1, Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. pp. 51-86.

PRIMO, Judite; REBOUÇAS, Daniella. Documentação Museológica num museu local: algumas considerações. **Cadernos de Sociomuseologia**. n.14. Edições Universitárias Lusófonas, 1999. Disponível em: <<https://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/3708>>. Acesso em: mai. 2021.

QUADROS E DESENHOS DE LOUCOS. **O Globo**. Rio de Janeiro, 4 de fev. 1947, s/p. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: nov. 2018.

QUEROL, Lorena Sancho; MENDONÇA, Elizabete de Castro; MIGUEL, Ana Flávia. A Participação cidadã nos processos de inventariação do Patrimônio Cultural Imaterial: casos do Brasil e de Portugal. **Interseções [online]**. v.22. n.1 p. 21- 51. 2020. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/intersecoes/635>>. Acessado em: maio 2021.

REVISTA MUSEU. 1984 - **Declaração de Quebec**. Princípios de Base de uma Nova Museologia. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/4894-1984-declaracao-de-quebec.html>>. Acesso em: jun. 2020.

RIBEIRO, Daniele Corrêa; MASCARENHAS, Wilma. Hospício: lugar de Memória?. In: **Arquivos Contemporâneos do Engenho de Dentro**. Instituto Municipal Nise

da Silveira. Ano 2. V.2, n.2, (nov/2019) – Engenho de Dentro RJ: EncantArte, 2019. pp. 195-208.

RIO DE JANEIRO (Cidade). **Decreto No 18.917, de 05 de setembro de 2000.** Altera a denominação da unidade de Saúde Centro Psiquiátrico Pedro II e dá outras providências. Disponível em: <<http://wpro.rio.rj.gov.br/decretosmunicipais/>>. Acesso em: set. 2019.

_____. **Decreto No 35.879, de 5 de julho de 2012.** Dispõe sobre o Rio como patrimônio da Humanidade e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2012/3588/35879/decreto-n-35879-2012-dispoe-sobre-o-rio-como-patrimonio-da-humanidade-e-da-outras-providencias?q=35879>>. Acesso em: mar. 2021.

RIVIÉRE, Georges-Henri. **Stage regional d'études de l'Unesco sur le rôle éducatif des musées** (Rio de Janeiro, 7-30 septembre 1958). Paris: Unesco, 1960.

ROCHA, Luisa Maria. Novos tempos, novos processos: conexões entre universos sem pontes. In: **Museologia e Patrimônio** – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPGPMUS – Unirio/MAST – vol.12, n.1, 2019. pp. 10-35. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/735/667>>. Acesso em: abril. 2020.

RUIZ, A. E.; LLEDÓ, C. B.; Porqué una Museología accesible e inclusiva? (O por qué renunciar a la limitación de sus visitantes) In: RUIZ, A. E.; LLEDÓ, C. B. **Manual de accesibilidad e inclusión: em museos y lugares del patrimonio cultural y natural.** Madrid: Ediciones Trea, 2013.

SANTOS, André Felipe Paiva dos. **A organização do conhecimento nas coleções do Museu de Imagens do Inconsciente:** análise do The Archive for Research in Archetypal Symbolism (ARAS). 2019. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

SCHWARCZ, L. K. M. O nascimento dos museus Brasileiros (1870-1910). In: MICELI, Sérgio (org). **História das ciências sociais no Brasil.** São Paulo: Ed. Vertice, 1989. pp. 20-71.

SCHEINER, Tereza Cristina. **Desvelando o museu interior.** Bases Teóricas da Museologia. CCH/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2006. pp. 17-23.

_____. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi.** Ciências Humanas. Belém, v.7, n.1, pp. 15-30. Jan./abr. 2012. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a03v7n1.pdf>>. Acessado em: maio 2021

SILVEIRA, Nise da. 20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro (1946-1966). **Revista Brasileira de Saúde Mental.** Rio de Janeiro, v. X, pp. 17-161, 1966. Serviço Nacional de Doenças Mentais.

_____. **Cartas a Spinoza.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **Imagens do Inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. Museu de Imagens do Inconsciente: histórico. In: **Museu de Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. pp. 13-29. (Coleção Museus Brasileiros, v. 2).

_____. **O Globo**, 14 dez. 1974. s/p. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: nov. 2018

_____. **O Mundo das Imagens**. Rio de Janeiro: Ática, 2006.

_____. **Pequeno fichário relativo... Benedito**. Texto datilografado e encadernado. [Rio de Janeiro], [198-]. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: mar. 2020.

_____. **Relatório de Atividades da Seção de Terapêutica Ocupacional**. Endereçado ao Diretor de Psiquiatria Cincinato Magalhães de Freitas. 31/12/1946. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: nov. 2018.

_____. Viagem ao inconsciente: Nise da Silveira denuncia crueldade com os doentes mentais. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 de maio de 1987. Entrevista concedida a Alexandre Martins. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: nov. 2018

SMIT, Joahanna Wilhelmina. A documentação e suas diversas abordagens. In: GRANATO, Marcus (org.). **Documentação em museus**/Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST Colloquia, 10). p. 11-23. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_10.pdf>. Acesso em: nov. 2018.

SOCIEDADE AMIGOS DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. Projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu. **Relatório Final de Atividades**. Rio de Janeiro, [1980]. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: jun. 2019.

_____. Projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu. **Relatório Anual de 1979**. Rio de Janeiro, 1979. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: jun. 2019.

_____. Projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu. **Relatório de atividades**. Rio de Janeiro, [1980]. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: jun. 2019.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. Brno: Education in Museology. **Museological Papers V**, Supplementum 2, 1974.

_____. Predmet muzeologie. In: _____. (ed.). **Sbornik materiálu prvního muzeologického sympozia**. Brno: Museu da Marávia, 1965. p. 30-33.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TORRES, M. T. M. **História de la documentacion museológica**: la gestión de la memória artística. Espanha: Ediciones TREA, 2002. 387p.

VILELA, Elaine Morelato; MENDES, Iranilde José Messias. Interdisciplinaridade e saúde: Estudo Bibliográfico. **Revista Latino- Am. Enfermagem [online]**. 2003, v.11, n.4, pp. 525-531. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-11692003000400016&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: mai. 2021.

WILL, Leonard. **The indexing of museums objects**. The Indexer, Apr. 1993, v. 18, n. 3, pp. 157-160.

YASSUDA, S. N. **Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista**. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2009.

ANEXOS

ANEXO A

Orientação geral para a equipe de trabalho do projeto FINEP

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTEORIENTAÇÃO GERAL PARA A EQUIPE DE TRABALHO DO PROJETO FINEPMUDANÇA DO MUSEU PARA O NOVO PRÉDIOI - ASPECTOS DIVERSOS:

- a)- Elaboração de plaquetas com os telefones mais importantes: polícia, bombeiro, diretores etc.
Colocação: setor de administração, setor de conservação e restauração, portaria.
- b)- Sinalização para as saídas de emergência
- c)- Sinalização para entrada e saída (visitantes)
- d)- Crachas de identificação para todo o pessoal que trabalhar dentro do Museu. Uso diário e obrigatório.
- e)- Escolha de pelo menos dois elementos que ficarão responsáveis pela segurança.
- f)- Livro para anotações diárias das ocorrências no Museu e no Setor de Conservação e Restauração.
- g)- Cartaz em lugar bem visível com as regras de comportamento em caso de incêndio ou acidentes-
- o que se pode fazer
- o que não se deve fazer
- h)- PRODUTOS QUÍMICOS:
Elaboração de uma placa de alerta " ATENÇÃO, COMBUSTÍVEIS = FOGO "
- i)- FOGAREIROS ELÉTRICOS:
Elaboração de uma placa de alerta:
" NÃO ESQUEÇA LIGADO = INCÊNDIO "
- j)- PLANTA BAIXA DE TODO O MUSEU:
Localização de todos os setores do Museu. A equipe deverá decorar e conhecer a localização de todas as obras em exposição.
- k)- PLACAS DE " PROIBIDO FUMAR " - colocação em pontos estratégicos no Museu.

1)- ESCULTURAS GRANDES:

terracotas, gesso, pedra, madeira - a disposição dessas obras em salas de exposição deve ser em função de remoção imediata em caso de algum acidente. Por este motivo, deverá ser evitado a mistura de materiais.

II - PROCEDIMENTO EM CASO DE INCENDIO:

- 1)- Qualquer fumaça = alerta geral de todos da equipe
- 2)- Aviso por telefone : o encarregado da segurança telefonará para o posto central de bombeiros.
- 3)- Deverá notificar imediatamente: andar, número ou nome da sala, facilidades para se chegar ao Museu.
- 4)- Retirada de todos os visitantes
ATENÇÃO PARA OS ROUBOS.
Uso de muita calma e tranquilidade, evitando-se ao máximo dar explicações sobre o motivo verdadeiro = pânico.
- 5)- Verificação se as portas estão todas fechadas.
- 6) - Fechar todas as janelas
- 7)- Remoção das obras prioritárias para local seguro (local já pré-estabelecido, sala fechada)
- 8)- Intervenção com os extintores (enquanto não chegam os bombeiros).
- 9)- Identificação do tipo de fogo : por celulose, gás, hidrocarbonos ou eletricidade.
Para cada caso, um tipo de extintor diferente.

ATENÇÃO ESPECIAL:

- a) - O pessoal encarregado da segurança deverá "limpar a área" para a entrada dos bombeiros.
- b)- Duas equipes de vigilância passarão a funcionar:
 - uma para lidar com o público
 - outra para lidar com os bombeiros e a remoção das obras.

Esta equipe deverá conhecer a fundo as obras, local para estocagem, método de remoção. A equipe de evacuação das obras deverá agir com a máxima

rapidex, mas tomando por sua vez cuidados para não praticar danos nas obras.

DOIS ITENS IMPORTANTES A SEREM EVITADOS:

- perda de tempo
- movimento desordenado das pessoas

Para que estes dois itens realmente sejam cumpridos, haverá a necessidade de exercícios periódicos de segurança interna entre todos os membros da equipe.

O pessoal novo da equipe do Museu, deve ser logo exercitado nas questões de segurança interna, inclusive na memorização e conhecimento das obras em exposições.

SERÁ TERMINANTEMENTE PROIBIDO O AUXÍLIO DE PESSOAS ESTRANHAS PARA O SERVIÇO DE SALVAMENTO DAS OBRAS, SOMENTE O PESSOAL DE DENTRO DO MUSEU DEVERÁ EFETUAR ESTE TRABALHO.

PRECAUÇÕES QUE PODEM EVITAR UM INCENDIO

- 1)- Evitar ajuntamento de lixo (papéis etc) em qualquer lugar do Museu.
- 2)- Manter uma vigilância especial em: sanitários, escritórios e ateliers.
- 3)- Vistoriar sempre debaixo dos móveis: papéis, fazendas e poeira.
- 4)- Vigilância especial para todo o pessoal que faz trabalhos extras dentro do Museu, pois não possuem consciencia das normas de cuidados necessarios para evitar danos às vezes graves ao acervo do Museu. Somente o trabalho dia a dia de uma equipe irá criar esse espírito.

ROUBOS E DANOS

Cuidados especiais deverão ser tomados neste setor.

- 1)- Vigilância especial para os desenhos pequenos, pois podem ser dobrados, cabem em bolsa ou em livro. Pinturas pequenas idem. Os desenhos são mais interessantes porque são mais caros, dão mais dinheiro.
- 2)- Depósitos: deverá existir sempre uma inspeção regular, os depósitos são perigosos para roubos quando não são bem vistoriados e regularmente vistos.
- 3)- Proteção principalmente à noite: proteção da periferia, portas e

janelas bem fechadas, sanitários inspecionados.

4)- As obras muito importantes que estejam em exposição deverão receber uma proteção especial para que o visitante não fique muito junto das mesmas. (O uso de um cordão de isolamento p/telas ainda é uma solução).

5)- Sala de exposição de objetos e quadros pequenos deverá ter pelo menos dois guardas.

6)- ALBUNS: a sala dos albuns deverá ter sempre um elemento do Museu o manuseio deverá ser controlado para se evitar danos e roubos.

7)- CROQUIS DAS SALAS DE EXPOSIÇÕES - DISPOSIÇÃO DAS OBRAS: Todos da equipe deverão possuir estes croquis e memorizar as relações das obras expostas e os croquis de disposição das mesmas nas salas. Isso vale não somente para as exposições permanentes como também para as exposições temporárias.

8)- APRESENTAÇÃO DAS OBRAS NAS SALAS DE EXPOSIÇÕES:

- se possível evitar o uso de cortinas
- os pequenos objetos, quadros, gravuras, nunca junto das janelas ou portas, deixar para esses locais as obras maiores.

9)- FICHAS TÉCNICAS:

Todas as obras do acervo do Museu deverão estar identificadas por uma ficha técnica e fotografia. São os dados técnicos para a sua defesa contra o roubo.

Item importante: a ficha técnica da obra será feita em 3 vias

- a original deverá ser arquivada em cofre
- uma cópia (xerox) para manuseio em arquivos
- a terceira (xerox) guardada fora do Museu

10)- CHAVE MESTRA:

Deverá ser providenciada uma chave mestra que abra todas as portas do Museu. Essa chave ficará em mãos de uma pessoa responsável.

IV - CONTROLE DO VISITANTE - MODOS DE PROCEDIMENTO

1)- Visitante para pesquisa deverá portar cracha de identificação e deixar na portaria registrado em livro próprio dados completos. (Este assunto já foi tratado em reunião anterior).

2)- O visitante deverá ser observado quanto a bolsas, sacos e vestuário (casacos e capas).

3)- Mesmo que vá apresentar desculpas quando levar uma bolsa grande (doença, criança etc) o responsável pela portaria deverá vistoriar na saída a mesma bolsa: " perdoe-me senhor ou senhora, devo olhar, é a segurança ".

4)- O visitante que estiver dentro do Museu para efetuar pesquisas (horas ou dias) deverá ser observado por pessoa especialmente designada para acompanhar esse trabalho.

Com esse procedimento, evita-se roubos, danos em peças, objetos fora dos lugares ou guardados em lugar errado etc.

5)- O SETOR DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO E DEPÓSITOS estará permanentemente fechado e a entrada para visitaçãõ somente será permitida em casos especiais.

O visitante deixará em livro criado para tal: nome, endereço e número da carteira de identidade.

Consideramos casos especiais: pesquisadores estrangeiros ou brasileiros, jornalistas, visitantes governamentais.

V - ATRIBUIÇÕES DO PESSOAL DA SEGURANÇA:

- 1)- Percorrer as zonas de serviço
 - 2)- Verificar que as obras não estão fora de seus lugares (munido de relação geral e croquis).
 - 3)- Sinalizar qualquer ausencia de obra
 - 4)- Verificar que vitrinas e armários estão bem fechados
- Todos estes itens são atribuições diárias

- DURANTE A NOITE:

- 1)- Verificar que não há pessoas estranhas no Museu
- 2)- Verificar todas as trancas e fechaduras exteriores (portas e janelas)
- 3)- Efetuar as rondas previstas: salas, setore de Conservação e Restauração e Depósitos.

Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1980

Arnon Carneiro Fregiani

- APARELHAGEM - COMPRA:

- 1)- Desumidificador (2) (Um para setor óleo e outro p/papel)
- 2)- Deionizador (em caso do laboratório funcionar)
- 3)- Medidor de PH.

Estes dois itens, caso o setor de papel entre em trabalhos de restauração no local .

- DIVERSOS:

- 1)- PORTA DO SETOR:

Cartas: " ~~SETOR~~ ^{SETOR} ~~CABINETE~~ DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO "
VISITAS SOMENTE COM AUTORIZAÇÃO ESPECIAL

2)- CAIXA DE MADEIRA COM PORTA E FECHADURA:

Providenciar a confecção de duas caixas para guardar as chaves de todas as salas. A chave de controle deverá ficar em mãos de responsável

1 caixa chaves de todo o Museu

1 caixa chaves do Setor de Conservação e Restauração (no local)

→ 3)- CAMPAINHA / SETOR DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

Providenciar a colocação de uma campainha, visto que, a porta ficará permanentemente fechada.

4)- TAMPO DE FÓRMICA FÔSCA:

Colocação em todas as mesas do setor de conservação e restauração

- DEPÓSITO DE OBRAS EM PAPEL

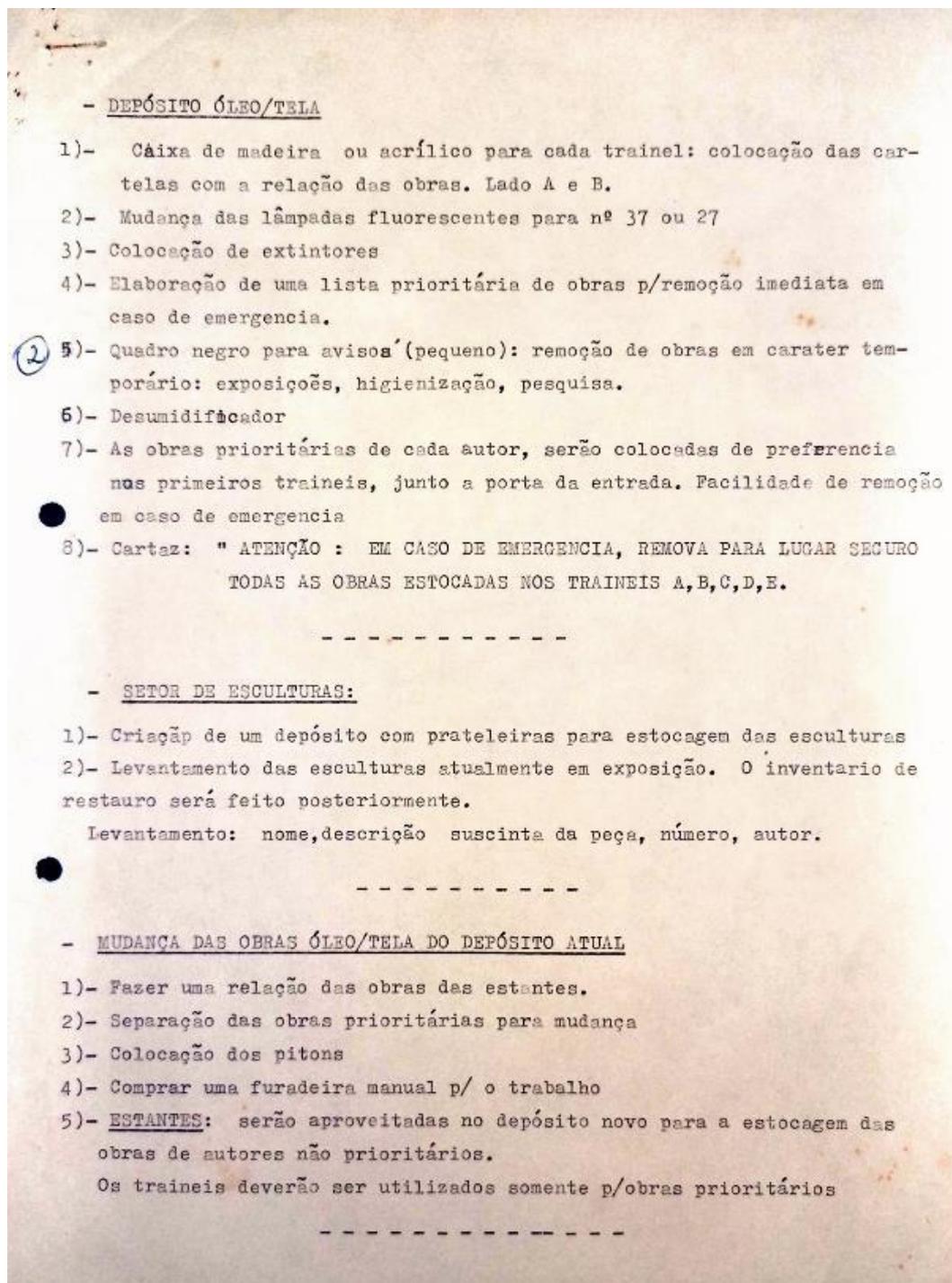
- 1)- Relação de todas as caixas de estocagem com obras prioritárias, para remoção imediata em caso de emergência.
- 2)- Desumidificador
- * 3)- BHC a 12% em todas as caixas e ~~prateleiras~~ prateleiras. ?

- SETOR DE XILOGRAVURAS

- 1)- Local p/estocagem
- 2)- Tombamento com I.R.
- * 3)- Caixas com BHC ?

ANEXO B

Plano para implantação da reserva técnica do MII



- APARELHAGEM - COMPRA:

- 1)- Desumidificador (2) (Um para setor óleo e outro p/papel)
- 2)- Deionizador (em caso do laboratório funcionar)
- 3)- Medidor de PH.

Estes dois itens, caso o setor de papel entre em trabalhos de restauração no local .

- DIVERSOS:

- 1)- PORTA DO SETOR:

Cartas: " ~~SETOR~~ ^{SETOR} ~~CABINETE~~ DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO "
VISITAS SOMENTE COM AUTORIZAÇÃO ESPECIAL

2)- CAIXA DE MADEIRA COM PORTA E FECHADURA:

Providenciar a confecção de duas caixas para guardar as chaves de todas as salas. A chave de controle deverá ficar em mãos de responsável

1 caixa chaves de todo o Museu

1 caixa chaves do Setor de Conservação e Restauração (no local)

→ 3)- CAMPAINHA / SETOR DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

Providenciar a colocação de uma campainha, visto que, a porta ficará permanentemente fechada.

4)- TAMPO DE FÓRMICA FÔSCA:

Colocação em todas as mesas do setor de conservação e restauração

- DEPÓSITO DE OBRAS EM PAPEL

- 1)- Relação de todas as caixas de estocagem com obras prioritárias, para remoção imediata em caso de emergência.
- 2)- Desumidificador
- * 3)- BHC a 12% em todas as caixas e ~~prateleiras~~ prateleiras. ?

- SETOR DE XILOGRAVURAS

- 1)- Local p/estocagem
- 2)- Tombamento com I.R.
- * 3)- Caixas com BHC ?

ANEXO C

Guia de Remessa - Controle das obras restauradas

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE

GUIA DE REMESSA PARA RESTAURAÇÃO (PAPEL) Nº 01/82 FOLHA Nº: 01

| QUANTIDADE | Nº DE TOMBAM. | INVENT. REST. | AUTOR/DATA | TÍTULO | TÉCNICA/DIMENSÕES |
|------------|---------------|---------------|------------------------------------|--|---|
| 01 | 44 54 | 2116 | RAPHAEL DOMINGUES 11/05 / 19 50 | S/T (FACE HUMANA ENTRE GEOMÉTRICOS) | LÁPIS S/ PAPEL 0,340 x 0,245 |
| 02 | 44 56 | 2118 | RAPHAEL DOMINGUES S/D | S/T (ABSTRAÇÃO) | NANKIN BICO DE PENNA SOBRE PAPEL 0,390 x 0,290 |
| 03 | 44 55 | 2117 | RAPHAEL DOMINGUES 1948 | S/T (FACE) | NANKIN BICO DE PENNA S/ PAPEL 0,325 x 0,250 |
| 04 | 44 53 | 2115 | RAPHAEL DOMINGUES S/D | S/T (FIGURA HUMANA SURGINDO ENTRE GEOMÉTRICOS) | NANKIN BICO DE PENNA S/ PAPEL 0,340 x 0,230 |
| 05 | 44 52 | 2114 | RAPHAEL DOMINGUES S/D | S/T (FIGURA HUMANA ENTRE GEOMÉTRICOS) | NANKIN BICO DE PENNA S/ PAPEL 0,315 x 0,235 |
| 06 | 44 51 | 2113 | RAPHAEL DOMINGUES S/D | S/T (FACE) | NANKIN BICO DE PENNA S/ PAPEL 0,245 x 0,335 |
| 07 | 44 50 | 2112 | RAPHAEL DOMINGUES 08/03/19 51 | S/T (FACE) | NANKIN BICO DE PENNA S/ PAPEL 0,335 x 0,230 |
| 08 | 4449 | 2111 | RAPHAEL DOMINGUES 08/05/19 50 | S/T (GEOMÉTRICOS) | NANKIN BICO DE PENNA S/ PAPEL 0,325 x 0,235 |

QUANTIDADE DE OBRAS: Luizell Domingues ENTREGUES EM:

RESPONSÁVEL M.I.I. RESTAURADORA RESPONSÁVEL

ANEXO D

Ficha Técnica de Restauração

IR. 0106

FICHA TÉCNICA PARA RESTAURAÇÃO
(CONTROLE DE SAÍDA)

(1) Propriedade:

Nome do proprietário: MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE
Endereço: Rua Ramiro Magalhães, nº 521
Telefone: 269 - 63.32 ramal 34

(2) Descrição da obra:

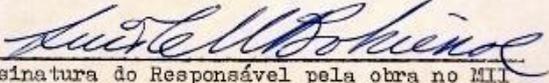
Nome por extenso do artista: RAPHAEL DOMINGUES
Ano do nascimento: 1-7-1912 Ano da morte: -
Nacionalidade: brasileira
Título da obra: Figura humana e abstrato
Técnica: Nanquim s/papel
Data: S/D
Dimensões - Comprimento: 0,420 Largura: 0,273

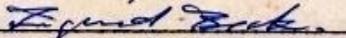
Condições da obra:

Grau - 3

(4) Sugestões:

(5) NOTA: As obras, após o restauro, retornarão ao Museu de Imagens do Inconsciente, acompanhadas de uma ficha técnica da restauradora e a respectiva documentação fotográfica.


Assinatura do Responsável pela obra no MII


Assinatura da Restauradora

DATA:

M I I - D I N S A M - M S

ANEXO E

Guia de Devolução de Obras Restauradas

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE

| GUIA DE DEVOLUÇÃO DE OBRAS RESTAURADAS | | | |
|--|-------------------------------|--|-------------|
| Nº de referência | Autor | Título | Técnica |
| TOMB: 0379 I.R.: 0390 | GOMES, Adelina (ADELINA) | " CASA CERCADA POR FLORES " | GUACHE/TELA |
| TOMB: 0225 I.R.: 0236 | GOMES, Adelina (ADELINA) | " VASO COM FLORES VERMELHAS E BRANCAS " | GUACHE/TELA |

TOTAL DE OBRAS ENTREGUES : 2 (DUAS)
ENTREGUES EM : 29 de agosto de 1980

RESTAURADORA RESPONSÁVEL:
Norma Carolina Frezzini
NORMA CAROLINA FREZZINI
Coord. do Setor de Conservação e Restauro
MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE
Projeto Finepp
NCP/ssr.

RECEBIDO POR:
SOCIEDADE AMIGOS DO MUSEU
DE IMAGENS DO INCONSCIENTE
[Assinatura]
29.8.80

ANEXO F

Ficha Técnica do processo de restauração de obras

| FICHA DE CONTRÔLE DO PROPRIETÁRIO EXAME DA OBRA DE ARTE | |
|--|--|
| nome " SEM TITULO " (CASAS NEGRAS E ÁRVORES C/FRUTOS AMARELOS E BRANCOS). | inventário TOMB: 0375/IR:0386 |
| autor DINIZ, Fernando (10-7-1953) | dimensões 0,480 X 0,570 |
| técnica ÓLEO/TELA - PINTURA DE EMPASTE. | |
| procedência MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE | |
| data da entrada 21 de novembro de 1980 | data da saída 6 de março de 1981 |
| tratamento realizado | |
| <ul style="list-style-type: none"> - Testes químicos de solubilidade - Higienização total da obra com toluol/nafta - Remoção mecânica de resíduos diversos na camada pictórica - Proteção de toda a camada pictórica com resina PARALOID B-72 (teste de remoção efetuado) - Obturações das zonas faltantes com cera clarificada/resina - Emulsão de cera final | |
| observações | |
| Suporte com boa resistencia - tratamento efetuado pela face - pintura de grosso empaste. | |
| documentação fotográfica | |
| <p><u>Antes do tratamento:</u> 1 foto geral</p> <p>1 foto detalhe: zonas descoladas.</p> | |
| RESTAURADO POR <i>Anna Carolina Suzini</i> | DATA Rio de Janeiro, 6 de março de 1981 |

ANEXO G

Ficha técnica de Exame e Tratamento da Obra de Arte

EXAME E TRATAMENTO DA OBRA DE ARTE

PROPRIETÁRIO: Museu de Imagens do Inconsciente
 TOMBAMENTO: 2342/IR 0072
 ENTREGA: DEVOLUÇÃO: 10/01/80

AUTOR: Raphael Domingues
TÍTULO: " Duas Figuras Interligadas"
DATA: 1948
TÉCNICA: Nanquin, bico de pena/papel
DIMENSÕES: 0, 480 x 0,317 m
ESTADO DE CONSERVAÇÃO: 3
 Forte escurecimento do papel, manchas de fungos, de cola e de fitas adesivas, resíduos de cola sintética e inscrições com tinta esferográfica.

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA: Foto 2/1
 Representação integral da obra mostrando o aspecto desta antes do tratamento.

TRATAMENTO REALIZADO:

- Limpeza mecânica e remoção mecânica de resíduos de cola sintética, e de tinta esferográfica.
- Remoção de resíduos e manchas de fitas adesivas.
- Banhos de clareamento.
- Reencolagem.
- Reconstituição de suporte em superfícies lesadas por remoção mecânica.
- Colagem de tiras de papel nas margens.
- Planificação.

PRODUTOS QUÍMICOS:

- Acetona e Acetato de Etila
- Hipoclorito de Sódio a 3%/20 min.
- Água Demineralizada.
- Metil- Celulose.

OBSERVAÇÕES:

RESTAURADORA:

Ingrid Beck
 INGRID BECK

SOCIEDADE AMIGOS DO MUSEU DE
 IMAGENS DO INCONSCIENTE
Gladys M. Schincariol de Mello
 GLADYS M. SCHINCAROL DE MELLO
 Coordenadora Projeto FINLP

ANEXO H

Testes de reação da câmara de tymol em obras

CÂMARA DE TYMOL

TESTE DE PROVA COM OBRAS NÃO PRIORITÁRIAS DO ACERVO
DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE

ÓLEO/CARTOLINA

ÓLEO/PAPEL

REAÇÃO EM TEMPO TOTAL:

- 1)- Escorridos = NEGATIVO
- 2)- Mordência nas zonas espatuladas = NEGATIVO
- 3)- Berroões = NEGATIVO
- 4)- Manchas = NEGATIVO
- 5)- Esfregação = NEGATIVO
- 6)- Transparência da tinta a óleo para o dorso = NEGATIVO

NOTA: Todas as cores reagiram perfeitamente tanto a temperatura como ao Tymol.

As obras estavam perfeitas ao final do teste.

TEMPO:

- 1)- Exposição com luz de 200 velas e temperatura - total de 4 horas, divididas (2 horas e 2 horas com espaço)
- 2)- Exposição aos gases de Tymol - total de 72 horas. (Câmara fechada).

OBRAS USADAS:

- Com camadas grossas de tinta a óleo , inclusive uma com o fundo totalmente pintado.
- Com aguada de óleo
- Com camadas finas de tinta a óleo.

Rio de Janeiro, 13 de julho de 1979

Norma Carreira Peregrini
Norma Carreira Peregrini

ANEXO I

Relação de Álbuns constituídos no MII até em 1980

| <u>ÁLBUNS</u> | |
|--|------------|
| I - <u>Temas de Interesse Psiquiátrico e Psicológico</u> | |
| A) SIMBOLISMO DO GATO | |
| 1) Adelina Gomes | 2 pinturas |
| 2) Francisco W. Pinto | 1 " |
| 3) Isaac Liberato | 1 " |
| 4) Jorge Serrano | 2 " |
| 5) Raphael Domingues | 1 " |
| 6) Octávio Ignácio | 61 " |
| Total: | 68 " |
| B) PROCESSO DE ORDENAÇÃO | |
| 1) Octávio Ignácio | 2 pinturas |
| 2) Fernando Pedrosa | 3 " |
| 3) Antonio Fernandes | 9 " |
| 4) Fidelis de Oliveira | 20 " |
| 5) Raphael Domingues | 9 " |
| 6) João Heitor B. Borges | 8 " |
| 7) Elisio Canol | 11 " |
| 8) Olivio Pereira | 1 " |
| 9) Fernando Diniz | 7 " |
| 10) Clarice Barbosa de Souza | 11 " |
| 11) Aldecir Martins | 8 " |
| 12) Eva Borba de Oliveira | 11 " |
| 13) Adauto Pereira de Assis | 6 " |
| 14) Ézio F. Santos | 5 " |
| 15) Altamir José Chagas | 4 " |
| Total: | 94 " |
| C) MANDALAS I <i>dividida em 30 álbuns individuais</i> | |
| 1) Adelina Gomes | 9 " |
| 2) Fernando Diniz | 47 " |
| Total: | 56 " |

D) MANDALAS II

| | |
|--------------------------|-------------|
| 1) Carlos Pertuis | 32 pinturas |
| 2) Octávio Ignácio | 13 " |
| 3) Sonia Ivenicki | 1 " |
| TOTAL: | <u>46</u> " |

E) RITUAIS I

| | |
|-------------------------|-------------|
| 1) Carlos Pertuis | 33 pinturas |
|-------------------------|-------------|

F) RITUAIS II

| | |
|--------------------------|-------------|
| 1) Carlos Pertuis | 29 " |
| 2) Adelina Gomes | 1 " |
| 3) Octávio Ignácio | 2 " |
| Total: | <u>32</u> " |

G) RETRATOS - PINTURA

| | |
|--------------------------------------|-------------|
| 1) Luiz Carlos Batista Ramos..... | 1 pintura |
| 2) Geraldo Lucio Aragão | 5 " |
| 3) José Carlos Oliveira Silva | 1 " |
| 4) Adelina Gomes | 6 " |
| 5) Domiciano Ferreira da Silva | 1 " |
| 6) Abelardo Corrêa de Medeiros | 6 " |
| 7) Angela Maria Santanini | 2 " |
| 8) Carlos Pertuis | 4 " |
| 9) Djanira Barboza de Brito | 6 " |
| 10) Emygdio de Barros | 2 " |
| 11) Heiter Rico | 11 " |
| 12) Fernando Diniz | 9 " |
| 13) Isaac Liberato | 5 " |
| 14) Egidio Paladino | 7 " |
| 15) Claudionor Santana | 3 " |
| 16) Walter de Oliveira | 2 " |
| 17) Joaquim Bouzique | 6 " |
| 18) Ney Miranda | 2 " |
| 19) Irens Silva Andrade | 2 " |
| 20) Angela | 1 " |
| 21) João Carlos Oliveira | 1 " |
| 22) Monitor | 1 " |
| 23) Gessé Souza Alves | 1 " |
| 24) Darcy A. dos Santos | 1 " |
| TOTAL: | <u>86</u> " |

H) PINTURA ATRAVÉS DA MÚSICA POPULAR

| | |
|------------------------------------|------------|
| 1) José Grimer | 5 pinturas |
| 2) Manoelito Tomé da Silva | 4 " |
| 3) Fernando Diniz | 6 " |
| 4) Celso da Costa Duegas | 3 " |
| 5) Raphael Domingues | 4 " |
| 6) Geraldo Lucio Aragão | 6 " |
| 7) Adelina Gomes | 7 " |
| 8) Josef Abram Liester | 7 " |
| 9) Carlos Pertuis | 6 " |
| 10) Isaac Liberato | 6 " |
| 11) Renato de Souza | 5 " |
| 12) Manoel Lopes da Silva | 6 " |
| 13) Manoel Lopes da Cruz | 1 " |
| 14) Antonio Arruda | 1 " |
| 15) José Vasconcelos | 1 " |
| 16) Djanira Barboza Brito | 1 " |
| 17) João Batista de Oliveira | 1 " |
| Total: | 70 " |

I) PINTURA ATRAVÉS DA MÚSICA ERUDITA

| | |
|-----------------------------------|------------|
| 1) Isaac Liberato | 9 pinturas |
| 2) José Grimer | 3 " |
| 3) Adelina Gomes | 8 " |
| 4) Renato de Souza | 3 " |
| 5) Manoel Lopes da Silva | 5 " |
| 6) Celso da Costa Duegas | 2 " |
| 7) Fernando Diniz | 3 " |
| 8) Oswaldo A. Jesus | 1 " |
| 9) Vicente Luiz Pereira : | 2 " |
| 10) José R. de Almeida | 2 " |
| 11) Maria José Porciuncula | 1 " |
| 12) Maria Evam | 1 " |
| 13) Cosme da Silva | 1 " |
| 14) Manoelito Tomé da Silva | 1 " |
| 15) José Vasconcelos | 1 " |
| 16) Geraldo Lucio Aragão | 1 " |
| 17) Djanira B. Brito | 1 " |
| 18) Neville Barboza | 2 " |
| 19) Clorindo Colman | 1 " |
| 20) Walter Paiva | 4 " |
| 21) Maria Tereza M. Lima | 1 " |
| 22) José Kohler | 5 " |
| 23) Wilson Nascimento | 2 " |

| | | |
|-------------------------------------|------------|---------|
| 24) Antonio Moura Cunha | 1 | pintura |
| 25) José Walter Paiva | 1 | " |
| 26) Pedro Julio Neto | 1 | " |
| 27) Ubirajara | 1 | " |
| 28) Manoel Batista dos Santos | 2 | " |
| 29) Luciano Gomes de Paiva | 1 | " |
| 30) Felipe | 1 | " |
| 31) Jorge | 1 | " |
| 32) P. Cid | 1 | " |
| 33) Marcos | 1 | " |
| 34) José Leischer | 6 | " |
| 35) Afonso Pio | 1 | " |
| 36) Jorge da Silva | 3 | " |
| 37) João Batista de Oliveira | 6 | " |
| 38) Manoel Lopes da Silva | 2 | " |
| 39) Carlos Fertuis | 5 | " |
| 40) Raphael Domingues | 8 | " |
| | <u>102</u> | " |
| Total: | 102 | " |

J) LOBOTOMIZADOS

| | |
|---|---------------|
| 1) Lucio Noeman - Fotografias de modelagens | 10 |
| " " - Pinturas | 8 |
| " " - Desenhos | 18 |
| 2) Laura Dames Troina - Pinturas | 70 |
| 3) Anderson Lima de Jorge - Pinturas | 27 |
| " " " " - Desenhos | 15 |
| | <u>148</u> |
| Total: | 148 trabalhos |

II - Casos Clínicos

A) ADELINA GOMES

| | |
|--------------------------------|--------------|
| 1) Caso Clínico | 100 pinturas |
| 2) Metamorfose Vegetal I | 60 " |
| 3) " " II | 50 " |
| 4) " " III | 50 " |
| 5) " " IV | 33 " |
| 6) Série do Casal I | 52 " |
| 7) " " " II | 52 " |
| 8) " " " III | 50 " |
| 9) " " " IV | 30 " |
| 10) " da Cadeira I | 58 " |
| 11) " " " II | 51 " |
| 12) " " " III | 23 " |
| 13) Metamorfose Animal I | 53 " |
| 14) " " II | 58 " |
| 15) " " III | 51 " |
| 16) " " IV | 11 " |
| 17) Série Mãe - Filha I | 53 " |
| 18) " " " II | 47 " |
| 19) Simbolismo da Caixa | 41 " |
| 20) " do Círculo | 34 " |
| 21) " " Carro I | 40 " |
| 22) " " " II | 47 " |
| 23) " da Casa I | 50 " |
| 24) " " " II | 26 " |

B) CARLOS PERTUIS

| | |
|------------------------------|-------------|
| 1) Caso Clínico | 47 pinturas |
| 2) " " | 46 " |
| 3) Animais Fantásticos | 52 " |
| 4) " " | 52 " |
| 5) Caso Clínico | 136 " |
| 6) Geométrico | 62 " |
| 7) Tema Mítico do Sol | 117 " |
| 8) " " " " | 104 " |
| 9) Imagens Cósmicas | 119 " |
| 10) " " | 122 " |
| 11) Geométrico | 39 " |
| 12) Formas Geométricas | 20 " |
| 13) Álbum nº1 pequeno | 29 " |
| 14) " "2 " | 46 " |
| 16) " "3 " | 36 " |
| 17) Xilogravura | 115 imagens |

C) EMYGDIO DE BARROS

| | |
|------------------|-------------|
| Album nº 1 | 81 pinturas |
| " " 2 | 28 " |
| " " 3 | 27 " |
| " " 4 | 41 " |
| " " 5 | 30 " |
| " " 6 | 33 " |
| " " 7 | 33 " |
| " " 8 | 33 " |
| " " 9 | 20 " |
| " " 10 | 36 " |
| " " 11 | 43 " |
| " " 12 | 44 " |
| " " 13 | 28 " |
| " " 14 | 28 " |
| " " 15 | 32 " |
| " " 16 | 47 " |
| " " 17 | 47 " |

OBS.: Todos estes álbuns demonstram o acompanhamento do caso clínico de Emygdio de Barros e estão subdivididos nos seguintes temas:

- Mundo Externo / Mundo Interno
- Série do Atelier
- Saída do Hospital Psiquiátrico: Série do Guarda-Chuva
- Série da Coluna
- Série do Caminho
- Abstração
- Recordações
- Série da Casa
- Série do Vaso
- Mandalas
- Série das Mãos
- Série do Trem e Oficina
- Série da Multidão
- Cenas do Hospital
- Série do 3 e do 4 → álbuns nº 8 e 9
Caso clínico

D) FERNANDO DINIZ

| | |
|--|-------------|
| 1) Álbum nº 1 pequeno | 89 pinturas |
| 2) " " 2 " | 78 " |
| 3) " " 1 grande - Japonesa | 24 " |
| 4) " " 2 " - " | 25 " |
| 5) " " 3 " - Holandesa | 30 " |
| 6) " " 4 " - " | 30 " |
| 7) " " 5 " <i>Xris da casa</i> | 132 " |
| 8) " " 6 " <i>" " " e Vaso de Ard.</i> | 97 " |
| 9) " " 7 " <i>" da Coroa (Anatomia do corpo na esquizof)</i> | 136 " |
| 10) " " 8 " <i>" " " e Simbolismo do</i> | 83 " |
| 11) " " 9 " <i>Verificat</i> | 89 " |

E) GERALDO LÚCIO ARAGÃO

| | |
|----------------------|------------|
| 1) Fotografias | 15 imagens |
|----------------------|------------|

F) ISAAC LIBERATO

| | |
|------------------|-------------|
| Álbum nº 1 | 30 pinturas |
| " " 2 | 34 " |
| " " 3 | 46 " |
| " " 4 | 46 " |
| " " 5 | 30 " |
| " " 6 | 30 " |
| " " 7 | 44 " |
| " " 8 | 44 " |
| " " 9 | 33 " |

G) JANDIRA

| | |
|-----------------------|-------------|
| 1) Caso Clínico | 74 pinturas |
|-----------------------|-------------|

H) JOSÉ LUIS

| | |
|-----------------------|--------------|
| 1) Caso Clínico | 135 pinturas |
|-----------------------|--------------|

I) OCTÁVIO IGNÁCIO

| | | |
|---|-------------|--|
| 1) Caso Clínico | 49 pinturas | |
| 2) Simbolismo de Cavalo | 88 " | |
| 3) Simbolismo dos Opostos | 125 " | |
| 4) " " " " | 103 " | |
| 5) Simbolismo de Morte/Desmembramento e Renascimento | 130 " | |

J) OLÍVIO FIDÉLIS DOS SANTOS

| | | |
|-----------------------|-------------|--|
| 1) Caso Clínico | 45 pinturas | |
|-----------------------|-------------|--|

L) RAPHAEL DOMINGUES

| | | |
|------------------|-------------|-----|
| Album nº 1 | 77 pinturas | 153 |
| " " 2 | 46 " | 159 |
| " " 3 | 76 " | |
| " " 4 | 83 " | 282 |
| " " 5 | 42 " | |

| | | |
|---------------------------|-----------------|--|
| M) FOTOGRAFIAS Nº 1 | 135 fotografias | |
| | 35 páginas | |

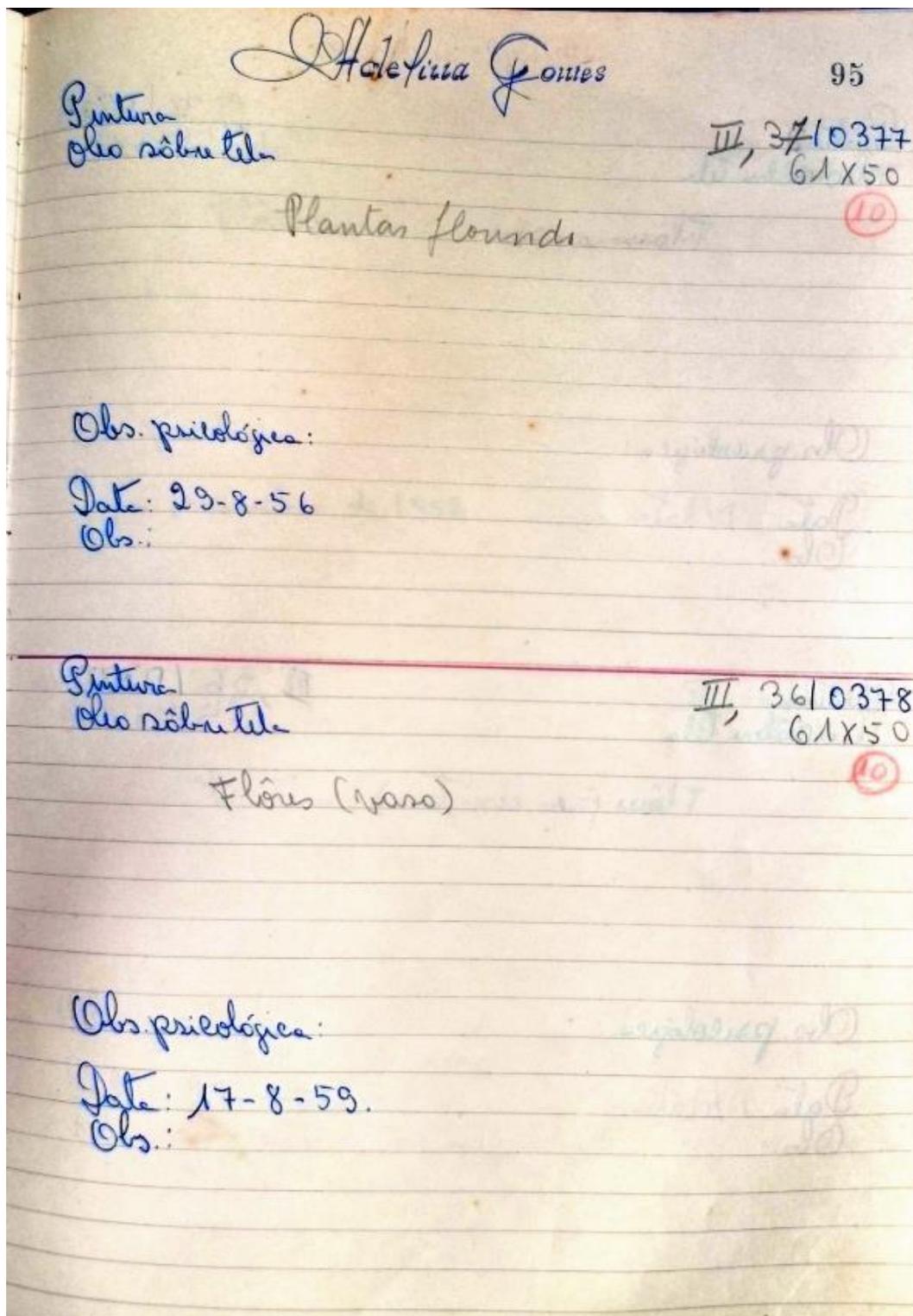
| | | |
|---------------------------|-----------------|--|
| N) FOTOGRAFIAS Nº 2 | 270 fotografias | |
| | 72 páginas | |

Nº TOTAL DE ÁLBUNS: 104

em dezembro 1980

ANEXO J

Primeira versão do Livro de Registro de obras



ANEXO K

Ficha rascunho para o registro das obras

| | |
|---------------------------------------|---------------------------|
| Autor: <i>Carlos Perleus</i> | TOMBAMENTO Nº <u>4980</u> |
| Data: <i>nd</i> | Localização: |
| Classificação ARAS: <i>V - 50</i> | Estante: |
| Técnica: <i>lápis cera st papel</i> | Prateleira: |
| Dimensões: <i>0,158 x 0,109</i> | Album: |
| Referências Temáticas: | Página |
| Procedência: <i>atelier ηII</i> | |
| Observações: <i>fisionomia humana</i> | |
| <hr/> | |
| Autor: <i>Carlos Perleus</i> | TOMBAMENTO Nº <u>4981</u> |
| Data: <i>nd</i> | Localização: |
| Classificação ARAS: <i>V - 50</i> | Estante: |
| Técnica: <i>lápis cera st papel</i> | Prateleira: |
| Dimensões: <i>0,158 x 0,109</i> | Album: |
| Referências temáticas: | Página |
| Procedência: <i>atelier ηII</i> | |
| Observações: <i>fisionomia humana</i> | |
| <hr/> | |
| Autor: <i>Carlos Perleus</i> | TOMBAMENTO Nº <u>4982</u> |
| Data: <i>nd</i> | Localização: |
| Classificação ARAS: <i>V - 50</i> | Estante: |
| Técnica: <i>lápis cera st papel</i> | Prateleira: |
| Dimensões: <i>0,159 x 0,110</i> | Album: |
| Referências temáticas: | Página: |
| Procedência: <i>atelier ηII</i> | |
| Observações: <i>fisionomia humana</i> | |
| <hr/> | |
| | FLA. Nº <u>01</u> |

ANEXO L

Ficha de classificação das obras por autoria

Classificação: VI - 65
Autor: Angelina Gomes
Técnica: Óleo sobre tela, 65x50
Data: 15-6-1976

ordem: 1270
prateleira:

Habitacões vista de fora.

Obs:

ANEXO M

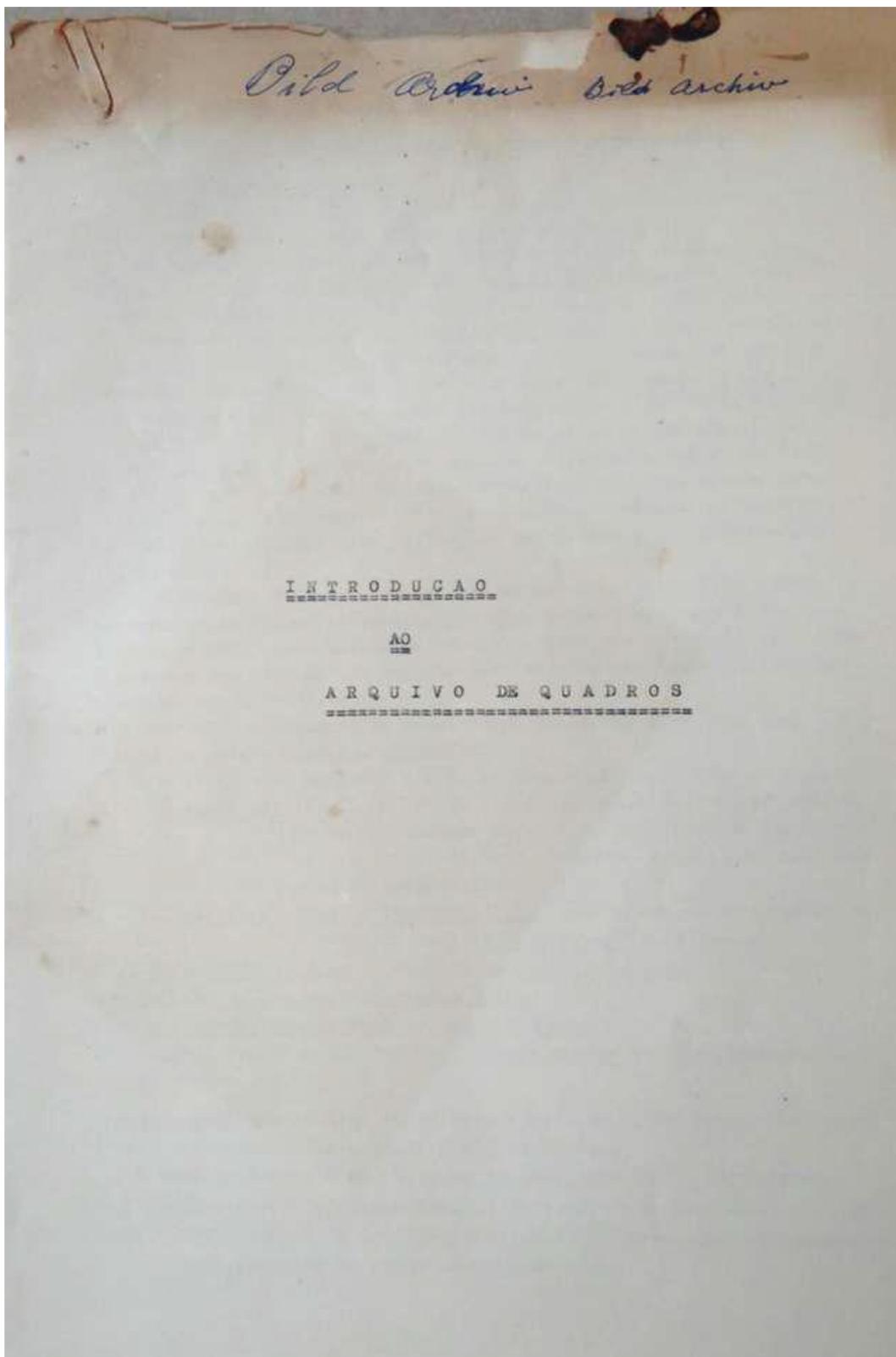
Livro de Registro atual No. 1

9

| | | |
|---|-----------------|---------------|
| Classificação: V-54 | Foto ok! | ordem: 0065 |
| autor: Carlos Perúis | | prateleira: 2 |
| Pintura: Gapis sobre tela 62x46 | | Data: 8-11-58 |
| <p>Duas fisionomias femininas, frente, semelhantes separadas por um traço.</p> <p>Obs. psicológica: "D. Elza em duas libras", palavras do autor.</p> | | |
| Classificação: I-57 | OK! FOTO | ordem: 0066 |
| autor: Carlos Perúis | | prateleira: 2 |
| Pintura: Óleo sobre tela 61x50 | | Data: 7-3-61 |
| <p>Um casal de frente</p> <p>Obs: Cópia</p> | | |
| Classificação: VII-79 | Foto e Ficha OK | ordem: 0067 |
| autor: Carlos Perúis | | prateleira: 2 |
| Pintura: Óleo sobre tela 65x54 | OK (202) | Data: 26-1-62 |
| <p>64,9 x</p> <p>Duas figuras humanas (homem e mulher)</p> <p>Obs: Um passeio à Cascatinha. 20ª exp. M. STOR. 1968</p> <p>Alguns temas de C. P. = (28ª Exp. MAM. Centenário de G. G. Jung. 1970)</p> <p>Rio-S. Paulo-Curitiba-Brasília-B. Horizonte. (Cala. p. do M. de S. do S.)</p> | | |
| Classificação: VII-71 | OK! FOTO | ordem: 0068 |
| autor: Carlos Perúis | | prateleira: 2 |
| Pintura: Óleo sobre tela 65x54 | | Data: 13-1-58 |
| <p>Duas fisionomias masculinas semelhantes, perfil.</p> <p>na cor branca.</p> | | |

ANEXO N

Documento "Introdução ao Arquivo de Quadros"



INTRODUÇÃO AO ARQUIVO DE QUADROS

I. A R A S (Arquivo para pesquisa de simbolismo arquetípico)

1. Partes componentes

O material de quadros do ARAS se compõe de várias coleções que estão reunidas em parte em Zúrich e parte em New York.

A base da Bollingen-Foundation de New York era formada de uma cópia do Arquivo-Eranos, para o uso do qual foi necessário formar melhores bases do que a documentação fornecida pela colecionadora Sra. Froebe. Há muitos anos Mrs. Jessie Fraser se dedica ao trabalho penoso mas compensador, melhorando a organização da coleção e fazendo do Arquivo Eranos um arquivo científico utilizável. Com isto ela criou as bases sobre as quais foi construído o ^{arquivo de quadros do} Instituto C.G.Jung.

Em Zúrich a base se constituía também de um grande número de quadros que vieram da coleção da Sra. Dra. Jolande Jacobi e que foram dados ao Instituto pela Bollingen-Foundation. Diversos colaboradores se dedicaram a este material de maneira extraordinária (Dr. Zacharias, Dr. Weis) principalmente no sentido de melhorarem as interpretações e a documentação.

No decorrer do tempo juntaram-se outras coleções a este começo, de modo que se tornou necessária uma nova denominação para este conjunto, provavelmente único, de quadros simbólicos. Depois de muitas discussões foi escolhida a denominação "Archive for Research in Archetypal Symbolism" = ARAS.

Deverá ser organizado da mesma forma em Zúrich e em New York e é financiado pela Bollingen-Foundation.

Hoje (Primavera de 1962) a ARAS se compõe das seguintes coleções:
EA = Eranos-Archiv (Cópia em New York e cópia incompleta em Zúrich; um terceiro exemplar do EA e os negativos se encontram na Biblioteca Warburg, Londres, a qual não está ligada ao Projeto ARAS.)

JJ = Coleção de quadros do Instituto Jung que se compõe de quadros da coleção da Dra. Jolande Jacobi e adições.

CCJ = Coleção de quadros do espólio do Prof. C.G. Jung

IN = Coleção de Quadros de Dorothy Norman

EN = Quadros da "Grande Mãe" de Erich Neumann

JF = Quadros colecionados por Mrs. Jessie Fraser para suplementar os já existentes.

O número total dos quadros chega hoje a mais de 7.000 fotos, dos quais já se encontram aproximadamente 5.000 em Zúrich.

O Arquivo Eranos e as coleções do Instituto estão colecionados por "palavras-chave" (Schlagworten). No espólio do Prof. Jung existem principalmente séries de quadros relacionados a determinados manuscritos. IN e EN abrangem um único assunto cada uma.

- 2 -

Destas curtas informações sôbre a composição do ARAS pode-se verificar como é variado o material existente e pode-se adivinhar que dificuldades há para a sua sistematização até que seja realmente possível o uso destes tesouros.

2. COMO O MATERIAL DEVE SER TRABALHADO

a) Geral - As duas palavras chave são "facilidade de manuseio" e de "utilização" sendo que elas determinam o trabalho a ser feito com os quadros.

Em grupos de palavras chave obtém-se uma supervisão boa e rápida (por ex. "Grande Mãe" no livro de Neumann), mas perde-se a relação de um certo objeto com o seu tempo e cultura. Se por exemplo se subdividem as ilustrações de um manuscrito em grupos como "Fogo", "Árvore", "Vasos de Alquimia", etc. ganha-se de um lado grupos interessantes, mas perde-se o contexto total.

Depois de muitas tentativas Mrs. Fraser, em conjunto com a Bollin gen-Foundation, resolveram ordenar a coleção pelo tempo e lugar. Foi verificado que com êste sistema era possível ultrapassar o problema de impossibilidade de manuseio e que assim a coleção se tornava também acessível aos interessados no campo da historia cultural.

Em vez desta construção por critérios arquetípicos de muitas interpretações, que além disto nunca abrangem a totalidade do material deixando uma seção variada imensa, entra em uso uma ordenação do ponto de vista de história cultural.

Porém continua de grande importância a possibilidade de achar o material através de palavras chave. Isto então fica a cargo do catálogo de palavras chave.

b) Trabalho Prático - Em anexo ao "Index of Christian Art" da Princeton University, dentro das diversas divisões culturais o objeto descrito e classificado por material e técnica e quando possível datado mais exatamente. Esta grande divisão fica na primeira linha da escrita do quadro abaixo da assinatura.

A segunda linha da escrita do quadro (Bildbeschriftung) serve para a localização, indica portanto, onde o objeto descrito se encontra realmente na atualidade: No local onde foi encontrado ou em um Museu, etc. Tratando-se de uma ilustração de livro, uma talha de conteúdo alquímico (por exemplo), então o título da publicação em questão servirá para dado de localização.

A terceira linha finalmente servirá para um trabalho mais detalhado da informação até então mencionada. Por exemplo, para manuscritos ela conterà a menção do numero do folio, para livros mencionará páginas, ilustrações, etc. e para objetos conterà sua designação mais detalhada. Se por exemplo se encontrar na primeira linha a informação Escultura, encontrar-se-á na terceira linha Estatueta ou Figura de Sepultura, etc.

- 3 -

Após esta descrição técnica da fotografia seguirá então, (na quarta linha) uma descrição o mais suscinta possível e se possível um parágrafo explicativo referindo-se ao que a figura representa, o que significa e com que se acha relacionada.

No fim da descrição dos dados do quadro segue a informação da origem do foto, i.e., de que publicação foi retirado. Se um objeto tiver sido reproduzido em várias publicações e tendo sido comentado nas mesmas, ainda se encontrarão informações sobre a referida bibliografia.

Este procedimento é bastante complicado, porém, depois de exame cuidadoso foi verificado ser o único possível, do ponto de vista prático, a fim de garantir uma documentação sólida.

c) Catálogos - Cada pessoa que quiser estudar os quadros, qualquer que seja o seu campo de interesse, terá a possibilidade de uma rápida vista de conjunto, porque a técnica da descrição dos quadros permite uma forma prática de catalogação.

Da primeira linha da descrição do quadro surge o catálogo geral, sendo que cada foto estará incluído em uma categoria, o que não será sempre o caso para as duas linhas seguintes, uma vez que uma coleção não se compõe unicamente de quadros documentados, pois também contem muitos achados eventuais, que também não poderão ser identificados mais tarde. Dentro dos grupos da grande divisão as fichas (ou cartões) serão ordenados alfabeticamente.

A segunda linha já requer maior diferenciação no trabalho de catalogação, porém já não contém mais os quadros cuja origem é desconhecida. Trata-se aqui da localização. Aham-se neste catálogo, por exemplo, todos os objetos de um determinado local ou museu que podem ser encontrados na coleção. Para os manuscritos organiza-se aqui um catálogo por autor e títulos.

Finalmente, a terceira linha fornece a possibilidade de verificar que lápides, crucifixos, moedas, etc. se encontram na coleção.

As páginas e dados relativos a ilustrações de publicações ainda não são catalogadas aqui; Publicações de todos os tipos serão incluídas no catálogo geral de literatura junto com as informações da segunda e terceira linhas.

Desta forma já chegamos ao quarto catálogo que conterà toda a bibliografia referencial e as origens de todos os quadros retirados de publicações. Se estas duas categorias serão reunidas em uma só ou se serão separadas, ainda não foi decidido.

A estes quatro catálogos técnicos junta-se o catálogo de palavras chave que será o instrumento mais importante para o psicólogo manusear. Sua existência ainda é música de futuro porém estão sendo feitas experiências preparatórias sem interrupção.

- 4 -

SUMÁRIO:

1. Catálogo geral (Material e Técnica)
2. Catálogo de localização (Repositório)
3. Catálogo de objeto (objeto)
 - 2,3. a. Catálogo do título do manuscrito
 - 2,3. b. Catálogo do autor do manuscrito
4. Catálogo da literatura (Literatura de referência e fontes)
5. Catálogo de palavras chave (Index de assuntos)
6. Diversos índices auxiliares

XXXXXXXXXXXXXXXX

II. COLEÇÃO DE QUADROS (Quadros de analisandos)

1. Partes Componentes

Em princípio a coleção de quadros engloba pinturas originais e desenhos que estão em conexão íntima com o trabalho analítico. Trata-se portanto sempre de material que está diretamente relacionado com uma Análise. Diferenciando-se da ARAS, que contém somente material publicado e que dá uma visão dos "quadros" coletivos da história do homem, a COLEÇÃO DE QUADROS (logo que tenha alcançado certa desenvoltura) dará uma visão da pintura individual inconsciente do Século XX.

Até agora a coleção abrange 140 quadros, dos quais 130 são originais e 10 reproduções.

Cerca de 80 quadros vieram do espólio do Prof. C.G. Jung (são propriedade do Instituto), mais de 50 originais representam um empréstimo da coleção da Dra. Jolande Jacobi e até agora 4 pinturas são um empréstimo de Rudolf Michel.

Os trabalhos nesta coleção experimental foram financiados por contribuições da Bollingen-Foundation, sobre as quais a Dra. Jolande Jacobi podia dispor pessoalmente.

2. Trabalho do Material

a) Generalidades - Semelhante ao ARAS aqui também surgiu a pergunta de qual a forma sob a qual os quadros poderiam ser apresentados. Dever-se-ia, na medida do possível, conservar as séries juntas, ou poder-se-ia reunir temas separados. Diversas reflexões e discussões deram como diretriz de base que na coleção de quadros deveria ser transmitida uma fenomenologia dos arquétipos. Com isto foi dada a direção a seguir. Para esta construção didática ainda foi preciso achar a forma adequada.

Foi desenvolvida uma Sistemática que contém 80 títulos de séries e pode ser aumentada a vontade, se houver necessidade para tal. O ponto de partida é o conteúdo do quadro, a representação. Porém, esta exigência não deve ser mantida forçosamente, mas indica somente a direção.

O conteúdo do quadro no entanto também dá um ponto de apoio objetivo. Para dar um exemplo, um retrato de mulher é designado como tal e não como Anima ou sombra feminina. Se fosse tomado Anima como designação da série, estariam incluídas na mesma não somente representações femininas feitas por homens, mas também muitas figuras da fábula e do reino animal, e a série se tornaria pouco clara na sua objetividade. A procura das indicações de Anima em uma representação deve ser possível através do catálogo.

b) Trabalho Prático - As classificações dos quadros são feitas implicitamente de acordo com a técnica da ARAS (ainda mais que no último grupo principal da Aras constam quadros de conteúdo psicológico, mas sempre só quando se tratar de produções publicadas e cientificamente trabalhadas.

- 6 -

Para a classificação é preciso então que depois da assinatura que surge na sistemática, seja registrado na primeira linha a separação geral (Pintura, textura, Terra Cotta, etc.) e a data.

Na segunda linha acha-se a localização, que aqui se restringem ao Instituto e respectivamente o nome da pessoa que emprestou a obra.

Na terceira linha se encontram indicações mais detalhadas relativas ao quadro (Oleo, Gouache, Lápis de côr, etc.), o material sobre o qual o quadro foi pintado (papela, qualidade do papel, etc.) e as dimensões.

Em princípio seria possível, já neste ponto, fazer vários catálogos, o que porém não será feito devido à relativa semelhança dos objetos.

Graças à construção sistemática diferente da Aras, depois da separação geral é feito um índice geral de acordo com as séries, em vez de um catálogo geral. A construção da classificação permite, em qualquer ocasião futura, qualquer tratamento estatístico desejado.

Na quarta linha é feita a descrição sucinta do quadro, dando-se atenção especial as cores e aos números. Se possível, no quinto parágrafo deverá haver uma interpretação da representação.

No fim é feita uma anotação do número do analisando, idade e sexo dos autores, assim como uma data no contexto da análise (por exemplo, 23. consulta analítica, 4. mês, etc.). Se o quadro foi publicado será anotada a bibliografia.

Anotações pessoais sobre a problemática do analisando, achados patológicos, diagnósticos e prognósticos, enquanto não estiverem parcialmente contidos na interpretação, não serão incluídas em princípio nas classificações individuais dos quadros.

c) Catálogos - Da descrição objetiva é feito o Index objetivo que contém informações sobre o conteúdo do quadro, cores e números. Índices de cores e de números devem ser feitos em separado para permitirem uma visão melhor.

Da interpretação é feito o Index interpretativo ou Index psicológico, que permitirá uma visão do significado psicológico. Só aqui se encontram os termos técnicos da psicologia. Como base estrutural para a formação do index interpretativo foram usadas as definições de Jung dos tipos psicológicos (Obras completas, Vol. 6, pg. 444 ff.).

Como terceiro catálogo é formado um index de analisandos, que servirá para pesquisas especiais. Ele contém a assinatura do analisador e o número do analisando, os dados pessoais do autor (sem menção do nome), assim como uma descrição de sua problemática.

COLEÇÃO DE QUADROS - SISTEMÁTICA DA ORGANIZAÇÃO

I. Representações diversas (matéria prima)

- Série No. 11. Rabiscos e semelhantes (garatujas, desenhos a esmo)
 12. Sensações (expressões de sensações sem desenho)
 13. Formas Abstratas (desenhos abstratos, padrões)
 14. Formas geométricas
 15. Fezes
 16. Movimentos (movimentos direcionais)
 17. Erupções/Explosões/ Fogo
 18. Perspectivas
 19. Composições representando quadros
 20. Diversos (Quadros que pelo seu conteúdo pertencem a este primeiro grupo, mas que não podem ser enquadrados em nenhuma das series)

II. Céu e Terra

- Série No. 21. Sol / Céu durante o dia
 22. Lua e estrelas / Céu durante a noite
 23. Deserto / Vazio
 24. Mar
 25. Montanhas e Montes
 26. Lagoas / Rios / Fontes
 27. Estepes / Prados / Campos
 28. Matas
 29. Vilas e cidades
 30. Diversos

III. Flora

31. Plantas inferiores e aquáticas
 32. Pequenas plantas (Capins, arbustos, etc.)
 33. Trepadeiras (Hera, vinhas, etc.)
 34. Arbustos, pequenas árvores
 35. Árvores
 36. Partes de plantas (Folhas, frutas, flôres, raizes)
 37. Plantas florindo
 38. Plantas com frutas
 39. Grupos de plantas
 30. Diversos

IV. FAUNA

41. Animais inferiores/Moluscos/Crustáceos(vermes, leamas, caranguejos, etc.)
 42. Escorpiões / Insetos / Aranhas
 43. Peixes / Repteis / Batráquios
 44. Aves e Morcegos
 45. Pequenos mamíferos / Roedores
 46. Predadores (Gatos, Lobos, Ursos)
 47. Animais gregários(casco simples, duplo, Trombas)/Macacos
 48. Animais domésticos (Cães e Gatos etc.) -I
 49. Animais domésticos (cavalos, vacas, cabras, porcos, etc.)-II
 40. Diversos - Animais indeterminados.

IV - FAUNA

- 41 - Animais inferiores /Moluscos/Crustáceos/(Vermes, lesmas, caranguejos, etc.))
- 42 - Escorpiões/ Insetos/ Aranhas
- 43 - Peixes/ Répteis/ Batráquios → *barboleta*
- 44 - Aves e Morcegos
- 45 - Pequenos mamíferos/ Roedores
- 46 - Predadores (Gatos, Lobos, Ursos)
- 47 - Animais Gregarios ("casco simples, duplo, trombas) Macacos
- 48 - Animais domésticos (Cães e Gatos etc.) I
- 49 - Animais domésticos (Cavalos, vacas, cabras, porcos, etc.) II
- 40 - Diversos - Animais indeterminados

V - HOMEM

- 51 - Crianças
- 52 - Mulheres
- 53 - Homens
- 54 - Fisionomias femininas
- 55 - Fisionomias masculinas
- 56 - Partes do corpo (genitais, extremidades)
- 57 - Mulher e homem (*casal*)
- 58 - Pais e Filhos
- 59 - Grupo de pessoas
- 50 - Diversos

VI - HOMO FABER

- 61 - Instrumentos e armas ✓
- 62 - Produtos ✓
- 63 - Máquinas e aparelhos ✓
- 64 - Meios de transportes aquáticos e terrestres ✓
- 65 - Habitações vistas de fora ✓
- 66 - Habitações vistas de dentro ✓
- 67 - Oficinas e fábricas ✓
- 68 - Meios de voar ✓
- 69 - Meios de destruição ✓
- 60 - Diversos ✓

VII - HOMO RELIGIOSUS

- 71 - Seres mitológicos (seres das fabulas, Demonios, máscaras, etc.)
- 72 - Figuras de divindades
- 73 - Representações religiosas cristãs
- 74 - Locais de culto (bosques, cavernas, etc.)
- 75 - Monumentos de cultos (colunas, hermidas, altares, etc.)
- 76 - Construções de cultos (Templos, igrejas, etc.)
- 77 - Objetos de cultos
- 78 - Rituais e cerimoniais de uma coletividade
- 79 - Rituais e cerimoniais do indivíduo
- 70 - Diversos

VIII - PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO

- 81 - Caminho para o inconsciente
- 82 - Labirintos
- 83 - Sequencias concentricas (rotações, suasticas, etc.)
- 84 - Representações simples do redondo e do quadrado
- 85 - Ouroboros (?)
- 86 - Desenvolvimentos
- 87 - Cákras (?)
- 88 - Mandalas (mais diferenciadas do que sob 84)
- 89 - Renascimento
- 80 - Diversos

IX - SÉRIES ESPECIAIS DE PESQUISA

- 91 - Quadros para provas (comparações)
 - 92 -
 - 93 -
 - 94 -
 - 95 -
-

ANEXO O

Classificação temática das obras na primeira versão do livro de registro

1

Carlos Tertius

Pintura
Óleo sobre tela

V 55/0001
65X54

psicologia masc. esverdeada (A)

Grande face masculina esverdeada

Obs. psicológica:

Data: 6-4-62

Obs. Um passo a água Santa

Pintura
Óleo sobre tela

V 50/0002
61X50

Grande face masculina de perfil. (A)

psicologia masc. perfil (ou feminino)

Obs. psicológica:

Data: 23-3-59

Obs.:

ANEXO P

Livro de registro atual No 17.

| 80 | |
|-----------------------------|-------------------------|
| AUTOR: Fernando Diniz | N.º DE TOMO: T18998 |
| DATA: 06/12/1984 | LOCALIZAÇÃO: Nódulo H |
| CLASSIFICAÇÃO ARAS: | ESTANTE: |
| TÉCNICA: guache sobre papel | PRATELEIRA: 52, pasta 2 |
| DIMENSÕES: 35,0 x 50,0 | ALBUM: |
| REFERÊNCIA TEMÁTICA: | PAGINA: |
| PROCEDÊNCIA: | |
| OBSERVAÇÕES: | |
| AUTOR: Fernando Diniz | N.º DE TOMO: T18999 |
| DATA: 18/01/1984 | LOCALIZAÇÃO: Nódulo H |
| CLASSIFICAÇÃO ARAS: | ESTANTE: |
| TÉCNICA: guache sobre papel | PRATELEIRA: 52, pasta 2 |
| DIMENSÕES: 35,0 x 50,1 | ALBUM: |
| REFERÊNCIA TEMÁTICA: | PAGINA: |
| PROCEDÊNCIA: | |
| OBSERVAÇÕES: | |
| AUTOR: Fernando Diniz | N.º DE TOMO: T19000 |
| DATA: 06/12/1984 | LOCALIZAÇÃO: Nódulo H |
| CLASSIFICAÇÃO ARAS: | ESTANTE: |
| TÉCNICA: guache sobre papel | PRATELEIRA: 52, pasta 2 |
| DIMENSÕES: 35,0 x 50,2 | ALBUM: |
| REFERÊNCIA TEMÁTICA: | PAGINA: |
| PROCEDÊNCIA: | |
| OBSERVAÇÕES: | |
| AUTOR: Fernando Diniz | N.º DE TOMO: T19001 |
| DATA: 09/01/1984 | LOCALIZAÇÃO: Nódulo H |
| CLASSIFICAÇÃO ARAS: | ESTANTE: |
| TÉCNICA: guache sobre papel | PRATELEIRA: 52, pasta 2 |
| DIMENSÕES: 35,4 x 50,2 | ALBUM: |
| REFERÊNCIA TEMÁTICA: | PAGINA: |
| PROCEDÊNCIA: | |
| OBSERVAÇÕES: | |

ANEXO Q

Ficha catalográfica atual

| | | |
|---|---------------------------------|---|
| Museu de Imagens do Inconsciente | | 1. Nº de Registro: |
| Ficha de catalogação | | |
| 2. Nº de inventário: | 3. Coleção / Classe: | |
| 4. Autor 1: | 5. Atribuído? | <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não |
| 6. Título / Título da série: | | |
| 7. Numeração dentro da série: | | |
| 8. Assinada? <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não | 9. Onde?: | |
| 10. Datada? <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não | 11. Data: ___/___/___ - ___ () | 12. Onde?: |
| 13. Localizada? <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não | 14. Onde?: | 15. Local: |
| 16. Transcrição da assinatura: | | |
| 17. Outras inscrições: | | |
| 18. Técnica: | | |
| Dimensões da obra | | |
| 19. Altura (cm): | 20. Largura / Diâmetro (cm): | 21. Profundidade (cm): |
| 22. Descrição Formal: | | |
| 23. Descrição de Conteúdo: | | |
| ARAS: | | |
| 24. Temas: | | |
| 25. Sub-temas | | |

Museu de Imagens do Inconsciente

1. Nº de Registro:

Procedência

26. Processo nº:

27. Data de aquisição: ___/___/___ - ___

28. Forma de aquisição:

29. Doador/Vendedor:

30. Exposições/Prêmios

31. Ref. Bibliográficas da obra

32. Observações

33. Localização fixa:

34. Trainel/Gaveta:

35. Localização:

36. Foto?: Sim Não37. Negativo?: Sim Não38. Diapositivo?: Sim Não39. Restaurado?: Sim Não

40. Estado de conservação:

41. Data da última avaliação: ___/___/___

Catalogação

Catalogado por:

em ___/___/___